



**O Índio  
no cinema  
brasileiro e  
o espelho  
recente**



# O Índio no cinema brasileiro e o espelho recente

Juliano Gonçalves da Silva

Monstro dos Mares  
Ponta Grossa – PR  
Junho de 2020

**Aviso de Copyleft:** Esta publicação é uma ferramenta de luta contra o capitalismo, a colonialidade e o patriarcado em todas as suas expressões. Por isso, pode e deve ser reproduzida para ler em qualquer lugar, discutir em grupo, promover oficinas, citações acadêmicas, rodas de conversas e fazer impressões para fortalecer o seu rolê anarquista / banquinha de zines / coletivo. Compartilhar não é crime. Pirataria é multiplicação.

**O índio no cinema brasileiro e o espelho recente**, Juliano Gonçalves da Silva. Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 2002.

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285028>

Revisão editorial e preparação de texto: *Claudia Mayer*  
Diagramação e capa: *Baderna James*

### **Editora Monstro dos Mares**

Divulgação Acadêmica Anárquica

Caixa Postal 1560

Ponta Grossa – PR

84071-981

[www.monstrodosmares.com.br](http://www.monstrodosmares.com.br)

[editora@monstrodosmares.com.br](mailto:editora@monstrodosmares.com.br)

#### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

S586i Silva, Juliano Gonçalves da.  
O índio no cinema brasileiro e o espelho recente / Juliano  
Gonçalves da Silva. – Ponta Grossa, PR: Monstro dos Mares, 2020.  
122 p. : 14 x 21 cm

Inclui bibliografia  
ISBN 978-65-86008-00-5

1. Cinema – Brasil – História e crítica. 2. Índios no cinema.  
I. Título.

CDD 791.430981

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

*Aos meus pais, paixões, amores, amig@s  
e ancestrais. Pois, quem puxa aos seus,  
não degenera...*

## Pedido de solidariedade

---

Só é possível fazer e distribuir livros e zines porque algumas pessoas compreendem essa função das editoras anárquicas e anarquistas, e fortalecem na divulgação dos materiais, escolhendo alguns itens em nossa lojinha, chegando junto na banquinha ou entrando com recursos financeiros na Rede de Apoio quando viável. Seu apoio contribui para a disseminação de conhecimentos dissidentes e não-normativos, fazendo-os chegar a coletivos e singularidades que atuam em nome da liberdade e da autonomia. Contribua a partir de R\$ 5 por mês para que mais projetos como o que você tem em mãos possam existir e chegar para mais pessoas.

*[www.catarse.me/monstromensal](http://www.catarse.me/monstromensal)*

# Sumário

**Introdução ..... 9**

**Cinema e Sociedade ..... 13**

O filme de ficção ..... 15

O personagem no cinema ..... 21

Sobre o conceito de índio ..... 29

Imaginário e cinema ..... 33

História da representação cinematográfica  
do índio no Brasil ..... 37

O personagem indígena brasileiro ..... 41

**Filmes brasileiros catalogados .... 47**

Panorama dos filmes levantados ..... **53**

**Palavras finais ..... 97**

## **Referencial bibliográfico**

Bibliografia utilizada ..... **105**

Bibliografia pesquisada ..... **109**

# Introdução

O cinema é – por sua “natureza” – antropológico, na medida em que não lhe é estranha a possibilidade de representar qualquer momento cultural da história do homem no espaço e no tempo, com um envolvimento da percepção bem superior às anteriores formas de narração. O enfoque globalista é próprio de sua “razão interna” ou seja, tanto de sua técnica como de seu espírito.

**Massimo Canevacci<sup>1</sup>**

---

1 *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Esta obra tem por objetivo traçar um panorama de como o “índio” é retratado no cinema não-documental (ficcional) brasileiro de longa metragem. A análise está voltada para o retrato que o cinema brasileiro tem feito do índio quando o configura como personagem, bem como do seu papel na sociedade brasileira através do discurso que é veiculado pelo cinema.

Enquadrando-se na temática mais ampla do estudo das representações sociais em geral<sup>2</sup>, este estudo levanta questões sobre o papel desempenhado pelo cinema<sup>3</sup> como elemento de produção e reprodução de determinados valores e atitudes culturalmente vigentes na sociedade.

A escolha de filmes de ficção para o levantamento realizado deu-se em função de estes serem, do meu ponto de vista, instrumentos importantes para a compreensão não apenas das sociedades retratadas ou imaginadas no âmbito do cinema mas, principalmente, para a compreensão de seu contexto de produção; ou seja, quem os produz e como é o meio no qual os filmes são produzidos.

---

2 “A discussão sobre representações sociais que se inicia com Durkheim é abordada por vários autores no interior das Ciências Humanas. Ela se manifesta em palavras, sentimentos e condutas, que podem e devem ser analisadas a partir da compreensão das estruturas e dos comportamentos sociais. Sua mediação privilegiada é a linguagem. Através dela, a realidade vivida é representada e os atores sociais constroem sua vida e a explicam mediante seu estoque de conhecimentos. Elas não são necessariamente conscientes, nelas estão presentes elementos tanto da dominação como da resistência, tanto de contradições e conflitos como de conformismo, constituindo-se em matéria prima para análise do social.” (MINAYO, 1995)

3 “Pensando-se, como sugere Bakhtin, o cinema enquanto uma forma de linguagem e representação. Para ele, cada época e cada grupo social tem seu repertório e formas de discurso determinadas pelas relações de produção e pela estrutura sociopolítica. A compreensão da fala exige, ao mesmo tempo, a compreensão das relações sociais que ela expressa, porque as palavras não são a realidade, mas uma fresta iluminada: representam!” (MINAYO apud BAKHTIN, 1995: pp 110). Assim também como o cinema.

Em função do seu aparente “descompromisso” em retratar a realidade, esses filmes podem proporcionar uma rica possibilidade de expressão do imaginário<sup>4</sup>, trazendo à tona conceitos e preconceitos sobre a imagem do personagem indígena representado nessas obras.

Com isso, é possível pensar as relações entre as imagens e as ideologias presentes nos filmes de ficção nos quais o personagem indígena aparece, e também refletir sobre como os elementos estéticos que compõem esses filmes caracterizam os cenários e personagens que constituem o universo fílmico em questão.

A escolha do gênero ficção, em contraposição ao documentário, ocorreu em consequência do fato de que em uma abordagem que não é condicionada por uma representação do real – como é a dos filmes de ficção – os elementos estruturadores da narrativa estarão “mais livres” para representar como se pensa o(s) índio(s), pois a construção do personagem indígena apresentará muito do que é pensado sobre ele pelos diretores, que na sua maioria são brancos e integrantes da sociedade ocidental não-indígena. Os documentários, por sua vez, estarão condicionados pela necessidade que se impõe ao gênero de captar os aspectos presentes na realidade objetiva, verdadeira.

Mais especificamente, cabe questionar quais são as possibilidades de atingir esse ideal de “documentação da realidade” mesmo em filmes que expressamente se colocam nessa perspectiva. A escolha neste trabalho, provisória, é a de manter a dúvida sobre o que é o “real”, o “verdadeiro” e a “ficção”, a “mentira” e tentar extrair dela o máximo de elementos possíveis.

---

4 Para Gilbert Durand (1989: pp 07) o âmbito do que chama de imaginário, engloba a invenção de um tema e seus desenvolvimentos por meio do discurso, poético ou não, seja de imagens, de signos, de alegorias, de símbolos, ou seja, o que é possível dizer, ou melhor das representações concretas de uma ideia ou de uma emoção, dando-lhe a dimensão de algo que existe na realidade.

A análise dos gêneros ficcionais deve ser entendida como um momento da reflexão mais global sobre manifestações culturais de massa e produtos industrializados. Sendo assim, para se pensar em comédias, tragédias e melodramas, em *westerns*, musicais ou filmes de terror, ou ainda em telenovelas, séries e programas cômicos, é preciso refletir também sobre a forma como eles são produzidos em seus respectivos campos, distribuídos e consumidos no interior da sociedade. Ou seja, a disposição para o desenvolvimento de pesquisas sobre gêneros ficcionais – nos espaços audiovisuais – deve ser articulada, metodologicamente, às dimensões analíticas da história, produção e recepção da cultura nas sociedades modernas.

Os gêneros devem ser encarados como um padrão a mais na configuração da indústria cultural. Como modelos dinâmicos, necessitam ser vistos como repertórios variados de estruturas, que resultam da conexão entre um ou mais gêneros e da relação entre formas originais e elementares, com novos recursos que, introduzidos, transformam e recriam padrões mais ou menos acabados. Espaço ficcional e efeito de um múltiplo processo que relaciona, articuladamente, matrizes culturais tradicionais, materialidades econômicas, esquemas burocráticos e administrativos, tecnologias, luta entre produtores culturais e desejos dos receptores, sempre historicamente contextualizados.

Com esta obra, meu objetivo é contribuir na perspectiva do movimento delineado nos parágrafos anteriores, buscando elucidar esses “outros” retratados através da análise realizada sobre a imagem do índio tal como vem sendo veiculada no discurso do cinema brasileiro de ficção.

# Cinema e Sociedade

O cinema trabalha, ao mesmo tempo, com a linguagem do gesto e com a linguagem articulada ou sonora. Ele é o resultado de uma produção mental-criativa de determinados sujeitos ou grupos da sociedade, cujo objetivo será sempre expor essa produção – o filme – para toda a sociedade.

Tal produção traz em si um conjunto de veredictos instituídos pela sociedade que se expressam através da produção cinematográfica. Traz também um conjunto de percepções, observações pessoais, críticas construtivas ou negativas, intolerâncias, idiossincrasias e preconceitos dos seus realizadores. Além disso, manifesta uma preocupação com a sociedade à qual pertence e na qual promove tais estados de manifestação, podendo tanto refleti-la ou recusar seus valores culturais e sociais. É precisamente sobre essa questão – o somatório dos veredictos afirmados pela sociedade através de um filme e que constitui as suas representações sobre o conteúdo trabalhado no cinema – que centraremos nossa análise, particularizando-a nos pontos em que configuram a imagem do “índio”. Procuraremos expor quais os mecanismos que se entrelaçam na exposição de tais pensamentos num filme e que resultam em um discurso social.

Este estudo sobre a imagem do índio pretende ser limitado à análise do retrato que vem sendo construído pelo cinema brasileiro ao configurá-lo como personagem – através da imagem e do som – e de seu papel na sociedade brasileira. Não se detém naqueles indígenas – ou seus descendentes – envolvidos direta ou indiretamente com a produção cinematográfica, nem tampouco com a identificação de diretores, argumentaristas ou roteiristas

preocupados e identificados com essa temática. O estudo reflete sobre a existência no cinema brasileiro de um discurso (ou elementos de construção do personagem) formador de paradigmas estereotipados, geradores de preconceitos e intolerância para com os indígenas reais. Esse fato tem sido muitas vezes reiterado pelo cinema nacional, nas concepções por ele veiculadas através das suas imagens e mensagens.

O levantamento está centrado na produção de filmes de longa metragem do gênero ficção que, fazendo parte da indústria cultural brasileira, emitem mensagens para os integrantes dessa sociedade, influenciando-os ou não no modo de perceber e interpretar a imagem do índio. Através do filme, a personagem índio/índia é apresentada, julgada e classificada, tendo por ele atribuídas as suas qualidades, o que implicará provavelmente na sua compreensão dentro da sociedade. Tal é um julgamento qualitativo que, invariavelmente, estrutura-se segundo dois polos extremos: o do bom e o do mau selvagem<sup>5</sup>. Com isto, reforçará ou duplicará preconceitos na medida em que constrói um índio imaginário, que, na maioria das vezes, não corresponde ao indígena real.

---

5 “Estas duas ideologias concorrentes, consiste uma no simétrico invertido da outra: a recusa do estranho, aprendido a partir de uma falta, cujo corolário é a boa consciência que se tem sobre si e a sua sociedade, sendo as duas variantes dessa figura, de um lado a condescendência e a proteção paternalista do outro, de outro a sua exclusão; a fascinação pelo estranho, cujo corolário é a má consciência que se tem sobre si e sua sociedade.” (LAPLANTINE, 1988: 38)

# O filme de ficção

O filme de ficção é um produto típico do cinema. Como a própria palavra indica, não é realidade; ou melhor, a sua realidade fictícia não é senão a irrealidade imaginária. A camada imaginária pode ser muito fina, quase translúcida, um simples pretexto em torno da imagem objetiva ou, pelo contrário, pode envolvê-la em uma teia fantástica. Os graus de realidade ou de irrealidade dependem dos tipos de ficção (ou gêneros de filme). Pode-se definir cada tipo de ficção segundo a liberdade e a virulência das projeções/identificações imaginárias em relação à realidade, segundo a resistência ou a intransigência do real em relação ao imaginário. Ou seja: segundo seu sistema complexo de credibilidade e participações. As necessidades afetivas e racionais se entrelaçam e constituem complexos de ficção. Essas necessidades são diversamente determinadas, segundo as ideias da vida e da sociedade, das classes sociais, etc. Assim, podemos passar do plano antropológico para o plano histórico e sociológico.

MORIN (1980: 149) descreve as diferentes etapas por que passam os interesses humanos em relação aos diferentes gêneros, supondo um desenvolvimento mental humano. Assim, o fantástico, de acordo com esse autor, corresponderia às carências de uma idade mental anterior aos doze anos. Já mais ou menos desligadas das fixações animais, as preferências das crianças de menos de doze anos vão para os desenhos animados, marionetes, cenários lendários, ações extravagantes. Depois do estágio dos animais e antes do das aventuras, situa-se o do fantástico.

Vem depois a idade em que o fantástico cai em descrédito: deixa-se de acreditar nele. A partir dos dez, doze anos, começa a se afirmar uma vontade de racionalização e de objetivação. Disto decorreria a eficácia e a euforia máxima da participação

das chamadas intrigas “realistas”. Os rapazes perdem o interesse pelo fantástico e pelo sonho, preferem os atores e os meios reais aos desenhos animados, às marionetes e aos cenários míticos. Na expressão desses, tudo isto passa a ser visto como “demasiado infantil”, embora permaneçam sem saber que “no realismo se esconde a infantilidade adulta” (MORIN, 1980: 150).

Finalmente, vem a idade em que se ultrapassam os estágios, ou seja, aquela em que eles são aceitos conjuntamente, em que o poder de acomodação dum projeção-identificação, sem qualquer preconceito ou constrangimento, é já suficientemente amplo para permitir uma adaptação a todos os gêneros, para permitir tanto uma apreciação do fantástico como do realismo, tanto da ingenuidade como da sutileza.

Embora o cinema tenha nascido num momento em que a civilização já havia relegado o fantástico à esfera infantil, na história do cinema isto vai ser retomado. Cabe dizer ainda que o cinema será desintegrado, interiorizado e racionalizado para ser transformado na fantasia ou no romanesco.

O fantástico só consegue se transferir para o selo da fantasia mediante a cobertura justificadora do sonho, da alucinação, da loucura, ou do cômico, entrando, então, no circuito racional. A característica essencial da fantasia é, na visão de Morin, a racionalização do fantástico. Nesse caso, múltiplas seriam as racionalizações possíveis e várias segundo o gênero de filmes: cômicos ou trágicos, de aventuras, policiais, etc. Ele cita alguns exemplos de como ocorre tal processo. Assim, segundo ele

enquanto o detetive não surge, com a sua racionalidade, o mistério policial clássico é com o fantástico que aparenta: houve, à primeira vista, fantasmalidade, ubiquidade e bruxaria, até uma identidade se restabelecer (destruição do álibi) e a causalidade racional triunfar (descoberta da mobilidade). Também no filme de aventuras se

racionaliza o fantástico. Num primeiro grau, os acasos, as coincidências, os mistérios do nascimento, as predições que se realizam, os gêneros (duplos), a invulnerabilidade do herói roçam ainda pelo fantástico. Num grau mais avançado é só um halo mágico que se desprende dos feitos algo sobre-humanos dos heróis, e das coincidências algo providenciais do filme. (MORIN,1980: 151)

“Quanto maior é a racionalização, mais realista é o filme”, dirá ele (idem: 152). A magia vai se tornando subterrânea, passando a revestir-se e a esconder-se, até quase se dissolver. “Com maior ou menor profundidade, com mais ou menos tato, sempre o mito é reduzido às normas da objetividade ou, pelo menos, envolto em verossimilhança. Ora, com efeito, se destrói a magia, ora ela é camuflada com mil ínfimos toques stendhalianos de objetividade e de racionalidade. O que na maior parte das vezes se dá é destruição e camuflagem” (ibidem: 152).

Para ele, o realismo,

essa recusa duma falsidade para melhor se aderir à ficção, é a cautela apresentada a uma consciência que tem vergonha de se comprometer com a magia, uma consciência que já não pode sonhar livremente em estado de vigília. Em estado de vigília, há necessidade duma certa verossimilhança, para se poder ir ao sono. Há necessidade de, continuamente, se encorajar a projeção-identificação com um tímido, ‘mesmo assim, isto podia acontecer(-me)’. O estado de vigília necessita de uma garantia de autenticidade. Os modernos Tomés das salas escuras deixaram de poder crer com a mesma candura dos inocentes. (MORIN, 1980: 152)

A fantasia racionaliza e objetiva a magia, conservando-lhe o núcleo subjetivo. O realismo é a aparência objetiva da fantasia, mas a ficção é sua estrutura subjetiva. A fantasia deve ter a aparência da objetividade e as mesmas estruturas da subjetividade. Seria sua característica específica suscitar um clima mágico no seio de um quadro de explicações racionais (realistas).

No seio da fantasia realista, o encontro e o amálgama da magia e da racionalização daria como efeito um desabrochar do complexo de alma: a vida e as aventuras da alma e o amor, é o que predomina nos écrans. Seria, pois, a fantasia a ficção preponderante no cinema: uma ficção que é um autêntico complexo de real e de imaginário, em que carências afetivas e carências racionais encontrariam um certo equilíbrio molecular. Esse complexo persiste a depender de uma adesão em massa dos espectadores, e, inversamente, das deserções em massa, quando esse equilíbrio é quebrado. Qualquer afronta ao seu “realismo” ou, inversamente, qualquer excesso de realidade, desqualificam-no (idem: 152).

Na análise de Morin, nem todas as personagens de um mesmo filme possuem o mesmo poder de realidade: uma estranha decantação distingue os primeiros dos segundos papéis: “Estes, racionalizados segundo um tipo médio ou gênero, verdadeiros ‘estereótipos’, não passam de ‘utilidades’, reduzidos como estão a uma condição de objetos dotados de vaga subjetividade. Em contato com os heróis, pelo contrário, todas as normas e servidões da vida real se tendem a evaporar. São eles os arquétipos de uma humanidade magnificada” (1980:153).

São, no dizer de Morin, (apud Francis RICCI, 1980: 153) “homens autênticos mas mais fortes, mais hábeis, mais sedutores – mulheres autênticas, mas mais belas, de sobranceiras mais arqueadas, pernas mais bem-feitas”. O cinema exige o que o teatro muitas vezes negligencia: a beleza do corpo e do rosto. “Tal como a beleza da alma... o *Star System* leva essa idealização a uma divinização...” (idem:153).

Complexo de real e de irreal, integra-se a fantasia nesse outro complexo polimórfico de real e de irreal que é o filme. Não existiria um “ou isto ou aquilo” do realismo e do irrealismo no filme, mas uma totalidade dialética de múltiplas formas onde, o verídico, o verosímil, o incrível, o possível, o idealizado, o estilizado, os objetos e suas formas, a música informe, tudo isso se mistura segundo infinitas possibilidades de dosagem.

Estas infinitas possibilidades se fixam e se cristalizam em sistemas de ficção que variam, evoluem desde as origens do cinema, multiplicam-se segundo as necessidades que estão em causa. “Para lá do incessante e browniano movimento de real e de irreal, a sua cristalização, permite-nos captar a determinação sociológica do filme.” Nas palavras de Morin, qualquer sistema de ficção é, por si próprio, um produto histórico e social determinado.

Também os dois arcos, aparentemente intangíveis, por entre os quais passa o fluxo misto de realidade e de irrealidades fílmicas – a objetividade fotográfica e a subjetividade musical – se encontram historicamente determinados; é possível uma nova era, uma nova arte do cinema, que ignorem a música ou a exagerem, que desobjetivizem ou dessubjetivizem os objetos... E mais: se as cristalizações fílmicas se acham em contínuo movimento, é porque são precisamente sensíveis às transformações do mundo real; estas transformações agem como emissões radioativas que, mediante uma série de mutações químicas ou formações de isótopos, desequilibram o sistema... (ibidem:153)

Sendo assim, o que importaria, do ponto de vista sociológico, seria a determinação dos sistemas; já do ponto de vista antropológico, o que importa é a infinita possibilidade da dialética do irreal e do real.

Quando o cinema, ao abrir amplamente os braços ao sonho e à vigília, se diferenciou do cinematógrafo em sua prática cognitiva, veio fomentar, no seio dessa ruptura e dessa própria oposição,

um campo de estranhas complementaridades, de incessantes mutações, de irresistíveis irreversibilidades: os rostos tornaram-se paisagens, as paisagens, os rostos, os objetos sobrecarregaram-se de alma, a música deu corpo às coisas. O espectador foi levado a navegar num oceano infinito, submetido aos ventos contrários e variáveis que,

para o fazerem aderir afetivamente à sua visão, o aspiram para o écran, e, para restabelecerem a distância objetiva, dele o afastam. Nessas transmutações e turbilhões, em que sonho e realidade, renascendo um do outro, se encadeiam, reside a especificidade do cinema, cuja estranha essência tão ardentemente se procura: essência essa que é precisamente uma não-essência, ou seja, o movimento dialético. O cinematógrafo era a unidade indiferenciada ou embrionária do real e do irreal. O cinema é a sua unidade dialética. (MORIN 1980: 154)

Morin identifica ainda o cinema com a antropologia. Segundo ele, o cinema abarcaria não apenas todo o campo do mundo real, como também todo o campo do mundo imaginário, pois tanto participaria da visão do sonho como da percepção do estado de vigília. “O ‘campo’ da câmara compreende, virtualmente, o campo antropológico que vai do seu objeto (o duplo) ao eu subjetivo (consciência de si, alma), do mundo subjetivo (antropo-cosmo-morfismo) ao mundo subjetivo (percepção prática)” (idem: 154).

O cinema seria, ainda, na sua visão, uma espécie de grande matriz arquetípica que, em potência embriogenética, conteria todas as visões do mundo, em analogia com a “visão-mãe” da humanidade. Porém, ao contrário desta,

a visão do cinema desvia-se da prática, para se ir englobar na estética, e assim corresponder desde logo, à grande estética mãe, aquela que abarca todos os espetáculos da natureza e todo o campo do imaginário, todos os sonhos e todos os pensamentos. Se a estética é a característica própria do cinema, este é a característica própria da estética; o cinema é a mais ampla estética possível. Não quer isto dizer que o filme seja superior a qualquer outra obra de arte, mas sim que, sendo o campo estético do cinema o mais amplo, tolera o maior número possível de formas artísticas, e permite, idealmente, as mais ricas obras possíveis... (ibidem:155)

# O personagem no cinema

Na tradição das artes cênicas, a personagem<sup>6</sup> é constituída por cada um dos papéis que figuram numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou uma atriz.

A personagem é também a que interpreta, que representa uma pessoa, um ser. Serve como agente, portavoz de uma determinada situação, sentimento, emoção, estado de espírito deste ser na sociedade ou como expressão de um estado de coisas, de uma visão de mundo ou para o mundo. E isso em diversos níveis: político, social, psicológico etc... Por exemplo, a personagem pode representar a alma de uma cidade, o inconsciente coletivo em potencial do povo num determinado momento político. (MORENO, 2001: 23)

Falando sobre a importância da personagem no teatro, Anatol ROSENFELD (1987: 31) diz que nele “ela é o próprio espetáculo através do ator”. Ele a compara com a do cinema e da literatura, situando a sua diferença, ao afirmar que: “O teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal)”. De acordo com ele, nestes dois meios as personagens podem se ausentar, por vezes, da narrativa, pois neles “são as imagens e as palavras que fundam as objetualidades puramente intencionais, não as personagens”. Assim, “é precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer vazio”.

---

6 O substantivo personagem – que origina-se do francês *personnage* – pode ser usado em português tanto no feminino quanto no masculino.

Nas manifestações dramáticas das sociedades tradicionais – nos antigos teatros greco-romanos e orientais – a utilização da máscara era uma constante. Elas eram reproduções estilizadas do rosto humano ou animal, esculpidas em diferentes materiais tais como o barro, a madeira, a cortiça, o papelão. Muitas eram guarnecidas de pelos e cores e utilizadas pelos atores para encobrir os seus rostos, ou parte deles, na caracterização de seus personagens. Havia a máscara da maldade e a da bondade, por exemplo. E quando elas surgiam no palco ou na arena, o público de imediato as identificava. Já sabia da intenção de sua presença e da possível ação delas no desenrolar da trama. Cabe ressaltar que, na maioria das sociedades tradicionais contemporâneas da África, Ásia e Américas, tais como em nossas sociedades indígenas, o uso de máscaras ainda se encontra presente.

Embora a tradição do uso de máscaras nas artes cênicas tenha sofrido profundas transformações através dos tempos, ela ainda se faz presente no uso da maquiagem carregada no rosto em espetáculos orientais (como os Teatros Kabuki ou Nô), na utilização de personagens-tipo (como a Colombina, o Arlequim), nas máscaras da *commedia dell arte*. Este é o caso do cinema brasileiro de ficção que, inicialmente, se utiliza da pintura corporal de atores brancos para encenar o personagem indígena. Na atualidade, com a introdução de atores indígenas, foi incorporada a regra geral de que a “máscara” a ser utilizada é a própria expressão facial e gestual do ator ou atriz, que encarna e representa, com sua “pele”, uma personagem.

A máscara é a prática mais comum que reúne alegorias, personificação e festa. Também neste caso, a inserção de uma complexidade de símbolos numa produção estruturada de sentido constitui uma alegoria (CAPRETTINI, 1994).

Independente de seu contexto diegético, aqui serão retomadas algumas noções que me parecem importantes reter para que se entenda o que vem a ser alegoria, no seu sentido mais genérico. João Adolfo HANSEN (1986: 1) define alegoria como sendo a metáfora continuada que consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento. Na literatura folclórica e em toda a cultura dita “popular”, a alegorização é uma prática correta. Ela constitui talvez o mais idôneo meio representativo para relacionar mito, ritualidade e memória de uma cultura. Um patrimônio comum de usos e crenças transmite, desse modo, uma forma coerente de apropriação do Mundo (CAPRETTINI, 1994).

Mas onde a apropriação do mundo é uma celebração da ciclicidade da vida, a alegoria se liga a formas de iniciação e de exotismo. Entramos, assim, no campo das personificações que podem tomar várias formas.

As personificações mais recorrentes são as da morte, a maior parte das vezes presa, fechada numa garrafa ou amarrada a uma árvore. A da vida que, na tradição folclórica, frequentemente aparece como a velha transportando miraculosas poções de ervas. Das forças e dos elementos da natureza, num esforço de assimilação à esfera do humano: vento, rios, mares, ondas, doenças. Do tempo e suas periodizações: meses, estações, anos, etc. (idem)

A festa é o ato que, mais do que qualquer outro, celebrando valores partilhados socialmente, constitui uma alegorização coletiva, uma produção de sentido controlada e administrada pela comunidade. Mais do que qualquer outro tipo de representação ou de espetáculo, a festa se vale tanto das personificações como de personagens, de atores vivos. A máscara é a prática mais comum que reúne alegorias, personificação e festa. Também neste caso, a inserção de uma complexidade de símbolos numa produção estruturada de sentido constitui uma alegoria (ibidem).

A personificação se funda em processos analógicos e também de contiguidade instituída, quando as personagens em questão são acompanhadas de atributos ou de elementos do microcosmo da esfera de ação aos quais estão ligadas. Ela veicula ideias abstratas, dando-lhes um corpo, mas pode também representar um tipo geral, um caráter, segundo uma fisionomia culturalmente codificada. A caracterização da personagem não irá, desse modo, corresponder linearmente ao crescimento em idade e em experiência, mas segue um desenvolvimento segundo um esquema “moral” fora do “mimético” e do “representativo” (CAPRETTINI apud SCHOLÉS e KELLOG, 1994).

A alegoria se apresenta, assim, dentro de uma bipolaridade entre dinamismo (a descrição de um processo) e estatismo (as etapas simbolicamente marcadas, as constantes do relato com valor estruturante); ela ordena alguns valores precisos e, qual fábula do texto, apresenta-se como seu metro ordenador. Trata-se não de um texto que funda, mas de um texto que explica. Neste caso, a alegoria se coloca verticalmente como um modo de ordenar elementos do transcendente com elementos do perceptível (CAPRETTINI, 1994).

A alegoria tende a passar, segundo Walter BENJAMIM (apud CAPRETTINI, 1994), de “convenção da expressão” a “expressão da convenção”. Na realidade, esses dois aspectos sempre têm caracterizado a alegoria e, ao mesmo tempo, as formas alegóricas, ainda que, sublinhando o primeiro, se acentue a noção de “modo” em relação à de “texto” (CAPRETTINI apud FLETCHER, 1994).

Em última análise, poderá ser observado que, assim como uma alegoria visual representando um certo texto escrito dele oferece uma imagem (como “anamnese”), o processo alegórico no seu todo pode constituir o modo pelo qual uma cultura (como macrossistema de textos) fornece uma imagem e, com ela, uma memória de si (CAPRETTINI, 1994).

Na tradição greco-latina, a alegoria tem um significado que remete a uma característica do discurso num contexto de comunicação. A ideia básica é de uma ruptura entre forma e significado, entre espírito e letra, entre algo manifesto e um sentido não explicitado que o discurso contém de forma encoberta, passível de decodificação através de uma leitura e interpretação também alegóricas (CUNHA 2001: 43). Este último elemento, o do ocultamento, parece ser essencial na sua definição.

Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção:

analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e, assim, revelado na alegoria. (CUNHA apud HANSEN, 2001: 44)

O imaginário e as imagens a ele associadas expressam significados que se referem ao modo como nossa sociedade constrói o que poderíamos chamar de cosmologias contemporâneas, através de metáforas e alegorias.

De acordo com Ismael XAVIER, a noção de alegoria aparece muito no discurso contemporâneo sobre a arte e existe uma discussão significativa em torno de alguns momentos da produção cultural no Brasil em que se utiliza essa noção para caracterizar determinadas estratégias dos artistas, quanto a formas de construção e montagem, e as relações entre obra e contexto social. Em relação ao contexto dos filmes da década de 70 nos quais a construção alegórica se faz presente, ela é reduzida, inicialmente, a um artifício retórico em face da situação política adversa, limitando a expressão. Nesse contexto, portanto, é natural que alguns realizadores utilizassem o modo alegórico para falar ou aludir criticamente a um certo estado de coisas.

A figura do índio se prestou a falar do drama a que as sociedades indígenas estavam sujeitas nos anos 70, mas também, a propósito de se falar do índio, em muitos casos ou momentos falava-se de nossa própria sociedade, sobre problemas e sentimentos que tinham um alcance coletivo, evocando uma sensibilidade para os problemas do momento. (CUNHA, 2001: 45)

Fica claro que, nesse momento, temos a imagem do índio como um espelho que faz com que se reflita sobre nossa própria sociedade.

No filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, ocorre essa operação alegórica com a imagem do índio se transmudando em modelo de leitura da realidade. Em determinada altura do filme, aparece a imagem de um índio recebendo um espelho do homem branco. O espelho que é fornecido pelo branco é o prisma com o qual vai ser interpretada a realidade indígena no cinema, não mais pelo olhar dos próprios mas por um reflexo fornecido por outros. Em muitos filmes, percebe-se uma idealização da personagem e das sociedades indígenas, associando-as à ecologia e à integração na natureza, posta em questão através de fatos mais recentes pela forma como alguns grupos têm atuado (idem: 46). Também aparece a ligação da imagem da índia ao desejo e à sensualidade, como pode se ver em *Como era gostoso o meu francês* (1970) e *Iracema a virgem dos lábios de mel* (1979). O estado atual da questão indígena real é muito diverso daquele que encontramos nos anos 70. Entretanto, algumas especificidades ainda permanecem atuais.

O cinema, ao imitar a vida, procura nas relações entre os seres copiar a sua gestualidade, uma vez que é através dessa linguagem – a linguagem do gesto – que ele veste o personagem e comunica à plateia a sua personalidade e, assim, de maneira mais convincente, as mensagens desejadas.

O conceito corriqueiro de que “a arte imita a vida” pode se apresentar, muitas vezes, ao inverso, colocando em discussão uma determinada afirmativa da sociedade (MORENO, 2001: 27).

Com o poder que o cinema exerce sobre o pensamento das pessoas, pode ocorrer, em decorrência dele, um entrave de comunicação entre a realidade virtual que ele institui e a realidade. Uma expressão que macula o papel do indígena na sociedade – criando e fazendo crer ao público que aquelas personagens são as mesmas da vida real – poderá resultar na produção de imagens distorcidas do indígena. Sob esse aspecto é fundamental a análise do discurso gestual, que serve como suporte para aprovar ou desaprovar um sujeito ou um segmento do povo que esteja fora dos padrões da gestualidade que a sociedade acredita ser o único adequado. Assim, tudo que sai do padrão é colocado à margem e – tal como na vida real – as personagens indígenas são apresentadas através dos estereótipos de ignorantes, tolos, indolentes, infantis, estranhos. Essas pessoas na vida real são relegadas à categoria de excluídos, párias da sociedade, que não se realizam como cidadão branco e trabalhador “produtivo”. O indígena é tido como o ser que não se realiza como tal, devido sua impossibilidade de ser branco e, no entendimento dos mais “esclarecidos”, pela sua incapacidade de viver a sua própria cultura indígena.

As informações obtidas do levantamento da representação dos personagens indígenas no cinema brasileiro de ficção constituem a base do texto conclusivo, que explicita o discurso exposto sobre o índio nesses filmes, apontando as principais marcas/máscaras encontradas na composição dos personagens. Além disso, destacam-se os dois tipos de produção fílmica sobre o assunto, antagonicamente representados por duas diferentes abordagens.

Na primeira delas, que é encontrada na maioria dos filmes levantados, utiliza-se de um modelo preponderante de personagem – calcado no estereótipo – que age na desconstrução de um discurso positivo sobre o índio. A segunda, que se apresenta em menor proporção, despreza o modelo de personagem estereotipada e procura avançar na direção de um questionamento sobre o assunto, mais próxima da realidade que é mascarada.

# Sobre o conceito de índio

Concordando com Márcio SANTILLI, para quem:

muitas são as definições de índio. Em geral, melhores são aquelas que o explicam por suas coletividades – povos, nações, sociedades, etnias, tribos, comunidades – seja qual for a designação. Elas guardam vínculos históricos com sociedades pré-colombianas, identificam-se e são reconhecidas como tal. Índios são os seus integrantes, e também se reconhecem e são reconhecidas como tal. Nas melhores definições, índios são os outros, os que não somos nós, os que se afirmam como outros. (2000: 13)

Aurélio Buarque de HOLANDA apresenta-nos um entendimento muito próximo da maioria dos dicionários gerais não especializados: índio é “o habitante das terras americanas ao chegarem os descobridores europeus; o aborígene da América” (1986: 938).

Já no *Dicionário de Antropologia* organizado por André AKOUN (1983: 323-337), o índio não existe desvinculado do território que ocupa; ou seja, há uma definição de índios da América Latina e outra de índios da América do Norte. Como o Brasil fica na América Latina, nesse verbete encontramos que nessa região, se “oferece atualmente uma grande variedade humana, que vai das tribos indígenas que em certas regiões da Amazônia, ainda hoje se mantêm fora do alcance dos brancos, aos índios que estão integrados na nova civilização.” Percebe-se que, neste caso, as diferenças são ressaltadas, desconstruindo-se a ideia do índio genérico por tratar-se de um dicionário de Antropologia, ciência que se ocupa com o estudo da diversidade cultural humana.

Paralelamente, há toda uma discussão no sentido de que a ideia de índio é estabelecida como um outro genérico, ou seja, a sociedade envolvente homogeniza os grupos humanos com

culturas distintas que, sendo grupos extremamente diferenciados, não deveriam ser em muitos casos aproximáveis. Dentro deste ponto de vista, a instância “índio”, assim como o gestual associado a essa concepção, deve ser entendida como algo construído historicamente. De acordo com Sylvia Caiuby NOVAES, “a construção dessa identidade genérica é um processo que ocorre através da manipulação de signos e códigos que, impostos aos índios, foram por eles apropriados, como estratégia para o enfrentamento da sociedade branca” (1993: 23).

Afirmar o caráter imaginativo dessa ideia de índio não significa que essa instância não apresente uma realidade própria, resultante do processo histórico que originou essa construção, envolvendo relações de poder que permitiram a sua realização e eficácia.

As línguas colonizadoras inventaram muitas palavras para designar as populações encontradas na América<sup>7</sup>. Foi necessário recorrer aos conceitos que designamos a nossas organizações sociais mais verticalizadas para precisar a identidade dos “inimigos”. Assim, foram utilizados conceitos tais como: nações, povos com autodeterminação. Qual seria o nome correto para esse antigo e estranho sujeito político?

---

7 “Os europeus também diziam que as terras estavam ‘desocupadas’, mais estimativas contemporâneas calculam que entre 75 a 100 milhões de pessoas viviam nas Américas. Esses povos possuíam uma variedade ampla de sistemas sociais, desde grupos igualitários de caça e coleta até reinos e impérios baseados em uma hierarquia opressiva. Apesar do estereótipo positivo associado ao ‘indígena ecológico’, suas práticas reais eram bem variadas, embora raramente tão destrutivas quanto as europeias. [...] A noção de que estes povos nativos são pré-históricos ou povos sem história – no sentido de não possuírem nem registros históricos escritos nem qualquer tipo de desenvolvimento significativo que mereça o nome – é outro equívoco europeu.” (STAM & SHOHAT 2006: 95 – 96)

Vamos conferir quem são os índios sobre os quais estamos falando. Para os próprios indígenas, não existe índio senão como uma referência do branco. Existem os yanomami, os guarani, os bororo e outros povos. Existe o povo de cada índio e os outros povos.

No Brasil há grande diversidade étnica. Segundo o banco de dados do Instituto Socioambiental (ISA), são 217 as etnias atualmente existentes no país, além das quais há ainda povos que não estabeleceram relações regulares com a sociedade não-indígena ou o Estado. Cerca de 170 línguas indígenas são faladas hoje no Brasil. De acordo com a mesma fonte (ISA), são cerca de 280 mil índios aldeados, enquanto para a Fundação Nacional do Índio (Funai), esta população é de 320 mil indivíduos. Entretanto, cabe dizer que nunca foi realizado um censo indígena de âmbito nacional. Esses poucos mais de 300 mil índios vivem espalhados por praticamente todo o território nacional. Mais de 60% deles vive na região constituída pela Amazônia Legal brasileira, enquanto os outros quase 40% vivem na outra metade do Brasil: no Nordeste, Sudeste, Sul e no Mato Grosso do Sul. Os 217 povos se organizam em mais de 3.500 aldeias espalhadas pelo país. Há 574 terras indígenas oficiais (SANTILLI, 2000: 13-20).

Márcio SANTILLI lembra que, com toda esta complexidade resulta impossível:

falamos em índio como se fosse um povo só. E continua difícil quando substituímos a palavra índio por qualquer outra palavra das nossas palavras. Melhora um pouco quando as utilizamos no plural, reconhecendo implicitamente que são muitos os índios, mas não chegamos a chamá-los pelos próprios nomes. Frequentemente, quando tentamos avançar nesse rumo, chegamos a tratá-los por designações pejorativas, atribuídas a eles

por outros índios, seus inimigos. É o caso do nome oficialmente atribuído aos caiapós – macaco, em outras línguas indígenas – que na verdade, se chamam Mbengok-rê (que significa gente). (SANTILLI, 2000: 14-15)

Apesar dos 500 anos de colonização, se ainda não fomos capazes de aprender os nomes dos índios, “pode-se imaginar quão pouco se sabe sobre o patrimônio cultural do país, fora o que já se perdeu” (Idem: 15). Mas isso, são outros 500...

# Imaginário e cinema

No livro *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Edgar MORIN (apud XAVIER, 1984: 16) adota o processo de identificação/projeção praticamente como o seu núcleo. Nesse trabalho, que constitui um “ensaio antropológico”, seu interesse se concentra na discussão de um fenômeno que considera básico na cultura do século XX: a metamorfose do cinematógrafo em cinema. O cinematógrafo seria simplesmente a técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento, enquanto o cinema seria a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar, por excelência, de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem branco, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base.

Na literatura sobre cinema, MORIN (apud XAVIER, 1984: 17) corresponderia a um exemplo extremo da vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. Para ele, a identificação constitui a “alma do cinema”. A participação afetiva deve ser considerada “como estado genético e como fundamento estrutural do cinema”, ou seja, daquilo que é algo mais do que o cinematógrafo (técnica de duplicação), sendo a materialização daquilo que a “vida prática não pode satisfazer”. Portanto, nessa quase-identidade (cinema = imaginário, lugar da ficção e do preenchimento do desejo), ele julga constatar um dado definidor da essência universal do cinema.

MORIN (apud BORELLI, 1995: 74) assegura que a “cultura de massa continua a reproduzir a grande tradição imaginária de todas as culturas”. Aponta ainda para a existência de um imaginário comum, capaz de catalisar e unificar sonhos,

desejos e fantasias. Os gêneros – com suas tramas, personagens e temáticas, familiares e reconhecidas pelo público receptor – entram como alternativas exemplares na constituição dos mitos, verdadeiros “modelos de cultura”.

O processo de dependência com as metrópoles possibilitou que, no plano do imaginário e do consumo cultural, as classes dominantes brasileiras se percebessem<sup>8</sup> como um prolongamento das burguesias europeias, principalmente ao adotar a cultura erudita francesa. Isso fazia com que elas tentassem se igualar àquela pelo viés do consumo, e não da produção cultural. Esse processo de aculturação podia ser feito de várias maneiras: através de viagens, de importação, ou mesmo de uma produção que visava reproduzir as informações emitidas pela metrópole. A reprodução, como sabemos, era impossível, pelo simples fato de que o processo social brasileiro era diferente daquele vivido pelas burguesias dominantes europeias.

Dessa maneira, o esforço cultural que se fazia no Brasil era frequentemente vivido como reprodução, ou melhor, como “atualização” conforme o termo utilizado por Darcy RIBEIRO em *Teoria do Brasil*. Não se trata de procurar uma originalidade, uma especificidade dos processos culturais no Brasil, mas sim de pôr a “cultura brasileira” em dia com o que de mais recente se produzia nas metrópoles. “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”, resume Paulo Emílio (apud BERNARDET, 1979: 45).

---

8 Sobre isto, ver o interessante trabalho de Roberto SCHWARZ, intitulado *Ao vencedor as batatas* (2000).

Na relação entre povo e cinema no Brasil, em função de todos os problemas que inviabilizam o Cinema Brasileiro como indústria, são adotadas pelos produtores de cinema e cineastas as seguintes posturas:

- O mimetismo, que consiste em uma imitação, aproximando-se dos modelos que conquistaram as plateias do cinema (baseando-se no modelo do cinema norte-americano);
- A diferenciação nacionalista, que visa elaborar filmes que apresentassem ao público justamente aquilo que o filme estrangeiro não pode apresentar: o Brasil (“venham ver os sertões, os tatus, os índios, os jacarés, as cachoeiras”);
- Uma terceira postura, que tenta mesclar as duas anteriores (BERNADET, 1979: 91).

Paulo Emílio fala da “nossa incompetência criativa em copiar”. De fato, por maiores que tenham sido as vontades, nunca se reproduziu um filme americano no Brasil. Nem os bandeirantes, nem Rondon, nem Brasília: não existe nenhuma conquista do oeste no Brasil que possa sustentar um gênero como o *western*. Não é uma imitação de John Wayne que interpretará um Borba Gato ou Anhanguera. Portanto, as formas acabam se deslocando. Outro fator que permite situar a incompetência aludida é certamente a tese de Roberto Schwarz em *As ideias fora do lugar*: a transplantação das ideias e das formas num outro contexto histórico que o que as gerou faz com que, por mais que sejam respeitadas, mude sua função na sociedade que as adota (BERNADET, 1979: 96).

Ismail XAVIER, em entrevista publicada no Caderno Mais, de 03/12/2000, do *Jornal Folha de São Paulo*, respondendo à pergunta sobre se o cinema contribuiria para “puxar o freio” e discutir o Brasil, afirma que:

Pelos mecanismos de produção, o cinema teria muito mais condições que a televisão para propiciar o distanciamento, a crítica e a reflexão. A televisão está mais próxima do horizonte da indústria cultural, tal como é definida por Adorno e Horkheimer, do que do cinema, que já não desempenha mais o mesmo papel na sociedade. Ele não é mais a arte das massas que foi. Não obstante, internacionalmente, Hollywood ainda dita a pauta do imaginário ao qual a televisão se atrela. No Brasil, por ser o primo pobre, por não ter se estruturado até o fim como arte de massas, o cinema procura agora se atrelar a televisão. E nisso está sendo tímido, não tem estado à altura de suas possibilidades estéticas nem da discussão dos problemas da sociedade brasileira. O chamado cinema de arte ainda tem condições de provocar o debate, como ocorreu com *Cronicamente Inviável*. Infelizmente, tais exemplos são raros hoje.

Penso com esta obra contribuir, através da análise realizada sobre a imagem do índio tal como vem sendo veiculada no discurso do cinema brasileiro de ficção, para as discussões recentes acerca das representações de pessoas e povos constituídos como “outros” em relação à hegemonia branca da sociedade ocidental eurocentrada.

# História da representação cinematográfica do índio no Brasil

A evolução do índio como representação tem uma longa história. Ela encontra sua origem no século XVI (1492), embora possamos pensar no lugar que o “Oeste” teve no período que antecedeu ao contato com o “Novo Mundo” (e em décadas posteriores, o que seria depois representado nos filmes de faroeste) como um terreno já preparado, um lugar imaginário muito tematizado pela literatura europeia, embora excluído da história e da geografia.

A partir de 1492, os escritos sobre o “Novo Mundo” se multiplicaram e se estruturaram em torno dos índios. Quando aqui chegaram, os portugueses traziam consigo Caminha que, responsável pelos registros escreveu a “Carta de Achamento do Brasil”. Gênese: esse seria um resumo possível da visão contida na carta de Caminha. Nada aqui existia; logo, era preciso criar. Agindo como deuses em uma terra inexistente, esses aventureiros portugueses espirituosos começaram a criar um mundo a partir da escrita e da imagem. Esse processo, que continua até hoje, conta nossa história ficcional. Logo, somos o resultado da imaginação criativa dos descobridores, que descreviam aquilo que queriam ver.

Até recentemente, essas representações, esses registros oficiais, nos eram oferecidos como passado inquestionável, como a “História”. Generalizou-se o termo “Índio”, sinônimo de selvagem, considerado bom ou mau, de acordo com os interesses do momento. E quem eram os heróis? Os bandeirantes, por exemplo. E a história dos índios? Foi ignorada e o é até hoje.

Logo o índio se tornaria o que é dentro desse imaginário; a saber, um índio idealizado, um campo semântico complexo que se exprime de maneiras diversas e que tem implicações concretas dentro da realidade sociopolítica atual. Essa instauração do índio como instância discursiva, como lugar virtual da língua a ser investida, é produto de confrontação de um mundo antigo, carregado de toda uma história transformada em escrita (e manipulada como ela), com um outro mundo que o antigo jamais havia suposto e dentro do qual ele não acharia nada mais do que aquilo que estava pronto a encontrar (ou compreender), servindo-se dos padrões de seu próprio pensamento e de sua própria realidade para encarar um mundo a conquistar, um mundo novo que não poderia existir, após o primeiro choque do contato, se não fosse em função do mundo antigo.

Seria extremamente longo e cansativo retomar a evolução do campo discursivo que fez com que o índio tenha se tornado esse índio imaginário a partir da literatura e do teatro; em função dos objetivos deste trabalho, nos restringiremos ao cinema. Em séculos posteriores, essa representação seria tematizada pelo cinema. No Brasil, essa retratação do contato entre as sociedades seria feita no filme de Humberto Mauro de 1937, *O Descobrimento do Brasil*.

Muito do imaginário que perpassa a imagem do índio em nossa sociedade é perceptível se nos atentarmos diante dos filmes de ficção ou mesmo documentários que enfocam sociedades indígenas. Muitos desses filmes tiveram como referência não o índio real, mas aquele construído pela literatura romântica, marcadamente idealizado, como atestam os inúmeros “guaranis”, “Ubirajaras” e “Iracemas” do nosso cinema (CUNHA,1999: 43).

No Brasil, temos a presença da imagem do índio no cinema desde o seu início. Toda a produção fotográfica e cinematográfica da Comissão Rondon, através do trabalho do Major

Luiz Thomas Reis<sup>9</sup>, marca esses momentos iniciais. Temos o trabalho de Silvino Santos<sup>10</sup>, pioneiro do cinema na Amazônia, que no início do século, financiado pelos coronéis da borracha, realiza filmes que focalizam índios.

Há uma filmografia expressiva que cobre um espaço de tempo relativamente amplo (da década de dez até a atualidade) e que focaliza de alguma forma o índio brasileiro, expressando um imaginário social ou, em outras palavras, como a sociedade não indígena, urbana, dos centros produtores e consumidores de cinema, construiu e expressou um certo conjunto de imagens e valores em relação às sociedades indígenas.

O nascente cinema de ficção também se interessava pelo índio, mas com objetivos bem diversos, pois o tema era bem conveniente para filmes de aventura e romanescos. Assim temos filmes como *O Guarani* (1911) de Salvatore Lazzaro, *Iracema* (1919) e as duas versões de *O Guarani* (1916, 20) realizados pelo imigrante italiano Vittorio Capellaro, *Ubirajara* (1919) de Luiz de Barros, e novamente outro *O Guarani* (1920), realizado por João de Deus, todos inseridos no contexto de constituição inicial da cinematografia nacional. A temática indígena continua desde então a ser enfocada, permanecendo presente até a atualidade, como demonstram alguns filmes dos anos 90. Esse é o caso de *Brincando nos campos do senhor* (1991) de Hector Babenco, *Capitalismo Selvagem* (1993) de André Klotzel e realizações mais recentes como *O Guarani* (1995) de Norma Benguel, *O cineasta das Selvas* (1997) de Aurélio Michiles, *Hans Staden* (1999) de Luis Alberto Pereira e

---

9 Como ficou demonstrada na tese de Doutorado de Fernando Cury de Tacca, *O feitiço Abstrato: do etnográfico, ao estratégico, a imagética da Comissão Rondon* e foi posteriormente editada no livro *A imagética da comissão Rondon*.

10 Ilustrado no filme *O cineasta da selva*, de Aurélio Michiles, 1997.

*Cronicamente Inviável* (2000) de Sérgio Bianchi. O novo século se inicia com a produção *Tainá no país das Amazonas* (2000) de Tânia Lamarca, direcionado para um público infantil, *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001) de Guel Arraes e *Brava Gente Brasileira* (2001) de Lúcia Murat.

Nesse contexto, pode-se afirmar que o cinema nacional tem o índio como um dos seus temas desde sua origem, seja através dos grupos reais contatados por Rondon, seja através do índio tomado da literatura romântica nos filmes ficcionais.

O filme documental *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999) confirma e reencena essa prática da representação do índio. É curioso que, no revival do século feito por Marcelo Massagão, a primeira imagem que aparece do Brasil é a de um índio recebendo o espelinho metamorfoseado em chapéu. Na sequência, vem a imagem de um encontro indígena registrado por filmadoras, seguido pela cena de um protesto indígena contido por um cordão policial. Assim, duas constantes no cinema brasileiro são apresentadas: a violência, sempre presente do contato e a tentativa de aproximar “os outros” do “nosso” mundo.

# O personagem indígena brasileiro

Chamados de “legítimos filhos da terra”, já no século XIX a figura do indígena fora eleita como emblema da identidade nacional. O índio idealizado pelo romantismo era uma espécie de ancestral digno e não corrompido, símbolo de uma nação cujo destino era o progresso e a civilização. Décadas depois, nos anos 30, a identidade mestiça proclamada por Gilberto FREIRE em *Casa Grande & Senzala* ofusca essa simbologia: o índio foi confinado ao passado colonial, não nos acompanhou na história, tendo permanecido à margem da massa compósita que somos. Darcy RIBEIRO, nos anos 50, afirma que o índio tem lugar na nossa sociedade, mas apenas em sua forma mais genérica, transfigurada, e terá que ser integrado à sociedade não-indígena para sobreviver. Nos anos 70, o pessimismo quanto ao futuro desses povos voltou, pois a sociedade industrial atingindo o seu apogeu não permitia espaços para o “arcaísmo”.

No ano de comemoração dos 500 anos do “descobrimento” do Brasil, o índio voltou a protagonizar o imaginário social, cumprindo a função de reencenar o mito dos primeiros encontros entre a América e o Ocidente. Assim, eles vieram reclamar para si a produção de tal imagem, exigindo que sua presença fosse demarcada por suas diferenças culturais e reivindicações políticas. No desfecho da festa do dia 22 de abril de 2000, duas possibilidades se antagonizaram: atualizar a fábula brasileira ou contrapor-se à história oficial. O fracasso das comemorações oficiais, ressaltado ostensivamente pela mídia, demonstra o esgarçamento de um ideal de nação, imaginado como produto da congregação das diferenças. Ainda vivemos sob um regime que pensa o Homem como entidade abstrata e o Direito como dotado de alcance geral.

No Brasil do final de milênio, início de um novo século, nunca os índios apareceram tanto na mídia. Na semana anterior ao 22 de abril, data oficial do descobrimento, o índio Henrique Suruí pôs uma lança no peito do Presidente do Senado Federal. Em atitude histórica, o ato de Henrique Suruí traz do passado a memória das nações indígenas dizimadas pelos colonizadores europeus. Na mesma semana, ainda em Brasília-DF, indígenas lançaram flechas ao relógio da Rede Globo, numa revoada iconoclasta contra aquele monumento. Tal ato de protesto foi também realizado em muitos outros pontos do país onde se erigiram os relógios globais.

Enquanto isso, em Porto Seguro (Bahia), local “oficial” da chegada dos portugueses ao Brasil, as nações indígenas construía, com grande dificuldade, o seu monumento de denúncia ao etnocídio. Esse monumento, dias antes das comemorações oficiais, foi brutalmente destruído pelo Exército brasileiro, que invadiu – uma vez mais – as terras indígenas com as armas e a prepotência típicas dos dominadores.

A festa oficial dos 500 anos do “descobrimento” configura um gigantesco espetáculo. Diante das arquibancadas montadas à beira-mar para o ingresso restrito de convidados selecionados, há uma reprodução detalhada de seis naus portuguesas fundeadas. Em quatro delas, telões transparentes apresentavam projeções e efeitos luminosos. A atração musical veio de ultramar: Andréa Bocelli, tenor pop italiano. A poucos quilômetros dali, “penetras” que não quiseram assistir ao espetáculo das arquibancadas de TV: índios, negros e trabalhadores sem-terra mal-educados “que cospem no chão do dono da casa em dia de festa”<sup>11</sup>. Como ousam os índios, símbolos privilegiados das comemorações, converterem-se em sujeitos e arrumar confusão em festa de homens cordiais? Símbolos são bons para pensar, não para agir à nossa revelia.

---

11 Segundo o comentário do Ministro da Cultura na época, Francisco Weffort.

No dia 22, paralelamente às comemorações oficiais do “500 anos”, simultaneamente ocorrem protestos de índios – em seguida à Conferência dos Povos Indígenas, em Coroa Vermelha – do movimento negro, do movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra e de milhares de brasileiros contra as comemorações. Às 11 da manhã, na rodovia que liga Porto Seguro a Santa Cruz de Cabrália (BA), cerca de quatro mil manifestantes partiram da conferência indígena em Coroa Vermelha e marcharam em direção a Porto Seguro. No meio do caminho, foram barrados por 300 homens da tropa de choque da PM e atacados com bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha. Alguns reagiram com pedras e flechas, outros fugiram. A polícia perseguiu os manifestantes por cerca de um quilômetro, soltando bombas, até dispersar o protesto. No momento do conflito, Gildo Terena, da aldeia de Campo Novo (MT), ajoelhou-se em frente à barreira policial e pediu para que parassem de jogar bombas. Foi agredido pelos policiais, cena fotografada que estampou as primeiras páginas de jornais de todo o mundo. Cento e quarenta e um manifestantes – entre eles índios, negros, estudantes, sindicalistas, membros do MST, políticos de oposição e agentes das pastorais negra e indígena da Igreja Católica – foram presos e aproximadamente outros 30 ficaram feridos. As cenas de repressão à marcha dos movimentos sociais e, particularmente, ao movimento indígena, vistas em todo o mundo, foram a expressão pública e visível do significado etnocida do Estado brasileiro presente ao longo dos 500 anos de sua existência. Acrescentou-se a isso o discurso feito pelo índio Pataxó que manchou com sangue a comemoração promovida pela Igreja Católica.

Além de tudo isso, houve uma novela diária veiculada no horário nobre e na rede de TV mais assistida do país na qual índios foram retratados. Do ponto de vista de alguns grupos indígenas que a assistiram, a novela desabonava sua imagem e, em consequência disso, foi por eles pleiteada uma indenização à mesma emissora de TV, pela depreciação de suas culturas.

Isto posto, percebe-se como o ator indígena esteve presente na arena do teatro societário recente. Porém, deslocando um pouco o foco desta análise e pensando este ator como personagem índio, dentro de um drama que não seja o seu cotidiano, já amplamente “retratado” nos documentários, vemos a ausência ou a quase inexistência do índio em histórias ficcionais (no cinema e na literatura) recentes produzidas no Brasil. Isso parece indicar o apagamento social desse personagem e a reafirmação da marginalização que a sociedade brasileira lhe reservou, sendo aceita com absoluta naturalidade, como uma inevitável consequência do progresso.

O imaginário humano é constituído de histórias e personagens dentro dessas histórias, antigamente representadas pelos mitos em narrativas fundadoras, depois presentes nas fotos, teatro, e finalmente no cinema. Com o seu casamento com a TV, o cinema resulta num dos mais importantes instrumentos de estruturação do imaginário social de nosso tempo. Assim sendo, como fica o índio nesse espaço?

Na história recente, temos a criação e propagação do “mito do bom selvagem” elaborado por Rousseau; o descobrimento do outro como sujeito, bem como a construção das primeiras imagens sobre os indígenas. Com o advento da modernidade, o contato mais direto e quase sempre violento com os índios proporcionará a sua representação como bandidos e malvados. Isso é apresentado nos filmes de faroeste, nos quais a cavalaria sempre aparece no final para salvar o/a(s) mocinho(as). Tudo isso está intimamente ligado à ideologia que esteve presente desde a época da conquista do oeste americano. Essa ideologia chegou até nós brasileiros através desse tipo de produção cinematográfica, propiciando-nos uma associação da imagem dos índios americanos aos nossos. Isto irá se reproduzir nos desenhos das crianças brasileiras ao representar o índio.

Mais recentemente, com a emergência do pensamento ecológico e o consequente respeito à diversidade cultural, esses indígenas começaram a se “emancipar” e falar por si mesmos. Passaram de uma imagem manipulável conforme a edição a personagens autônomos que tem voz e sentidos de vida próprios, só lhes faltando a “vez” para se expressar livremente. Isto está explícito nos documentários recentes como *O espírito da TV* (1990) de Vincent Carelli e no trabalho desenvolvido pelo CTI e Mekaron Opoi D’joi<sup>12</sup>. Já no cinema as coisas não vão assim tão bem: esses personagens, que povoavam os filmes na década de 70, 80 e 90, quase que desaparecem, ressurgindo apenas e mais recentemente em algumas remontagens de clássicos como *Hans Staden* (profundamente inspirado em: *Como Era gostoso Meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos) e o *O Guarani*, bem como em *Capitalismo Selvagem*, *O Cineasta das Selvas*, *Cronicamente Inviável*, *Brava Gente Brasileira*, *Tainá* e *Caramuru, a invenção do Brasil*.

---

12 O Centro de Trabalho Indigenista e o Mekaron opoi D’joi (Aquele que Cria as Imagens) são projetos que ensinam técnicas de vídeo e edição a grupos nativos e oferecem tecnologia e recursos que possam ajudar no esforço de proteger e demarcar as terras indígenas e ampliar o esforço de resistência desses povos.



# Filmes brasileiros catalogados

A lista dos filmes levantada neste estudo<sup>13</sup> não é pequena. Cabe dizer, no entanto, que existe um grande número de filmes cujas cópias se encontram incompletas, ou inexistem negativos ou cópias, e sobre os quais restaram apenas material de arquivo de papel e iconográfico. Os filmes aqui listados chegam a 89 títulos – excluídos os muitos documentários sobre o assunto, inclusive os de longa-metragem.

Lista, por década, dos filmes que apresentam personagens indígenas.

| <b>Anos 10 – Cinco títulos</b> |                          |
|--------------------------------|--------------------------|
| <i>O Guarani</i>               | Salvatore Lazzaro, 1911  |
| <i>O Guarani</i>               | Vittorio Capellaro, 1916 |
| <i>Iracema</i>                 | Vittorio Capellaro, 1919 |
| <i>Iracema</i>                 | Vittorio Capellaro, 1919 |
| <i>Ubirajara</i>               | Luiz de Barros, 1919     |

| <b>Anos 20 – Dois títulos</b> |                          |
|-------------------------------|--------------------------|
| <i>O Guarani</i>              | João de Deus, 1920       |
| <i>O Guarani</i>              | Vittorio Capellaro, 1926 |

---

13 *Guia de Filmes*, publicação da Embrafilme; arquivos de papel, iconográficos e de filmes da Cinemateca Brasileira (SP) e da Cinemateca do MAM (RJ); filmes de diversas locadoras de vídeo e arquivo particular do autor.

| <b>Anos 30 – Sete títulos</b>              |                          |
|--|--------------------------|
| <i>Amor de Apache</i>                      | Luiz de Carros, 1930     |
| <i>Iracema</i>                             | Jorge S. Konchin, 1931   |
| <i>Anchieta, entre o amor e a religião</i> | Arturo Carrari, 1931     |
| <i>Fera da Mata</i>                        | Waldemar E. Zornig, 1932 |
| <i>O Caçador de diamantes</i>              | Vittorio Capellaro, 1933 |
| <i>Aruanã</i>                              | Líbero Luxardo, 1938     |

| <b>Anos 40 – Quatro títulos</b> |  |
|---------------------------------|--|
| <i>Os Bandeirantes</i>          | Humberto Mauro, 1940                   |
| <i>Sedução no garimpo</i>       | Luiz de Barros, 1941                   |
| <i>Terra violenta</i>           | Edmond Bernoudy, 1948                  |
| <i>Iracema</i>                  | Vittorio Cardinale e Gino Talamo, 1949 |

| <b>Anos 50 – Oito títulos</b>        |                             |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| <i>O Guarani</i>                     | Riccardo Freda, 1950        |
| <i>Fernão Dias</i>                   | Alfredo Roberto Alves, 1956 |
| <i>Casei-me com um xavante</i>       | Alfredo Palácios, 1957      |
| <i>Além do rio das mortes</i>        | Duílio Mastroianni, 1957    |
| <i>Curucu, o terror das amazonas</i> | Curt Siodmak, 1957          |
| <i>Escravos do amor das amazonas</i> | Curt Siodmak, 1958          |
| <i>O Segredo da serra dourada</i>    | Pino Belli, 1959            |
| <i>Na garganta do diabo</i>          | Walter Hugo Khouri, 1959    |

| <b>Anos 60 – Nove títulos</b>   |                                |
|---|--------------------------------|
| <i>Os Bandeirantes</i>  | Marcelo Camus, 1960            |
| <i>O Segredo de Diacuí</i>  | William Gerick, 1960           |
| <i>Os Selvagens (Die Goldene Gotfin von Rio Bern ou Duelo en el Amazonas)</i> | Francisco Eichorn, 1965        |
| <i>Amor na selva</i>  | Konstantin Tkaczenko, 1966     |
| <i>Terra em transe</i>  | Glauber Rocha, 1967            |
| <i>Brasil ano 2000</i>  | Walter Lima Jr., 1969          |
| <i>Macunaíma</i>  | Joaquim Pedro de Andrade, 1969 |
| <i>Tarzan e o grande rio</i>  | Robert Day, 1969               |

| <b>Anos 70 – Vinte e dois títulos</b>   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| <i>Como era gostoso o meu francês</i>   | Nelson Pereira dos Santos, 1970   |
| <i>Pindorama</i>                        | Arnaldo Jabor, 1971               |
| <i>As confissões do Frei Abóbora</i>    | Braz Chediak, 1971                |
| <i>Orgia ou o homem que deu cria</i>    | João Silvério Trevisan, 1971      |
| <i>Ana Terra</i>                        | Durval Garcia, 1972               |
| <i>Caingangue, a pontaria do diabo</i>  | Carlos Hugo Christensen, 1973     |
| <i>Edifício chamado 200, Um</i>         | Carlos Imperial, 1974             |
| <i>Uirá, um índio em busca de Deus</i>  | Gustavo Dahl, 1974                |
| <i>Lenda de Ubirajara, A</i>            | André Luiz de Oliveira, 1975      |
| <i>Iracema, uma transa amazônica</i>    | Jorge Bodansky, 1975/80           |
| <i>Aruã, na terra dos homens maus</i>   | Expedito Gonçalves Teixeira, 1976 |
| <i>Ajuricaba, o rebelde da Amazônia</i> | Oswaldo Calderia, 1977            |
| <i>O Monstro caraíba</i>                | Júlio Bressane, 1977              |
| <i>Curumim</i>                          | Plácido Campos, 1978              |
| <i>Anchieta, José do Brasil</i>         | Paulo Sérgio Saraceni, 1978       |
| <i>As Aventuras de Robinson Crusóe</i>  | Mozael Silveira, 1978             |

|  |                         |
|--|-------------------------|
| <i>Batalha de Guararapes</i>               | Paulo Thiago, 1978      |
| <i>O Guarani</i>                           | Fauzi Mansur, 1979      |
| <i>Caramuru</i>                            | Francisco Ramalho, 1979 |
| <i>O Caçador de esmeraldas</i>             | Osvaldo Oliveira, 1979  |
| <i>Iracema, a virgem dos lábios de mel</i> | Carlos Coimbra, 1979    |
| <i>No tempo dos trogloditas</i>            | Edward Freund, 1979     |

| <b>Anos 80 – Quatorze títulos</b>               |                                 |
|---|---------------------------------|
| <i>A idade da terra</i>                         | Glauber Rocha, 1980             |
| <i>O Inseto do amor</i>                         | Fauzi Mansur, 1980              |
| <i>A caminho das Índias</i>                     | Augusto Sevá e Isa Castro, 1982 |
| <i>Índia, a filha do sol</i>                    | Fábio Barreto, 1982             |
| <i>Mulher natureza</i>                          | Dorival Coutinho, 1983          |
| <i>Os Navarros</i>                              | Afonso Brazza, 1984             |
| <i>Diacuí, a viagem de volta</i>                | Ivan Kudrna, 1984               |
| <i>Exu-piá coração de Macunaíma</i>             | Paulo Veríssimo, 1984           |
| <i>Avaeté, semente da vingança</i>              | Zelito Vianna, 1985             |
| <i>Perdidos no vale dos dinossauros</i>         | Michele Massimo Tarantini, 1986 |
| <i>Navarros em trevas em terra de comanche</i>  | Afonso Brazza, 1987             |
| <i>Heróis trapalhões, uma aventura na selva</i> | José Alvarenga Jr., 1988        |
| <i>Kuarup</i>                                   | Ruy Guerra, 1989                |
| <i>Os Sermões</i>                               | Júlio Bressane, 1989/90         |

| <b>Anos 90 – Doze títulos</b>   |   |
|---|---|
| <i>Brincando nos campos do senhor (At Play in the Fields of the Lord)</i> | Hector Babenco, 1991                              |
| <i>El viaje</i>   | Fernando Solanas, 1991                            |
| <i>Capitalismo selvagem</i>   | André Klotzel, 1993                               |
| <i>Yndio do Brasil</i>  | Sylvio Back, 1995                                 |
| <i>O Guarani</i>  | Norma Bengell, 1996                               |
| <i>O Cineasta da selva</i>  | Aurélio Michiles, 1997                            |
| <i>No coração dos deuses</i>  | Geraldo Rocha Moraes, 1997                        |
| <i>Lendas amazônicas</i>  | Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho, 1998 |
| <i>Policarpo Quaresma, herói do Brasil</i>                                | Paulo Thiago, 1998                                |
| <i>Mário</i>  | Hermano Penna, 1999                               |
| <i>Hans Staden</i>  | Luiz Alberto Pereira, 1999                        |
| <i>Tainá no país das amazonas</i>   | Tânia Lamarca, 1999                               |

| <b>Anos 2000 (ainda em aberto) – Seis títulos</b> |                          |
|---|--------------------------|
| <i>Brava gente brasileira</i>                     | Lúcia Murat, 2000        |
| <i>Cronicamente Inviável</i>                      | Sérgio Bianchi, 2000     |
| <i>Palavra e utopia</i>                           | Manoel de Oliveira, 2000 |
| <i>Caramuru, a invenção do Brasil</i>             | Guel Arraes, 2001        |
| <i>Desmundo</i>                                   | Alain Fresnot, 2002      |
| <i>Quinhentas almas</i>                           | Joel Pizzini, 2001       |



# Panorama dos filmes levantados

Visando expor um panorama da produção de filmes de ficção realizados pelo cinema brasileiro e informar o tratamento dado ao indígena nos diversos gêneros de filmes, faremos uma abordagem cronodidática dos 89 títulos levantados. Esse painel foi composto pela classificação realizada a partir de sinopses, fichas técnicas, críticas e cópias em vídeo e película. Serão feitas considerações sobre como o índio é tratado discursivamente apenas quando as sinopses, fichas técnicas e críticas permitirem essa percepção. Esse levantamento foi possível através de arquivos de papel e de filmes existentes em bibliotecas e cinematecas brasileiras das produções que mostram personagens indígenas como protagonistas da história, em pequena aparição ou como papel secundário.

A partir da lista de filmes apresentada anteriormente, será possível ter um panorama desta produção específica na história do cinema brasileiro. A exposição será feita por décadas, acompanhada por comentários. No caso de filmes que não foram assistidos, devido a dificuldades de acesso ou inexistência de cópias, serão comentados tendo por base referências evidentes em suas sinopses.

Na lista citada, o primeiro filme a apresentar personagem indígena foi *O Guarani*, do qual temos a referência de ser uma aventura em um “filme cantante” de quatro partes dirigido por Salvatore Lazzaro em 1911. O filme teve seu argumento constituído a partir das árias da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, e trata-se da primeira versão cinematográfica em longa-metragem dessa obra.

*O caçador de esmeraldas*, de Marc Ferrez (1915), trata-se de uma aventura baseada no romance de Olavo Bilac de mesmo nome, que descreve as andanças de Fernão Dias Paes em sua busca pelo Eldorado e suas riquezas; nesse processo, cruzou com muitos índios pelo caminho.

Cinco anos depois do primeiro, foi lançado um novo *O guarani*, de Vittorio Capellaro (1916). Dessa aventura existe um relato mais preciso:

Vittorio, para ter a pele escura, usava uma mistura de banha de porco com ‘Terra di Siena’, que dava a coloração marrom, porém incomodava muito durante as cenas e era um sacrifício aguentar horas com aquela maquiagem usada em todas as pessoas brancas que deveriam aparecer como índios, pois pessoas de cor eram pouco utilizadas nos filmes.

Desse filme, que foi perdido, existem apenas fotos em cinematotecas e em poder da família (às quais não tive acesso). Curiosa essa tentativa de se buscar a aparência do outro, com o recurso da maquiagem que vai conformar as máscaras dos personagens<sup>†</sup>.

Na sequência, do mesmo diretor temos duas versões de *Iracema*, feitas por Vittorio Capellaro em 1919, baseado no romance homônimo de José de Alencar. Ainda segundo Jorge J.V. Capellaro, filho de Vittorio:

---

† Nota da Editora: A prática conhecida como *blackface*, quando atores brancos pintam o corpo a fim de representar atores negros, foi comum no teatro popular Norte-americano do século IX e hoje tem sua conotação racista explicitada pela crítica. Essa prática se assemelha ao uso da pintura corporal para que atores brancos representem personagens indígenas e é um tópico a ser futuramente explorado em suas especificidades.

O filme foi todo produzido no Rio de Janeiro, na Lagoa Rodrigo de Freitas e na Ilha das Flores, usando como parte dos figurantes as tripulações de navios mercantes alemães retidos no Rio de Janeiro devido à guerra, pintados com a pasta ‘Terra di Siena’, para parecerem escuros. O filme, ao ficar pronto, no laboratório dos irmãos Botelho, no Rio de Janeiro, teve um ‘acidente’ que inutilizou o negativo e parte da primeira cópia, por isso, nunca foi exibido e nada restou do mesmo, apenas umas dez fotos bem nítidas. (CAPELLARO, 1997)

Na segunda versão de *Iracema* de Vittorio Capellaro (1919), ainda segundo seu filho:

Vittorio Capellaro não desanimou com o desastre da primeira versão. Com nova atriz, fez *Iracema II* (aqui chama-se III pois ainda havia uma outra versão, inacabada dirigida por Lulu de Barros no mesmo ano), tendo como protagonista Ida Hermínia Kerber, que adotaria no filme o pseudônimo de *Iracema* de Alencar. Sobre a adoção deste pseudônimo, não há dúvida de que foi por influência do filme, baseado no romance de José de Alencar<sup>14</sup>.

Mais tarde, *Iracema* declarou na revista *A Cena Muda* de 26/06/1945 que não ficara bonita no filme e tinha que ser maquiada para dar a impressão de ser escura, o que alterava sua fisionomia. O ideal de beleza está muito próximo do padrão europeu, principalmente o que vai aparecer no cinema, depois podendo até justificar a visão da necessidade do embranquecimento racial da sociedade brasileira.

Fechando nossa primeira década de produção, temos a aventura baseada no romance homônimo de José de Alencar, *Ubirajara* de Luiz de Barros (1919). *Ubirajara*, chefe dos Araguaias, é noivo de Jandira. Um dia, porém, apaixona-se por Araci,

---

14 Fala de Jorge J.V. Capellaro.

filha de Itaquê, chefe dos Tocantins e irmã de Pojucã, um prisioneiro. Liberta Pojucã para poder declarar guerra a Itaquê e buscar-lhe a filha. Itaquê é ferido por outros inimigos e fica cego. As duas tribos elegem Ubirajara chefe. “O filme se inicia com esplêndida vista das cachoeiras de Paulo Afonso; não faltam as tangas para os homens, e as mulheres, com uma única exceção em dois ou três quadros, de visão rápida e de importância muito secundária, que aparecem com relativa decência”. Os enfeites, os arcos, as tabas, as flechas e demais ornamentos foram cedidos pela Seção Etnográfica do Museu Nacional e pela Seção de Proteção aos Índios do Ministério da Agricultura; um combate formidável e cruel, entre duas tribos representadas por mais de 200 índios, cinematografados nas matas da encosta do majestoso Corcovado; retrata nossas florestas, os costumes dos índios, o amor forte que lhes vive no peito de aço; ponta de Adhemar Gonzaga, futuro fundador da Cinédia, como um índio. É interessante frisar que todos os filmes são baseados em livros, que em sua maioria filiam suas narrativas ao ideário do romantismo; ou seja, idealizam o índio como sendo puro e forte, que os brancos vêm corromper.

Nos anos vinte, a curiosidade sobre esse “outro” foi aparentemente diminuída, vide a produção de dois títulos de mesmo nome: *O guarani*, de João de Deus (1920), e outro de Vittorio Capellaro (1926). A diferença se encontra no fato do primeiro *O guarani*, de João de Deus, ser uma aventura baseada em argumentos a partir da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. Já *O guarani* de Vittorio Capellaro é baseado no romance homônimo de José de Alencar. Porém Jorge J.V. Capellaro avisa:

Deste filme, que foi realmente um grande sucesso de Vittorio Capellaro, nada resta, a não ser que algum cinéfilo possua algum material. Trata-se do primeiro filme brasileiro parcialmente financiado por uma companhia estrangeira,

a americana Paramount Pictures, que ficou com os direitos totais de exibição. Por levantamentos parciais, o filme passou em mais de 380 cinemas.

O filme teve vários percalços de produção, entre eles a prisão de Capellaro pela polícia de Santos, sendo depois liberado pelo General Rondon, e a quase morte por afogamento do ator Tácito de Souza na represa de Santo Amaro, em São Paulo. É interessante que o personagem retratado ainda é um personagem vindo da ficção literária e muito distante do “índio real” brasileiro.

Na década de trinta, o interesse sobre o assunto reacende a partir da comédia *Amor de apache*, de Luiz de Barros (1930). Desta obra não conseguimos maiores informações, a não ser pelo título que identifica uma etnia indígena. Porém essa etnia é norte-americana e a grafia inicia-se em minúsculo, invés de ser com letra maiúscula.

A terceira versão do romance homônimo de José de Alencar, a aventura *Iracema*, de Jorge S. Konchin (1931) é a primeira versão da fase sonora do cinema.

Do drama *Anchieta entre o amor e a religião*, de Arturo Carrari (1931), não possuímos maiores referências a não ser que o filme mostra Anchieta, que realizou um amplo trabalho entre os índios. Nessa mesma situação encontra-se a aventura *Fera da mata*, de Waldemar P. Zornig (1932).

São Paulo durante o século XVII aparece em *O caçador de diamantes*, de Vittorio Capellaro (1933). O filme retrata a epopeia das entradas e bandeiras, as incursões dos bandeirantes através do sertão selvagem em busca da riqueza e de mão de obra indígena ao custo de mil dificuldades que, por vezes, se pagaram com fracasso. Vittorio Capellaro (1877-1943) foi um dos mais importantes pioneiros do Cinema Brasileiro em sua fase muda. O maestro Gaó (Odmir Amaral Gurgel) escreveu a

partitura musical, a primeira feita especialmente para um filme brasileiro. Os ruídos e vozes foram gravados posteriormente. Esse filme foi restaurado pela Cinemateca Brasileira em 1997, com o apoio da BR Distribuidora, mas sem a parte sonora, perdida e até hoje não encontrada. Em 26 de Julho de 2001, a cópia restaurada foi exibida no Cine Odeon, no Rio de Janeiro, com música ao vivo como na estreia, contando com a presença da atriz Corita Cunha (1917-), de 85 anos, que na época das filmagens tinha 16 anos e é a única da equipe ainda viva. Segundo ela: “Capellaro era um diretor delicado, nem parecia que a gente estava filmando”. Corita declarou ainda que as filmagens foram feitas no atual Parque do Ibirapuera, mas não se recorda do galã. “Era um rapaz que trabalhava no comércio e, na primeira cena romântica, ele me disse ‘dê-me licença para beijá-la’, mas eu dava beijos de verdade e não de cinema”. Corita faria ainda mais dois filmes, então se casou e abandonou a carreira. *O caçador de diamantes* é o único dos nove longas do diretor que não é dado como perdido. Essas informações foram obtidas na reportagem de Beatriz Coelho Silva para o Caderno 2 do jornal *O Estado de São Paulo*, 26/07/2001. Nesse filme já parece existir um misto de medo e fascínio pelo índio, identificando-o como selvagem. Os índios, em seus hábitos de manifestação de carinho, não são adeptos do “beijo francês”, ou seja o “beijo de língua”.

A polêmica reconstituição histórica do que teria sido *O descobrimento do Brasil* é feita por Humberto Mauro, em 1937, com base na carta de Pero Vaz de Caminha. Neste filme, a falta de recursos técnicos é substituída pela criatividade da equipe e talento do diretor, que contou com a ajuda até da Igreja Católica. Rara superprodução épica brasileira, está há muito fora de circulação e é pouco conhecida pelo público. É considerada a visão

oficial da ditadura de Vargas sobre o tema. A música foi composta especialmente para o filme por Villa-Lobos e teve o acompanhamento de grande orquestra, um fato raro para a época.

Consta que, inicialmente, a direção caberia a Lulu de Barros. Felizmente não se consumou. Produzida com dinheiro do Instituto do Cacau da Bahia, supervisionada pela Cinédia e com direção de Humberto Mauro, ela se consumou. Ainda hoje é admirada por muitos, sabe-se lá por que. Afinal, é simplesmente o arremedo de um filmão americano. Na época, Humberto apreciava muito a obra de Cecil B. de Mille e o filme lembra bastante *Laffite, o corsário*. A crítica ácida tem razão de ser, se lembrarmos que Humberto teve tudo que pediu: maquetes, animações, uma caravela que navegava e não afundou como a de Cacá Diegues (*Xica da Silva*, 1976) e a recente do Quinto Centenário. Quando se fazia necessário uma centena de índios, lá estavam cem brancos maquiados e saltitantes, ou dezenas de portugueses ataviados convenientemente<sup>15</sup>.

Esse é o único grande filme feito sobre o tema, dirigido pelo considerado mais brasileiro de nossos cineastas e patrono do movimento do Cinema Novo. A história, evidentemente, é o retrato histórico do descobrimento do Brasil, entremeado por trechos da carta de Pero Vaz Caminha e alguns poucos diálogos. Toda a narrativa é conduzida pela grandiosa música de nosso maior compositor erudito, tocada por orquestra sinfônica e coral de cem vozes. Sempre com talento e simplicidade, Mauro foi um mestre que viveria até 1983<sup>16</sup>.

A aventura *Aruanã*, de Líbero Luxardo (1938), contou com Índios Carajás atuando. Ao buscar fortuna na Serra dos Martírios, o explorador e seu grupo são abandonados pelos

---

15 Comentário do professor Máximo Barro in SILVA NETO (2002).

16 Comentário de Rubens Ewald Filho in SILVA NETO (2002).

guias e passam a enfrentar todas as dificuldades na floresta, como o calor abrasador, a falta de água e a selva inóspita, culminando com o confronto com os índios. O romance entre o ajudante do explorador e a índia Haocati acaba por amenizar a situação. É um semidocumentário em que foi usada pela primeira vez no Brasil uma copiadora Matipó, importada pela Cinédia, que copiava som e imagem, colocava letreiros superpostos, ao mesmo tempo e automaticamente. Último filme da década, já não está tão centrado na idealização romântica do personagem indígena. O fato de ser o primeiro a trabalhar com índios como atores demarca uma transformação na visão do índio. Por demonstrar um romance entre índia e branco, aproxima o indígena da possibilidade de sentir e de “ter alma”, de não ser somente o oponente bravo e sem razão, mas também ser a possível consorte “mãe dos seus filhos”. Porém o índio masculino continua a ser o inimigo.

Iniciando a década de quarenta a aventura retorna com *Os bandeirantes*, de Humberto Mauro (1940). O argumento foi baseado em documentos da Comissão Rondon, do Museu Nacional e do Museu Paulista. O tema tem continuidade com a fita *Sedução do garimpo*, de Luiz de Barros (1941). A selva brasileira, com sua imponente beleza, serve de fundo a um drama desenrolado entre os exploradores de ouro nos sertões bravios, onde a suprema lei é a força. Homens de todas as partes do Brasil se embrenham nos garimpos, cheios de esperança de uma vida melhor.

*Terra violenta*, de Edmond Bernoudy (1948), segundo comentários extraídos da revista *A Cena Muda*, na época do lançamento do filme:

Exibido há alguns meses numa infeliz ‘avant-première’. Este filme voltou aos estúdios da Atlântida para sofrer alguns reparos. Bernoudy, que viera da América para dirigir

esta película baseada no romance *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, foi tachado de ignorante, de incapaz e, segundo as más-línguas, foi posto para fora da Atlântida. Novos takes foram feitos, nova montagem e tudo ficou prontinho para uma segunda ‘avant-première’. A coisa estourou em vários cinemas de um grande circuito. Dos que a viram a primeira vez, pouquíssimos mesmo tiveram a coragem de vê-lo novamente. Nós temos que ver, por descargo de consciência. Talvez por autossugestão – quem sabe? – nos pareceu que o negócio melhorou. Melhorou, mas ainda está longe, muito longe de ser bom. Apesar de apresentar uma coisa que só os otimistas e os interessados poderão classificar, o filme apresenta, isoladamente, detalhes apreciáveis (como, por exemplo, a fotografia limpa, nítida) e, em certos trechos, artísticos para o Brasil. Em alguns momentos, a música domina a situação, de forma que não é ela que age em função do argumento, mas é certo que esse argumento passe para um plano secundário, agindo em sua defesa. Das interpretações, Graça Melo é indiscutivelmente o melhor, apesar de apresentar falhas, que cabem, antes, à direção. Anselmo Duarte está bem melhor e cada vez mais aprimora o seu trabalho. Os demais, regulares, sem uma unanimidade e sem um equilíbrio seguro. A iniciativa da Atlântida em focalizar assuntos sérios merece louvores e são experiências dessa natureza que exaltam o progresso do povo indígena.

*Iracema*, de Vittorio Cardinale e Gino Talamo (1949), é uma aventura baseada no romance homônimo de José de Alencar.

Nova década, novas produções, velhas histórias: *O guarani*, de Riccardo Freda (1950), é uma aventura baseada no romance homônimo de José de Alencar.

A década também traz novidades, como *Sinfonia amazônica*, de Anélio Latini Filho (1952). Este é o primeiro desenho animado de longa-metragem realizado no Brasil. A produção durou cinco anos, iniciando-se em 1947 e concluída somente em 1952. A história se baseia numa lenda brasileira e é uma

obra-prima da animação no Brasil. Anélio Latini Filho (1925-1986) nasceu em Nova Friburgo, RJ. Pioneiro na animação cinematográfica no Brasil, tentou construir no Brasil, sem sucesso, uma estrutura para tal, e a isso dedica muitos anos de sua vida. Para esse filme, fez sozinho 500 mil desenhos para compor a animação. Em 1968 não consegue concluir seu segundo projeto, agora em cores, intitulado *Kitan da Amazônia*.

*Fernão Dias*, de Alfredo Roberto Alves (1956), é baseado em peça teatral de Amílcar Alves. O filme reconta a saga do famoso bandeirante Fernão Dias Paes em sua última expedição, a Bandeira das Esmeraldas. A pedido do Rei de Portugal, Fernão Dias parte da Vila de Piratininga, SP, em 1674, rumo a Minas Gerais, em busca de ouro, prata e, principalmente, esmeraldas. Segue acompanhado de grande comitiva de aventureiros, incluindo seu genro Manuel Borba Gato e dois filhos, Garcia e José Dias Paes. A expedição dura sete anos e enfrenta várias dificuldades, culminando com o enforcamento de José Dias sob as ordens do próprio pai. José Dias comandava uma conspiração contra Fernão, para que a bandeira fosse desfeita. O líder, seriamente doente, finalmente encontra as pedras verdes, morrendo sem saber que suas esmeraldas eram, na verdade, turmalinas.

Na comédia *Casei-me com um xavante*, de Alfredo Palácios (1957), um homem branco se torna cacique de uma tribo Xavante, mas sua mulher consegue resgatá-lo. Ele perde a memória e volta à cidade em companhia de suas esposas indígenas e dos guerreiros da tribo. A proprietária de uma boate, então, procura tirar proveito da situação. Nota-se uma real tentativa de aproximação com uma descrição menos fictícia do índio através da inversão de papéis.

Na aventura *Além do rio das mortes*, de Duílio Mastroianni (1957), rodado em Mato Grosso, os índios aparecem tematizados como Xavantes, em função do nome do rio que delimita suas terras.

*Curucu, o terror do amazonas*, de Curt Siodmak (1957), conta a história de uma médica e de um fazendeiro que procuram um lendário monstro chamado Curucu, que ataca os nativos. Drama rodado no Brasil, o filme utiliza vários atores brasileiros, mas é ofensivo em vários sentidos aos indígenas e aos brasileiros, pois nele até o monstro é subdesenvolvido. É uma coprodução Brasil/EUA.

Ainda trilhando o gênero da aventura está *Escravos do amor das amazonas*, de Curt Siodmak (1958), uma coprodução Brasil/EUA.

*O segredo da serra dourada*, de Pino Belli (1959), continua no ramo das coproduções, agora Brasil e Itália. É um semidocumentário que utiliza a ficção, no qual participaram do elenco índios Caiapós, Carajás, Xavantes, Javaés e Tapirapés.

As Cataratas do Iguaçu são o fundo de *Na garganta do diabo*, de Walter Hugo Khouri (1959). Neste filme, quatro desertores da Guerra do Paraguai se refugiam no sítio de um velho alcoólatra, na fronteira do Brasil. O homem vive com duas filhas revoltadas com a vida reclusa que o pai lhes impõe, além do criado índio e cego. A irmã mais velha se envolve com o líder dos invasores, enquanto a mais nova, alheia à situação, aparenta uma fixação mórbida pela memória do irmão. Tudo é envolto num pesado clima de tensão. Curiosamente, ao índio é reservado o papel de criado submisso e impotente por ser cego, situação muito próxima do processo de suposta integração que a sociedade branca ofereceu ao índio na vida real. Ou seja, a integração submissa.

Para iniciar os anos 60, o semidocumentário ficcional *O segredo de Diacuí*, de William Gerick (1960) narra a união da índia Diacuí com o sertanista Aires Câmara da Cunha. O amor miscigenado dando sua mostra.

*Os selvagens (Die Goldene Gotfin von Rio Bem ou Duelo en el Amazonas)*, de Francisco Eichorn (1965), é um drama em coprodução Brasil/ Alemanha/ Espanha/ França realizada na Amazônia.

*Mais Amor na selva*, de Konstantin Tkaczenko (1966), aventura, é uma Coprodução Brasil/EUA e tematiza amor e erotismo próximo ao estado natureza.

Em *Lana, rainha das amazonas*, de Cyll Farney e Geza von Cziffra (1966), acompanhado de seu sobrinho Pedro e de alguns indígenas, o Professor empreende uma expedição à misteriosa selva amazônica em busca da lendária tribo das Amazonas, relatada pelo explorador espanhol Francisco de Orellana em 1541. Um grupo de mal-encarados aventureiros, liderados pelo inescrupuloso Gerônimo, tem as mesmas pretensões, porém sem nenhum interesse científico. Eles buscam os indescritíveis tesouros de Eldorado, Terra do Ouro. Enfrentando mil perigos, a brutalidade de Gerônimo quase põe tudo a perder. São presos por uma tribo de mulheres indígenas de pele escura, seminuas, que levam arcos e flechas. Logo descobrem que a tribo é liderada por Lana, que se diferencia das outras mulheres por adornos mais ricos e cabelos louros. Ela se apaixona por Gerônimo e passa a protegê-lo, mas ele tem outros interesses: Pedro, apaixonado por Lana, está decidido a levá-la de volta à “civilização”. Durante a festa da lua cheia, Pedro, Lana e o Professor, ajudados por Tahira, empreendem fuga. Ao mesmo tempo, porém, Gerônimo e seus homens tentam se apoderar do tesouro. Durante a luta que se segue, o Professor morre, mas Pedro e Lana alcançam o barco e retornam felizes à civilização. É uma coprodução Brasil/Alemanha. É curioso que a figura indígena líder das sensuais amazonas tenha cabelos loiros, seria uma projeção? Essa mesma personagem não se apresenta seminua como as outras índias, o que leva a pensar que não se identifica com os indígenas, que não participam da civilização.

No clássico *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967), o senador Porfírio Diaz, que odeia o povo, pretende coroar-se imperador de um país fictício chamado Eldorado para impor

aos “sub-homens” eldoradenses sua todo-poderosa vontade de “super-homem”. Mas existem outros candidatos: Vieira, governador da província de Alecrim, é um político demagogo populista que se elege às custas do voto dos camponeses e operários para depois, no poder, fuzilar seus líderes. Há também Dom Júlio Fuentes, a expressão máxima da burguesia eldoradense, que é dono de “tudo”, além de Paulo Martins, o poeta e jornalista que lutará contra os tiranos. O personagem indígena aparece como alegoria da origem do povo de Eldorado.

*Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr. (1969), se passa após hipotética III Guerra Mundial. Uma família composta da mãe e um casal de filhos chega, no ano 2000, a “Me Esqueci”, pequena cidade do interior que vive dias de esperança com o lançamento de um foguete e a visita de um general que presidirá o acontecimento. A família é contratada para fingir-se de índios, subterfúgio usado para justificar a existência do posto local do Serviço de Educação do Índio. Um repórter chega para a cobertura do lançamento do foguete. Interessa-se pela jovem ‘índia’, seduzindo-a e descobrindo a farsa. A chegada do general leva euforia à cidade. O repórter, procurando escândalo, revela a história dos falsos índios e o general ameaça puni-lo. A jovem rompe com a família e foge com o repórter. O irmão sai à caça dos dois. Ao encontrá-los, trava luta desesperada, durante a qual a jovem compreende que o repórter apenas a usara para satisfação pessoal. No final, o foguete parte para o espaço, quando já não se pensava que isso fosse possível. O Futuro é pensado como um mundo sem índios, em decorrência de sua extinção total.

Inspirada no romance homônimo de Mário de Andrade, *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade (1969) é uma comédia que mostra Macunaíma como um herói preguiçoso, safado e sem nenhum caráter. Nasce preto, dentro de uma

palhoça na selva, em plena floresta tropical. Seu divertimento é brincar com as moças. Emigrando com seus irmãos, Macunaíma sofre uma súbita transformação, tornando-se branco. Na metrópole, passa a viver à custa de uma guerrilheira, enquanto tenta roubar o talismã do Gigante; vive várias aventuras, como a que acontece na mansão do magnata Wenceslau Pietro Pietra, que se diverte numa piscina de feijoada, onde todos são devorados. Depois de muitos dissabores, Macunaíma volta à sua floresta, onde o esperam outros perigos. Afinal, ele é o “herói sem nenhum caráter” que encarna um estereótipo sempre relegado ao índio: o de preguiçoso, bobo e promíscuo sexualmente. Porém, ao contrário do que ocorre na realidade com os índios, ele sempre se dá bem.

*Tarzan e o grande rio*, de Robert Day (1969), é baseado no livro de Edgard Rice Burroughs. Essa aventura se inicia em um zoológico. Tarzan toma conhecimento, por intermédio de um professor seu amigo, da existência de um culto de homens leopardo no Amazonas que vem provocando destruições de vilarejos e raptando os habitantes para que sirvam de escravos à seita. Partindo para o Amazonas e lá se unindo a um grupo que leva remédios para uma doutora, Tarzan descobre o esconderijo do líder, Barcuna. Derrota-o, destruindo, assim, a seita que aterrorizava a região. Coprodução Brasil/EUA.

Nos anos setenta há um *boom* de produções (vinte e três títulos). Essa é a década em que há o registro da maior produção sobre o assunto, e que já foi tema de uma análise específica por parte de Edgar Teodoro da CUNHA (1999), em sua dissertação de mestrado.

Marco na retratação do índio no cinema brasileiro, *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos (1970), inicia-se no Brasil em 1594. Prisioneiro dos tamoios, o aventureiro francês Jean (Arduíno Colasanti) escapa da morte graças a seus

conhecimentos de artilharia. Apesar de ainda precisarem dos seus conhecimentos, os índios marcam o dia de sua morte. Durante o tempo que lhe resta, o prisioneiro aprende os hábitos da comunidade e chega a se unir à jovem Seboipep (Ana Maria Magalhães). Através dela, tenta descobrir formas de escapar. Fica sabendo da existência de um tesouro enterrado e consegue achá-lo com a ajuda de um velho contrabandista de armas. Mata o velho que tentou enganá-lo e tenta fugir com a índia, que se recusa. Depois de uma vitória contra um grupo rival, a morte do francês fará parte das comemorações da aldeia: seu corpo será servido no banquete. O filme teve problemas com a censura da época, por causa dos atores interpretando índios nus; depois foi liberado para maiores de dezoito anos, com a justificativa de que nudez de índio não seria pornográfica. É considerado um dos melhores trabalhos do diretor Nelson Pereira dos Santos, que usa a antropofagia como metáfora de resistência.

*Pindorama*, de Arnaldo Jabor (1971), é um drama que se passa no século XVI. D. Sebastião fundou Pindorama, que significa “região das árvores altas”, segundo os padrões clássicos de sua terra natal, Portugal. Em virtude das dificuldades reinantes, como a proximidade da selva, as tribos indígenas, a mistura de raças e os interesses econômicos nascentes na jovem colônia, resolve abandonar tudo. Pindorama se torna, então, quase um país livre, alegre, misto de tribo delirante e colônia de desagregados. Mas um dia, por ordem expressa do Rei, D. Sebastião é obrigado a voltar a Pindorama para impor ordem e disciplina. Quando regressa, é recebido com um banquete de conciliação pelo Governador da Cidade e por Diogo, um rico mineiro. Aos poucos, D. Sebastião se vê envolvido por ambos. Incitada por dois corruptos, há uma revolta de negros, totalmente dizimados pelas forças de Sebastião. Quando volta a Pindorama, percebe que perdeu todo o poder e que este se encontra em mãos de políticos habilidosos. Finalmente, Sebastião enlouquece.

*As confissões do Frei Abóbora*, de Braz Chediak (1971), é uma comédia baseada no romance de José Mauro de Vasconcelos. Abandonando a todos, Frei Abóbora parte para viver no meio dos índios. Nas águas do Xingu, depois de vários dias começa a arder em febre. Sonha amar Paula, estar brincando com ela na cama; então, desfalece. Os índios o levam para o posto de Diauarum, onde é atendido. Apesar de medicado, sofre delírios à noite e é assistido pelas crianças do parque indígena. Recuperado da febre, volta a São Paulo, onde encontra Paula, que parte para a Europa. À procura de amigos, conhece Sílvia, que o convida a ir para o Xingu conduzir turistas americanos. Vão, mas depois de longas noites de amor, brigam e ele volta a São Paulo sozinho. Reencontra Paula, mas já não se entendem e Frei Abóbora regressa ao Xingu. Os índios ficam doentes e ele vai à capital pedir auxílio.

Em *Orgia ou o homem que deu cria*, de João Silvério Trevisan (1970), um camponês mata o pai e parte para uma viagem em busca da cidade grande. No caminho, encontra personagens alegóricos e grosseiros; entre eles, índios.

*Ana Terra*, de Durval Garcia (1972), é um drama baseado no romance *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo. No Rio Grande do Sul do século XVIII, os Terra (Manoel, o pai; Henriqueta, a mãe; os filhos Antônio, Horácio e Ana) dedicam suas vidas ao trabalho duro no campo, de sol a sol, e à defesa do seu rancho, que de tempos em tempos é atacado por bandidos. Única moça solteira naquelas paragens, Ana Terra se resente da solidão em que vive e teme os constantes assaltos, até que por lá aparece o mestiço Pedro Missionário, sobrevivente das lutas na região das Missões, por quem a moça se apaixona. Dele tem um filho, Pedrinho, mas a família, extremamente preconceituosa, manda matar Pedro por não aceitar que Ana possa se casar com um ser considerado inferior, um “bugre” (mestiço

de índio com branco). Certo dia, um grupo de bandoleiros ataca a fazenda dos Terra, dizimando a todos à exceção de Ana, que enfrenta a fúria dos assassinos desejosos de violentá-la. Ana a tudo resiste, pois tem que salvar e criar o filho, que tivera tempo de esconder. Com muita fibra e admirável força de vontade, Ana Terra enfrenta então um mundo novo e hostil que sabe existir diante de si. Pedro se mata por ser inferior. É o preconceito da sociedade gaúcha da época em ação registrado pelo romance e em sua interpretação fílmica.

*Caingangue, a pontaria do diabo*, de Carlos Hugo Christensen (1973), foi realizado no Mato Grosso, região de fronteira com o Paraguai onde estão situados os grandes latifúndios. Terras cultivadas denunciam a presença de posseiros que procuram garantir sua propriedade com trabalho na terra. Num pequeno caminho surge a figura de um homem silencioso. É Caingangue, idade indefinida, rosto que não esboça “qualquer atitude”. Filho de brasileiro com índia paraguaia, cedo aprendeu a lutar para sobreviver. Dos índios herdou o fatalismo, o desprezo pelo perigo e a frieza de comportamento. Vestido de negro, usa botas cano alto e um grande poncho que esconde suas mãos e parte do corpo, bem como as armas que maneja com agilidade incomum. Tem olhos frios, ninguém sabe o que pensa. Quando fala, em sussurros, é tão seguro que se torna ameaçador, infundindo ao mesmo tempo temor e respeito. Exímio atirador, torna-se o protetor dos posseiros contra os latifundiários. Ou seja, os índios são fatalistas conformados com sua situação, não se revoltam nem lutam por seus direitos; ao mesmo tempo, não têm medo do perigo e são frios. Há o aparecimento de mais uma denominação no título de uma etnia indígena, mesmo que escrita erroneamente<sup>17</sup> e associada ao diabo.

---

17 O correto é Kaingang.

*Um edifício chamado 200*, de Carlos Imperial (1974), baseado na peça teatral homônima de Paulo Pontes e Renato Pécora, é uma comédia. Alfredo Gamela é um carioca de 20 anos que vive num pequeno apartamento num edifício treme-treme de Copacabana com sua amante Karla e, embora não tenha dinheiro, gosta de aparentar que é rico. Eles estão há dois dias sem comer quando a situação se agrava com o aparecimento de Ana, ex-amante de Gamela, em busca de ajuda. As mulheres descobrem que Gamela vive num mundo de mentiras, mas ele supera as dificuldades momentâneas vendendo seus últimos pertences. Karla e Ana saem para comprar alimentos e Gamela fica preenchendo seu cartão de Loteria Esportiva. Surge então, vindo do espaço, o marciano Bororó, um ser misterioso que se propõe a ajudá-lo a ganhar sozinho na Loteria Esportiva. Gamela fica contrariado quando o visitante espacial marca uma “zebra”: vitória do Xavantes, time de índios. Mas não tem alternativa senão concordar. Gamela sai em busca das moças para apanhar dinheiro, porém elas não acreditam na história. Afinal, Ana promete ir à Loteria e fazer o jogo. Gamela acerta os resultados dos 13 jogos, mas sua euforia acaba quando Ana confessa que não fez a aposta. As duas mulheres vão embora e ele, enlouquecido, proclama-se Rei do Brasil. O filme passa a constatação de que índio não serve nem pra jogar futebol, e há uma brincadeira com o nome do ser estranho, que é uma corruptela de Bororo, uma etnia indígena.

*Uirá, um índio em busca de Deus*, de Gustavo Dahl (1974), é um drama que se passa em 1939, durante a Ditadura Vargas. Uirá, índio Urubu, seguindo os conselhos do pajé abandona sua aldeia no interior do Maranhão deprimido e atormentado pela morte de um filho. Vai, com a mulher Katai e os filhos, em busca de Maíra, o criador do mundo, que vive em algum lugar além dos rios. Na trajetória, incompreendido por sertanejos assustados,

reage ao cerceamento de sua liberdade e é enviado para uma prisão em São Luiz. Um funcionário de um órgão oficial da época, o Serviço de Proteção aos Índios, consegue libertá-lo e reuni-lo de novo com a mulher. Mas a incompreensão continua sob outra forma: Uirá, usado pelo funcionário como caso demonstrativo de uma visão superior do problema do índio, sente-se prisioneiro sob o tratamento atencioso que lhe dispensam na capital do Estado. Fugindo do zelo civilizador dos brancos, caminha para o leito de um rio onde pela morte espera chegar à casa de Maíra. Inspirado em fato ocorrido no Maranhão em 1939 e num texto antropológico de Darcy Ribeiro publicado em 1957, foi feito originalmente para a TV italiana e rodado em locações na aldeia Japu, no Alto abri, Serra da Desordem, e em São Luiz do Maranhão. Problemas com a Censura fizeram com que fosse proibido para menores de 14 anos. A visão que se passa é de que só na morte o índio pode ter sua redenção e ser feliz.

*A lenda de Ubirajara*, de André Luiz de Oliveira (1975), é uma aventura cujo argumento é baseado no romance *Ubirajara*, de José de Alencar. Jaguarê (Tatau) é um caçador da tribo dos Araguaias, famoso por várias tabas. Mas ele só pode ascender à condição de guerreiro depois de derrotar um inimigo poderoso. Em busca de tal inimigo, vagueia pela floresta, primeiro a pé, depois descendo o rio numa canoa. Viaja toda a noite até que vê um vulto correndo a embrenhar-se pela mata. Jaguarê rapidamente alcança sua presa e constata, decepcionado, que se trata de uma mulher. É uma jovem índia, Aracy (Taíse Costa), estrela do dia, que o ameaça de morte dizendo-se filha de Itaquê, pai da grande nação dos Tocantins. Apaixonado, Jaguarê permite sorrindo que ela fuja e, nesse momento, ouve um grito de guerra do outro lado do rio: é o inimigo tão esperado, a oportunidade de conquistar a dignidade de guerreiro. Depois dos combates rituais, casam-se. Em seu canto, Ubirajara narra suas

vitórias e conta como venceu Pojucã, guerreiro ilustre, passando a se chamar Ubirajara. Mas Pojucã é irmão de sua mulher Aracy, e por isso Ubirajara tem que se medir com Itaquê num combate de honra. Retratação da passagem mítica da tradição oral, na qual o aprendizado se faz através da conversa com os espíritos dos antepassados, a ponte entre o ontem e o amanhã.

Em *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna (1975/80), Tião Brasil Grande, sulista, é um motorista de caminhão na Transamazônica. Em Belém do Pará, durante as festas do Círio de Nazaré, conhece Iracema, adolescente indígena que havia chegado a Belém para cumprir promessa durante a festa do Círio e perdera-se da família na confusão dos festejos. Em sua companhia segue parte da viagem, deixando-a num vilarejo no meio da estrada. A viagem de Tião, como todo o filme, serve de pretexto para que sejam mostrados os problemas da região norte do país, como o desmatamento descontrolado e as más condições de trabalho e saúde, cuja propaganda institucional do governo da época mal correspondia à miséria real. Um dia, Tião reencontra Iracema num prostíbulo de terceira classe, desdentada e doente. Recusa-se a lhe dar uma carona e a abandona no meio da estrada, repetindo de modo metafórico o romance homônimo de José de Alencar, no qual a jovem índia é abandonada depois de seduzida pelo conquistador estrangeiro. Coproduzido por uma televisão alemã, ficou proibido no Brasil, mas fez boa carreira em festivais internacionais até ser premiado em Brasília, quando foi redescoberto.

Passados sete anos de sua realização, depois de vários prêmios e elogios arrebatadores na Europa, *Iracema* ainda conserva grande impacto como prova de sua expressiva singularidade. Sem dúvida, este foi um dos poucos grandes filmes produzidos pelo Cinema Brasileiro na década de 70, resultado de uma experiência instigante,

inusitada e até revolucionária... *Iracema* amplia e redimensiona as contribuições legadas pelo Cinema Novo. Filmado em 16 mm, com som direto e sem roteiro pré-determinado, *Iracema* utiliza apenas dois intérpretes profissionais, Conceição Senna e Paulo César Pereio, provavelmente na melhor interpretação de sua carreira.

Na aventura *Aruã na terra dos homens maus*, de Expedito Gonçalves Teixeira (1976), o índio Aruã vive feliz na companhia de sua mulher, Altamira. Um dia, ela é atacada e morta por um louco. Desconsolado, Aruã sai pelas matas à procura do assassino. Encontra um homem agonizante, picado por uma cobra, que lhe entrega um alforje cheio de ouro pedindo-lhe que leve a fortuna a sua filha. O moribundo havia roubado o ouro de um garimpeiro bêbado, mas esconde o fato de Aruã. Mais adiante, o índio encontra uma camponesa atacada pelo homem que matou sua mulher e a socorre. Aproveitando-se de um descuido de Aruã, o criminoso rouba-lhe o alforje e foge, levando consigo a camponesa. Com seu irmão jagunço, trama capturar Aruã para descobrir onde pode haver mais ouro, mas o cavalo que leva o alforje desaparece nas matas. Novamente Aruã encontra a camponesa sendo torturada pelos criminosos. Enfrentando os dois, os mata, enquanto o garimpeiro bêbado encontra o cavalo e recupera sua fortuna.

*Ajuricaba, o rebelde da amazônia*, de Oswaldo Caldeira (1977), é uma aventura. No início do século XVIII, os portugueses, desejando consolidar a posse da região amazônica, resolvem fundar um forte a 14 quilômetros da confluência dos rios Solimões e Negro, onde se forma o Amazonas. Mas os índios Manaus, que atendiam o desejo de Manari, o Deus da floresta, querem impedir invasores na floresta e opõem feroz resistência aos portugueses. Caboquena, avô de Ajuricaba, é o portavoza de Manari. Mas seu filho, o pai de Ajuricaba, entra em acordo com os brancos, permitindo que eles tomem posse da região.

Ainda criança e revoltado com a situação, Ajuricaba foge para a floresta. Quando seu pai morre, Ajuricaba decide abrir luta contra os brancos e organiza uma confederação indígena reunindo todas as tribos da região. A resistência que opõe aos portugueses vai durar quatro anos. Os portugueses são ajudados pela Corte de Lisboa, que envia reforços e armamentos e acabam por prender Ajuricaba. Ele ainda tenta uma última insurreição no barco que o leva para Belém e, quando o barco chega à confluência do Solimões com o Negro, vendo seus esforços baldados, Ajuricaba se atira às águas. A partir daquele instante, transforma-se em lenda, pois nunca mais se soube dele. Este filme desmistifica a visão do senso comum de que os índios brasileiros não opuseram resistência à violência da colonização.

Na sequência cronodidática vem *O monstro caraíba*, de Júlio Bressane (1977).

Baseado em antiga lenda indígena, a aventura para o público infantil *Curumim*, de Plácido Campos Júnior (1978), conta a história de Curumim, filho de Martins, dono de um armazém na periferia de uma grande cidade. Ele sempre vai brincar em um pé de manga do quintal em lugar de ajudar no armazém. Certo dia ocorre um eclipse e Sebastião, o papagaio de Curumim, foge para a mangueira. O dono, à sua procura, acaba entrando em um grande buraco na árvore, percorrendo fantásticos caminhos até chegar ao lendário mundo dos índios. Lá, encontra Sebastião, agora um misto de homem e pássaro, que lhe conta que a noite não existe e que os índios estão adormecidos por magia do Rei do Sono. É ele quem faz os índios dormirem quando menos esperam, atrapalhando a vida da aldeia. Curumim e Sebastião buscam então o auxílio de Curupira, que conhece o reino de Cy, a Lua, onde a noite se encontra. Curupira sai em busca de Cy enquanto os dois mantêm o Rei do Sono afastado da aldeia. A Lua dá um coco contendo a noite para Curupira. Assim, a noite é solta para fascínio e alegria de todos na aldeia, que agora podem dormir com o luar das estrelas.

Chegando ao Brasil em 1553 e retratado no filme *Anchieta, José do Brasil*, de Paulo César Saraceni (1978), Anchieta em apenas três meses de contato com os nativos aprende a língua dos índios Tupis e a registra em uma gramática. Com obstinada paixão, estuda os hábitos e os costumes dos índios, classifica plantas e frutas locais, interfere no conflito entre indígenas e colonos europeus, evitando disputas violentas e facilitando as relações entre ambos. Com a chegada dos franceses comandados por Villegaignon, Anchieta interrompe seu trabalho junto aos índios para negociar a paz. Com Nóbrega, Anchieta se dedica aos índios Tamoios, aliados aos franceses. Na aldeia, inicia seu trabalho de apóstolo, vencendo a resistência dos Tamoios e pondo fim às lutas. A morte de Nóbrega e a decretação da escravidão dos índios abalam o apóstolo. Adoentado, vê morrer a raça pela qual tanto lutou. À encenação dos últimos momentos de sua vida segue-se a consagração jesuíta, numa figuração alegórica que o coloca como mito, fundador da Civilização Sincrética dos Trópicos.

História inspirada nos personagens extraídos do clássico de Daniel Defoe, *As aventuras de Robinson Crusóé*, de Mozael Silveira (1978), é um filme infantil. Após violenta tempestade, chega a uma ilha deserta o único sobrevivente de um naufrágio: Robinson Crusóé. Sozinho na ilha, torna-se amigo da natureza, aprende suas lições e extrai delas os elementos básicos de sua existência, alcançando uma convivência pacífica consigo mesmo. Ama, luta, sofre, ganha e perde. Tudo faz para sobreviver naquela ilha. Enfrentando perigos, vê as coisas se complicarem com o aparecimento de Sexta-Feira, um silvícola remanescente de uma tribo antropófoga da qual fora rei. Inamistosos a princípio, Robinson, graças às suas habilidades de homem civilizado consegue ganhar a simpatia de Sexta-Feira. Amigos e aliados, partem juntos para enfrentar um traiçoeiro

e feroz inimigo que os ameaça. O homem branco é o civilizado inteligente, enquanto o silvícola comedor de gente é anti-pático; a natureza é mais amistosa que os índios. Cabe ressaltar que esta é uma versão brasileira de um clássico muitas vezes filmado em outros países.

A aventura *Batalha de Guararapes*, de Paulo Thiago (1978), situa-se no início do século XVII. Os holandeses ocupam o Araraial do Bom Jesus, último reduto dos nativistas na capitania de Pernambuco. O aventureiro João Fernandes Vieira decide aderir aos dominadores, opondo-se à resistência de André Vidal de Negreiros. Ligando-se ao conselheiro, representante máximo dos interesses da Companhia das Índias Ocidentais na capitania, Vieira se torna cobrador de impostos, enriquece e tem um romance rumoroso com a viúva Ana Paes, que lutara ao lado dos nativistas. Favorece-lhe a ascensão sua amizade com Maurício de Nassau. Este, no governo se revela um estadista de larga visão política e cultural, mas suas ideias se chocam com os interesses da Companhia, criando sucessivas crises econômicas e políticas. Sentindo a gradativa diluição do poderio de Nassau, Vieira une-se à luta pela expulsão dos holandeses com o auxílio do frei Salvador. Em posição delicada, Nassau tenta um último ato de participação com a Festa do Boi Voador, medida de abertura econômica e política aos brasileiros, permitindo que Vidal de Negreiros, que entrara clandestinamente no Recife, entregue-lhe uma carta do rei de Portugal. Nassau é destituído e Vieira parte para o interior. Deixa Ana mais uma vez só, levando-a a aceitar uma ligação com o conselheiro. A guerra se avizinha. Chega afinal o esperado apoio de Portugal e os holandeses são derrotados em Guararapes pelas tropas nativistas com o auxílio dos escravos revoltosos de Henrique Dias e os índios de Felipe Camarão. Ana e Vieira se reencontram, reconhecendo estarem definitivamente separados.

*O Guarani*, de Fauzi Mansur (1979), é baseado no romance homônimo de José de Alencar. No início da colonização portuguesa, a terra era dominada pela força do índio e a habilidade do conquistador. A vida era bruta e difícil, aliando nativos e colonizadores pela luta comum. Dom Antônio Mariz era um desses fidalgos encarregados pela Coroa Portuguesa de fiscalizar a nova terra. Sua linda filha Cecília o acompanhava na tarefa, vivendo em meio aos galanteios de jovens administradores da Colônia e a admiração dos naturais. Por um deles, um índio inculto e pagão, Cecilia se apaixona. Seu nome é Peri e pertence à tribo Aymoré. A jovem é correspondida, mas o índio tem rivais. Um deles é Dom Álvaro de Sá que, por sua vez, é amado por Isabel, prima de Cecília. Durante uma caçada, Dom Diogo, irmão de Cecília, inadvertidamente mata uma índia Aymoré. Os guerreiros da tribo juram vingança. Não contando com homens suficientes para enfrentá-los, Dom Antônio pede reforço à capital. Os reforços não chegam e Dom Antônio, temendo pela filha, resolve confiar a Peri a missão de levar Ceci até o Rio de Janeiro.

O maior clássico da literatura Brasileira, *O Guarani*, de José de Alencar, com a fantástica música de Carlos Gomes! A mais arrojada produção do Cinema Brasileiro, sob a direção inspirada e perfeita de Fauzi Mansur! A mais fascinante aventura de amor do romance brasileiro, numa superprodução corajosa e talentosa do cinema nacional! Fauzi Mansur dá o enfoque perfeito para o sublime amor de Ceci, a pureza transbordante da filha de um senhor feudal e de Peri, a pureza mais profunda e humana de um jovem guerreiro Tupi! *O Guarani*, para você elevar mais alto a beleza da terra... Para você redescobrir o amor... Para você transbordar de prazer... mais uma vez!..."

Esse trecho do folheto publicitário do filme ilustra bem suas pretensões: o mito do índio intocado pela sociedade branca apodrecida, sem valores morais, e o índio “puro”.

O filme produzido para a televisão *Caramuru*, de Francisco Ramalho Jr. (1979), dramatiza a história sobre o herói indígena da História do Brasil.

A temática histórica continua sendo o pano para *O caçador de esmeraldas*, de Osvaldo Oliveira (1979), uma aventura. Em meados do século XVII, Portugal, envolvido em profunda crise financeira, resolve estender a ocupação do território brasileiro para oeste, à procura de ouro e pedras preciosas. Fernão Dias Paes, fiel servidor da Metrópole, tomou para si a tarefa de descobrir riquezas para manter o luxo da corte portuguesa. Rico, aos sessenta e cinco anos deixou a mulher e filhas, montou uma bandeira e saiu em busca do Eldorado. Durante sete anos, percorreu os sertões, enfrentando ataques de índios, morte, doenças, animais selvagens, deserções de amigos e parentes. Obstinado, mandou enforcar o próprio filho acusando-o de traição. Dos oitocentos homens que levava consigo na bandeira, apenas quinze retornaram a São Paulo, trazendo turmalinas que julgavam ser esmeraldas.

*Iracema, a virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra (1979), baseado no romance homônimo de José de Alencar, é uma aventura. Guardiã do segredo do licor da Jurema, Iracema é filha do pajé da tribo Tabajara. Virgem, seu corpo pertence a Tupã, poderosa divindade indígena; caso se entregue a alguém, será castigada com a morte. Mas a chegada do guerreiro Martim, em missão de reconhecimento, desperta o amor de Iracema. Irapuã, cacique dos Tabajaras, apaixonado por Iracema, não contém o ciúme e decide eliminar o estrangeiro. Mas o amor entre Martim e Iracema é mais forte que a intolerância e as leis de Tabajara. O casal, para defender a união, decide fugir. Instalam-se no litoral junto à tribo de Poti,

amigo de Martim. Liderados por Irapuã, os Tabajaras os perseguem e acabam entrando em combate com a tribo de Poti, mas são derrotados. Como retribuição, Martim aceita a convocação de Poti para combater invasores franceses e as lutas se prolongam por vários meses. Iracema, com a ausência demorada de Martim, definha. O nascimento do filho do casal esgota suas últimas energias e ela morre.

Último título da grande profusão de produções realizadas nos anos setenta, temos a comédia *No tempo dos trogloditas*, de Edward Freund (1979). Em alguma parte e época indefinidas de nosso planeta, duas tribos são inimigas. A primeira é chefiada pelo tirânico Pirola e tem três súditos (Pulgão, Tuco e Cabeçudo) e quatro mulheres que tentam combater a ditadura de seu chefe. Komus, da tribo inimiga, proprietário de um rebanho de vacas leiteiras, domina o filho abobalhado, Leda, Clô e mais quatro vaqueiros da tribo. Ibrahim, um mascate árabe, propõe trocar Leda, a única mulher da tribo, por uma bezerra, a pedido do homossexual Clô, mas consegue fugir e associar-se a Pirola que, por vingança, roubará as vacas de Komus. Depois de muitas brigas entre as tribos e o surgimento de um mago chamado Merdin, que constrói um canhão, arma até então secreta, para atacar a tribo de Pirola. Leda, com a ajuda de Pirola, consegue também nova arma, atacam e vencem Komus, que é vendido como escravo para Ibrahim. Leda é eleita a rainha da recém-formada tribo. O mago Merdin troca o canhão por alguns litros de aguardente. Durante a festa, Merdin, em seu automóvel, fala diabolicamente dos usos científicos que a arma poderá lhe proporcionar.

Os anos oitenta começam com *O inseto do amor*, de Fauzi Mansur (1980), uma comédia. Segundo uma lenda indígena da Amazônia, um inseto chamado *Anophelis bexualis* tem propriedades afrodisíacas: aquele que por ele for picado, certamente morrerá se não mantiver relações sexuais no espaço de duas horas.

Sabedor dessa notícia, o cientista Hans Muller se desloca até o habitat do inseto e coleta vários exemplares para pesquisas em seu laboratório na cidade de Ilhabela, no litoral paulista. Lá, além da administração local e da população, encontram-se vários turistas. Todos acompanham o trabalho de Muller com muito medo e terminam por exigir que ele se retire do local. Acontece que, por acidente, os insetos fogem e passam a atacar todo mundo. A primeira vítima é um prisioneiro que, sem condições de manter relações sexuais na prisão, acaba morrendo. Os outros, homens e mulheres, entre eles o prefeito, o padre, repórteres, misses, hóspedes do hotel, recém-casados, noivos, vão resolvendo da melhor maneira possível o problema trazido pelo cientista e seus insetos.

Na sequência temos *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha (1980). O filme tem uma estrutura completamente livre, que mistura denúncia social e política de forma simbólica e alegórica, com passagens de caráter didático e panfletárias. Tudo isso em paralelo à vida e à missão de Cristo, que aparece ora como operário, ora como orixá do Candomblé. Os muitos personagens são metáforas de uma situação política ou arquétipos de um comportamento: um pescador marginal místico, um profeta negro, o conquistador português, o subversivo de classe média, as forças imperialistas, as nações indígenas, a força das amazonas, a mulher moderna e por aí vai... É a perplexidade do “Terceiro Mundo”, numa tentativa de síntese da história econômica ocidental, com apelos à revolução, à compreensão universal, à paz e a uma democracia que não seja capitalista nem socialista.

*A caminho das índias*, de Augusto Sevá e Isa Castro (1982), é baseado no livro homônimo de Bete Cristianini. Neste semi-documentário ficcional, Troncoso, no município de Porto Seguro, BA, é um lugarejo onde a população vive da pesca e do que extrai das matas. Além do rádio, chega ao local outra novidade: um grupo de paulistas. Entre eles, Zé Pessoa e Nascimento,

um comprador de terras. No meio do mato, um homem caça. Zé Pessoa e dois outros cercam um terreno com arame farpado, inaugurando terra própria. Mais adiante um grupo desmata, corta e transporta árvores. A população reclama da apropriação e do ataque às terras, onde constrói casas de pau-a-pique, banha-se nos rios e brinca com a tintura de urucum. Um avião sobrevoa insistentemente o lugar. Durante a refeição, no trabalho, em casa, até na procissão, Nascimento é objeto de indagações e comentários. Zé Pessoa se envolve com os moradores. Na biroscas, o dono diz querer montar um bar, mais tarde uma boate. Na escola, onde a professora explica a chegada de Pedro Álvares Cabral, Zé ensina às crianças o que é um degredado. Imitando um português, assume-se como tal: vinha atrás de diamantes, encontrou as índias. De encontro à procissão na praça central, finalmente aparece Nascimento, o homem do avião. Em meio à música, ritmos e danças típicas, o degredado mobiliza a população ao seu redor, oferecendo dinheiro e modernização. Como representante dos paulistas, Nascimento acaba ouvindo manifestações de desagrado com o avião e as terras cercadas. Zé Pessoa e Nascimento se encontram e discutem, trocando acusações em tomo da ocupação de Troncoso. Zé Pessoa abandona o outro numa casa com uma índia e, na praça central, organiza a projeção de um filme sobre o descobrimento do Brasil, atraindo todos os habitantes, que se divertem. Eis que, encarnando outro personagem, surge na tela Nascimento, evacuando nas areias “desta terra de Vera Cruz”. Ao fim da projeção, o povo dança e queima o novo Judas, um boneco representando Nascimento. Um morador, bêbado, discursa sobre o filme em realização sobre os paulistas que vieram e não vão ficar. Pero Vaz de Caminha lê a carta a Dom Manuel enquanto aparecem imagens de Troncoso, seu povo, suas tradições e natureza. Do alto do avião voando mar afora, acompanha-se a cidade em despedida.

O argumento de *Índia, a filha do sol*, de Fábio Barreto (1982), é baseado no conto *Ontem, como hoje, amanhã e depois* de Bernardo Elis. A jovem índia Put'Koí vive tranquilamente ao lado do pai Mank'Tok em uma aldeia à beira do rio Javaé,

no interior de Goiás, amassando milho, aprendendo a tecer palha e banhando-se ao entardecer com outros curumins. Numa viagem com o pai, encontra-se com o cabo Sulivero. Na casa onde pernoitará, Sulivero embebeda o pai índio e leva a pequena índia para o seu quarto. No dia seguinte, Sulivero parte pelas matas, seguido de perto por Put'Koi e seu animalzinho de estimação, um veadinho. Os dois fazem amor e banham-se ao pôr do sol. Ao amanhecer, pegam carona em um caminhão e partem para Goiás. Sulivero tem uma missão profissional a cumprir em Barreira do Pequi, onde existe um garimpo clandestino. À noite, enquanto se divertem com prostitutas em um bar, manifestam a um grupo de garimpeiros seu interesse pelo negócio de diamantes. Ao ver seu animalzinho sendo assado pelos garimpeiros, Put'Koi se revolta, briga com Sulivero e retorna à aldeia. O chefe do garimpo, o inspetor, não gosta da presença de Sulivero em suas terras. Os dois acabam travando violento duelo e o inspetor é fuzilado. Sulivero comunica a seus superiores pelo rádio que sua missão está cumprida. Mais tarde, caminhando de volta à cabana, seguido por Put'Koi, volta-se para trás e a mata com um tiro de revólver, tomando afinal, o mesmo caminho em que a encontrara pela primeira vez.

Único filme erótico incluído na seleção, *Mulher natureza*, de Dorival Coutinho (1983), conta a história de um rapaz solitário que tem devaneios em seu quarto repleto de cartazes de mulheres nuas que sonha possuir. O rapaz sonha com um encontro com a Natureza e uma espécie de deusa, pura, bela e natural como uma índia. Fora desse mundo imaginário, uma vizinha provocante que o ama de verdade tenta uma aproximação. A inclusão deste filme deve-se ao fato de que a personificação da natureza como uma índia nos faz pensar em como é reiterada nas produções modernas tal idealização do personagem indígena feminino.

*Os navarros*, de Afonso Brazza (1984), é um filme policial. É o segundo filme de Brazza, cineasta trash radicado em Brasília. O título apresenta uma etnia de índios dos Estados Unidos, porém com a grafia errada. O correto é “navajos”.

O realista e paradigmático<sup>18</sup> *Diacuí, a viagem de volta*, de Ivan Kudma (1984), narra várias histórias paralelas. Um homem branco insatisfeito com a vida urbana procura por uma civilização alternativa: os índios. Todavia, encontra índios agressivos, revoltados, doentes e bêbados. Um casal de índios sai da aldeia e vai para São Paulo, a cidade grande, a fim de resolver os problemas da tribo. O índio se toma um fora da lei, a índia se prostitui e passa a renegar sua origem. Cenas verídicas do documentário *Kalapalo*, realizado em 1955 e que retrata a vida, costumes e rituais indígenas, são intercaladas no filme, que mostra também o primeiro casamento legal entre um branco e uma índia, do sertanista Ayres da Cunha e a índia Kalapalo Diacuí, em 1952, no Rio de Janeiro, apadrinhados por Assis Chateaubriand. Ao final, o branco não consegue encontrar a tribo de seus sonhos. O índio foge de volta para a aldeia, e a índia continua se prostituindo para sobreviver.

*Exu-piá coração de Macunaíma*, de Paulo Veríssimo (1984), é uma comédia feita a partir da obra de Mário de Andrade. O velho Macunaíma foge espavorido da Amazônia porque as matas estão sendo devastadas. O novo Macunaíma está cansado de morar no céu e resolve voltar à sua terra, América do Sol ou Exu-piá. O filme mostra os encontros e desencontros dos Macunaímas, o preto e o caboclo, o cinema e o teatro, o velho e o novo, recriando as aventuras do herói de nossa gente, que se defronta com os sufocos da taba gigante da civilização,

---

18 Pois apresenta com muita propriedade o que ocorre com os indígenas em sua integração no mundo dos “brancos”. (CARDOSO DE OLIVEIRA 1964)

tentando resgatar a vida em meio aos conflitos de dois Brasis que devoram um ao outro. É um grande exercício de antropologia dos mitos brasileiros a partir do personagem Macunaíma de Mário de Andrade. Como parte integrante do filme, ocorre a apresentação da peça *Macunaíma*, com o grupo Pau-Brasil, sob a direção de Antunes Filho.

No forte *Avaeté, semente da vingança*, de Zelito Vianna (1985), uma criança sobrevive a um massacre de índios comandado por um empresário agropecuário na região centro-oeste do País. A criança cresce protegida pelo arrependido cozinheiro da expedição. Mesclando seus anseios de vingança ao choque cultural por que passa em sua adolescência e juventude, sobretudo quando chega à metrópole (São Paulo), emerge na história um painel informativo e dramático do Brasil. O filme é inspirado em acontecimento real: o massacre dos índios cinta larga ocorrido em Mato Grosso em 1963. Destaca-se a atuação de um índio Kadiwéu. Esse filme é muito interessante para fazer uma contraposição à visão de que no território brasileiro existiam muitos vazios demográficos, o que justificou a construção da Transamazônica, do projeto Jari, Calha Norte, entre outros.

Em *Perdidos no vale dos dinossauros*, de Michele Massimo Tarantini (1986), cinco homens e quatro mulheres se embrenham no vale dos dinossauros na Amazônia e enfrentam uma tribo sanguinária, piranhas, areias movediças e garimpeiros violentos. É uma coprodução ítalo-brasileira.

*Navarros em trevas em terras de comanche*, de Afonso Brazza (1987), é um filme policial. É o terceiro filme de Brazza, cineasta trash radicado em Brasília.

*Heróis trapalhões, uma aventura na selva*, de José Alvarenga Jr. (1988), é baseado nos personagens Super-Homem, Indiana Jones e Rambo, do gênero infantil. Em plena Amazônia,

um lunático sedento de poder chamado Rei rapta a filha do Ministro do Exército e faz uma série de exigências, ameaçando explodir a Floresta Amazônica. Presos por terem se apropriado de um tanque do Exército, Os Trapalhães<sup>19</sup> são enviados em uma missão de resgate, contando com a ajuda da indianista Maia. Ela apresenta Didi a um xamã indígena que dá ao trapalhão poderosas sementes mágicas que o fazem voar. Junto com os amigos Angélica, Afonso, Marcos, Marcelo e Nill, conseguem vencer Rei e todos os capangas. Ao final, são recompensados pelo Exército e Didi fica com Maia.

*Kuarup*, de Ruy Guerra (1989), é adaptado do romance *Quarup*, de Antônio Callado. Nando, um padre pernambucano em crise existencial relembra dez anos de sua vida (1954 – 1964), seu envolvimento político pouco antes do golpe de 1964, a sobrevivência na clandestinidade e a luta contra as tentações da carne, simbolizadas na paixão irreprimível por uma jovem, Sônia, que está sendo procurada por uma expedição. “Quarup” na grafia indígena significa uma festa em que as tribos do Xingu homenageiam seus mortos.

*Os sermões*, de Júlio Bressane (1989/90), é um drama com narrativa que mistura o figurativo e o histórico sobre a vida do padre jesuíta Antônio Vieira, que nasceu em Lisboa em 1608 e foi assassinado na Capitania Hereditária de Salvador, em 1697. O enredo é sobre seus famosos sermões, que não são apresentados diretamente através de uma linguagem convencional, típica dos filmes biográficos. São representados nesta obra em um estudo experimental editado com diversas cenas de clássicos do cinema universal dos anos 20 e 30. O filme foi idealizado durante doze anos, realizado em onze dias e estreou na televisão antes de entrar no circuito comercial.

---

19 Grupo cômico brasileiro em atividade desde meados dos anos 1960.

A década de noventa é iniciada por *Brincando nos campos do senhor* (*At Play in the Fields of the Lord*), de Hector Babenco (1991). No filme, um casal de evangélicos e seu filho pequeno se embrenham na selva amazônica brasileira para catequizar indígenas ainda arredios à noção de Deus. Martin Quarrier, sociólogo, é motivado pelas experiências de outro casal, os Huben. As intenções religiosas e a harmonia entre brancos e índios são desestabilizadas pela presença de Lewis Moon, um mercenário descendente dos índios americanos. Seu contato com a floresta o leva a questionar suas origens. Os cânticos indígenas e a concepção linguística da tribo dos laruna são de responsabilidade da cantora brasileira Marlui Miranda. As filmagens foram conturbadas devido às condições climáticas e a alguns atritos com os índios, com uma equipe tomada por febre. Vários atores se indispueram com a produção, como Kathy Bates. É uma coprodução Brasil/EUA.

*El viaje*, de Fernando Solanas (1991), é um drama. Martin decide escapar de Ushuaia, a cidade mais austral do planeta. Monta então em sua bicicleta e parte em busca de seu pai, que se encontra em alguma parte da América Latina. O filme mostra sua viagem interior e périplo ao coração do continente e o descobrimento das "viagens" da história: a dos povos antigos, a dos conquistadores espanhóis e a do presente, nas quais se conjugam corrupção e novos genocídios. Caderno de bordo, colagem latino-americana, história em fábula, trata-se de uma viagem iniciatória, na qual o épico, o barroco, o grotesco e o fantástico se confundem. É também uma palavra dada ao continente americano, nesta celebração do Quinto Centenário do Descobrimento. É uma coprodução Brasil/Argentina.

*Capitalismo selvagem*, de André Klotzel (1993), é um drama no qual Elisa Medeiros, uma jornalista iniciante, prepara uma reportagem sobre o milionário Hugo Victor Assis e descobre

que sua empresa fora responsável por um massacre de índios décadas atrás. Hugo se sensibiliza com a história e acredita ser sobrevivente da tribo dizimada, dispondo-se a impedir um novo projeto de extração em terras indígenas. Mas o reaparecimento de sua mulher Diana, que todos julgavam morta num acidente, afasta-o de Elisa. Demitida da revista em que trabalhava, ela procura lutar sozinha por justiça. A narrativa é complexa e contém elementos surrealistas.

*Índio do Brasil*, de Sylvio Back (1995), é uma colagem de dezenas de filmes nacionais e estrangeiros de ficção, cinejornais e documentários, revelando como o cinema vê e ouve o índio brasileiro desde quando foi filmado pela primeira vez, em 1912. São imagens surpreendentes, emolduradas por músicas temáticas e poemas que transportam o espectador ao universo idílico e preconceituoso, religioso e militarizado, cruel e mágico do índio brasileiro. O filme é um documentário ficcional que interpreta a imagem do índio brasileiro no cinema. Pesquisando em arquivos americanos, o cineasta descobriu registros quase desconhecidos de cinejornais ou fitas de ficção. Passou quatro anos mergulhado nesse material e em arquivos privados e públicos no Brasil. Resultou daí uma colagem de quase cem títulos. A imagem mais antiga remonta a 1912 e o diretor discorre sobre os preconceitos e visões estereotipadas que pontuam os enfoques. É interessante frisar que a imagem fictícia do índio é anterior à documental, pois em 1911 temos a produção da primeira película sobre a temática.

A mais recente versão de *O guarani*, de Norma Bengell (1996), é baseada no romance de José de Alencar e situa-se no Brasil do século XVII. Nela, o índio Peri e a filha dos nobres, Ceci, vivem um amor proibido depois que o nativo salva a vida da moça. Peri ganha o direito de morar na casa do colonizador, Dom Antônio de Mariz, pai de Ceci. A possível harmonia é

quebrada pelos conflitos entre os portugueses e a tribo dos Aimorés, além da traição de um ex-padre, que quer se apoderar da prata local. Em vários ataques, os aimorés minam a resistência dos colonos sitiados. Antes da destruição da fortaleza, porém, D. Antônio pede a Peri que salve Ceci. O guerreiro e sua amada fogem do palco dos conflitos. Como Adão e Eva, o nobre selvagem e a donzela branca começam a lançar as bases de uma nova civilização no paraíso tropical.

O semidocumentário *O cineasta da selva*, de Aurélio Michiles (1997), alterna imagens verídicas com depoimentos e algumas tomadas encenadas visando resgatar a obra e a vida de Silvino Simões dos Santos (1886 – 1969), um português que chegou ao Brasil em 1900 e se transformou em cineasta pioneiro no registro de aspectos do Amazonas. Silvino percorreu a Amazônia com uma câmera. De canoa, de avião e muitas vezes a pé, o pioneiro do cinema nacional fotografou e filmou aspectos daquela região até então desconhecida.

Em *No coração dos deuses*, de Geraldo Rocha Moraes (1997), estamos situados no final do século XX. Depois da descoberta de um curioso manuscrito com a descrição precisa como um roteiro do caminho para Martírios, um grupo de aventureiros decide seguir a trilha dos bandeirantes. São personagens bem diferentes: um antiquário alucinado, um falsário, um professor e seu sobrinho, um homem negro que vive de biscates; mas eles têm um objetivo comum: chegar a Martírios. Contudo, surpresas os espreitam durante a aventura. Perseguido por uma tribo de índios, o grupo perde todos os seus pertences e é salvo por uma estranha senhora. Ela fornece a cada um desses modernos bandeirantes roupas, armas e objetos retirados de um baú secular. Em uma revelação assustadora, eles percebem que voltaram no tempo: estão em pleno século XVII e terão de enfrentar as bandeiras de Fernão Dias e Borba Gato, os temidos índios e, ainda, centenas de soldados invasores.

O diretor dedicou mais de cinco anos às pesquisas sobre duas bandeiras, realizadas entre 1673 e 1682, que partiram de São Paulo rumo ao grande sertão chefiadas por Bartolomeu Bugio da Silva e Manoel Campo Bicudo. As bandeiras se encontravam num local misterioso, batizado por eles de Martírios. A explicação: as rochas se assemelhavam a coroas, lanças, cravos, escadas e outras formas que evocavam os instrumentos dos Martírios de Cristo. A narrativa se estende por mais de 200 anos, nos quais as famosas minas de Martírios permaneceram muito vivas, até chegar aos dias de hoje, já revestidas de um halo de fantasia e mistério. A produção utilizou 27 atores, índios da tribo Krahó e 400 figurantes. A locação foi feita no Tocantins e o filme visa um público juvenil.

*Lendas amazônicas*, de Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho (1998), é um misto de documentário e ficção. A série é dividida em quatro episódios: “O Boto”, “Matinta Pereira”, “A Cobra Grande”, e “Mitos e Mistérios”.

A comédia *Policarpo Quaresma, herói do Brasil*, de Paulo Thiago (1998), é baseada no livro *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. No alvorecer da República Brasileira, início do século, Policarpo Quaresma é o exemplo vivo do ideal patriótico tupiniquim. Idealista e visionário, ele ama seu país e deseja livrá-lo dos políticos gananciosos, lutando incansavelmente por isso. Policarpo quer que o Brasil retome suas origens mais autênticas, chegando a propor ao Congresso a instituição do Tupi-guarani como língua oficial. Generoso com os humildes e fiel aos amigos, acaba no manicômio por suas ideias e ações.

No filme *Mário*, de Hermano Penna (1999), um jovem médico passa por crise afetiva, profissional e familiar e tem um único impulso: largar tudo, deixar-se abandonar no paraíso com que sonha. Numa discussão com Lúcia, sua mulher, uma lupa corre ao acaso num mapa e aponta um lugar.

Esse acaso o leva à Amazônia, onde a febre da conquista invade e muda tudo. É um mundo de aventureiros, posseiros, índios e deserdados. Cercado por esse mundo, Mário segue os acontecimentos. Numa noite solitária, um homem chamado Jasão, integrado na conquista de outras terras, se aproxima. Está sempre atrás de negócios, dinheiro e aventuras. Orientado por Jasão, Mário vai trabalhar como médico num remoto ponto de colonização. Acontecimentos inesperados fazem Mário retornar à estrada e ao encontro de outros personagens, como o velho Manuel Bororó e a figura doce de Yara. Reencontra-se com Jasão e seguem para a missão arriscada de retirar da mineradora cassiterita extraída ilegalmente. A aventura termina com a fuga dos personagens em um caminhão, perseguidos pelos guardas da mineradora. A fuga desesperada leva os personagens, acompanhados de Chicão, o motorista, ao estranho Lugar Nenhum, uma comunidade perdida e isolada, sombria e resto fantasmagórico de uma vida rural. Na luta pela posse do caminhão, a salvação dos fantasmas de Lugar Nenhum, Chicão é morto e Mário e Jasão fogem e vagam sem rumo na imensidão da floresta. As tensões, os curtos diálogos e o extremo esforço revelam o sentido da relação entre estes dois homens. No confronto, Mário se descobre. Com a morte de Jasão, ele se depara sozinho no centro abissal da floresta. A descida aos infernos está completa. Mas, como alguns heróis clássicos, Mário retorna. Ao pegar o barco no grande rio que acaba encontrando, diz ao barqueiro o seu destino: *Mirar Sem Fim*. A localidade, marcada pela lupa que correu ao acaso, agora é uma escolha, uma decisão: “Até onde pode levar a busca de si mesmo?”<sup>20</sup>.

Com argumento baseado no livro *Duas Viagens ao Brasil*, de Hans Staden, o filme *Hans Staden*, de Luiz Alberto Pereira (1999), conta a história do aventureiro alemão que chega ao Brasil junto com os franceses em 1554 e é capturado pelos índios tupinambás, que pensam ser ele português,

---

20 Dizer extraído do cartaz original do filme.

então odiados pelos índios. Os indígenas comiam carne humana, especialmente a dos inimigos portugueses, que os caçavam para escravizá-los. Staden passou nove meses entre os índios no litoral norte de São Paulo e retornou à Europa para escrever um livro. O filme aborda a colonização da costa brasileira e os primeiros contatos entre brancos e índios. Seu subtítulo, “Lá vem nossa comida pulando”, faz alusão ao fato de os índios serem antropófagos. O filme ficou pronto em julho de 1999, mas foi lançado em março de 2000 para aproveitar o “gancho” dos 500 anos do descobrimento. Para servir de cenário, foi construída uma réplica de aldeia tupinambá do século XVI em Ubatuba, litoral norte de São Paulo, e contou-se com a atuação de índios das tribos Xavantes, Kadwel, Quéchua, Guaranis e Mundukuru.

Em *Tainá no país das amazonas*, de Tânia Lamarca e Sérgio Bloch (1999), a indiazinha órfã Tainá (Eunice Baía), de 8 anos, vive num paradisíaco recanto do Rio Negro, em plena selva. Seu mestre é o velho Tigê, seu avô e sábio que ensina as lendas e histórias de seu povo. À medida que Tainá vai se tornando uma guardiã da floresta, ela se engaja cada vez mais na luta contra o contrabando de animais. A menina salva um macaquinho, que apelida de Catu (bonito), de cair nas garras do traficante de animais Shoba. Com isso, compra uma briga feia com Shoba, que caça os bichos e em seguida os fornece para pesquisas no exterior. Perseguida, Tainá conhece Rudi, solitário piloto que habita um porto flutuante às margens do Rio Negro. Ele leva a indiazinha militante para um vilarejo onde mora a bióloga Isabel e seu filho Joninho, que não gosta de mato e morre de saudades dos shopping centers e seus cheeseburgers. Quando Tainá decide voltar para a selva, Joninho segue a menina para dar um susto na mãe. Ele é então obrigado a aprender com Tainá os segredos da floresta. Enquanto isso, Shoba e seus ajudantes saem para capturar Tainá, Joninho e Catu. Nesse momento, apenas a força de Tainá e a

presença do espírito de seu avô Tigê podem livrá-los dessa enrascada. O filme é uma mensagem de preservação da fauna e flora da Floresta Amazônica. Também é conhecido por outro título: *Tainá, uma aventura na Amazônia*. É um filme feito para o público infantil que demonstra uma tentativa de reiterar a visão idealizada dos indígenas como mártires ecológicos.

O primeiro filme do novo século, *Brava Gente Brasileira*, de Lúcia Murat (2000), volta ao século XVII, quando o Brasil ainda é um território desconhecido para Portugal, cheio de mistério e estranhos habitantes. A Coroa já tem noção de suas dimensões continentais, mas precisa mapeá-lo. Em 1778, uma caravana é mandada ao Pantanal para fazer um levantamento topográfico da região, aos cuidados do astrônomo, naturalista e cartógrafo Diogo. A caravana deve seguir para o Forte Coimbra, mas é assediada constantemente pelos índios cavaleiros (Guaicurus), com quem Portugal tem um acordo de paz. O grupo é comandado por Pedro e conta ainda com Antônio, que leva consigo um mapa de prováveis minas de prata. A trajetória do grupo será marcada por todo tipo de violência e barbárie, principalmente contra as índias que são encontradas no caminho, pois Diogo sequestra uma índia Guaicuru. O filme conta ainda com a atuação da Comunidade Kadiwéu.

O polêmico *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi (2000), vem na sequência. Amanda, descendente de índios e negros, trabalha como gerente do restaurante do sofisticado Luís e dirige uma rede de tráfico de crianças e de órgãos. O simpático filósofo Alfredo, que percorre o Brasil na tentativa de entender seus sistemas viciados de dominação, é portador dos órgãos vendidos por Amanda. Outros personagens são Maria Alice, uma angustiada burguesa que se sente culpada pela miséria circundante, seu marido Carlos, que pretende tirar partido da bagunça brasileira, e Adam, jovem revoltado que

fugiu do interior de Santa Catarina para tentar a vida em São Paulo, onde vai trabalhar no restaurante de Luís. As vidas desses personagens se entrelaçam criando uma série de conflitos reveladores da realidade social brasileira. Todos, ao fim, se encontram no restaurante de Luís, onde passam a discutir as diferenças sociais no Brasil, histórias de vida mostrando a dificuldade de sobrevivência mental e física em meio ao caos da sociedade brasileira, que atinge a todos independentemente da posição social ou da postura assumida.

Quando era diretor de produção e programação da HBO, instituímos um prêmio para a finalização de filmes brasileiros, que estavam precisando de verba. Eram premiados três a cada ano e, na última safra, um dos escolhidos foi *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi. Confesso que votei e o ajudei sem chegar a ler o roteiro ou ver pouco mais de algumas cenas. Tinha certeza de que Sérgio iria fazer um filme, no mínimo interessante e provocador. A fita foi a que provocou maior reação de imprensa e intelectuais em São Paulo e certamente é o primeiro filme brasileiro recente que tem alguma coisa a dizer. As coisas estão de tal modo que antigamente a gente discutia a mensagem, hoje pouco importa, desde que traga algum recado, já é uma grande coisa.

Mas, mesmo no pobre contexto do momento, *Cronicamente Inviável* é uma fita muito bem-humorada e contestadora, feita em estilo de crônica, ou seja, com um narrador ligando as várias histórias paralelas, tirando conclusões, jogando fatos, fazendo provocações. O narrador seria um sociólogo importante, autor de livros que tentam demonstrar por que o Brasil é realmente inviável. A série de fatos centrados em um restaurante paulistano ilustra a dificuldade de se viver no Brasil, de enfrentar a realidade num país cada vez mais corrupto, mais podre, mais violento. Inicialmente, o filme perturba pelo seu contexto homossexual muito explícito, mas o curioso é que o resto é tão forte como imagem que isso acabou passando batido.

O filme mostra como o dono do restaurante explora sexualmente seus garçons e um deles instrui o colega levando-o a uma boate Gay de prostituição onde os concorrentes de uma competição de miss homoerótico se masturbam alienadamente para parecerem mais bem-dotados. Uma das frases mais terríveis no filme é quando um conta para o outro que deve evitar “certas coisas” (homens com manchas no corpo, “aidéticos”). Essa sequência acaba sendo menos importante porque a moral da história é de que todos, de alguma forma, se prostituem e se vendem num país cada vez mais cheio de contradições e loucuras. Algumas cenas não são fáceis de esquecer, como a do garoto carioca que tem seus tênis roubados por um pivete e depois briga com a mãe que tenta defender o pivete. É um momento tragicômico fantástico, como outros igualmente patéticos: a família da empregada que se arruma toda para ir à festinha da família da patroa, os Sem-Terra, sua organização e a escravidão, a empregada que é encontrada com o amante na cama da patroa, e muitas outras. O filme dá margem a muitas discussões. A descendente de índios é uma megera, o sociólogo identifica na praia um banhista como índio quando, sem motivo aparente, ele é espancado por policiais – uma cena antológica que, para alguns, prenuncia o massacre de Porto Seguro.

Sérgio Bianchi consegue ser fiel a outros filmes seus (*Maldita coincidência*, *Romance*) tendo sempre problemas financeiros para terminá-los e denunciando os absurdos da nossa terra e condição, mas que não tiveram a força e verve anarquista deste filme. Ou seja, talvez simplesmente porque o mundo e o país pioraram tanto que o discurso de Bianchi acabou sendo ainda mais oportuno. O fato é que suas colocações merecem ser discutidas e expandidas em algo mais do que uma simples crítica. Obviamente, não é uma diversão passageira. É o filme brasileiro mais forte, brilhante e polêmico em muitos anos<sup>21</sup>.

---

21 Comentários de Rubens Ewald Filho, no Catálogo Oficial do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, RS, 2000.

*Palavra e utopia*, de Manoel de Oliveira (2000), é um drama que se passa em 1863, quando o Padre Antônio Vieira é chamado a Coimbra para comparecer diante do Tribunal do Santo Offício, a terrível Inquisição. As intrigas da corte e uma desgraça passageira enfraqueceram a sua posição de célebre pregador jesuíta e amigo íntimo do falecido D. João IV. Perante os juízes, o Padre Antônio Vieira revê o seu passado: a juventude no Brasil e os anos de noviciado na Bahia, sua ligação com a causa dos índios e seus primeiros sucessos no púlpito. Impedido de falar pela Inquisição, o pregador se refugia em Roma, onde sua reputação e êxito são tão grandes que o Papa concorda em não retirar sua jurisdição. A rainha Cristina da Suécia, que vive em Roma desde a abdicação do trono, prende-o na corte e insiste em torná-lo seu confessor. Mas a saudade do seu país é mais forte e Vieira regressa a Portugal. Só que a frieza do acolhimento do novo rei, D. Pedro, fazem-no partir de novo para o Brasil, onde passa os últimos anos de sua vida. O filme reconta a vida e obra do Padre Antônio Vieira, que viveu no século XVII e marcou sua época com sermões que até hoje não perderam a atualidade. Opôs-se à escravidão, ao antisemitismo e defendia os índios. Esteve, na maior parte da vida, contra a corrente. Segundo Oliveira, “Vieira tem várias facetas. O religioso, o político, o orador e o visionário. O pensamento de Vieira é universalista, porque engloba todas essas facetas, do temporal ao intemporal, ali onde as divisões se anulam”<sup>22</sup>. Júlio Bressane já havia enfocado a vida do padre no filme *Os Sermões*, produzido em 1990. Uma Coprodução Portugal/França/Espanha/Brasil.

Em, *Caramuru, a Invenção do Brasil*, de Guel Arraes (2001), temos uma fita em que o jovem pintor português Diogo Álvares melhora a realidade em suas pinturas e por isso cria problemas com o comandante Vasco de Athayde. Além disso, é seduzido pela gananciosa francesa Isabelle. No meio de uma viagem, a caravela naufraga e só o pintor chega às costas brasileiras,

---

22 Reportagem de Inácio Araújo, jornal *Folha de São Paulo*, 19/10/2000

onde se apaixona pela índia Paraguaçu e em seguida por sua irmã mais nova, Moema. O triângulo amoroso se complica com a chegada dos colonizadores, que o proclamam o rei do Brasil. É uma minissérie produzida pela TV Globo com o título de *A invenção do Brasil*. “Minha personagem não é uma índia idealizada como vemos nas tribos. Eu nem tenho traços de uma índia. Ela é uma colagem de referências que dá conta de mostrar o que é uma mulher brasileira. Espero que o público receba com carinho”<sup>23</sup>.

*Desmundo*, de Alain Fresnot (2002), é baseado no romance homônimo de Ana Miranda. Nele, Oribela é uma adolescente órfã portuguesa que é trazida ao Brasil na segunda metade do século XVI junto a um carregamento de mulheres brancas. Essas mulheres estavam destinadas a suprir a carência amorosa dos colonizadores portugueses e evitar que se amancebassem com as índias. Oribela tem ainda que cumprir o trato de um casamento arranjado pelo clero português.

Último filme de nossa lista, *Quinhentas almas*, de Joel Pizzini (2001), é um semidocumentário que reflete a presença e a ausência de memória a partir da cultura milenar dos índios Guatós, habitantes do pantanal brasileiro. Considerados extintos desde a década de sessenta, os Guatós foram redescobertos por uma freira salesiana, reconhecidos oficialmente na década de oitenta e hoje lutam pela preservação e recuperação de sua identidade. Ao retratar os últimos falantes do idioma guató, o filme refaz a genealogia da tribo, evidenciando os principais conflitos e paradoxos da cultura desde os primeiros contatos com os viajantes europeus. Para recriar o universo mítico e existencial dos chamados índios canoieiros, o documentário recorre à ficção, inserindo trechos filmados da peça *Controvérsia*, de Jean-Claude Carrière, montada pelo ator e diretor Paulo José, que também representa todos os papéis da reconstituição de um julgamento de um líder guató assassinado.

---

23 Trecho de entrevista de Camila Pitanga concedida em 17/10/2001 a Simone Seara, do portal *Internet Generation*.

# Palavras finais

Como dito no início, este trabalho tem por objetivo analisar como o “índio” é representado no cinema (não-documental, ficcional) brasileiro de longa metragem. Esta análise está voltada para o retrato que o cinema brasileiro faz do índio ao configurá-lo como personagem, através da imagem e do som – a matéria-prima do filme – bem como do seu papel na sociedade brasileira através do discurso que é veiculado por ele. Os filmes emitem mensagens para os integrantes desta sociedade, influenciando-os no modo de perceber e interpretar a imagem do índio, tanto no objeto que é foco de críticas, como no de quem a incorpora.

Através do filme, a personagem índio/índia é apresentada, julgada e classificada, tendo por ele as suas qualidades ligadas ao seu papel dentro da sociedade. Tal julgamento qualitativo invariavelmente se estrutura segundo dois polos: do bom e do mau selvagem. Aqui se explicitam duas ideologias concorrentes, sendo que uma se constitui no simétrico invertido da outra: a recusa do estranho, apreendido a partir de uma falta, cujo corolário é a boa consciência que se tem sobre si e a sua sociedade. As duas variantes dessa figura colocam de um lado a condescendência e a proteção paternalista, e, do outro, sua exclusão; a fascinação pelo estranho, cujo corolário é a má consciência que se tem sobre si e sua sociedade (Laplantine, 1988:38). Com isto, reforçam-se ou duplicam-se preconceitos, na medida em que se constrói um índio imaginário que na maioria das vezes não corresponde ao índio “real”, não idealizado sob a mediação de preconceitos.

O índio como abstração se concretizará em personagens e narrativas recentes; na maioria delas (*Brava Gente*, *Caramuru*, *Tainá*), é mulher e vai ter o destino de geradora da prole do colonizador. São geralmente submissas e representam o fascínio pelo estrangeiro, um fascínio presente de forma marcante entre os portugueses que vão se amancebar com elas. Elas seriam como um troféu, representando uma antiga ameaça selvagem que foi subjugada e domada, demonstrando a vitória de uma cultura sobre a outra. É curioso que o índio de gênero masculino continua sendo visto como inimigo, o eterno bugre<sup>24</sup> a ser amansado.

Os primeiros filmes do cinema brasileiro que se enquadram na temática indígena foram geralmente realizados por imigrantes, em sua maioria italianos e espanhóis. Estes vinham com práticas de atuação originárias da ópera, e a ela deviam muito de seu estilo. Esses pioneiros do cinema brasileiro logo elegeram o “outro indígena” como um possível objeto de atenção e fantasia. Isso evidencia o quanto o personagem indígena atraiu a atenção dos europeus, fascinados pelo exotismo e idealização dos povos originários habitantes das Américas. Cabe frisar que a primeira retratação de um índio foi feita em um filme de ficção, *O Guarani*, de Salvatore Lazzaro, em 1911, antes mesmo de aparecer em um documentário.

Os personagens indígenas nesses filmes são caracterizados através do uso excessivo de maquiagem, vez que ainda não se utilizam atores indígenas. Tais atores são brancos e têm que usar uma pasta especial para ficar próximos à cor da pele do índio. No levantamento mais geral dos filmes levantados, o personagem indígena aparece na sua maioria em segundo plano em relação ao branco (raramente aparecerá isoladamente). Quando “índios” aparecem em segundo plano, o primeiro plano é ocupado por um herói branco, que é o personagem principal.

---

24 Denominação pejorativa dada aos povos originários, ou seja, os primeiros habitantes pelos imigrantes europeus no sul do Brasil.

No filme *Caramuru*, isso está presente de maneira muito acentuada, sendo inclusive o herói branco Diogo, na sequência em que é nomeado Caramuru, ovacionado pelos índios na cena em que atira com um revólver para o alto. Percebemos portanto que a narrativa não é centrada no personagem índio. Este aparece em segundo plano, como personagem coadjuvante. No filme *Brava Gente Brasileira*, essa situação é diferente. Nesse filme temos índios e brancos ocupando planos equivalentes. Isto talvez decorra da tentativa de equalizar índios e brancos como seres com qualidades e defeitos, mais próximos de um índio real, menos imaginário.

Outra imagem que aparece através da caracterização dos personagens indígenas é a do índio preguiçoso e indolente<sup>25</sup>. Isso acontece no filme *Caramuru*, na figura do chefe Itaparica, embora saibamos que a sua aparente indolência seja o resultado da inserção do índio em suas culturas, pois diferente do branco, as motivações dos indígenas são outras; a noção de trabalho, conseqüentemente, também. Sabe-se que os índios trabalhavam sempre o suficiente para garantir a subsistência sua e dos seus, sendo o restante do tempo dedicado ao lazer e aos rituais cotidianos. Não havia uma preocupação tal como a dos brancos em acumular riquezas, o que será visto pelo branco europeu como preguiça e indolência. Podemos perceber isso ainda hoje, quando é dado ao índio possibilidade de acesso a dinheiro, como naqueles casos de indenizações por suas terras, no caso da construção de uma hidroelétrica por exemplo.

---

25 “O preconceito do índio preguiçoso assenta-se numa ignorância deliberada de suas próprias formas de trabalho. Após a pacificação dos índios, sua aculturação forçada visava à formação de trabalhadores brasileiros, com sua incorporação à força de trabalho nacional. Muitas sociedades foram obrigadas a alterar completamente suas formas tradicionais de trabalhar e de sobreviver, tiveram que se sedentarizar, viver em terras de extensão inferior à das utilizadas antes, substituir a caça e a pesca pela agricultura ou, mesmo, trabalhar para terceiros.” (Santilli, 2000:61)

O dinheiro, para os índios, vale mais pelo valor de troca do que o de acumulação. Assim, por exemplo, se essa for a vontade da comunidade, vale a pena fretar um avião pra trazer engradados de Coca-Cola para uma festa na aldeia.

Existe um momento do filme *Caramuru* no qual se ironiza<sup>26</sup> a ambição do europeu em relação à riqueza. É quando Itaparica e depois Paraguaçu descrevem o caminho para se chegar ao “Eldorado”. A construção do personagem evidencia essa diferença, amarrada à ideia das diferentes ambições que norteiam a visão do branco e a do índio. Os europeus em tudo viam sinal do metal procurado. Já os indígenas são caracterizados como se movendo pela estética da vida, pelo princípio do prazer. Isso fica patente também no filme *Brava Gente Brasileira* no momento em que Dom Diogo volta com a índia Anote para o Forte Coimbra, com a cara pintada de grafismos indígenas como os de Anote, ambos muito felizes e contentes, e é ridicularizado pelo Comandante. É bem verdade que isso pode levar ao seu extremo oposto, ao configurar uma quase idealização dos índios como bons selvagens, puros e incorruptíveis. Assim, o índio se torna aquele ser em sintonia perfeita com a natureza, desprovido da maldade europeia, heroico por existir.

Assim como em *Caramuru*, em *Brava Gente Brasileira* o branco, que neste caso é caracterizado pelo personagem Antônio, transpõe a ideia de que ele como ajudante do capitão está sistematicamente se movendo em busca de formas que vão viabilizar a busca ao tesouro escondido. No contexto mais geral do descobrimento, isso aparece desde o momento da descrição desse “Novo Mundo” como consta na Carta de Pero Vaz de Caminha, quando em tudo se vê sinal de ouro ou possibilidade de ganho material.

---

26 O filme é impregnado de ironia. Essa ironia é o resultado de uma operação de contraste forte do filme com as narrativas históricas oficiais, segundo José Gaste in “(Re)descobrimento do Brasil” *Cinemas – Revista de Cinema*.

Essa vertente positiva se prestou a uma profusão literária desde o século XV e foi consagrada na obra de Rousseau<sup>27</sup> a partir do texto *Do Contrato Social*. Prestou-se também à crítica da política francesa e europeia da época. Ao longo do tempo, ela se reproduziu de múltiplas formas e ainda povoa consciências contemporâneas. Há também a vertente antropofágica, negativa, assustada com a reação violenta de grupos indígenas ao processo de colonização. No Brasil e em Portugal, a imagem da deglutição do bispo Sardinha é sua síntese maior: um homem santo devorado por canibais. Essa vertente justificou as mais violentas políticas e práticas de extermínio físico dos índios. Mas também inspirou, por adesão simbólica invertida, o movimento modernista dos anos 1920. A qualquer momento podemos encontrar pessoas nas ruas que reproduzem essas visões estereotipadas. Elas são reforçadas o tempo todo pela literatura e pela mídia. Se um índio estupra, ressurge o estereótipo do índio violento. Se ele é assassinado, torna-se candidato a santo. Como os índios são os outros, que se definem por oposição a nós, não devem ser gente como nós. Se forem, correm o risco simbólico de estarem deixando de ser índios.

Já se tem amplamente comentado o fato da ideologia romântica, buscando na Idade Média o ponto de partida para seu ufanismo heroico, não encontrar ao chegar ao Brasil outro elemento em que se inspirar a não ser o índio. Essa transposição foi ainda mais facilitada pelas ideias do “bom selvagem” rousseauiano, que idealizava o ser primitivo, fosse ele africano asiático ou latino-americano.

---

27 Ver também *O índio Brasileiro e a Revolução Francesa* de Afonso Arinos de Melo Franco, no qual são analisadas as origens, as mutações e a permanência dos mitos europeus que se criaram em relação ao Brasil.

Assim, o indianismo nacional encontrará amplas possibilidades de aqui se expandir, especialmente no caso de José de Alencar, cuja principal herança será a da nacionalidade miscigenada, teoria que tantos anos depois ainda causaria celeuma e tentações de mistificação por parte de alguns de seus estudiosos<sup>28</sup>. Alencar será especialmente importante nesse sentido, com obras como *O Guarani*, filmada e refilmada exaustivamente conforme mostra o levantamento realizado. O modernismo, partindo de estudos antropológicos e linguísticos, dará continuidade a essas pesquisas, ora as desafiando e mesmo as contradizendo. Em uma linha de assimilação dessas tradições, Mário de Andrade produzirá seu herói sem nenhum caráter, Macunaíma. Contemporaneamente, dois autores se destacam na relação com a tradição indígena: Darcy Ribeiro com sua obra de ficção *Maíra* e Antônio Callado, com *Quarup*. Esses livros foram base para argumentos e roteiros de filmes.

Do ponto de vista cronodidático, verifica-se uma alteração nos enfoques dados aos personagens, a depender do contexto sociocultural de sua produção. Sendo assim, os anos quarenta e cinquenta constituem momentos em que o índio passa a ser pano de fundo, cenário para filmes de aventura sobre o garimpo, desbravamento do interior, da Amazônia, das matas misteriosas, história das bandeiras e bandeirantes ou servem de elemento para a comédia. O personagem indígena aparece desvinculado da civilização e ligado à natureza selvagem. Vide, por exemplo *Aruanã*, *Os Bandeirantes*, *Terra Violenta*, *Sinfonia Amazônica*, *Paixão nas Selvas*, *Fernão Dias*, *Casei-me com um Xavante*, *Além do Rio das Mortes*, *Curucu, o terror das Amazonas*, *Escravo do amor das Amazonas*, *O Segredo da serra Dourada*, *Na garganta do Diabo e Lana, rainha das Amazonas*.

---

28 Vide GALVÃO, Walnice Nogueira. "Indianismo Revisitado". In *Esboço de Figura: homenagem a Antônio Cândido*. São Paulo. Duas Cidades, 1979, pp: 379-391.

Nos anos sessenta há uma mudança de foco. O índio passa a ser personagem central no enredo dos filmes. Vide os filmes *Brasil Ano 2000* e *Macunaíma*, nos quais existe toda uma discussão sobre o que é ser índio no Brasil e sua identidade no contexto social mais geral da sociedade.

Nos anos setenta há um *boom* de produções que tematizam de maneira alegórica o índio para, de uma forma mais geral, pensar os problemas do Brasil da época. O uso da alegoria se faz principalmente como artifício para burlar a censura. Ver, por exemplo, os filmes *Como era gostoso o meu francês*, *Iracema, uma transa amazônica*<sup>29</sup> e *Uirá, um índio em busca de Deus*.

Nos anos oitenta e noventa, o tema da violência contra os índios dá a tônica de alguns filmes, deixando vir à tona uma série de ações bárbaras e cruéis que foram perpetradas contra os “selvagens”. Durante muito tempo, essas ações foram desconsideradas, principalmente no campo das imagens cinematográficas. Vide *Avaeté, semente da vingança*, *Brincando nos Campos do Senhor* e *Capitalismo Selvagem*. Há também uma busca na direção de se pensar quem são os índios. Esse é o caso de *Exu-piá coração de Macunaíma*, *Yndio do Brasil* e *O Guarani*.

O tema do encontro entre nativos e estrangeiros ganha expressão. Sabemos que as relações de contato se impõem pela força bruta ou por outros meios mais sutis. Além da guerra, há a estratégia de gerar dependência, como indica a figura clássica do varal de presentes que se estende na mata para estimular o primeiro contato. Não faz sentido afiar pedra com pedra depois que se incorpora o uso da faca de metal. Doença de branco demanda remédio de branco. Consumo, mesmo o básico, depende de recursos que têm que ser introduzidos por alguém ou gerados por meios próprios. Reflexões sobre o tema do contato tomam corpo nos filmes *Os Sermões*, *Brincando nos Campos do Senhor*, *Hans Staden*, *Palavra e Utopia* e *Brava Gente Brasileira*.

---

29 Sobre este filme, vide a resenha de minha autoria “Iracema, uma transa amazônica”, publicada em *Cadernos de Antropologia e Imagem – A imagem do Índio no Brasil*, Rio de Janeiro, 12(1):169-181, 2001.

Nesses filmes, destacam-se personagens de fundo religioso que irão, assim como na vida real, mediar esses contatos ao contracenar com os personagens indígenas. Tal presença se deve ao papel exercido pelos padres e missionários na “pacificação” e conversão indígena. Os jesuítas, utilizando meios distintos dos bandeirantes, chegaram ao mesmo fim: expandir e integrar o território nacional. Embora os jesuítas fossem civilizadores, havia uma evidente contradição entre o método civilizador dos jesuítas (transformar o índio) e o método bandeirante (escravizá-lo). Esse é o caso dos filmes *Anchieta*, *entre o amor e a religião*, *Anchieta*, *José do Brasil*, *Os sermões* e *Palavra e Utopia*.

Finalmente, cabe mencionar um período em que a guerra ao índio aparecerá retratando personagens vistos sob o ângulo da resistência indígena, quando o índio em processo de extermínio recebe a sua identidade “nacional” e seus heróis ganham nome. Esse é o caso dos filmes *Macunaíma*, *o herói de nossa gente*, *A lenda de Ubirajara*, *Ajuricaba*, *o rebelde da Amazônia*, *Avaeté*, *a semente da vingança*, *Brincando nos campos do Senhor* e *Brava Gente Brasileira*. Sobre este último, pontua-se a heroica atuação das mulheres Guaicuru.

Uma última vertente que busca na personagem indígena uma possibilidade de conscientização ecológica, ligando o índio à preservação da natureza e visando uma sociedade ecologicamente mais justa, está representada no filme *Tainá no país das Amazonas*. Em contraposição, essa visão do índio não deixa de cair na idealização romântica.

A maior parte dos filmes que retratam o personagem indígena acaba lidando com o branco indiretamente, representando terras invadidas, o desrespeito pela cultura e as doenças. Esses são problemas práticos que nos revelam por que o branco tem a importância que tem nos filmes indígenas: a existência de um acaba sendo a ameaça do outro.

# Referencial bibliográfico

## Bibliografia utilizada

- AKOUN, André. *Dicionário de Antropologia*. Lisboa: Verbo, 1983.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões. “Gêneros ficcionais: materialidade, cotidiano, imaginário” In SOUSA, Mário Wilton de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo. Brasiliense, 1990.
- CAPPELARO, Jorge J.V. e CAPPELARO, Victorio G. *J Vittorio Capelaro — Italiano Pioneiro do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Edição do Autor, 1997.
- CAPRETTINI, G. P. “Alegoria” in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 31, Signo. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- CUNHA, Edgar Teodoro da. *Cinema e Imaginação – A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*. São Paulo. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1999.
- DURANT, Gilbert. *L’imagination symbolique*. 2ª ed. Paris, Col. Quadrige, Presses Universitaires de France.
- ECO, Umberto. *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 31, Signo. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio Brasileiro e a Revolução Francesa – As origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro. Topbooks, 2001.

- FURTADO, Jorge e ARRAES, Guel *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. “O conceito de Representações Sociais dentro da sociologia clássica” In GUARESCHI, Pedrinho & JOVCHELOVITCH, Sandra. *Textos em representações sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Atual, 1986.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói, RJ: EdUFF, 2001
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes Editora, 1980.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de espelhos*. São Paulo: Edusp, 1993.
- QUEIROZ, Eliana de O (org.). *Guia de Filmes produzidos no Brasil entre 1911-1920*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Do Contrato Social” In *Os pensadores* XXIV. São Paulo: Editora Abril, 1978.
- ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”, In CÂNDIDO, Antônio et all. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

- SANTILLI, Márcio. *Os brasileiros e os índios*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- SILVA, Aracy Lopes da. *A questão indígena na sala de aula: subsídios para professores de 1<sup>o</sup> e 2<sup>a</sup> graus*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Edição do Autor, 2002.
- SILVA, Juliano Gonçalves da. “Iracema, uma transa amazônica”, *In Cadernos de Antropologia e Imagem – A imagem do Índio no Brasil*, Rio de Janeiro, 12(1): 169-181, 2001.
- STAM, Robert & SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas. Papyrus, 1994.
- TACCA, Fernando. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas: Papyrus, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.



# Bibliografia pesquisada

- ALENCAR, José de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959. 4 vol.
- ALENCAR, José de. *Ubirajara lenda Tupi*. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1964, 1ª edição.
- ALENCAR, José de. *Iracema, lenda do Ceará*. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1965, Edição do Centenário.
- ALMEIDA, Sônia M. R. “A Imagem do índio no Cinema Brasileiro”. In MARCONDES F.O., Ciro (Org.): *Política e Imaginário nos Meios de Comunicação para as Massas no Brasil*. São Paulo: Summus, 1985.
- AMOROSO, Marta Rosa e SAEZ, Oscar Calávia. “Filhos do Norte: o indianismo em Gonçalves Dias e Capistrano de Abreu”. In SILVA, A. L. e GRUPIONI, L. D. B (Org.): *A Temática Indígena na Escola*. Brasília. MEC/MARI/UNESCO, 1995.
- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e as utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Obras Completas, Vol. VI, 1978.
- AUMONT, Jacques et alli. *A Estética do Filme*. Campinas, Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas. Papirus, 1995.
- AVELLAR, Jose Carlos. “O espectador na pele de um índio”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 2 1/10/77, pg. 6.
- AVELLAR, Jose Carlos. “Em busca do tempo perdido”. *Jornal do Brasil*, 11/12/75.
- AVELLAR, Jose Carlos. *O Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1986.
- BARTHES, Roland. *O Obvio e o Obtuso – ensaios críticos III*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1990.

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara – notas sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984
- BATESON, Gregory e MEAD, Margaret. *Balinese Character: a photographic analysis* New York. New York Academy of Sciences, Special Publications n. 2, 1942.
- BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo. Brasiliense, 1991.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo, Metalivros, 1994.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. São Paulo. Martins Fontes, 1987.
- BERGER, Mirela. *A projeção da deficiência*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, Departamento de Antropologia, FFLCH/USP, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude, AVELLAR, Jose Carlos e MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro. Europa, 1980.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Iracema: poderia ser diferente?”. *Última Hora*, 09/06/1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Qual a história?”. In *Anos 70*. Rio de Janeiro, Europa Gráfica e Editora, 1979, pp: 49-61.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Bibliografia Brasileira do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro. Embrafilme, Cadernos de Pesquisa n. 3, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo. Brasiliense, 1985.
- BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo. Martins Fontes, 1987.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo, Editora Ática, 1985.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Cia das Letras, 1993.
- BOURDIEU, Pierre (Ed.). *Un Art Moyen: essai sur les usages sociaux de La photographie*. Paris. Les Editions de Minuit, 1993.

- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1993. Vol. 2
- CÂNDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo. Brasiliense, 1990.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O índio e o mundo dos brancos: a situação dos Tukuna do Alto Solimões*. Brasília. Unb, 1964.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. Manuela. “Imagens de índios do Brasil: o século XVI”. *Revista de Estudos Avançados*, 1990,4(10): 91-110.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1995.
- CATÁLOGO: *O índio Imaginado: mostra de filmes e vídeos sobre povos indígenas no Brasil*. São Paulo. CEDIISMC, 1992.
- CERULLI, Ernesta. “L’Ottica del Diverso: L’Immagine dell’Indio del Brasile in Europa, tra i Circuli XVI-XIX”. In *Índios del Brasile*. Roma. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali I Museo Preistorico ed Etnografico, 1983, pp: 21-28.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema*. São Paulo. Scritta, 1995.
- COSTA, Helouise. “Um Olhar que Aprisiona o Outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista O Cruzeiro”. *Imagens*, 1994, (2): 83-91.
- COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*. São Paulo. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 1992.
- CUNHA, Edgar Teodoro da; FERRARI, F.; SZTUTMAN, R. e MACEDO, V. “Campo e Contracampo: a tela caleidoscópica de Nelson Pereira dos Santos” *Revista Sexta-Feira – Antropologia, Artes e Humanidades*, n. 3, 1998, pp: 12-23.

- DAVIS, Shelton H. *Vitimas do milagre*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas. Papyrus, 1994.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo. Edusp, 1991.
- FABRIS, Mariarosaria. “Nas Entrelinhas da História: proposta de leitura de Como Era Gostoso o meu Francês”. *Imagens*, 1995, (4): 77-82.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, 1978.
- FERREIRA, Manoel Rodrigues. *‘Aspectos do Alto Xingu’ e a Vera Cruz*. São Paulo. Nobel/Secretaria de Estado da Cultura, 1983.
- FERRO, Marc. *Cine e História*. Barcelona. Gustavo Gili, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo. Martins Fontes, 1987.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. São Paulo. Martins Fontes, 1987.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema et Anthropologie*. Paris. Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1982.
- FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona. Gustavo Gili, 1976. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico. Antropofagia e histórias de canibalismos*. Vol. 1. (Curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa). São Paulo, A Fundação, 1998.
- GAGLIARDI, Jose Mauro. *O Indígena e a República*. São Paulo. Hucitec/Edusp/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- GALVÃO, Maria Rita. “Uirá: em busca do cinema brasileiro”. *Debate & Critica*, n. 5, 1975.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. "Indianismo Revisitado". In *Esboço de Figura: homenagem a Antônio. Cândido*. São Paulo. Duas Cidades, 1979, pp: 379-391.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro. Zahar, 1978.
- GERBER, Raquel. *O Cinema Brasileiro e o Processo Político e Cultural (de 1950 a 1978)*. Rio de Janeiro. Embrafilme/DAC, 1982.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997.
- HARTMAINN, Thekla. *A Contribuição da Iconografia para o Conhecimento de índios Brasileiros do Século XIX São Paulo*. Museu Paulista/USP, Série Etnologia, Vol.1, 1975.
- HIKIGI, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência: mimesis e refletividade em alguns filmes recentes*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, Departamento de Antropologia, FFLCH/USP, 1998.
- HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of Visual Anthropology*. New York. Mouton, 1995.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1995.
- JOHNSON, Randal e STAM, Robert. *Brazilian cinema*. New York, Columbia University Press, 1995.
- JORGE, Luiz Eduardo. *Etnocinema: uma estética da extinção*. São Paulo. Tese de Doutorado. ECA/USP, 1996.
- KOSSOY, Boris. *A Fotografia como Fonte Histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo. Secretaria da Indústria Ciência e Tecnologia (Col. Museus e Técnicas), 1980.

- KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro. MEC/Funarte, 1980.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. São Paulo. Mandacaru, 1989.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Livros de Viagem – 1803 / 1900*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.
- LUTE, Miriam Lifchitz Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo. Edusp/Fapesp, 1993.
- LESTRINGANT, Frank. *O canibal. grandeza e decadência*. Brasília, Editora UnB, 1997.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido*. São Paulo. Brasiliense, 1991.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Via das Máscaras*. Porto. Presença/Martins Fontes, 1981.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo. Brasiliense, 1984.
- MARCUS, George E. e FISCHER, M. J. *Anthropology as Cultural Critique – an experimental moment in the human sciences*. Chicago. The University of Chicago Press, 1986. Introdução, Cap. I e II.
- MARTINS, Edilson. *Nossos índios, nossos mortos*. Rio de Janeiro, Codecri, 1983.
- MEAD, Margaret. “Visual Anthropology in a Discipline of Words”. In HOCKINGS, P. (Org.): *Principles of Visual Anthropology*. Mouton, La Haye, 1975.
- MENEZES, Cláudia. “Cinema encontra a realidade na vida simples do índio”. *Revista de Atualidade Indígena*. Jul./Ago. 1977, pp: 36-43.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Imagens no tempo. Cinema: problematização e significação nos anos 70*. São Paulo, Tese de Doutorado, Departamento de Sociologia, FFLCH/USP, 1996.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo. Perspectiva, 1980.

- MINDLIN, Betty. “‘Brava Gente Brasileira’, bravas mulheres” in *Folha de São Paulo*, 22/01/2001.
- MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo, Art, 1990.
- MITCHELL, W. J. T. (Ed.). *The Language of Images*. Chicago. The University of Chicago Press, 1993.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago The University of Chicago Press, 1987.
- MONTEIRO, José Carlos. “Nelson Pereira dos Santos: realismo sem fronteiras”. *Filme e Cultura*, 1970, n.16, pp: 5-15.
- MONTEIRO, Ronald F. “Nelson Pereira dos Santos”. In PARANGUA, P.A. (Dir.): *Le Cinema Brasilien*. Paris, Centre George Pompidou, 1987, pp: 155-163.
- MONTE-MÓR, Patrícia. “Descrevendo Culturas: etnografia e cinema no Brasil”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1995(1): 81-88.
- MORAES, Malu (Coord.). *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro* (Seminário), Brasília. UnB/Embrafilme, 1986
- NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington. Indiana University Press, 1994.
- NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image*. Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington. Indiana University Press, 1991
- NORONTIA, Jurandyr. *No Tempo da Manivela*. Rio de Janeiro, Embrafilme/Ebal/Kinart,1987.
- NOVAES, Aduino (Org.). *Rede Imaginária: Televisão e Democracia*. São Paulo. Cia das Letras, 1991.

- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo. Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo. Brasiliense, 1986.
- PARANAGUA, Paulo Antônio. “Ruptures et Continuité: les années soixantedix-quatre-vingt”. In PARANAGUA, P.A. (Dir.): *Le Cinema Brésilien*. Paris. Centre George Pompidou, 1987, pp: 105-133.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1976.
- PEGGION, Edmundo Antônio. “Índios no Brasil: os caminhos do futuro”. *Cadernos de Campo n.2*, ano II, 1992. pp 177-181
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. “Imagem e Representação do índio no Século MV”. In GRUPIONI, L. D. B (Org.): *Índios no Brasil*. São Paulo. SMC/MEC, 1994, pp: 59-72.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *Esboço de Iracema: o índio e a cultura brasileira*. Texto Apresentado na XIX Reunião anual da Anpocs, Caxambu, 1995. (mimeo).
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: A representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1996.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1983.
- RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus: ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- RODRIGUES, João Carlos. “O índio brasileiro no cinema”, In *Cinema Brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro, MEC/EMBRAFILME/FUNARTE, 1980.
- RUFINO, Marcos Pereira. “Estes quinhentos e outros tantos”. *Cadernos de Campo n. 2*, ano II, 1992.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. São Paulo. Editora Nova Fronteira, 1987.

- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo, Editora Hucitec/CNPq, 1998.
- SAMAIN, Etienne. “Para que a Antropologia consiga tornar-se visual”. In FAUSTO NETO, A.; BRAGA, J. L. e PORTO, S. R. (Orgs.): Brasil. Comunicação, Cultura & Política. Rio de Janeiro. Compos/Diadorim, 1994.
- SAMAIN, Etienne. “‘Ver’ e ‘Dizer’ na Tradição Etnográfica: Bronislaw Malinowski e a Fotografia”. *Horizontes Antropológicos*, 1995, n.2, pp: 19-48.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. “Índios no Brasil: alteridade, diversidade, diálogo cultural”. *Cadernos de Campo* n. 2, ano II, 1992. pp 196-198.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SOMMER, Doris. “O Guarani e Iracema: um indigenismo de duas faces”. In *Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte. Editora de UFMG, 2004, pp: 165-218.
- SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro. Arbor, 1981.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México. Fundo de Cultura Econômica, 1992.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil (1557)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- STAM, Robert. “Estereótipo, realismo e representação racial”, In *Imagens*, n.5, Campinas, 1995.
- STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature*. New York. Columbia University Press, 1992.
- STAM, Robert. *Tropical multiculturalism*. Durham/London, Duke University Press, 1997.

- TACCA, Fernando Cury de. *O feitiço Abstrato: do etnográfico, ao estratégico, a imagética da Comissão Rondon*. São Paulo, Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia, FFLCH/USP, 1999.
- TAYLOR, Lucien (Ed.). *Visualizing theory*. New York, Routledge, 1994.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1999.
- VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- XAVIER, Ismail. “A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano”. *Balalaica*, São Paulo, 1997, n. 1, pp: 84-101.
- XAVIER, Ismail. “Cinema: revelação e engano”. In NOVAES, A. (Org.). *O Olhar*. São Paulo. Cia das Letras, 1988, pp. 367-383.
- XAVIER, Ismail. “Iracema: transcending cinema verité”. In BURTON, Julianne (Org.): *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990.
- XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984b.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.
- ZANIM, Walter (Org.) *História Geral da Arte no Brasil*, Vol. I e II. São Paulo, Inst. Moreira Salles, 1983.