
O conflito entre Guarani Kaiowá e ruralistas em *Martírio* (2016, Vincent Carelli)¹

Carlos Eduardo da Silva Ribeiro²

Miriam de Souza Rossini³

RESUMO

O artigo discute a forma como o documentário *Martírio* (Vincent Carelli, 2016) representa e toma parte no conflito entre Guarani Kaiowá e ruralistas no Estado do Mato Grosso do Sul, denunciando as violências sofridas pelo grupo indígena. O longa-metragem também opera como instrumento de midiaticização de sua existência, cultura e modos de vida. O artigo analisa aspectos da construção da narrativa sobre os Guarani Kaiowá e sobre o conflito em que estão inseridos. Discute-se ainda as potências do filme enquanto instrumento político e informativo neste conflito.

PALAVRAS-CHAVE: documentário brasileiro; circulação audiovisual; Mato Grosso do Sul; identidade e diferença; análise fílmica.

1. Introdução

Os Guarani Kaiowá iniciaram, na década de 1980, uma marcha pela retomada das terras das quais foram expulsos no Mato Grosso do Sul, durante os anos 1950, no governo de Getúlio Vargas. A existência do grupo veio à tona na mídia em 2012, quando uma declaração formal dos moradores do acampamento de Pyelito Kue, no Mato Grosso do Sul, proclamou resistência até a morte frente a uma ameaça violenta feita por fazendeiros, num conflito por terras. Devido à desigualdade de forças em jogo, a declaração foi interpretada publicamente como anúncio de um suicídio coletivo, despertando ampla comoção nas redes sociais. Foi quando, no Facebook, internautas passaram a colocar “Kaiowá” nos seus sobrenomes. A partir da pressão pública e midiática, o Ministério dos Direitos Humanos e o Ministério Público Federal agiram em seu favor.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES).

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Sociologia pela UFPel. E-mail: dudaribeirodudaribeiro@gmail.com

³ Doutora em História (UFRGS) e Mestre em Cinema (USP). Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, junto ao Departamento de Comunicação e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Bolsista Produtividade do CNPq. E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br

Neste artigo, traçando fios entre texto e contexto, buscamos discutir como *Martírio* representa o conflito em que estão inseridos os Guarani Kaiowá e como o filme funciona enquanto instrumento político e informativo na luta indígena. Desenvolveremos o texto em seis tópicos, além de introdução e considerações finais. No segundo tópico, logo após a introdução, apresentaremos a ONG Vídeo nas Aldeias – correlata ao filme – e as lutas que enfrentam; no terceiro apresentaremos o filme *Martírio*, com ênfase para sua circulação e sua recepção na crítica cinematográfica; no quarto tópico, apresentamos trechos do filme que busquem representar a óptica ruralista sobre os conflitos do campo no Mato Grosso do Sul; no quinto, a popularização midiática da luta Guarani Kaiowá e a perspectiva desse grupo como apresentada por *Martírio*; no sexto e último tópico prévio às Considerações Finais, após a apresentação dos dois lados do conflito conforme o documentário, abordaremos o caráter intercultural da obra.

Para a análise fílmica, selecionamos os elementos técnicos-estéticos e narrativos do filme a partir do que o objeto oferece ao problema de pesquisa enunciado. Levamos em conta para isso a perspectiva teórica dos Estudos Pós-Coloniais⁴, avessa a uma teoria central, bem como a impossibilidade de definição de um método universal para a análise do filme (AUMONT e MARIE, 2011; STAM, 2013, p. 19). Podemos referir, em complemento a esses apontamentos metodológicos, aos Estudos Culturais, cuja correlação com o Pós-Colonial é genealógica. Na definição de Robert Stam (2013, p. 249), trata-se de uma “metodologia deliberadamente eclética e aberta”. Como elemento definidor dessa perspectiva, Eduardo Restrepo (2012, p. 133) postula o “contextualismo radical”, que se aplica também aos procedimentos de pesquisa. Nesse sentido, trata-se de uma abordagem multidimensional que busca, a partir dos objetos construídos, referidos a determinados contextos, os significados a se tornarem relevantes na análise; sem um protocolo a ser aplicado *a priori*, mas a ser construído em relação ao objeto. Com um olhar atento para as relações e tensões entre visibilidade midiática e reconhecimento social, a presente análise pode ajudar a formular respostas para a forma

⁴ O pensamento pós-colonial se origina no entorno de ex-colônias como a Índia, Argélia e Jamaica, muitas vezes pensando o processo de emancipação e seus desdobramentos. Autores relevantes na perspectiva são naturais desses lugares, como Stuart Hall, Gatri Spivak, Ranajit Guha, Homi Babba, ou, mais indiretamente, Frantz Fanon e Jacques Derrida, dentre outros. O pós-colonial, ainda que signifique uma ruptura com um passado literalmente colonial, não significa uma ruptura com os ecos desse passado, mas se propõe justamente a estudá-los.

com que as circunstâncias existenciais dos Guarani Kaiowá são transformadas a partir de *Martírio*, e para a potência política do cinema no Brasil contemporâneo.

2. A ONG *Vídeo nas Aldeias* e a luta pelos povos indígenas

Um olhar sobre as tensões vivenciadas pelos povos indígenas no Brasil recente leva a crer que esses grupos vêm lutando cada vez mais no campo da representação política e midiática, ao passo que seus direitos, terras e forma de vida vêm sendo atacados por práticas e discursos também endossados midiaticamente. Em 2016, ano de lançamento de *Martírio*, foram registrados pela Comissão Pastoral da Terra “61 mortes, 200 ameaças e 74 tentativas de assassinatos relacionadas a conflitos por terra e recursos naturais” (GONZALES, 2017)⁵, além da vulgarização do assassinato de lideranças indígenas em relação aos anos anteriores. Segundo relatório da ONU em 2017, os riscos atuais “que enfrentam as populações indígenas são maiores do que nunca desde a adoção da Constituição de 1988” (FOLHAPRESS, 2017).

Vincent Carelli, antropólogo nascido em Paris, em 1953, e naturalizado brasileiro, vem filmando a luta dos Guarani Kaiowá pela retomada de seus territórios desde o seu começo, na década de 1980. Carelli é fundador do projeto *Vídeo nas Aldeias*, um dos primeiros encontros entre povos tradicionais e audiovisual no Brasil. Inicialmente promovendo oficinas de cinema para indígenas, hoje uma ONG, o *Vídeo nas Aldeias* conta também com a produção de diversos filmes oriundos de dezenas de comunidades. Essa produção circula em DVD’s, na *web* e em festivais e mostras. A proposta está em afinidade e contemporaneidade global com uma série de outras iniciativas que possibilitam aos povos originários realizarem cinema, e, no que toca ao contexto específico do cinema brasileiro, é simbólica de uma forma de fazer que só se tornou possível no período pós-redemocratização⁶.

A maioria das obras oriundas do *Vídeo nas Aldeias* conta com indígenas nas posições de direção ou codireção: não é o caso de *Martírio*, obra à qual Carelli reserva

⁵ Para um mapeamento de ataques a indígenas na América-Latina, ver o banco de dados virtual do Conselho Indígena Missionário, que rastreia mais de mil assassinatos entre 1985 e 2015 (CIMI, 2020). Segundo dados em vídeo da ONU Brasil, entre 2000 e 2015, mais de 750 Guarani e Kaiowá cometeram suicídio e também são elevados os índices de mortalidade infantil (ONU BRASIL, 2017).

⁶ Conforme Ismail Xavier (2001, p. 38), a cinematografia brasileira vem sendo, desde a década de 1990, marcada pela afluência e legitimação de uma maior gama de enquadramentos discursivos e uma maior diversificação das equipes realizadoras em atuação. O advento das tecnologias digitais para audiovisual liga-se diretamente a essa democratização das possibilidades de realização, bem como está inscrita no próprio nome da ONG fundada por Vincent Carelli: *Vídeo nas aldeias*.

para si a posição de maior autoria⁷. É também o filme com maior duração, premiação e projeção da ONG. O documentário em longa-metragem foi inicialmente financiado com R\$ 85.000,00 provenientes de um *crowdfunding*; contou também com apoio financeiro do Estado de Pernambuco no momento de finalização.

O financiamento do *Vídeo nas Aldeias* é em parte público, em parte “proveniente da cooperação internacional e de políticas públicas do governo federal” (ARAÚJO, 2019, p. 101), mais especificamente de “bolsas americanas para artistas, das fundações filantrópicas Guggenheim, McArthur, Rockefeller”. Já contou com “apoios da cooperação internacional da Holanda e Noruega” (CARNEIRO, 2014, p.39). O filme e a ONG foram ambos iniciados no mesmo período, em meados da década de 1980, mas, desde 2016 – ano de lançamento de, *Martírio* –, a ONG sofre crises de contingenciamento econômico. O período é marcado pelo Impeachment de Dilma Rousseff (PT-RS), pela diminuição de políticas públicas voltadas à cultura, pelo acirramento das violências contra povos indígenas e pelo crescimento da extrema direita no espectro público e midiático. O contexto atual, com queimadas no Pantanal e culpabilização de grupos indígenas por órgãos oficiais, com a especial vulnerabilidade social de indígenas à Covid-19, torna mais importante e urgente as discussões do longa.

3. A circulação e a recepção do longa-metragem

Martírio é um caso representativo da potencialidade do cinema indígena no contexto brasileiro recente. Estreou em 2016 no 49º *Festival de Brasília de Cinema Brasileiro*, onde venceu o Prêmio Especial do Júri e do Júri Popular, recebendo do público “uma consagração como havia muito não se assistia no Cine Brasília” (ORICCHIO, 2016). Venceu o Melhor Filme Latino-Americano no Festival de Mar del Plata 2016. No 37º Festival de Gramado, Carelli ganhou o prêmio de melhor diretor. No Festival de Cinema do SESC 2018, o filme obteve o prêmio da crítica. Foi considerado o melhor longa-metragem brasileiro exibido em circuito comercial no ano de 2017 pela ABRACCINE e foi homenageado pela 6ª *Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental*, dentre outras consagrações.

Faz parte do objetivo de um documentário engajado justamente a sua difusão: ele só cumpre o seu propósito quando é assistido e provoca a reflexão sobre os temas que

⁷ O longa-metragem é co-dirigido por Ernesto de Carvalho e Tatiane Almeida, um antropólogo e uma cineasta, ambos não-indígenas.

explora. Entretanto, apesar do prestígio angariado em festivais e da publicidade que obteve, ao ser lançado em salas comerciais, segundo dados da Ancine, contabilizou um público pagante de apenas 6.396. Historicamente, documentários fazem menos público do que um filme de ficção, como por exemplo *Tropa de Elite II* (José Padilha, 2010), que fez mais de 10 milhões de pagantes. Não é nas salas de cinema, porém, que filmes como *Martírio* circulam preferencialmente, mas em outros meios, difíceis de mapear através de dados oficiais no Brasil, uma vez que esses dados ignoram exibições gratuitas de todos os gêneros, downloads, exibições online e em plataformas de streaming. São filmes que exploram a cauda longa (ANDERSON, 2006). Se o papel de um documentário como *Martírio* e de um cineasta como Vincent Carelli são importantes para tirar as perspectivas e martírios indígenas da invisibilidade, o alcance limitado desse filme frente a outros produtos midiáticos explicita a diferença de poder nesta luta. Em 2018, a Rede Globo, maior empresa de televisão do Brasil, lançou a campanha “Agro é tech, agro é pop, agro é tudo”, da qual pode-se subentender que, logo, os modos de vida e relação com a terra tradicionais são “nada”.

Consideremos então essas disputas simbólicas e midiáticas e suas disparidades de visibilidade e passemos à análise do proposto pelo filme para que, mais adiante, possamos tecer fios que atravessam essas duas dimensões (visibilidade e invisibilidade midiática).

4. As óptica ruralista em *Martírio*

O filme conta com imagens originais tomadas em aproximadamente 30 anos, às quais costura a outras de arquivo que propõem relações entre a luta indígena no presente e mudanças mais longas na trajetória do País, desde a chegada dos brancos no território do Mato Grosso do Sul, passando pela Guerra do Paraguai, pela produção fotográfica/audiovisual do Marechal Rondon, por Getúlio Vargas, pelo fim da ditadura civil-militar, adentrando a redemocratização e seus impasses até 2016.

No presente do documentário, tramitam no Congresso a CPI da Funai e do Incra desde 2013 e a PEC 215 que, há quase duas décadas, visa a repassar ao Congresso, majoritariamente ruralista, a responsabilidade final pela demarcação ou não de territórios indígenas, até então sob responsabilidade da Funai. Esse cenário é abordado por Carelli através de materiais de arquivo e filmagens originais de políticos em seu

ofício, com especial ênfase aos ligados ao agronegócio: Kátia Abreu, Onyx Lorenzoni, Luiz Carlos Heinze, André Puccinelli, dentre outros. Vemos uma campanha política da Frente parlamentar Agropecuária, onde o congressista Luiz Carlos Heinze (PP-RS) pronunciou para um público de proprietários rurais uma frase que se tornou célebre, em que classificou quilombolas, índios, gays e lésbicas como “tudo que não presta”. É nesse contexto que o longa-metragem se esforça para dar visibilidade à perspectiva e aos martírios Guarani Kaiowá. Como contraponto às narrativas que vinham se encorpando na política brasileira, o diretor-narrador nos explica que, segundo a Constituição de 1988, até 1993 todas as terras indígenas deveriam ter sido demarcadas; projeção que se mantém inconcreta até hoje.

Essa diferença entre Carelli e os políticos se materializa na linguagem do filme através da distância que a câmera mantém desses últimos, ou nos momentos em que suas imagens são incorporações de material de arquivo; nesses casos há ainda mais distanciamento. Em determinado momento do documentário, assistimos a um arquivo da TV Senado, de uma fala feita pelo então governador do Mato Grosso do Sul André Puccinelli (PMDB-MS), bastante emblemática da indisposição do agronegócio com os indígenas. Em um discurso inflamado, o político queixa-se das Ong’s, do Cimi - “um braço fascista da igreja católica”, diz -, da Funai - a qual, afirma, extingiria caso fosse Presidente da República, já que “lá no Estado do Mato Grosso do Sul quem trata dos indígenas é o governo do Estado do Mato Grosso do Sul” -, e dos índios, com especial ênfase para os Guarani Kaiowá. Em detrimento de todos estes, defende em seu discurso o produtor rural sul-mato-grossense e a soberania nacional. O governador diz que dará o direito ao produtor rural “de se defender com armas” e antevê uma inevitável chacina: “[de] quem vai ser a culpa? De todos nós”, postula.

Como fechamento dessa fala, acusa a imprensa de olhar para os conflitos no campo no seu Estado de uma “ótica unilateral”, à qual propõe um contraponto: um vídeo amador no qual vemos um homem branco de meia idade deitado no chão, com a cabeça ensanguentada, tentando negociar sua soltura e vida com indígenas os quais não se vê, mas sabe-se, pelas vozes, que são no mínimo três. Mesmo mediante a evidente perda de sangue, o grupo permanece impassível em mantê-lo preso. O desfecho da história, que extrapola o vídeo, é a morte desse homem que André Puccinelli apresenta como pequeno proprietário rural e policial aposentado, vítima da violência indígena.

5. A luta Guarani Kaiowá sob a óptica do filme

Logo após a cena descrita no tópico anterior – a fala e vídeo-denúncia de André Puccinelli que assistimos através de arquivo da TV Senado – vemos Carelli chegando ao acampamento de Itaã para compreender o contexto daquela gravação a qual, como informa na narração, foi compartilhada milhares de vezes nas redes sociais sob o título de “índios assassinos”. Enquanto narrador, Carelli afirma que “50 lideranças [indígenas] foram assassinadas nos últimos 30 anos, enquanto 3 policiais foram mortos no mesmo período”, ressaltando a disparidade de forças nessa disputa. Ao vermos e ouvirmos os Kaiowá presentes durante a filmagem, compreendemos que aquele ex-policial aposentado adentrou o território indígena atirando com um revólver contra um grupo de pessoas. Duas relatam terem sido acertadas. “Ele veio pro meu lado dizendo que ia matar todo mundo. Me falou tanta coisa... Me xingava de vadia, biscate. Falou muita besteira apontando a arma pra mim.”, relata uma mulher alvejada na mão. A série de depoimentos que se sucedem caracterizam o episódio como legítima defesa, já que, como uma das depoentes alega que “ele ia matar seis muié”.

Vemos no filme uma outra visita de Vincent Carelli a Pyelito Kue, tekoha⁸ que angariou visibilidade midiática com a carta aberta de 2012, quando afirmaram resistência até a morte na luta por suas terras. O caso aparece em uma conversa filmada entre o diretor e as lideranças do grupo, quando ressaltam a importância da sua comunicação com a sociedade brasileira. Durante essa visita e filmagem, as lideranças relatam, mesmo após 2012 e a intervenção favorável do Ministério dos Direitos Humanos, as consecutivas violências dos pistoleiros contratados pelos fazendeiros: braços quebrados, tiros e a morte de vários “companheiros de luta”, como diz um dos entrevistados.

A midiaticização da luta indígena, quer seja através do filme, quer seja através das repercussões nas redes em 2012, com a citada carta aberta de Pyelito Kue, apostam na importância da construção de uma visibilidade na ambiência midiática, bem como da

⁸ Essa palavra Guarani (*tekoá* ou *tekoha*), sem correspondência na língua portuguesa, poderia ser traduzida com algum prejuízo como “terra” no sentido de propriedade, ou então “aldeia”. A intraduzibilidade fundamental dessa concepção é que o tekoha não refere-se à propriedade como a entendemos na lógica ocidental, correlata ao direito e à propriedade privada; mas refere-se a uma noção de pertencimento, a um espaço onde pode-se praticar a forma de vida tradicional indígena. Por essa concepção que envolve cultura e subjetividade, não pode ser também traduzida simplesmente por “aldeia”, que remete sobretudo a um arranjo físico. Dito isso, a tradução mais fiel seria talvez “territórios sagrados” ou “terra de ocupação tradicional”.

fabricação e contestação de identidades. O teórico jamaicano-britânico Stuart Hall (2000, p. 103-4) certa vez sugeriu que a importância da identidade está em sua centralidade para a questão da agência e da política, como construção de visibilidade e de afirmações sobre si. Nessa luta que se dá no campo das representações, os usuários do Facebook que aderiram à causa Guarani Kaiowá em 2012 “borraram” as diferenças entre si e os indígenas, afirmando-se como uma “mesmidade” com eles. Paradoxalmente, se as mídias propiciaram uma expansão e difusão da perspectiva Guarani Kaiowá no conflito, os poderosos setores político-econômicos ruralistas também usam-se de meios semelhantes para legitimar simbolicamente a precariedade material e de direitos dos Guarani Kaiowá.

A posição do Outro enquanto enunciário traz suas complicações próprias, o que pode ser pensado desde Judith Butler quando postula que “aquele excluído do ponto de vista universal, ao falar, desautoriza sua fala” (2015, p. 209). A verdade daqueles tratados como minoritários ou Outros, mesmo que midiaticizada, corre ainda o risco de ser outra vez particularizada e ignorada por processos sociais e midiáticos em resposta, como demonstramos acima, citando o vídeo-denúncia de André Puccinelli em resposta à carta dos Guarani Kaiowá. O mesmo pode ser pensado sobre o filme que, uma vez cristalizado em discurso e produto, participa de uma teia transtextual que comporta perspectivas contrárias. O conflito político que motiva o filme tece-se a um conflito midiático.

6. Interculturalidade

A forma como *Martírio* se propõe a desconstruir o discurso ruralista pode ser relacionada a dois fundamentos dos Estudos Pós-coloniais como propostos por Sérgio Costa (2006, p.85): “a busca de um lugar de enunciação híbrido” e “a crítica do modernismo enquanto teleologia da história”.

O moderno como modelo teleológico, expresso na mentalidade voltada ao progresso, na valorização das formas de vida e economia ocidentais em detrimento das outras, na valorização de uma relação de objetificação com os “recursos” naturais, coaduna tanto à lógica do Estado quando assimilacionista e aparelhado pelos interesses econômicos, mais manifestamente do agronegócio; quanto à lógica do mercado, do latifúndio, que imputa à terra a função fordista e mercantil do produtivismo. Essa

lógica, expressa, no filme, nas falas dos diversos agentes do ruralismo – políticos, advogados e mesmo trabalhadores rurais –, é também teleológica: trata-se de um projeto de futuro. É contrastada na narrativa às cosmovisões indígenas, que têm uma compreensão diferente do Direito, da propriedade e das relações entre humanos e mundo não-humano. É essa perspectiva, menos naturalizada nas lógicas ocidentais e nas mídias – que são uma extensão da técnica ocidental –, que é mais explicitamente valorizada pelo filme.

A valorização da perspectiva dos Guarani Kaiowá sobre a posse e o usufruto da terra, ao passo em que aponta para a crítica à perspectiva modernizante, também aponta para a busca de um lugar de enunciação híbrido. Em um dos momentos mais marcantes do filme, os índios registram em seu acampamento pela manhã, dentro de seus limites territoriais legais, ataques e ameaças de pistoleiros contratados por fazendeiros. Em certo momento, os pistoleiros atiram contra barracas onde dormiam adultos e crianças. O registro confunde documentados com documentaristas. Os diversos depoimentos dos Guarani Kaiowá ao longo do documentário também levam a crer que compreendem o papel do audiovisual como prática performativa de construção de lugar de poder.

Assim, ao passo em que o longa-metragem traz o conflito entre povos tradicionais e setores do agronegócio, comporta também, mesmo que fora de campo, a relação estabelecida entre indígenas e cineastas, que se materializa em todas as suas conversas no interior do filme e também nas escolhas de montagem. A relação que o diretor estabelece com os Kaiowá, sua longa trajetória junto ao movimento indígena, e o distanciamento entre a cosmovisão dos políticos-agricultores e a do antropólogo-cineasta, dificultam que posicionemos esse enunciator da narrativa – o diretor-narrador-antropólogo-francês – de forma estanque como um falante de dentro/fora da sociabilidade indígena ou ocidental. Carelli e o filme são atravessados por essa interculturalidade, habitando e fazendo um elo entre dois mundos.

A interculturalidade abrange ainda o apelo que as imagens e os depoimentos indígenas fazem a nós, espectadores ocidentalizados. Nesse sentido, se pensarmos a partir de Stuart Hall – importante nome dos Estudos Culturais e Pós-coloniais –, o cinema é uma “forma de representação que é capaz de nos construir como sujeitos e temas de novos tipos” (1994, p. 75); com o potencial de desestabilizar e desessencializar formas de conhecer o social, propondo outros modos de pensar e

experimentalizar a vida em sociedade. Dito isso, somos levados a crer que o processo de mediação da perspectiva e luta indígena através do filme não necessariamente redundante na produção de uma ética ou verdade comum, mas complexifica e enriquece os campos de disputa ética e simbólica.

Considerações finais

O olhar construído por Carelli e seus colaboradores acerca dos conflitos ressaltados no longa-metragem atualiza e diversifica as representações das populações indígenas no geral e dos Guarani Kaiowá em particular, bem como tensiona a disputa entre esses grupos e o Estado brasileiro, apresentado no filme como aliado dos interesses do agronegócio.

As estratégias de difusão do longa-metragem extrapolam as canônicas salas de cinema e festivais, agenciando mostras diversas, distribuição gratuita nas mídias sociais e paga *on demand*. Essa distribuição transcende também o espaço de “arte” próprio do cinema e toma corpo em espaços mais notadamente políticos. O professor e pesquisador André Brasil (2016, p. 160), por exemplo, outrora salientou como *Martírio* buscou “intervir e contribuir efetivamente para a causa a que se dedica”, exigência que levaria “o cinema a sair de si mesmo, a lançar-se, digamos, em uma tarefa não cinematográfica, ou, ao menos, não primeiramente cinematográfica”.

As mídias, ao passo em que funcionam como meio para as perspectivas Guarani Kaiowá, também são espaço para discursos em sentido contrário, que deslegitimam os direitos, formas de vida e demandas indígenas e invisibilizam o conflito desigual e sangrento que é produto e produtor da violação inconstitucional da existência dos povos tradicionais. Carelli, enquanto cineasta identificado com uma causa, procura mostrar em seu filme a disparidade das forças em disputa, além das diferenças que surgem como irreconciliáveis entre valores de um modo de vida tradicional, assumido pelos indígenas, e aqueles de um capitalismo que não vê limites para sua expansão, apropriando-se de terras e esfacelando modos de vida à guisa da tradição colonial.

Considerada a dificuldade de mensurar o público do filme, uma análise da luta indígena por direito à terra no cenário pós-2016 – ano de lançamento de *Martírio* – sugere uma interpretação reticente quanto à potência do documentário enquanto instrumento político ou informativo. A possibilidade de “funcionamento” de um cinema

engajado com a luta indígena atrela-se em propiciar uma leitura de mundo que descole o público do olhar Ocidental, levando-o a reconhecer essa Outra perspectiva em sua humanidade, ou seja, na sua particularidade e ao mesmo tempo em suas semelhanças.

As dificuldades econômicas e mercadológicas colocadas a esse tipo de cinema, contudo, figuram como empecilhos tanto à distribuição do filme, quanto à formação de subjetividade, gosto e expectativa do público – domesticado em certo tipo de narrativa e cosmovisão –, quanto à desigualdade de visibilidade em relação a outros conteúdos midiáticos que desmerecem a perspectiva aqui valorizada.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa** - A nova dinâmica de marketing e vendas: como lucrar com a fragmentação dos mercados. São Paulo: Elsevier, 2006.

ARAÚJO, J.J. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia**: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. Bragança Paulista-SP: Margem da Palavra, 2019. 362p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Texto & Grafia: Lisboa, 2011.

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação**. Cadernos Pagu, n°26. Campinas, p. 329–376. 2006.

BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. In: **Catálogo do Forum.doc**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARNEIRO, Manaína Teixeira. **O vídeo nas Aldeias**: o uso do audiovisual como expressão da resistência cultural indígena. 85f. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – UFF, Instituto de Artes e Comunicação Social, Bacharelado em Estudos Culturais e Mídia, Niterói. 2014.

CIMI. Cartografia de ataques contra indígenas, 2020. Página inicial. Disponível em: < <https://bit.ly/2vQJmtx> >. Acesso em 10 de out. 2020.

COSTA, Sérgio. **Dois atlânticos**. Belo Horizonte: editora UFMG. 2006.

FOLHAPRESS, 2017. Questão indígena domina sessão da ONU sobre direitos humanos no Brasil. 2017. **Folha de Pernambuco**. Online. Acessível em: < <https://bit.ly/36GruVh> >. Acesso em 8 de out. 2020.

GONZALES, Amelia. O 'pito' das Nações Unidas no Brasil por falta de atenção aos direitos humanos. 2017. **G1**. Online. Acessível em: < <https://glo.bo/30HIXdk> >, acesso em 8 de out. 2020.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Trad: Regina Helena Fróes e Leonardo Fróes. In: P. Williams e L. Chrisman (eds.) **Colonial discourse and post-colonial theory**. Nova York: Columbia University Press. 1994.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

ONU BRASIL. **ONU lança documentário ‘Guarani e Kaiowá: pelo direito de viver no Tekoha’**. 2017. (22m31s). Disponível em: < <https://bit.ly/2MGjxqp> >. Acesso em: 10 de out. 2020.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Filme conta a trágica saga dos guarani-kaiowá no Brasil. **Revista Exame**. Online. Disponível em: <<https://bit.ly/2uEfinz>>. Acesso em 28 de fev. 2020.

RESTREPO, Eduardo. **Antropología y estudios culturales**. Argentina: Siglo Veintiuno, 2012.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5a ed. Campinas/SP: Papyrus, 2013.