

## **GUARDA RURAL INDÍGENA: (esboço para um filme futuro)**

**Aluno: Madiano Marcheti**

**Orientadora: Prof. Dra. Andréa França**

### **Introdução**

Poucos filmes brasileiros têm se arriscado para tratar da complexa questão indígena no país. Menos ainda é o cinema que se aventura nas descobertas das enormes violações sofridas pelos povos indígenas brasileiros durante o período de ditadura civil-militar. Em 2014, ano em que se completaram cinquenta anos do golpe de 1964, em um contexto no qual a disputa por afirmar e resgatar a memória sobre aquele período é intensa, ainda mais quando se trata de uma questão tão pouco discutida, é extremamente importante lançar luz sobre o tema a partir de um filme, capaz de atingir outros públicos que não apenas o acadêmico. Por isso, resolvi direcionar minha pesquisa para a realização de um filme curta-metragem sobre a questão indígena no Brasil do período de interrupção democrática até os dias atuais.

Na busca de um objeto, iniciei a pesquisa com a leitura da primeira parte do Relatório Figueiredo<sup>1</sup>. Retomado recentemente por pesquisadores, este documento importante relata violações (prisões ilegais, torturas, desaparecimentos, assassinatos e chacinas) a povos indígenas de diferentes regiões do país em 1967.

---

<sup>1</sup> Depois de 45 anos desaparecido, o Relatório Figueiredo, que apurou matanças de comunidades inteiras, torturas e toda sorte de crueldades praticadas contra indígenas em todo o país — principalmente por latifundiários e funcionários do extinto Serviço de Proteção ao Índio (SPI) —, ressurgiu quase intacto em abril de 2013. Supostamente eliminado em um incêndio no Ministério da Agricultura, ele foi encontrado no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, com mais de 7 mil páginas preservadas e contendo 29 dos 30 tomos originais.

Entre denúncias estão caçadas humanas promovidas com metralhadoras e dinamites atiradas de aviões, inoculações propositais de varíola em povoados isolados e doações de açúcar misturado a estricnina – um veneno. O texto foi redigido pelo então procurador Jader de Figueiredo Correia.

A investigação, feita em plena ditadura, a pedido do então ministro do Interior, Albuquerque Lima, em 1967, foi o resultado de uma expedição que percorreu mais de 16 mil quilômetros, entrevistou dezenas de agentes do SPI e visitou mais de 130 postos indígenas.

[http://6ccr.pgr.mpf.mp.br/institucional/grupos-de-trabalho/gt\\_crimes\\_ditadura/relatorio-figueiredo](http://6ccr.pgr.mpf.mp.br/institucional/grupos-de-trabalho/gt_crimes_ditadura/relatorio-figueiredo)

No entanto, ainda me faltava um objeto específico nesse período para me debruçar. Foi então, através de indicação da orientadora professora Dr. Andréa França Martins, que me deparei com o caso da Guarda Rural Indígena (GRIN).

Uma notícia publicada em 2012 no *Jornal Folha de SP*<sup>2</sup> relatava a descoberta de uma lata de película 16mm intitulada “Arara” pelo pesquisador Marcelo Zelic, vice-presidente do Grupo Tortura Nunca Mais/SP e membro da Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo. Zelic coordena uma pesquisa colaborativa feita pela internet intitulada "Povos Indígenas e Ditadura Militar: Subsídios à Comissão Nacional da Verdade". O material encontrado no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, é uma digitalização de 20 rolos de filme 16 mm, sem áudio, filmados há 42 anos pelo documentarista Jesco Von Puttkamer<sup>3</sup> e doado ao acervo sobre 60 povos indígenas, coletado durante quatro décadas pelo documentarista e doado em 1977 ao IGPA (Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia), da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

As cenas do rolo “Arara” são de 05 de fevereiro de 1970, quando foi realizado no quartel do Batalhão-Escola Voluntários da Pátria da Polícia Militar em Belo Horizonte (MG) o desfile de formatura da recém-criada Guarda Rural Indígena (GRIN), uma estratégica política de segurança implementada em plena ditadura civil-militar. Oitenta e quatro indígenas, recrutados em aldeias Xerente, Maxacali, Carajá, Krahô e Gaviões, passaram por um curso de formação de três meses, no qual foram ensinadas técnicas de lutas marciais, uso de arma de fogo e métodos de tortura.

Segundo a portaria que a criou, de 1969, a tropa da Guarda Rural teria a missão de executar o policiamento ostensivo em aldeias indígenas. No palanque abarrotado do dia do desfile da GRIN, viam-se autoridades federais e estaduais, civis e militares: o ministro do Interior, general José Costa Cavalcanti (um dos signatários do AI-5, de 13 de dezembro de 1968); o governador de Minas, Israel Pinheiro; o ex-vice-presidente da República e deputado federal José Maria Alkmin. Lá estavam também o presidente da Fundação Nacional do Índio (Funai), José Queirós Campos; o comandante da Infantaria Divisionária 4, general Gentil Marcondes Filho --que ganharia fama no comando do 1º Exército em 1981, quando militares-terroristas tentaram explodir o Riocentro; secretários de governo e o comandante da PM local, coronel José Ortiga.

---

<sup>2</sup> Acessado em 20 de junho de 2015. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml>

<sup>3</sup> Considerado um dos percussores da antropologia visual no Brasil, Wolfgang Jesco von Puttkamer dedicou grande parte da sua vida à produção de um dos maiores acervos audiovisuais existentes sobre os povos indígenas brasileiros.

Em meio ao desfile de formatura, quando a turma da Guarda Rural - trajada com calça e quepe verdes, camisa amarela, coturnos pretos, revólveres trinta e oito na cintura - apresentou ao público todas as técnicas aprendidas durante a formação, estava o documentarista Jesco Von Puttkamer a captar toda a apresentação, inclusive o juramento à bandeira, quando os índios prometeram defender a pátria.

A GRIN estava sob as ordens do capitão da PM Manuel dos Santos Pinheiro, sobrinho do governador e chefe da Ajudância Minas-Bahia, o braço regional da Funai.

O estarcimento diante da notícia me fez partir em busca do material filmado por Puttkamer. No Museu do Índio tive acesso ao filme e a alguns frames, já que o filme em si não está disponível para cópias. Assim, a partir desses frames, propus a realização de um filme curta-metragem sobre o dia de formatura da GRIN, tentando trazer a questão para o contemporâneo e levantar a discussão sobre o que essa ação do Estado significou.

## **Objetivo**

Partindo de alguns frames do material bruto do filme “Arara”, de Jesco Von Puttkamer, e de depoimentos *docu-ficcionais*, foi realizada uma pesquisa-filme (ou um esboço para um filme futuro) no intuito de explorar questões ligadas à criação da GRIN e os seus reflexos no contemporâneo. O filme busca o entrelaçamento do documental e do ficcional, a partir de memórias pessoais não-ligadas à GRIN e de algumas fotografias documentais do desfile de formatura da Guarda Rural.

Em 2014, ano em que se completaram cinquenta anos do golpe de 1964, em um contexto no qual a disputa por afirmar e resgatar a memória sobre aquele período ainda é intensa, ainda mais quando se trata da questão indígena tão pouco discutida, é extremamente importante lançar luz sobre o tema a partir de um filme, capaz de atingir outros públicos que não apenas o acadêmico.

## **Metodologia**

Para realizar o filme, a pesquisa parte não somente do material filmado de Puttkamer, mas também de matérias jornalísticas da época<sup>4</sup>, de relatos de técnicas de tortura contra indígenas presentes no Relatório Figueiredo, além de depoimentos *docu-ficcionais* de pessoas que não tinham conhecimento da existência da GRIN. Através de recursos de montagem, o filme busca recriar a complexidade da festa do desfile, que por um lado era vista para muitos

---

<sup>4</sup> JORNAL DO BRASIL. "Os passos da integração." 06 de fev. de 1970: p. 01.

como um avanço para a questão indígena, mas por outro era carregada de perversidade e opressão, uma vez que pela lógica instituída no programa da Guarda Rural índios eram transformados em agentes colaboradores do Estado no massacre de seu próprio povo.

## Conclusão

Diante das fotografias que tinha em mãos surgiu a questão motriz de qualquer processo fílmico: qual a forma desse filme?

Segui primeiro o caminho (que não muito tempo depois foi abandonado) de tentar narrar aquele dia de desfile e festa dos guardas indígenas na forma de um mito indígena. Essa ideia me fascinava por trazer a possibilidade de narrar um mesmo fato sob diversas perspectivas, sem necessariamente estabelecer uma hierarquia entre os sons e imagens. De alguma forma, assim estaria me aproximando da forma dos mitos indígenas, que carregam uma complexidade que supera as dicotomias e propõe enxergar os seres – sejam animais, espíritos ou humanos - todos como *gente*, horizontalizando a forma múltipla de narrar.

Nesse sentido, enveredei-me a ler sobre mitologia indígena, principalmente *Mitológicas*, a tetralogia de Lévi-Strauss. Tentei criar uma decupagem mítica a partir das imagens do desfile da GRIN, mas fracassei ao perceber que não tinha domínio suficiente sobre mitologia para assumir uma narrativa baseada inteiramente nesse conceito. Desisti dessa ideia e parti para um segundo caminho, mais baseado na concretude das imagens e nas possibilidades da voz over.

Retomei a filmografia de Harun Farocki para tentar entender como ele trabalha com a concretude das imagens e de alguma forma, principalmente em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988) e *Videogramas de uma revolução* (1991), consegue narrar através da montagem mantendo a ideia rizomática e horizontalizada pensada no meu primeiro caminho que partia de narrativas míticas. Obviamente, Farocki trabalha com elementos objetivos para construir uma rede de possíveis significados e indícios ao longo dos filmes a fim de impulsionar a subjetividade do espectador sobre determinado fato na tela. Esse era um caminho possível e inspirador para adotar na montagem do filme.

Também tive acesso ao filme *48* de Susana de Sousa Dias, que me levou a pensar em possibilidades com a imagem estática, o uso do fade e, principalmente, o tratamento sonoro, tão impressionantemente apurado nos filmes da diretora portuguesa. Também a partir dela, surge a vontade de trabalhar com depoimentos “anacrônicos” sobre as imagens, a fim de “recuperar” para o tempo presente uma memória escondida nas imagens.

Mas como chegar a essas memórias? Como descobrir ou ter acesso a quem estava naquele desfile da GRIN em 1970? Essas questões me fizeram repensar o som e os depoimentos dentro desse filme, tentando entender qual seria a função narrativa deles antes de decidir a maneira de gravá-los e com quem eu falaria.

Pensei então em narrar o filme a partir de depoimentos de pessoas que teriam presenciado o dia do desfile da GRIN. Assim, através de memórias pessoais poderia criar sobreposições a fim de trazer afetividade a partir da relação entre som e imagens, mesmo que a experiência relatada no depoimento em voz over não fosse relacionada à daquele momento vivido na foto.

Tendo determinado esse norte, saí em busca dos depoimentos. Decidi propor um procedimento para os personagens a fim de conseguir capturar áudios de memórias pessoais que me pudessem servir para narrar o desfile da GRIN, ou seja, uma história diferente das lembradas e relatadas por eles. As duas entrevistas com as mulheres (Maria Vanilda da Silva e Maria de Lourdes, respectivamente a minha mãe e minha avó) foram feitas a partir de duas fotografias de 1970 de cada uma. A partir dessas imagens fiz algumas questões e, às vezes, tentei direcionar a conversa para assuntos que me soavam mais próximos da situação tratada no filme, sem que elas soubessem ainda sobre o que era o curta. O terceiro áudio, de João Bugre Krenak, foi coletado de uma entrevista feita pelo site *Agência Pública*<sup>5</sup>, no qual ele conta sobre sua prisão no Reformatório Krenak, em Resplendor (MG), um dos dois centros para a detenção de índios considerados “infratores” mantidos silenciosamente pela Fundação Nacional do Índio (Funai) durante o regime militar.

Com o material em mãos, parti para o trabalho de montagem na ilha de edição. Nesse processo, o que me parecia mais importante era estabelecer uma estrutura para seguir trabalhando, com total liberdade de subvertê-la quando fosse necessário. Pensei em narrar a partir de três momentos distintos que levariam a última imagem, a de um índio que é carregado por dois guardas indígenas em um pau-de-arara.

Comecei pelo olhar da criança sobre o desfile, a partir das memórias de minha mãe de uma foto de quando ela tinha três anos, em 1970. O recorte de uma criança em meio a uma multidão que assiste ao desfile foi o enquadramento que encontrei.

A segunda imagem, ainda dessa mesma fotografia, era de homens e mulheres que olham curiosos alguma coisa que não se vê. Um recorte de reações. O depoimento nesse

---

<sup>5</sup> <http://apublica.org/2013/06/ditadura-criou-cadeias-para-indios-trabalhos-forcados-torturas/>

momento é o de minha avó sobre duas fotografias, a de um desfile de sete de setembro e outra em que a família está reunida em frente a uma casa de madeira, ambas da década de 1970.

O uso do *fade* longo que demora a revelar as imagens, principalmente no início do filme, ajuda a criar a expectativa e a impressão de que a imagem se relaciona com o fato narrado em voz over. Em alguns momentos, o uso do artifício de ralentar as imagens me serviram em igual sentido. Como conceito geral de montagem, tentei estabelecer a lógica da construção narrativa com planos fechados que aos poucos se revelam e mostram a cena relatada.

Ainda na montagem, percebi a necessidade de me posicionar diante do tema e ao mesmo tempo recriar a complexidade da festa do desfile, que por um lado era vista para muitos como um avanço para a questão indígena, mas por outro lado era carregada de perversidade e opressão, uma vez que pela lógica instituída no programa da Guarda Rural índios eram transformados em agentes colaboradores do Estado no massacre de seu próprio povo. Essa necessidade de coesão e unidade me fez chegar ao recurso das legendas, que em sua objetividade entram como contraponto aos depoimentos nostálgicos das duas mulheres. Tentei trabalhá-las narrativamente no sentido de criar tensão e não como um acessório informativo que “conduz” uma história.

Sobre o som e os recursos sonoros, trabalhei na seleção de falas, limpei e equalizei os áudios e os reagrubei em função da narrativa, sempre pensando como o efeito da ralentação sonora (o espaço entre um som e outro) poderia contribuir para o ritmo do filme. A música e o som do tiro surgiram quando percebi a necessidade de ambientação sonora além dos depoimentos, sem carregar a imagem de significados, mas trabalhar o som paralelamente a ela em igualdade de importância.

O filme está em processo e considero esse um primeiro experimento ou um primeiro corte, que me possibilitou visualizar alguns caminhos para seguir trabalhando na montagem. As dificuldades no processo foram muitas, desde os problemas para ter acesso às imagens até conseguir personagens que aceitassem participar do “jogo” proposto com a memória pessoal. No entanto, acredito que a maior dificuldade tenha mesmo sido o processo de montagem e o problema de dar unidade ao filme.

Os próximos passos da pesquisa serão no intuito de trabalhar melhor a relação de som e imagem, tentando encontrar uma unidade. Também gostaria de repensar o título, uma vez que acredito que o assunto do filme pode ir além da GRIN em si e pode também considerar o procedimento de captação dos depoimentos de memórias pessoais dos personagens que nada tem a ver com o dia do desfile da Guarda Rural. Assim, poderia deixar mais evidente o

procedimento dentro do filme, enquanto material narrativo. E, por fim, penso em trabalhar melhor a montagem, principalmente da última “cena”, em que é revelada a imagem do pau-de-arara. Há ainda caminhos a serem descobertos.

## **Bibliografia**

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Azougue, 2004.

ESTADO DE S. PAULO. **Em três anos, guarda dos índios falha muito**. 31 de out. de 1973: p. 52.

FOLHA, DE S. PAULO. **Como a ditadura ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena**. Acessado em 20 de abril de 2015 em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml>

FRANÇA, Andréa. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da Ditadura. **XXIII Compós**, Pará, maio, 2014. Disponível em: <<http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/gt11.htm>>. Acesso em: 13 jun.

FRANÇA, Andréa. A reencenação no cinema documentário. **MATRIZES**, v. 4, n. 1, p. 149-161, 2010.

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. **Filmografia brasileira**. Cinemateca Brasileira, 1984.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O preço de uma reconciliação extorquida** in *O que resta da ditadura* / Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.). - São Paulo: Boitempo, 2010.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, v. 31, n. 21, p. 85-105, 2004.

JORNAL DO BRASIL. **Os passos da integração**. 06 de fev. de 1970: p. 01.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Do mel às cinzas**. Vol. 2. Editora Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O cru e o cozido: mitológicas 1**. Editora Cosac Naify, 2004.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. **De índio a guarda nacional: cidadania e direitos indígenas no Império (Vila de Itaguaí, 1822-1836)**. Topoi 11.21 (2010): 127-142.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papyrus Editora, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal--o que é mesmo documentário?**. Senac, 2008.

REIS, Daniel Aarão. A ditadura cronológica. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2014/03/1430873-daniel-aarao-reis-a-ditadura-cronologica.shtml>. Acesso em: 21 fev.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade** (3a. ed.). Brasil: Jorge Zahar Editor, 2005.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Ed.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.

ZELIC, M. **Povos indígenas e ditadura militar: subsídios à Comissão Nacional da Verdade 1946-1988**. Relatório Parcial 1.30 (2012): 11.