

JULIANO GONÇALVES DA SILVA



O ÍNDIO no cinema brasileiro E O ESPELHO RECENTE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Multimeios

Orientador: Prof. Dr. Fernão Pessoa de Almeida Ramos

**CAMPINAS
2002**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Si38i Silva, Juliano Gonçalves da.
O índio no cinema brasileiro e o Espelho Recente. / Juliano
Gonçalves da Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Índio. 2. Cinema. 3. Imagem. 4. Estética. I. Ramos,
Fernão Pessoa. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: “The indian in brazilian cinema and the recent mirror”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Indian – Cinema – Image - Aesthetic

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernão Pessoa de Almeida Ramos

Prof. Dr. José Soares Gatti Junior

Profa. Dra. Neusa Maria Mendes de Gusmão

Data da defesa: 28 de Agosto de 2002

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

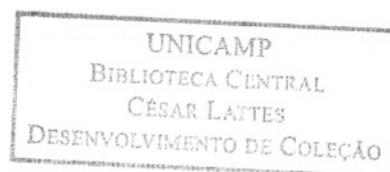
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando **Juliano Gonçalves da Silva** - RA 994951, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca
Examinadora:

Prof. Dr. Fernão Pessoa de A Ramos - DMM/IA
Presidente/Orientador

Prof. Dr. José Soares Gatti Junior - Artes/UFSCar
Membro Titular

Profa. Dra. Neusa Maria Mendes de Gusmão - FE
Membro Titular



200739680

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

AGRADECIMENTOS

Agradeço a leitura atenta e as preciosas recomendações fornecidas pelos membros da banca, tanto da qualificação quanto da defesa e em especial a Professora Doutora Neusa Maria Mendes de Gusmão pela presteza em que se dispôs a participar da banca e seu carinho para com o meu trabalho.

Epígrafe

“Na experiência absurda, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, adquire a consciência de se ter tornado coletivo; passou a ser aventura de todos. O primeiro progresso de um espírito impressionado com a singularidade consiste, portanto, em reconhecer que partilha essa mesma singularidade com todos os homens e que a realidade humana, na sua totalidade, sofre com essa distância relativa a si própria e ao mundo. O mal que apenas um homem experimentava converte-se em peste coletiva.” Albert Camus in *A peste*

"O homem só deixará de ser escravo para ganhar dignidade, que é mais do que o exercício de cauteloso conformismo, quando se tornar capaz de escapar de categorias e convicções fundamentais, inclusive daquelas que, supostamente, o fazem humano." Paul Feyrebend in

RESUMO

Silva, Juliano Gonçalves da. O índio no cinema brasileiro e o espelho recente. 2002. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas

O trabalho realiza uma análise da imagem do índio no cinema brasileiro, através do estudo de como o personagem indígena é por ele construído e veiculado através dos filmes de ficção. Realiza um levantamento da filmografia onde o personagem aparece e analisa, com profundidade, dois filmes recentes – **Brava Gente Brasileira** (2000) e **Caramuru, a Invenção do Brasil** (2001) – considerados paradigmáticos desta realização.

ABSTRACT

Silva, Juliano Gonçalves da. O índio no cinema brasileiro e o espelho recente. 2002. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas

This work consists in an analysis of the indians image on the brazilian movie, achieved through the study of how the indian character is built and disseminated through the brazilian fiction films. It also consists in a filmography survey base don the appearance of the indian character, and analyses deeply two recent films – **Brava Gente Brasileira** (2000) e **Caramuru, a Invenção do Brasil** (2001) – considered paradigmatic of this accomplishment.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	01
2. CINEMA E SOCIEDADE	05
2.1. O filme de ficção	07
2.2. O/A personagem no cinema	12
2.3. Sobre o conceito de índio	19
2.4. Imaginário e cinema	21
3. HISTÓRIA DA REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO ÍNDIO NO BRASIL	25
3.1. O Personagem indígena brasileiro	28
4. FILMES BRASILEIROS CATALOGADOS	33
4.1. Lista dos filmes brasileiros que apresentam personagens indígenas	34
4.2. Panorama geral dos filmes levantados	39
5. BRAVA GENTE BRASILEIRA VERSUS CARAMURU, A INVENÇÃO DO BRASIL	75
5.1. Brava gente brasileira	78
5.2. Caramuru, a invenção do Brasil	89
6. CONCLUSÃO	101
7. REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	109
7.1. Bibliografia Pesquisada	109
7.2. Bibliografia Pesquisada	111
ANEXO I: FILMOGRAFIA BRASILEIRA QUE APRESENTA PERSONAGENS INDÍGENAS	118

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 Canevacci¹

Este estudo tem por objetivo analisar como o "índio" é retratado no cinema não documental (ficcional) brasileiro, de longa metragem. A análise estará voltada para o retrato que o cinema brasileiro tem feito do índio quando o configura enquanto personagem, bem como do seu papel na sociedade brasileira através do discurso que é veiculado por ele.

Pretendendo ganhar em profundidade e precisão, optei por realizar uma análise fílmica mais sistemática de dois filmes: "**Brava gente brasileira**" (2000) e "**Caramuru, a invenção do Brasil**" (2001). Esta escolha não foi arbitrária: ela decorreu do fato destes filmes terem me parecido paradigmáticos, considerado o conjunto da filmografia levantada,

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

por conterem propostas distintas, de um mesmo momento do cinema ficcional retratar o personagem indígena. As comparações e contrapontos que os filmes me permitiram visualizar, levaram-me a antever uma rica possibilidade de análise filmica, optando por este tipo de abordagem, embora outras alternativas sejam possíveis.

Enquadrando-se na temática mais ampla do estudo das representações sociais em geral², este estudo levanta questões sobre o papel desempenhado pelo cinema³, enquanto elemento de produção e reprodução de determinados valores e atitudes culturalmente vigentes na sociedade.

A escolha de filmes de ficção para a análise pretendida deu-se em função de ser do meu ponto de vista um instrumento importante para a compreensão, não apenas das sociedades retratadas ou imaginadas no âmbito do cinema mas, principalmente, para a compreensão de quem ou do meio no qual os filmes são produzidos, do seu contexto de produção. Nesses filmes em função do seu aparente “descompromisso” em retratar a realidade existiria uma rica possibilidade de expressão do imaginário⁴, aflorando conceitos e preconceitos sobre a imagem do personagem indígena presente nessas obras.

Assim, é possível se pensar as relações entre as imagens e as ideologias presentes nos filmes de ficção onde o personagem indígena aparece e como os elementos estéticos que compõem esses filmes caracterizam os cenários e personagens que constituem o universo filmico em questão.

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 sócio política. 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.

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

Pareceu-me importante também, trabalhar os dados com base no conceito de alegoria reportado a uma situação mais ampla presente na sociedade brasileira atual, fora da “mise-en-cene” do filme, através da análise fílmica/etnográfica.

A escolha do gênero da ficção, em contraposição ao do 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 o que se pensa sobre 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. Nos documentários, por sua vez, tudo estará condicionado pela necessidade que se impõe ao gênero, de captar os aspectos presentes na realidade objetiva, verdadeira.

Na verdade, caberia questionar quais são as possibilidades de atingir esse ideal de "documentação da realidade" mesmo em filmes que expressamente se colocam nessa perspectiva. A escolha aqui 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.

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. Enquanto modelos dinâmicos, necessitam ser vistos como repertórios

símbolos ou seja o que é possível dizer, ou melhor das representações concretas de uma idéia ou de uma emoção, dando-lhe a dimensão de algo que existe na realidade.

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.

Penso com esse trabalho em contribuir na perspectiva do movimento que vem se constituindo, 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.

CAPÍTULO I

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 esta produção – o filme – para toda a sociedade.

Esta produção traz em si um conjunto de veredictos instituídos pela sociedade que se expressa através da produção cinematográfica. Traz também, um conjunto de percepções, observações pessoais, críticas construtivas ou negativas, intolerâncias, idiossincrasias e preconceitos dos seus realizadores. Ela manifesta também, uma preocupação com a sociedade à qual pertence e na qual promove estes estados de manifestação, podendo tanto refleti-la ou recusar os seus valores culturais e sociais. É precisamente sobre esta 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 iremos centrar nossa análise, particularizando-a naquelas que configuram a

imagem do "índio". Procuraremos expor quais os mecanismos que se entrelaçam na exposição de tal pensamento num filme e que resulta em um discurso social.

Neste estudo sobre a imagem do índio, pretende ser limitado à análise do retrato que vem sendo construído pelo cinema brasileiro, ao configurá-lo enquanto personagem - através da imagem e do som - e de seu papel na sociedade brasileira. Não irá se deter 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 esta temática. Pretende refletir 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 índios reais. Este fato, muitas vezes, tem sido reiterado pelo cinema nacional, nas concepções por ele veiculadas através das suas imagens e mensagens.

A análise estará centrada na produção de filmes de longa metragem – do gênero ficção – que, fazendo parte da indústria cultural brasileira, emitem mensagens para os integrantes desta 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 no seu papel dentro da sociedade. Julgamento qualitativo que, invariavelmente, estrutura-se segundo dois pólos extremos: o do bom e o do mau selvagem⁵. Com isto, estará reforçando ou duplicando preconceitos, na medida em que constrói um índio imaginário, que na maioria das vezes não corresponde ao índio real.

⁵ “Estas duas ideologia 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 numa 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, no fim de contas, segundo o seu sistema complexo de credibilidade e de participações. As necessidades afetivas e racionais entrelaçam-se e constituem complexos de ficção. Essas necessidades são diversamente determinadas, segundo as idéias 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 para com os diferentes gêneros, supondo um desenvolvimento mental humano. Assim, o fantástico, de acordo com ele, corresponderia às carências duma 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, *marionettes*, cenários lendários, ações extravagantes. Depois do estágio dos animais e antes do das aventuras, se situa 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 afirmar-se uma vontade de racionalização e de objetivação. Disto decorreria a eficácia e a euforia máxima da participação das chamadas intrigas "realistas". Os rapazes desinteressam-se do fantástico e do sonho, preferem os atores e os meios reais aos desenhos animados, às *marionettes* 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 à infantilidade adulta". (MORIN, 1980: 150)

Finalmente, vem a idade em que ultrapassam-se os estágios, ou seja, aquela em que eles são aceitos conjuntamente, em que o poder de acomodação numa 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 para a esfera infantil, na história do cinema isto vai ser retomado. Cabe dizer ainda que ele vai ser desintegrado, interiorizado e racionalizado para ser transformado em *fantasia* ou no romanesco.

O fantástico só consegue transferir-se para o selo da fantasia, mediante a cobertura justificadora do sonho, da alucinação, da loucura, do cômico. Entrando então, para o circuito racional.

A característica essencial da fantasia é, na visão de MORIN a racionalização do fantástico. Neste 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 este 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, ubiqüidade 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 verosimilhança. 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 dum falsidade para melhor se aderir à ficção, é a caução 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 dum certa verossimelhança, para se poder ir ao sonho. 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).

O encontro e o amálgama no seio da fantasia realista, 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 este equilíbrio é quebrado. Qualquer afronta ao seu "realismo" ou, inversamente, qualquer excesso de realidade, desqualificam-no. (idem: 152)

Nas palavras 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 fixam-se e cristalizam-se em sistemas de ficção que variam, que evoluem desde as origens do cinema, que se multiplicam 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 irrealidade filmicas - 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 desobjetivem ou dessubjetivem os objetos... E mais: se as cristalizações filmicas 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 enquanto, 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 (antrapo-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)

A / O PERSONAGEM NO CINEMA

Na tradição das artes cênicas, a personagem⁶ 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, porta-voz 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".

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 pêlos e cores e

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

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 as nossas sociedades indígenas, o uso de máscaras ainda se encontra presente nos seus rituais.

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 encenarem 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 de serem retidas para que se entenda o que vem a ser alegoria, no seu sentido mais genérico, e que é importante precisar para que se entenda o seu sentido para a análise que se pretende realizar sobre a imagem do índio no cinema ficcional da década de 90.

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 liga-se a formas de iniciação e de exotismo. Entramos 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, freqüentemente 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 vale-se 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 funda-se em processos analógicos e também de contigüidade 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 idéias 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* SCHOLE e KELLOG, 1994)

A alegoria apresenta-se 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 coloca-se 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” à “expressão da convenção”. Na realidade, estes 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 idéia 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 alegórica. (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 lingüística 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 referem-se 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 - onde a construção alegórica se faz presente - elas são reduzidas 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 momento 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 neste momento temos a imagem do índio enquanto um espelho que faz com que se reflita a nossa própria sociedade.

No filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Marsagão, ocorre esta 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 mais 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 tem 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. Este aspecto será abordado no Capítulo VI, que faremos a análise fílmica mais detalhadas dos dois últimos filmes feitos sobre o assunto.

E quando esta personagem é o "índio"? No cinema brasileiro de ficção - onde o imaginário está mais presente e alcança uma maior audiência - que retrato fílmico tem ele feito do índio?

O cinema, ao imitar a vida, procura nas relações entre os seres copiar a sua gestualidade, uma vez que é através desta linguagem - a linguagem do gesto - que ele veste o personagem e comunica à platéia a sua personalidade e, assim, de maneira mais convincente, as mensagens desejadas. O conceito corriqueiro de que “a arte imita a vida” pode apresentar-se, 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 denigre o papel do índio 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 índio. Sob este 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 seus estereótipos de ignorantes, tolos, indolentes, infantis, estranhos. Estas pessoas que, na vida real, são relegadas à categoria de excluídos, são os párias da sociedade, que não se realizam enquanto cidadão branco e trabalhador "produtivo". No caso do indígena, ele é tido como o ser que não se realiza enquanto tal, devido a sua impossibilidade de ser branco e, no entendimento dos mais “esclarecidos”, pela sua incapacidade de viver a sua cultura.

Para detectar os elementos que configuram um retrato fílmico e com este verificar a presença de um padrão de personagem indígena, aqui referido, elaborei um

modelo de Análise Fílmica Estrutural/Significativa, baseado naquele que Antônio MORENO apresenta em seu livro *A personagem homossexual no cinema brasileiro*⁷ (2001). Este modelo de análise será aplicado aos dois elementos mais importantes da construção dramática de um filme: a gestualidade e a narratividade.

Como já afirmado, a análise será realizada em dois, dos trinta filmes que foram vistos, do universo mais amplo de oitenta e nove filmes, levantados sobre o assunto - em arquivos de cinematecas⁸ e de publicações específicas⁹. Cabe dizer que não existem mais cópias de muitos deles. Esta análise detalhada aprofunda o enfoque dado aos demais filmes levantados. Estes filmes encontram-se relacionados no Capítulo IV, com o propósito de oferecer uma referência básica, uma Filmografia Brasileira sobre o Índio no Cinema de Ficção, nela incluindo as fichas técnicas parciais, sinopses e críticas de todos os títulos.

As informações obtidas constituem a base do texto conclusivo, que tentará explicitar o discurso exposto pelo cinema brasileiro de ficção sobre o índio, apontando as principais marcas/máscaras encontradas na composição da personagem, assim como destacar os dois tipos de produção fílmica sobre o assunto, antagonicamente representados por duas diferentes abordagens.

A primeira delas, que é encontrada na maioria dos filmes, utiliza-se de um modelo preponderante de personagem – calcada no estereótipo – que age na desconstrução de um discurso positivo sobre o índio.

A segunda, que se apresenta em menor proporção, despreza este modelo de personagem estereotipada e procura avançar na direção de um questionamento sobre o assunto, mais próxima da realidade que é escondida, é mascarada.

⁷ Rio de Janeiro: Funarte; Niterói, RJ: EdUFF, 2001

⁸ A Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e a Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, foram visitadas e o seu acervo levantado.

⁹ A Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2000), organizada por Fernão RAMOS e Luiz Felipe Miranda e o Dicionário de Filmes Brasileiros (2002), de Antônio Leão da SILVA NETO, constituíram-se como as principais fontes bibliográficas do presente trabalho.

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, neste 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 idéia do índio genérico, por tratar-se de um dicionário de Antropologia, ciência que se ocupa com o estudo da diversidade cultural humana.

Paralelamente a isso, há toda uma discussão no sentido de que a idéia de índio é estabelecida como um outro genérico, ou seja, a sociedade envolvente homogeneiza 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 esta concepção devem ser entendidos 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 desta idéia 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 América¹⁰. Foi necessário recorrer aos conceitos que designamos 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?

Vamos conferir quem são os índios sobre os quais estamos falando. Para eles, 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 Sócio Ambiental (ISA), são 217 as etnias atualmente existentes no país, além dos 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

¹⁰ “Os europeu também diziam que as terras esravam ”desocupadas”, mais estimativas contemporânea calculam que estre 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, A despeito do estereótipo positivo associado ao “indígena ecológico”, suas práticas reais eram bem variadas, embora raramente tão destrutivas quanto as européias” .“ 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)

se organizam em mais de 3500 aldeias espalhadas pelo país. Há 574 terras indígenas oficiais. (SANTILLI, 2000: 13-20)

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

"falarmos 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 *Mbengokrê* (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. Neste trabalho, que segundo sua própria denominação constitui um "ensaio antropológico", seu interesse concentra-se 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, 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, nesta 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 comum¹¹, 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 enquanto um prolongamento das burguesias européias, principalmente, ao adotarem a cultura erudita francesa. Isto fazia com que elas tentassem se igualar àquela, pelo viés do consumo e não da produção cultural. Este 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 européias¹².

Desta maneira, o esforço cultural que se fazia no Brasil era, freqüentemente 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

¹¹ A noção de imaginário contém em si duas concepções da imagística mental. No sentido corrente da palavra, o imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis. Praticamente, é sinônimo de "fictício", de "inventado", oposto ao real (mesmo sendo, às vezes, realista). Nesse sentido banal, a imagem representativa mostra um mundo imaginário, uma diegese. (AUMONT: 1993)

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)

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

- o mimetismo, que consistiria em uma imitação aproximando-se dos modelos que conquistaram as platéias no cinema (baseando-se no modelo do cinema norte-americano);

- a diferenciação nacionalista, visava 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);

- há uma terceira postura que tenta mesclar as duas anteriores. (BERNARDET, 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 idéias fora do lugar*": a transplantação das idéias 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. (BERNARDET, 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 estaria contribuindo para "puxar o freio" e discutir o Brasil, afirma que:

¹² Sobre isto, ver o interessante trabalho de Roberto SCHWARZ, intitulado *Ao vencedor as batatas* (2000).

"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 esse trabalho em contribuir na perspectiva do movimento que vem se constituindo, 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.

Capítulo II **HISTÓRIA DA REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA 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 far-west), como um terreno já preparado, um lugar imaginário muito tematizado pela literatura européia, 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. Nada aqui existia, logo era preciso criar. Agindo como deuses em uma terra inexistente, esses aventureiros espirituosos começaram a criar um mundo a partir da escrita e da imagem. Este 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 mal, 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 iria se tornar o que é, a saber, um índio imaginário, um campo semântico complexo que se exprime de maneiras diversas e que tem implicações concretas dentro de realidade sócio política atual. Essa instituição do índio como instância discursiva, como lugar virtual da língua chamada 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 ele 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 à partir da literatura e do teatro, em função dos objetivos de nosso 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. Muito 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 Reis¹³, marcam estes momentos iniciais. Temos o trabalho de Silvino Santos¹⁴, pioneiro do cinema na Amazônia, que no início do século, financiado pelos coronéis da borracha, realiza filmes que focalizam índios.

Há uma filmografia expressiva (vide relação anexa), 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 Salvarore Lázaro, *Iracema* (1919) e as duas versões de *O Guarani* (1916, 20) realizados pelo imigrante italiano Vittorio Capelaro, *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. Este 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 *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi. O novo século se inicia com a produção *Tainá no país das Amazonas* (2000), de Tânia Lamarca,

¹³ 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*.

¹⁴ Ilustrado no filme *O cineasta da selva*, Aurélio Michiles, 1997. Cujas sinopse e ficha técnica consta deste trabalho.

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, desde a sua origem, tem o índio como um dos seus temas, seja através dos grupos reais contatados por Rondon, seja através do índio tomado da literatura romântica, nos filmes ficcionais.

Finalizamos retomando o filme documental *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999) e o fato que confirma e re-encena esta prática da representação do índio é curioso que - no revival do século feito por Marcelo Marsagão - 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

“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 incorrompido, 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 esta simbologia – o índio confinou-se ao passado colonial, não nos acompanhou na história, permanecendo 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 de descobrimento, o índio volta 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, 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, no Senado Federal, o índio Henrique Suruí pôs uma lança no peito do seu presidente (o Presidente do Senado). Esta atitude histórica, do ato de Henrique Suruí, traz do passado a memória das nações indígenas dizimadas pelos colonizadores europeus. Na mesma semana, ainda em Brasília-DF, indígenas lançam flechas ao relógio da Rede Globo, numa revoada iconoclasta contra aquele monumento. Este mesmo 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 construíam, com grande dificuldade, o seu monumento de denúncia ao etnocídio. Este 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 para o ingresso restrito de convidados selecionados à beira-mar, há uma reprodução detalhada de seis naus portuguesas fundeadas. Em quatro delas, telões transparentes apresentavam projeções e efeitos luminosos. A atração musical vem 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"*.

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.

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 partem da conferência indígena em Coroa Vermelha e marcham em direção a Porto Seguro. No meio do caminho, são barrados por 300 homens da tropa de choque da PM e atacados com bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha. Alguns reagem com pedras e flechas, outros fogem. A polícia persegue 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), ajoelha-se em frente à barreira policial e pede para que parem de jogar bombas. É agredido pelos policiais, esta cena fotografada estampou as primeiras páginas de jornais de todo mundo. 141 manifestantes - entre eles índios, negros, estudantes, sindicalistas, membros do MST, políticos de oposição e agentes das pastorais negra e indígena da Igreja Católica - são 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. Acrescente-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 onde índios foram retratados. Do ponto de vista de alguns grupos indígenas que a viram, denegria sua imagem e, em consequência disso, foi por eles pleiteada uma indenização à mesma emissora de TV, pela depreciação de suas culturas.

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

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 enquanto 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. Isto parece indicar o apagamento social deste 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, narrativas fundadoras, depois presentes nas fotos, teatro, e finalmente no cinema. Com o seu casamento com a TV, 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 enquanto 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. Isto é apresentado nos filmes de far-west, onde a cavalaria sempre aparece no final para salvar o/a(s) mocinho(as). Tudo intimamente ligado à ideologia que esteve presente desde a época da conquista do oeste americano. Ideologia que 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. Passam de uma imagem manipulável conforme a edição, à personagens autônomos que tem voz e sentidos de vida próprios, só lhes faltando a "vez" para expressarem-se livremente. Isto está explícito nos documentários recentes como O espírito da TV (1911) de Vincent Carelli e no trabalho desenvolvido pelo CTI e Mekaron

Opoi D'joi¹⁵. Já no cinema as coisas não vão assim tão bem: estes 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*.

¹⁵ 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.

Capítulo III

FILMES BRASILEIROS CATALOGADOS

A lista dos filmes levantada neste estudo¹⁶ não é pequena. Cabe dizer, no entanto, que existe um grande número de filmes cujas cópias encontram-se incompletas, ou inexistem negativos ou cópias, e sobre os quais restaram apenas material de arquivo de papel e iconográfico. Os títulos aqui listados chegam a 89 títulos – excluídos os muitos documentários sobre o assunto, inclusive os de longa-metragem.

¹⁶ *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.

LISTA, POR DÉCADA, DOS FILMES QUE APRESENTAM PERSONAGENS
INDÍGENAS.

ANOS 10 Cinco títulos

O GUARANI

Salvatore Lázzaro, 1911

O GUARANI

Vittorio Capellaro, 1916

IRACEMA

Vittorio Capellaro, 1919

IRACEMA

Vittorio Capellaro, 1919

UBIRAJARA

Luiz de Barros, 1919

ANOS 20 Dois títulos

O GUARANI

João de Deus, 1920

O GUARANI

Vittorio Capellaro, 1926~

ANOS 30 Sete títulos

AMOR DE APACHE

Luiz de Barros, 1930

IRACEMA

Jorge S. Konchin, 1931

ANCHIETA ENTRE O AMOR E A RELIGIÃO

Arturo Carrari, 1931

FERA DA MATA

Waldemar E Zornig, 1932

CAÇADOR DE DIAMANTES. O,

Vittorio Capellaro, 1933

DESCOBRIMENTO DO BRASIL. O

Humberto Mauro, 1937

ARUANÃ

Líbero Luxardo, 1938

ANOS 40 Quatro títulos**BANDEIRANTES. OS**

Humberto Mauro, 1940

SEDUÇÃO DO GARIMPO

Luiz de Barros, 1941

TERRA VIOLENTA

Edmond Bernoudy, 1948

IRACEMA

Vittorio Cardinale e Gino Talamo, 1949

ANOS 50 Oito títulos**O GUARANI**

Riccardo Freda, 1950

FERNÃO DIAS

Alfredo Roberto Alves, 1956

CASEI-ME COM UM XAVANTE

Alfredo Palácios, 1957

ALÉM DO RIO DAS MORTES

Duílio Mastroianni, 1957

CURUCU, O TERROR DO AMAZONAS

Curt Siodmak, 1957

ESCRAVOS DO AMOR DAS AMAZONAS

Curt Siodmak, 1958

SEGREDO DA SERRA DOURADA. O

Pino Belli, 1959

NA GARGANTA DO DIABO

Walter Hugo Khouri, 1959

ANOS 60 Nove títulos**BANDEIRANTES. OS**

Marcel Camus, 1960

SEGREDO DE DIACUÍ. O

William Gerick, 1960

SELVAGENS. OS (Die Goldene Gotfín von Rio Bem) ou (Duelo en el Amazonas)

Francisco Eichorn, 1965

AMOR NA SELVA

Konstantin Tkaczenko, 1966

LANA, RAINHA DAS AMAZONAS

Cyll Farney e Geza von Cziffra, 1966

TERRA EM TRANSE

Glauber Rocha, 1967

BRASIL ANO 2000**MACUNAÍMA**

Walter Lima Jr., 1969

TARZAN E O GRANDE RIO

Joaquim Pedro de Andrade, 1969

Robert Day, 1969

ANOS 70 Vinte e dois títulos**COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS**

Nelson Pereira dos Santos, 1970

PINDORAMA

Arnaldo Jabor, 1971

AS CONFISSÕES DO FREI ABÓBORA

Braz Chediak, 1971

ORGIA OU O HOMEM QUE DEU CRIA

João Silvério Trevisan, 1971

ANA TERRA

Durval Garcia, 1972

CAINGANGUE, A PONTARIA DO DIABO

Carlos Hugo Christensen, 1973

EDIFÍCIO CHAMADO 200. UM

Carlos Imperial, 1974

UIRÁ, UM ÍNDIO EM BUSCA DE DEUS

Gustavo Dahl, 1974

LENDA DE UBIRAJARA. A

André Luiz de Oliveira, 1975

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA

Jorge Bodansky, 1975/80

ARUÁ, NA TERRA DOS HOMENS MAUS

Expedito Gonçalves Teixeira, 1976

AJURICABA, O REBELDE DA AMAZÔNIA

Oswaldo Caldeira, 1977

MONSTRO CARAÍBA. O

Júlio Bressane, 1977

CURUMIM

Plácido Campos, 1978

ANCHIETA, JOSÉ DO BRASIL

Paulo Sérgio Saraceni, 1978

AVENTURAS DE ROBINSON CRUSOÉ. AS

Mozael Silveira, 1978

BATALHA DE GUARARAPES

Paulo Thiago, 1978

GUARANI. O

Fauzi Mansur, 1979

CARAMURU

Francisco Ramalho, 1979

CAÇADOR DE ESMERALDAS. O

Oswaldo de Oliveira, 1979

IRACEMA, A VIRGEM DOS LÁBIOS DE MEL

Carlos Coimbra, 1979

NO TEMPO DOS TROGLODITAS

Edward Freund, 1979

ANOS 80 Quatorze títulos

A IDADE DA TERRA

Glauber Rocha, 1980

INSETO DO AMOR O

Fauzi Mansur, 1980

A CAMINHO DAS INDIAS

Augusto Sevá e Isa Castro, 1982

ÍNDIA, A FILHA DO SOL

Fábio Barreto, 1982

MULHER NATUREZA

Dorival Coutinho, 1983

NAVARROS. OS

Afonso Brazza, 1984

DIACUÍ, A VIAGEM DE VOLTA

Ivan Kudrna, 1984

EXU-PIÁ CORAÇÃO DE MACUNAIMA

Paulo Veríssimo, 1984

AVAETÉ, SEMENTE DA VINGANÇA

Zelito Vianna, 1985

PERDIDOS NO VALE DOS DINOSSAUROS

Michele Máximo Tarantini, 1986

NAVARROS EM TREVAS EM TERRAS DE COMANCHE

Afonso Brazza, 1987

HERÓIS TRAPALHÕES, UMA AVENTURA NA SELVA

José Alvarenga Jr., 1988

KUARUP

Ruy Guerra, 1989

SERMÕES. OS

Júlio Bressane, 1989/90

ANOS 90 Doze títulos

BRINCANDO NOS CAMPOS DO SENHOR, (At Play in the Fields of the Lord)	Hector Babenco, 1991
EL VIAJE	Fernando Solanas, 1991
CAPITALISMO SELVAGEM	André Klotzel, 1993
YNDIO DO BRASIL	Sylvio Back, 1995
O GUARANI	Norma Bengel, 1995 ou 96?
CINEASTA DA SELVA. O	Aurélio Michiles, 1997
NO CORACÃO DOS DEUSES	Geraldo Rocha Moraes, 1997
LENDAS AMAZÔNICAS	Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho, 1998
POLICARPO QUARESMA, HERÓI DO BRASIL	Paulo Thiago, 1998
MÁRIO	Hermano Penna, 1999
HANS STADEN	Luiz Alberto Pereira, 1999
TAINÁ NO PAÍS DAS AMAZONAS	Tânia Lamarca, 1999
ANOS 2000 (ainda em aberto)	Seis títulos
BRAVA GENTE BRASILEIRA	Lúcia Murat, 2000
CRONICAMENTE INVIÁVEL	Sérgio Bianchi, 2000
PALAVRA E UTOPIA	Manoel de Oliveira, 2000
CARAMURU, A INVENÇÃO DO BRASIL	Guel Arraes, 2001
DESMUNDO	Alain Fresnot, 2002

PANORAMA GERAL DOS FILMES LEVANTADOS

Visando expor um panorama geral 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 que trazem, em sua trama, tal personagem. Este 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 89 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 geral desta produção específica na história do cinema brasileiro. A exposição desta produção será feita por décadas, acompanhada por comentários, quando existirem referências evidentes nas suas sinopses sobre o assunto, no caso dos filmes que não foram vistos. (que foram muitos em função da dificuldade de acesso à cópias ou mesmo pelo fato da inexistência das mesmas)

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. Ele 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 de sua obra.

O caçador de esmeraldas, 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 do Eldorado e suas riquezas e nesse processo cruzou com muitos índios pelo caminho.

Cinco anos depois do primeiro, um novo **O guarani**, Vittorio Capellaro, 1916 desta 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 agüentar horas com aquela maquiagem usada em todas as pessoas brancas que deveriam aparecer como índios, pois pessoas de cor eram pouco utilizadas nos filmes"*.

Deste filme, que foi perdido, existem apenas fotos em cinematecas e em poder da família (as quais eu não tive acesso). Curiosa esta tentativa de se buscar a aparência do outro, com o recurso da maquiagem que vai conformar as máscaras dos personagens.

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

"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". (CAPPELARO, 1997)

Na Segunda versão de **Iracema**, 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, inacabada¹⁷ 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" *.

* Fala de Jorge J.V. Capellaro, filho de Vittorio.

¹⁷ Desta versão não foi encontrada nenhuma referência.

* Fala de Jorge J.V. Capellaro.

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, a aventura baseada no romance homônimo de José de Alencar **Ubirajara**, Luiz de Barros, 1919. Ubirajara, chefe dos Araguaias, é noivo de Jandira. Um dia, porém, apaixonou-se por Araci, 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 índio¹⁸. É interessante frisar que todos os filmes são baseados em livros. 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* aparentemente foi diminuída. Vide que a produção foi de dois títulos do mesmo nome: **O guarani**, João de Deus, 1920 e Vittorio Capellaro, 1926.

A diferença se encontra no fato do primeiro **O guarani**, João de Deus, 1920, ser uma aventura baseada em argumentos á partir da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes.

¹⁸ Trancrevemos aqui parte da trama, pois esta demonstra elementos importantes para a percepção de como o personagem indígena é retratado neste filme. SILVA NETO(2002)

Já **O guarani**, de Vittorio Capellaro, 1926, é baseado no romance homônimo de José de Alencar, porém 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"

Relata Jorge J.V. Capellaro, filho de Vittorio. O filme teve vários percalços de produção, entre eles: a prisão de Capellaro pela polícia de Santos, sendo 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.

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

Terceira versão do romance homônimo de José de Alencar a aventura **Iracema**, Jorge S. Konchin, 1931 é a primeira versão da fase sonora.

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

São Paulo durante o século XVII: **O caçador de diamantes**, Vittorio Capellaro, 1933, retrata a epopéia 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 pagam com um fracasso. Vittorio Capellaro (1877-1943) é 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. Este 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, Rio de Janeiro, com música ao vivo como na estréia, contando com a presença da atriz Corita Cunha (1917-), 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, casou-se e abandonou a carreira. *O caçador de diamantes* é o único dos nove longas do diretor que não é dado como perdido. – Informações obtidas na reportagem de Beatriz Coelho Silva, para o Caderno 2, do jornal O Estado de São Paulo, 26/07/2001. Nesse filma já parece existir um misto de medo e fascínio pelo índio o identificando 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, há muito fora de circulação e 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”¹⁹.

Este é o único grande filme feito sobre o tema, dirigido por Humberto Mauro, o 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, Heitor Villa Lobos, tocada por orquestra sinfônica e coral de cem vozes. Sempre com o talento e a simplicidade de Mauro. Um mestre que viveria até 1983 ²⁰.

A aventura **Aruanã**, Líbero Luxardo, 1938, contou com Índios Carajás atuando. Ao buscar fortuna na Serra dos Martírios, explorador e seu grupo são abandonados pelos 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. Semi-documentário em que foi usada pela primeira vez no Brasil uma copiadora *Matipó*, importada pela Cinédia, que copiava o som, 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. O fato de 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, mais a possível consorte “mãe dos seus filhos”. Porém o índio masculino continua a ser o inimigo.

Iniciando a década de quarenta volta à baila a aventura com **Os bandeirantes**, Humberto Mauro, 1940. O argumento foi baseado em documentos da Comissão Rondon, do Museu Nacional e Museu Paulista. O tema tem continuidade com a fita **Sedução do garimpo**, Luiz de Barros, 1941. A selva brasileira, com sua imponente beleza, serve de

¹⁹ Comentário do professor Máximo Barro in SILVA NETO(2002)

²⁰ Comentário de Rubem Ewald Filho in SILVA NETO(2002)

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 embrenham-se nos garimpos cheios de esperança de uma vida melhor.

Terra violenta, 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 taxado 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 'avantpremière'. 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 desencargo de consciência. Talvez por auto-sugestão - 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, Vittorio Cardinale e Gino Talamo, 1949, aventura baseada no romance homônimo de José de Alencar.

Nova década, novas produções, velhas estórias **O guarani**, Riccardo Freda, 1950, aventura baseada no romance homônimo de José de Alencar.

E novidades, inclusive **Sinfonia amazônica**, Anélio Latini Filho, 1952, primeiro desenho animado de longa-metragem realizado no Brasil, em produção que durou

cinco anos, iniciando-se em 1947, sendo concluído somente em 1952. A história baseia-se 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, sem sucesso, no Brasil, uma estrutura para tal, e a isso dedica muitos anos de sua vida. Para este filme, fez, sozinho, 500 mil desenhos, para compor a animação. Em 1968 não consegue concluir seu segundo projeto, agora em cores, *Kitan da Amazônia*.

Fernão Dias, Alfredo Roberto Alves, 1956, é baseado em peça teatral de Amilcar Alves. 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, enfrentando 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**, Alfredo Palácios, 1957, um homem branco torna-se cacique de uma tribo Xavante, mas sua mulher consegue resgatá-lo. Perde a memória e volta à cidade em companhia de suas esposas indígenas e dos guerreiros da tribo. A proprietária de uma boate procura tirar proveito da situação. Nota-se uma real tentativa de aproximação através da inversão de papéis de uma descrição menos fictícia do índio.

Na aventura, **Além do rio das mortes**, Duílio Mastroianni, 1957, rodado em Mato Grosso, os índios que aparecem tematizados neste filme também foram os Xavantes, em função do nome do rio que delimita a suas terras.

Curucu, o terror do Amazonas, Curt Siodmak, 1957, uma médica e um fazendeiro 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. Co-produção Brasil/EUA.

Ainda trilhando pelo gênero da aventura está **Escravos do amor das amazonas**, Curt Siodmak 1958, Co-produção Brasil/EUA.

O segredo da serra dourada, Pino Belli, 1959, continua no ramo das co-produções agora Brasil e Itália, semi-documentário que utiliza a ficção, no qual participaram do elenco índios Caiapós, Carajás, Xavantes, Javaés e Tapirapés.

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

Para iniciar os anos 60 um semi documentário ficcional **O segredo de Diacuí**, William Gerick, 1960 que 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), Francisco Eichorn, 1965, drama, co-produção Brasil/ Alemanha/ Espanha/ França realizada na Amazônia.

Mais **Amor na selva**, Konstantin Tkaczenko, 1966, aventura, Co-produção Brasil/EUA. Tematizando amor e erotismo próximo ao estado natureza.

Em **Lana, rainha das amazonas**, 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, a qual o explorador espanhol Francisco de Orellana relatou 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, semi-nuas, levando arcos e flechas. Logo descobrem que a tribo é liderada por Lana, que se diferencia das outras mulheres, por adornos mais ricos e cabelos loiros. Ela se apaixona por Gerônimo e passa a protegê-lo, mas este tem interesses obscuros em relação a Lana. 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 a fuga. Ao mesmo tempo, porém, Gerônimo e seus homens tentam apoderar-se do tesouro. Durante a luta que se segue, o Professor morre, porém Pedro e Lana alcançam o barco e retornam felizes à civilização. Co-Produção Brasil/Alemanha. Curioso que a figura indígena líder das sensuais amazonas, tenha cabelos loiros, será uma projeção? Esta mesma personagem, não se apresenta semi-nua como as outras índias, o que leva a pensar que não se identifica dos indígenas, que não participam da civilização.

No clássico **Terra em Transe**, Porfirio Diaz, senador, odiando o povo, pretende corar-se imperador de um país fictício chamado Eldorado, para impor aos “sub-homens” eldoradenses sua toda poderosa vontade de “super-homem”. Mas existem, outros candidatos: Vieira, governador de Alecrim, província de Eldorado, é um político demagogo populista que se elege à custa do voto dos camponeses e operários para depois, no poder, fuzilar seu líderes. E Dom Júlio Fuentes a expressão máxima da burguesia eldoradense que é dono de “tudo”. Há Paulo Martins o poeta e jornalista que quer lutar contra os tiranos. O personagem indígena irá aparecer como a legoria da origem do povo de Eldorado.

Brasil ano 2000, Walter Lima Jr., 1969, após hipotética III Guerra Mundial, uma família, composta de 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 a euforia à cidade. O repórter, procurando escândalo, revela a história dos falsos índios. 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**, Joaquim Pedro de Andrade, 1969, a comédia 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 às custas 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 encara 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, Robert Day, 1969, baseado no livro de Edgard Rice Burroughs essa aventura inicia-se 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 servirem 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. Co-produção Brasil/EUA.

Nos anos setenta há um boom de produções vinte e três títulos 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**, Nelson Pereira dos Santos, 1970, inicia-se no Brasil, em 1594, prisioneiro dos tamoios, o aventureiro francês Jean, (Arduíno Colasanti) escapa da morte, graças aos 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 a uma jovem Seboipep (Ana Maria Magalhães), e tenta descobrir formas para escapar, através dela. Sabe da existência de um tesouro enterrado e consegue achar o tesouro, com a ajuda de um velho contrabandista de armas. Mata o velho que tentou enganá-lo e tenta fugir com a índia. Ela 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 Nelsom Pereira dos Santos. A antropofagia como metáfora de resistência.

Pindorama, Arnaldo Jabor, 1971, drama. 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: a proximidade da selva; as tribos indígenas; a mistura de raças e os interesses econômicos nascentes na jovem colônia, resolve abandonar tudo. Pindorama torna-se, 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 este 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, Braz Chediak, 1971, comédia é 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. Desfalece. Os índios o levam para o posto de Diauarum, onde é atendido. Apesar de medicado, sofre delírios, à noite, na cama, 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 Silvia, que o convida a irem para o Xingu conduzindo turistas americanos. Vão, mas depois de longas noites de amor, brigam e ele volta a São Paulo sozinho. Aí reencontra Paula, mas já não se entendem e Frei Abóbora regressa ao Xingu. Os índios ficam doentes e ele vai à capital pedir auxílio. Sabe da morte de Paula.

Orgia ou o homem que deu cria, João Silvério Trevisan, 1970. Camponês mata o pai e parte para uma viagem em busca da cidade grande. No caminho, ele encontra personagens alegóricos e grosseiros. Entre eles índios.

Ana terra, Durval Garcia, 1972, drama, baseado no romance *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo. Rio Grande do Sul, 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 bandoleiros. Única moça solteira naquelas paragens, Ana Terra ressent-se 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 o mestiço, por não entender que Ana possa se casar com um ser considerado inferior, um bugre. Certo dia um grupo de bandoleiros ataca a fazenda dos Terra, dizimando 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 enfrentará então um mundo novo e hostil que sabe existir diante de si. Ao mestiço, vindo da mistura branco com índio – bugre, por ser inferior, se mata! É o

preconceito da sociedade gaúcha da época em ação registrado pelo romance e em sua interpretação filmica.

Caingangue, a pontaria do diabo, Carlos Hugo Christensen, 1973, é realizado no Mato Grosso, região 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, a frieza de comportamento. Vestido de negro, botas cano alto e um grande poncho que esconde suas mãos e parte do corpo, bem como as armas que maneja com agilidade fora do comum. 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 seu 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* e associada ao diabo.

Um edifício chamado 200, Carlos Imperial, 1974, baseado na peça teatral homônima de Paulo Pontes e Renato Pécora, 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 mentira, 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

outra alternativa senão concordar. Sai em busca das moças para apanhar dinheiro, porém elas não acreditam na estória. 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 com Bororo, que é uma etnia indígena.

Uirá, um índio em busca de Deus, Gustavo Dahl, 1974, drama. 1939: 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 outros 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, do Serviço de Proteção aos Índios, consegue libertá-lo e reuni-lo de novo à 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 ao zelo civilizador dos brancos, ele caminha para o leito de um rio onde, pela morte, espera chegar à casa de Maira. Inspirado em fato real 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 São Luiz do Maranhão; problemas com a Censura fizeram com que fosse proibido para 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, André Luiz de Oliveira, 1975, 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 que só pode ascender à condição de guerreiro depois de derrotar o inimigo poderoso. Em busca de um, vagueia pela floresta, primeiro a pé, depois descendo o rio numa canoa. Viaja toda a noite, até que vê um vulto

* O correto é Kaingang.

correndo a embrenhar-se pela mata. Jaguarê rapidamente alcança sua presa e constata, decepcionado, que se trata de uma mulher, 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, é 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 Pojuçã, guerreiro ilustre, passando a chamar-se Ubirajara. Mas Pojuçã é irmão de sua mulher, Aracy, e por isso Ubirajara tem que medir-se com Itaquê num combate de honra. Retratação da passagem mítica da tradição oral, onde o aprendizado se faz através da conversa com os espíritos dos antepassados, a ponte entre o ontem e o amanhã.

Iracema, uma transa amazônica, 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, e segue seu rumo. A viagem de Tião, como todo o filme, serve de pretexto para que sejam mostrados os problemas da região norte do país, desmatamento descontrolado, 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 dar-lhe uma carona e a abandona no meio da estrada, repetindo de modo metafórico o romance homônimo de José de Alencar, onde a jovem índia é abandonada depois de seduzida pelo conquistador estrangeiro. Co-produzido por uma televisão alemã, ficou proibido no Brasil, mas fez boa carreira em festivais internacionais, até ser premiado em Brasília, quando foi descoberto.

"Passados sete anos de sua realização, depois de vários prêmios e elogios arrebatados 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**, 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 à 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, ele 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, ele os mata, enquanto o garimpeiro bêbado encontra o cavalo e recupera sua fortuna.

Ajuricaba, o rebelde da amazônia, Oswaldo Caldeira, 1977, 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 porta-voz 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

* Reportagem de Sérgio Bani, Correio Brasiliense 27/06/82

para Belém e, quando o barco chega à confluência do Solimões com o Negro, vendo seus esforços baldados, Ajuricaba atira-se às águas. A partir daquele instante ele se transforma 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 seqüência cronodidática vem, **O monstro caraíba**, Júlio Bressane, 1977.

Baseado em antiga lenda indígena, a aventura para o público infantil **Curumim**, Plácido Campos Júnior, 1978. Curumim é filho de Martins, dono de um armazém na periferia de uma grande cidade. Ele sempre vai brincar num 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 num grande buraco na árvore, percorrendo fantásticos caminhos até chegar ao lendário mundo dos índios. Lá, ele 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 côco 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**, Paulo César Saraceni, 1978, 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 dedica-se aos índios Tamoios, aliados aos franceses. Na aldeia, inicia seu trabalho de apóstolo, vencendo a resistência dos Tamoios, pondo fim às lutas. A morte de Nóbrega e a decretação da escravidão dos índios abalam o apóstolo. Adoentado, vê morrer a raça por

que tanto lutou. A 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**, Mozael Silveira, 1978, 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 e antipático e 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**, Paulo Thiago, 1978, situa-se no início do século XVII. Os holandeses ocupam o Arraial 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 torna-se 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, revela-se um estadista de larga visão política e cultural, mas suas idéias chocam-se com os interesses da Companhia, criando sucessivas crises econômicas e políticas. Sentindo a gradativa diluição do poderio de Nassau, Vieira une-se à luta para a 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 aos brasileiros e política, 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 reencontram-se, reconhecendo estarem definitivamente separados.

O Guarani, Fauzi Mansur, 1979, 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 naturais e colonizadores para a 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 super-produção 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 o índio “puro”.

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

A temática histórica continua sendo o pano para **O caçador de esmeraldas**, Osvaldo Oliveira, 1979, 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, 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 traidor. Dos oitocentos homens que levara consigo na bandeira, apenas quinze retomaram a São Paulo, trazendo turmalinas que julgavam ser esmeraldas.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, Carlos Coimbra, 1979, baseado no romance homônimo de José de Alencar, aventura. Guardiã do segredo do licor da Jurema, Iracema é filha do pagé da tribo Tabajara. Virgem, seu corpo pertence a Tupã, poderosa divindade indígena, e, 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, e 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 setenta, temos a comédia **No tempo dos trogloditas**, Edward Freund, 1979. Em qualquer parte e época 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, irá roubar 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**, Fauzi Mansur, 1980, comédia. Segundo uma lenda indígena da Amazônia, um determinado inseto, o *Anopheles bexualis*, tem propriedades afrodisíacas: aquele que por ele for picado, morrerá com certeza se não vier a manter relações sexuais no espaço de duas horas. Sabedor dessa notícia, Hans Muller, um cientista, desloca-se 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 um 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**, 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 em paralelo a vida e à missão de Cristo, que aparece, ora como operário, ora como orixá do condomblé. 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 a pelos à revolução, à compreensão universal, à paz e a uma democracia que não seja capitalista, nem socialista.

A caminho das índias, Augusto Sevá e Isa Castro, 1982, baseado no livro *A caminho das índias*, 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 de arame farpado um terreno, 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, 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 envolve-se com os moradores. Na birosca, o dono diz querer montar um bar, mais tarde uma boate. Na escola, onde a professora explicava 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, as terras cercadas. Zé Pessoa e Nascimento encontram-se e discutem, trocam 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. Imagens de Troncoso, seu povo, tradições e natureza. Do alto do avião, acompanha-se a cidade em despedida, voando mar afora.

O argumento de **Índia, a filha do sol**, Fábio Barreto, 1982, é baseado no conto *Ontem, como hoje, amanhã e depois* de Bernardo Elis. A jovem índia Put'Koi vive tranqüilamente ao lado do pai Mank'Tok numa aldeia à beira do rio Javaé, no interior de Goiás, amassando milho, aprendendo a tecer palha, 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 num caminhão e partem para Goiás. Sulivero tem uma missão profissional a cumprir em Barreira do Pequi, onde existe um garimpo clandestino. À noite, garimpeiros divertem-se com prostitutas num bar. Manifestando 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 retoma 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 pelo rádio a seus superiores 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**, Dorival Coutinho, 1983, conta a estória de um rapaz solitário que tem devaneios em seu quarto de solteiro, que é repleto de cartazes de mulheres nuas colados nas paredes e que sonha possuí-las. Outro belo sonho e um encontro com a Natureza e uma espécie de deusa, pura, bela e natural como uma índia e os dois, como Adão e Eva no paraíso. E fora desse mundo imaginário, uma vizinha provocante que o ama de verdade, tenta uma aproximação. Esta inclusão deve-se ao fato de em sua sinopse essa idealização com relação á personificação da natureza como uma índia, nos fazer pensar como é reiterada nas produções modernas essa idealização do personagem indígena.

Os navarros, Afonso Brazza, 1984, policial. Segundo filme de Afonso Brazza, cineasta trash radicado em Brasília. No título é apresentado uma etnia de índios dos Estados Unidos, porém, com a grafia errada o correto é navajos.

O realista e paradigmático²¹ **Diacuí, a viagem de volta**, Ivan Kudma, 1984, narra várias histórias paralelas: Homem branco, insatisfeito com a vida urbana, procura por uma civilização alternativa: os índios, e encontra índios agressivos, revoltados, doentes e bêbados; um casal de índios sai da aldeia para São Paulo, a cidade grande, a fim de resolver os problemas da tribo. O índio toma-se 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, o 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. A índia continua se prostituindo para sobreviver.

Exu-piá coração de Macunaíma, Paulo Veríssimo, 1984, 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 a sua terra, América do Sol, ou Exu-Piá. Os encontros e os 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, tentando resgatar a vida em meio aos conflitos de dois Brasis que se entre devoram. Um grande exercício de antropologia dos mitos brasileiros a partir do personagem Macunaíma, de Mário de Andrade. Como parte integrante do filme, a apresentação da peça Macunaíma, com o grupo Pau-Brasil, sob a direção de Antunes Filho.

No forte **Avaeté, semente da vingança**, Zelito Vianna, 1985, de um massacre de índios comandado por um empresário agropecuário na região centro-oeste do País, sobrevive uma criança, que cresce protegida pelo arrependido cozinheiro da expedição.

²¹ Pois, apresenta com muita propriedade o que ocorre com os indígenas em sua integração no mundo dos “brancos”. CARDOSO DE OLIVEIRA (1964)

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 sobre o Brasil. Inspirado em fato real, o massacre dos índios cintas-largas, ocorrido em Mato Grosso em 1963. Destaque para 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 Jarí, Calha Norte e etc...

Perdidos no vale dos dinossauros, Michele Máximo 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. Co-produção ítalo-brasileira.

Navarros em trevas em terras de comanche, Afonso Brazza, 1987, policial. Terceiro filme de Afonso Brazza, cineasta trash radicado em Brasília.

Heróis trapalhões, uma aventura na selva, José Alvarenga júnior, 1988, baseado nos personagens *Super-Homem*, *Indiana Jones* e *Rambo*, 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 urra tanque do Exército, Os Trapalhões são enviados numa 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. Contando ainda com o auxílio dos amigos de Angélica, os rapazes Afonso, Marcos, Marcelo e Nill, conseguem vencer Rei e todos os capangas. Ao final, são recompensados pelo Exército e Didi fica com Maia.

Kuarup, Ruy Guerra, 1989, adaptado do romance *Quarup*, de Antônio Callado. Nando, um padre pernambucano em crise existencial, relembra dez anos de sua vida (1954-1964), como seu envolvimento político pouco antes do golpe de 1964, a sobrevivência na clandestinidade e a luta contra as tentações da carne, simbolizadas na paixão irreprímível por uma jovem, Sônia, que está sendo procurada por uma expedição,

que saiu em seu socorro. Quarup, na grafia indígena significa uma festa em que as tribos do Xingu homenageiam seus mortos.

Os sermões, Júlio Bressane, 1989/90, é um drama com uma 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, mas num 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.

A década de noventa é iniciada por **Brincando nos campos do senhor**, (At Play in the Fields of the Lord), Hector Babenco, 1991. No filme um casal de evangélicos e seu filho pequeno embrenham-se na selva amazônica brasileira para catequizar indígenas ainda arredios à noção de Deus. Martin Quarrier é sociólogo e é motivado pelas experiências do outro casal, os Huben. As intenções religiosas e a harmonia entre brancos e índios instabilizam-se com a presença de Lewis Moon, um mercenário descendente dos índios americanos. Seu contato com a floresta o leva a questionar suas origens. Co-Produção Brasil/EUA; Os cânticos indígenas e a concepção lingüística 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.

El viaje, Fernando Solanas 1991, drama. Martin decide escapar de Ushuaia, a cidade mais austral do planeta. Monta em sua bicicleta e parte em busca de seu pai, que se encontra em alguma parte da América Latina. Viagem interior e périplo ao coração do continente, descobrimento das "viagens" da história: a dos povos antigos, a dos conquistadores espanhóis e a do presente, onde 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. Co-produção Brasil/Argentina.

Capitalismo selvagem, André Klotzel, 1993, drama. Elisa Medeiros, uma jornalista iniciante, prepara reportagem sobre o milionário Hugo Vctor Assis e descobre que sua empresa fora responsável, décadas atrás, por um massacre de índios. Hugo sensibiliza-se 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 contendo elementos surrealistas.

Índio do brasil, Sylvio Back, 1995, 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 a um universo idílico e preconceituoso, religioso e militarizado, cruel e mágico, do índio brasileiro. Documentário ficcional que faz uma interpretação da 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. Interessante frizar 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**, Norma Bengell, 1996, baseado no romance de José de Alencar, situa-se no Brasil do século XVII, 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 semi-documentário **O cineasta da selva**, Aurélio Michiles, 1997, vai alternando 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**, 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 negro que vive de biscates, mas com um objetivo em comum: chegar a Martírios. Surpresas, contudo, os esperitam durante a aventura. Perseguido por uma tribo de índios, o grupo perde todos os seus pertences, mas é salvo por uma estranha senhora. Ela fornece a cada um desses modernos bandeirantes, roupas, armas e objetos retirados de um baú secular numa revelação assustadora, eles percebem que voltaram no tempo: estão em pleno século XVII, e que terão de enfrentar a bandeira 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 duas 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. Durante mais de 200 anos, a narrativa, a respeito das famosas minas de Martírios permaneceu muito viva, até chegar aos dias de hoje, já

revestida de um halo de fantasia e mistério. A produção utilizou no elenco 27 atores, índios da tribo Krahó e 400 figurantes. A locação foi feita no Tocantins e o filme é para um público juvenil.

Lendas amazônicas, Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho, 1998, é um misto de documentário e ficção, a série é dividida em quatro episódios: 1-) O Boto; 2-) Matinta Perera; 3-) A Cobra Grande; 4-) Mitos e Mistérios.

A comédia **Policarpo Quaresma, herói do Brasil**, Paulo Thiago, 1998, é baseado 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 às 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 idéias e ações.

São Paulo: 1996. Um personagem em crise, o jovem médico **Mário**, Hermano Penna, 1999. Crise afetiva, profissional e familiar. E um único impulso: largar tudo. Deixar-se abandonar num paraíso com que sonha. Numa discussão com Lúcia, sua mulher, uma lupa corre ao acaso num mapa, aponta um lugar. Este acaso o leva à Amazônia. Uma Amazônia onde a febre da conquista invade e muda tudo. Mundo de aventureiros, posseiros, índios, deserdados. Cercado por este mundo, Mário segue os acontecimentos. Numa noite solitária, um homem se aproxima: é Jasão. Um ser integrado na conquista de outras terras. Sempre atrás de negócios, dinheiro, aventuras. Orientado por Jasão, Mário vai trabalhar num remoto ponto de colonização, como médico. Acontecimentos inesperados fazem Mário retornar à estrada e ao encontro de outros personagens, como o velho Manuel Bororó e a figura doce de Yara. Novas aventuras e o reencontro com Jasão. Seguem para uma missão arriscada, a de retirar da mineradora cassiterita extraída ilegalmente. A aventura termina com a fuga dos personagens no caminhão, perseguidos pelos guardas da mineradora. A fuga desesperada leva os personagens, acompanhados de Chicão, o motorista do caminhão, ao estranho Lugar

Nenhum. Uma comunidade perdida e isolada, sombra 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. Vagam sem rumo na imensidão da floresta. As tensões, os curtos diálogos, 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 retoma. 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?"*

Com o seu argumento baseado no livro *Duas Viagens ao Brasil*, de **Hans Staden**, Luiz Alberto Pereira, 1999. O filme conta a história do aventureiro alemão Hans Staden, personagem da época do descobrimento, que chega ao Brasil junto com os franceses em 1554 e é capturado pelos índios tupinambás, que pensam ser ele português, então odiados pelos índios. Os indígenas comiam carne humana, especialmente 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. Subtítulo: Lá vem nossa comida pulando, numa 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**, 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 um sábio índio que ensina as lendas e histórias de seu povo. À medida que Tainá vai se tomando uma guardiã da floresta, ela se engaja cada vez mais na luta contra o contrabando de animais. A menina salva um

* Dizer extraído do cartaz original do filme.

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. Tainá decide voltar para a selva. Joninho, que quer dar um susto na mãe, segue a menina, sendo obrigado a aprender com ela os segredos da floresta. Enquanto isso, Shoba e seus ajudantes saem na captura de Tainá, Joninho e Catu. Nessa hora, 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. Outro título: Tainá, uma *aventura na Amazônia*. Filme para o público infantil demonstra a tentativa de reiterar a visão idealizada dos indígenas como mártires ecológicos.

O primeiro filme do novo século, **Brava Gente Brasileira**, Lúcia Murat, 2000, volta ao século XVII, 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 seqüestra uma índia Guaicuru. O filme conta ainda com a atuação da Comunidade Kadiwéu, e será analisado em capítulo posterior.

O polêmico **Cronicamente Inviável** de Sérgio Bianchi, 2000, vem na seqüência. 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. 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. Os personagens, 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”²².

Mas, mesmo colocando no pobre contexto atual, *Cronicamente Inviável* é uma fita muito bem humorada e contestadora, feita em estilo de crônica mesmo, 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 tenta demonstrar por que o Brasil é realmente inviável. Numa série de fatos, centrados num restaurante paulistano, se ilustra a dificuldade de se viver no Brasil, de enfrentar nossa realidade, num país cada vez mais corrupto, mais podre, mais violento. Inicialmente o filme ira perturbar pelo seu contexto homossexual muito explícito, mas o curioso é que o resto é tão forte como imagem, que isso acabou passando batido. É que o filme mostra como o dono do restaurante explora sexualmente seus garçons e um deles instrui o colega lavando-o a uma boate Gay de prostituição onde os concorrentes de uma competição de miss

²² Catálogo Oficial do Festival de Cinema brasileiro de Gramado. RS, 2000.

homoerótico se masturbam alienadamente para parecerem mais bem dotados e uma das frases mais terríveis é quando conta para o outro que deve evitar “certas coisas”(homens com manchas no corpo, aidéticos). Essa seqüência 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 facilmente inesquecíveis, 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 a 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.

“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”²³.

É pano pra manga: a descendente de índios é uma megera, outra cena antológica - que para alguns foi prenunciatória do massacre de Porto Seguro - é quando o sociólogo esta na praia e um banhista que ele identifica como índio é sem mais, nem menos espancado pelos policiais.

Palavra e utopia, Manoel de Oliveira, 2000, drama. Em 1863, o Padre Antônio Vieira é chamado a Coimbra para comparecer diante do Tribunal do Santo Ofício, 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 juizes, o Padre Antônio Vieira revê o seu passado: a juventude no Brasil e os anos de noviciado na Bahia, a sua ligação à causa dos índios e seus primeiros sucessos no púlpito. Impedido de falar pela

²³ Comentários de Rubens Ewald Filho, no Catálogo Oficial do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado.RS, 2000.

Inquisição, o pregador refugia-se 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. 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. Nascido em Portugal, cresceu no Brasil, voltou a Portugal, foi perseguido pela Inquisição e escolheu morrer em Salvador, Bahia. Opôs-se à escravidão, ao anti-semitismo 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"²⁴. Júlio Bressane já havia focado a vida do padre no filme *Os Sermões*, produzido em 1990. Uma Co-produção Portugal/França/Espanha/Brasil.

Em, **Caramuru a Invenção do Brasil**, Guel Arraes, 2001, temos uma fita onde o jovem pintor português Diogo Álvares melhora a realidade em suas pinturas e por isso cria problemas com o comandante Vasco de Athayde e é seduzido pela gananciosa francesa Isabelle. No meio de uma viagem, a caravela naufraga e só o pintor chega às costas brasileiras, 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. 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"²⁵.

Desmundo, Alain Fresnot, 2002, é baseado no romance homônimo de Ana Miranda, nele, Oribela é uma adolescente órfã portuguesa, que é trazida ao Brasil na

²⁴ Reportagem de Inácio Araújo, jornal *Folha de São Paulo*, 19/10/2000

²⁵ Trecho de entrevista de Camila Pitanga concedida em 17/10/2001 a Simone Seara, do portal Internet Generation.

segunda metade do século XVI, juntamente com um carregamento de mulheres brancas. Essas 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**, Joel Pizzini, 2001, semi-documentário 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 canoeiros, o documentário recorre à ficção, inserindo trechos filmados da peça *Controvérsia*, de Jean-Claude Carrière, montada pelo ator/ diretor Paulo José, que também representa todos os papéis da reconstituição de um julgamento de um líder guató assassinado.

CAPÍTULO IV

BRAVA GENTE BRASILEIRA X CARAMURU

Uma vez que me proponho neste trabalho a realizar um estudo sobre como a imagem do "índio" é retratada pelo cinema ficcional brasileiro, baseando-me na análise fílmica de duas obras - "**Brava gente brasileira**" (2000) e "**Caramuru, a invenção do Brasil**" (2001) -, torna-se importante dizer o que estou entendendo com isso e qual será a metodologia por mim utilizada visando esse objetivo.

A análise fílmica não é um fim em si. É uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto institucional variável, podendo resultar de diferentes demandas: instituições escolares, pesquisas, edições de livro sobre cinema, entre outras.

Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (música, ruídos,

grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons). (Francis VANOYE e Anne GOLIOT- LÉTÉ, 1994:10)

Analisar um filme ou um seu fragmento é, antes de mais nada, decompô-lo nos seus elementos constitutivos. Seria como “...despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto filmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme.” (Idem, pg. 15) Uma segunda fase consiste, “em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento”. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista. (Idem,pg. 15) Assim realizando uma “leitura” do mesmo.

Descrição no primeiro momento (ou desconstrução) e no segundo interpretação (reconstrução), estes dois momentos nunca ocorrem de forma separada, pois a descrição implica numa interpretação e vice-versa, na realização de uma análise filmica. Inclusa no trabalho de preparação que precede a redação, não existe uma sucessão escolar de uma fase de reconstrução, mas antes uma alternância anárquica de ambas: apela-se a uma quando a outra se esgotou

O objeto da análise filmica será o discurso que está contido na mensagem de um filme a respeito da imagem. No nosso caso trata-se da análise filmica do discurso veiculado pelas imagens do índio no cinema brasileiro de ficção da década de 90.

Como nos lembram Jacques Aumont e Michel Marie (apud VANOYE e GOLIOT- LÉTÉ, 1994:52), descrever um filme, contá-lo, já é interpretá-lo, pois é, de uma certa maneira, reconstruí-lo (e até desconstruí-lo?). Segundo Umberto Eco, a interpretação crítica já remete à atitude do analista que estuda por que e como, no plano de sua organização estrutural, por exemplo, o texto (literário ou filmico) produz sentido (ou interpretações semânticas). O termo criticar não comporta conotação avaliativa, nada tem a

ver, ou pouco tem a ver, com a crítica. Interessando-se pelo sentido e pela produção de sentido.(Idem, pg.52)

O texto e o filme podem ser de fato utilizados pelo analista, ao invés de serem interpretados. Posso usar o filme para esboçar um quadro da sociedade ou os contornos de um movimento estético ou como base de “informações extratextuais (biográficas, sociológicas ou históricas, estéticas) a fim de construir minha história, minha descrição, minha tese”. (Idem, 53)

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre ‘fala’ do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso. (Idem, pg. 55)

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. “Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos)”. (Idem, pg. 56)

O filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (Idem, pg. 56)

Como exemplo do procedimento de análise fílmica que realizei no presente trabalho, apresento a análise dos filmes que se seguem, com o objetivo de visualizar as diferentes maneiras através das quais o índio é representado.

BRAVA GENTE BRASILEIRA

O filme se passa no século XVIII.

O Brasil, nesta época, é ainda um território desconhecido para Portugal, cheio de mistério e habitantes exóticos. A Coroa já tem noção de suas dimensões continentais, mas precisa mapeá-lo. Em 1778, uma caravana é mandada ao Pantanal para fazer o levantamento topográfico da região, aos cuidados de um astrônomo, naturalista e cartógrafo Dom Diogo.

O filme começa com a menstruação de uma índia descendo e a apresentação da comunidade Kadivéu da qual ela faz parte, de maneira muito similar ao descortinar de um documentário. Assim, mostra a menina virando moça e se apresenta todo o cerimonial ligado ao ritual de passagem que marca tal fato naquele grupo.

Surge na tela algo passando correndo: a caça. Logo o português Dom Diogo e o Capitão Pedro, um militar, são apresentados.

“*Conhecia este animal?*”, pergunta o Cap. Pedro, falando sobre o javali que havia matado.

É mostrado então um índio caçando um cavalo. Após laçá-lo e nele montar desenrola-se todo o processo de domá-lo.

Retoma-se a expedição com os personagens, agora montados à cavalo. Isto permite um paralelo: tanto índios quanto brancos montam cavalo. Este fato inusual entre os povos indígenas brasileiros situa-os, sob este aspecto, em uma situação de igualdade com os brancos. O cavalo foi elemento de muita importância no processo de colonização e de subjugamento dos povos indígenas, tanto sob o domínio espanhol quanto no português.

Corte e seqüência em outro plano aberto mostrando os Guaicuru e os espanhóis chegarem ao Forte Coimbra.

O índio que havia sido mostrado na seqüência inicial chega a cavalo na tribo, trocando olhares com a índia que havia se tornado mulher.

Volta ao Forte, onde está ocorrendo uma negociação entre os Guaicurus e os portugueses, mediada por um espanhol. Nessa negociação, os portugueses oferecem madeira e técnicas para os índios plantarem milho e construir suas casas, criando um "aldeamento". O intérprete espanhol oferece a alternativa do "aldeamento", aos índios, esses não o aceitam.

Corte, para o Cap. Pedro urinando e praguejando contra a praga da “bicharada miúda”, seguido por um diálogo entre este e D. Diogo, sobre os limites do Império Português. Aparece uma jibóia, o Cap. Pedro a pega e o amedronta, como se fosse atirá-la nele.

Em Forte Coimbra, “*a terra é de quem não tem medo*”. É sob este lema, que o tratado de paz entre portugueses e índios, é assinado.

No centro da aldeia é mostrado um escravo (branco) dos índios, brincando com uma tartaruga. Em seguida aparece uma princesa índia sendo pintada. Ela pede ao escravo em Guaicuru, que lhe traga comida.

Volta para a expedição. As pessoas estão desmontando dos seus cavalos e armando acampamento, são mostrados índios carregando pesos como burros de carga. À noite, o português não consegue dormir devido ao frio e ao incômodo dos mosquitos. Em paralelo, o Ajudante do Capitão Pedro, Antônio diz: “*entramos na terra dos índios cavaleiros*” e apontando para os índios, guias da expedição, afirma “*eles conhecem tudo da terra*” o português comenta “*a eles os mosquitos não atacam a pele*” e ouve Antônio falar da prata dos espanhóis, perdida em uma mina. O português fala de um francês que diz “*que o selvagem do novo mundo, das Américas, por viver como vivem, perto da natureza, tem muito mais fibra moral que o europeu*”. O ajudante comenta que este francês deve ser louco e nunca deve ter estado na colônia, que os índios são muito perigosos, só pensam em “*beber, foder, comer, roubar e matar*” . Chega o Cap. Pedro, agarra um índio que estava passando, o exhibe ao mesmo tempo que fala que índio é “*filho da puta*”, que “*mentem como quem respira*”. Obriga o índio a beber cachaça e a repetir que é “*filho da puta*”.

No dia seguinte, o português Dom Diogo acorda com febre e diz que dormiu mal. E Antônio conta que tinha trabalhado para um cristão novo de nome D. Duarte e lhe mostra um mapa que indicaria o caminho para as minas de prata. Depois o Capitão Pedro diz a Dom Diogo que o mapa era uma invenção do judeu, e que seu ajudante estava louco.

Na cena seguinte, D.Diogo se encontra às margens do rio fazendo um desenho de uma negra nua. Aparece por trás, de surpresa, Pedro como que querendo pegar os seios da mulher do desenho e dizendo que as índias são muito mais cheirosas que as negras da cidade, o que em breve ele teria oportunidade de experimentar.

Imagem de uma cachoeira e de índias brincando e se banhando nela. Nisso a expedição toma conhecimento por um dos guias, da presença delas. Na seqüência, já está de tocaia espreitando-as. Pedro olha para Dom Diogo, confirmando que este já está maravilhado pela imagem. Dom Diogo olha para a índia e se “apaixona à primeira vista”. Quando os indígenas percebem que estão sendo observados, atiram lanças nos estranhos, *“filhos da puta”*, grita Pedro. Pedro se insurge contra eles, juntamente com os demais homens. Mata os que haviam jogado as lanças. Descobrimo o sexo dos cadáveres, aparentemente mulheres, constata que são homens. Continua aos gritos *“filhos da puta...vamos dar uma lição a estes devassos, cabrões, sodomitas, vamos mostrar que eles estão lidando com homens. É isto que é catequese”*, expressando sua visão sobre os índios. Tiros, correria, desespero, perseguição às índias, sons de estupro, choro e mais tiros. Pedro pega uma das índias e ordena que ela parasse de chorar. Como ela não o obedece, continuando a chorar, ele tampa com uma mão a sua boca e com a outra lhe enfia uma faca.

Pedro segura Dom Diogo e lhe pergunta se ele se considera diferente dele e diz para ele que tudo isso é por sua causa. Pega a outra índia e mostrando-a a Dom Diogo, pergunta se ele está com medo dela. Desafia-o, afirmando *“prova pra todo mundo que tu é homem”*. O Capitão Pedro reforça *“tá com medo”*. E Dom Diogo a estupra enquanto ela chora convulsivamente, evidenciando a violência do fato.

Após o estupro, Pedro entrega o medalhão para Dom Diogo com a foto de sua mulher européia. Diz então que ele o havia deixado cair, como que revelando cumplicidade

com a sua prova de virilidade, realizada num contexto marcado pelo desprezo para com as índias, tidas como objetos de prazer e de domínio, mesmo possuindo uma noiva.

Os corpos dos mortos são lançados no rio e as índias sobreviventes são amarradas em uma árvore, o Antônio faz o sinal da cruz e atira, matando uma. Dom Diogo intervém, indignado, aos pés da morta, falando para não matarem a segunda, aquela que ele havia estuprado, o que é feito. Aqui já se é demarcada uma humanização do personagem que, diferentemente dos outros, pede a piedade da vida da índia. Por ela ele nutre algum tipo de sentimento, ainda que nos limites de uma visão romantizada da paz no paraíso. O Cap. encontra o menino branco escravizado pelos índios escondido e diz “*esses filhos da puta roubam nossas crianças e o governador vem com essa de processo de paz*”.

O índio que estava amansando o cavalo, no início do filme, acha o corpo de sua prometida morta no rio, e a leva para a tribo para seus funerais.

Dom Diogo escreve uma carta à sua noiva, falando de seu contato com os selvagens. Depois olha para a índia. Pedro ordena que se desamarre o menino e se inicie a “*amansá-lo*”.

Voltando para o enterro, junto ao corpo da índia está o cavalo. A mãe da morta corta os seus próprios cabelos expressando luto pela perda da filha. Os colares da índia e seus tecidos são dispostos junto a seu corpo enquanto, paralelamente é sacrificado o cavalo.

Pedro quer novamente matar a índia e Dom Diogo a defende, falando que a ela vai com ele. A expedição agora embarca em canoas e segue pelo rio, várias paisagens naturais se descortinam. Dois líderes indígenas conversam observando a expedição passar e param cravando as respectivas lanças no solo. O índio que teve sua prometida morta, pinta-se para a guerra e, paralelamente ao movimento dos barcos da expedição, começa a bater num tambor. Isso se estende noite adentro e, na manhã seguinte, reaparece o índio, quase em transe e exausto, com as mão em carne viva e o couro do tambor todo manchado de sangue, continuando a bater. Entra em cena um segundo índio, que passa a fazer cortes rituais (escarificações), no que estava em cena, completando o ritual.

Chegando ao Forte Coimbra, Pedro é questionado pelo Comandante do Forte “*o que se passou para trazer índios prisioneiros, quantos mataram dessa vez?*”.

Pedro responde que “*o problema é que não era tudo mulher*”... “*eles atacaram primeiro e ninguém nunca acreditou em acordo*”. Na verdade os índios vestidos de mulher são chamados de cudinhos, estes não só se vestem como mulheres como assumem alguns dos seus papéis (menos o sexual) na cultura dos Guaicuru.

No centro do Forte, o menino índio leva água para a ama, o Cap. Pedro joga a água no chão e diz:

-Eu já falei que tu é branco e não pode continuar como escravo da índia. Leva essa filha da puta dessa índia para o Dom Diogo.

Volta-se ao menino e diz:

-Vou te ensinar a falar língua para aprender o que é certo e o que é errado, muito mais bonita que esse ronco de porco que você fala. Essa fala mostra todo seu desprezo pela cultura indígena, e o quão inferior ela é na sua percepção.

Dom Diogo passa pela frente do quarto do Comandante pelo Forte, e vê que sua esposa é índia e o filho deles é mestiço. Ambos, passam a andar pelo forte juntos conversando, quando o responsável pelo forte diz que os Guaicuru enfrentaram o Grande Cabeça de Vaca e domaram seus cavalos. Ao fundo da cena aparece Pedro tentando apagar as tatuagens do menino índio. Fala que Dom Diogo está marcado pelo que fez à índia e que ela é uma princesa, na hierarquia social dos Guaicuru. Dom Diogo diz que “*parecia que ele não tinha escolha e pergunta sobre os homens/mulheres*”. Seu interlocutor esclarece que entre os Guaicuru isso é normal e se dá o nome de *cudinhos*.

Diogo volta ao seu quarto onde esta a índia e lhe diz “*Já que tu és minha então vamos trabalhar*”. Dá roupas para ela se vestir, as quais não são aceitas. “*Como queira vossa Alteza?*”, diz Diogo. Ambos vão juntos, saindo do Forte. O menino vindo atrás da índia, a chama, é quando Dom Diogo descobre que seu nome é Anote.

É apresentada a caravana do Padre em movimento.

Antônio, o ajudante de Pedro, ensina o menino índio a desenhar e a escrever o seu nome. Mostra ao menino um colar de prata, que ele o reconhece, e diz ao menino “*começas a perceber*” e o presenteia com ele pensando que o menino saberia onde encontrar mais prata.

Pedro surpreende os dois. Traz uma faca na mão, corta o colar do pescoço do menino e diz “*assim que o Padre chegar tu vai ser batizado com o meu nome, Pedro, porque fui eu que salvei a tua vida*”.

Pedro dá ao menino o seu crucifixo dizendo que é nosso senhor e pedindo para ele repetir: *Cristo*. O menino repete e isso o deixa entusiasmado. Exclama “*isso mesmo, isso*”. Este diálogo evidencia o esforço de catequização e conversão do selvagem em gente, sob os auspícios da Igreja.

Aparece, novamente, o Padre com seu séqüito a cavalo, em uma marcha lenta porém forte. Isto representa uma metáfora da penetração lenta da Igreja e sua dominação no espaço antes selvagem.

Estamos agora em uma gruta, onde se encontram Diogo e Anote. Ele diz “*esta terra é linda, estranha, como tu*”. Leva Anote a vê-lo através da lente de aumento de sua lupa, ela dá uma risada.

Pedro ensina o menino a atirar com arma de fogo. Existe aí, a colocação de um outro elemento do “mundo branco”, na tentativa de melhor educar o possível convertido.

Anote observa os desenhos que Dom Diogo faz. É quando ele a observa e começa a desenhá-la. Na seqüência, Anote pega a sua imagem desenhada para olhar. Dom Diogo senta ao seu lado e pergunta “*porque pintas o seu rosto*”, tentando se fazer entender por gestos. Ela pega o desenho de um macaco e aponta para D. Diogo. Este começa a imitar um macaco, depois puxa a própria barba. Diz, “*eu sou macaco porque tenho pêlo, você não, porque pintas a cara, é gente*”. Dom Diogo mostra a Anote sua face refletida no espelho e ela fica fascinada.

Ocorre o ataque ao Padre e sua comitiva pelos índios. Na frente do Forte, surge o Padre nu, correndo todo pintado com um pacote nas mãos que ele deixa cair mostrando

que continha as mãos decepadas de todos os que integravam a sua comitiva. A vitória é comemorada na tribo

O Padre, já no interior do forte e comendo, comenta com Dom Diogo “*não sei como consegui resistir àqueles cavalos endemoniados*”. Dom Diogo pergunta sobre o costume dos índios de cortar as mãos. O Padre diz “*costumes... esses selvagens não tem costumes*”... “*isso não é um ato cristão*”.

Jianoí, o menino índio, pega o crucifixo que é de prata e lembrando-se o que se fazia na aldeia, começa a amassá-lo. Pedro, vendo-o fazer aquilo, fica furioso. Veste-o com roupas e o põe de castigo. Anote, passando pelo local em seguida, fita Pedro. Antônio vai até onde Jianoí está de castigo e dá rapadura ao garoto. Anote e Jianoí conversam. Jianoí meio que se queixa da situação que está vivendo. Antônio pega Jianoí e sai com ele para procurar as minas de prata, nisso o menino acaba pegando o cavalo e fugindo.

Voltando à caverna, e ao casal, é mostrado Dom Diogo sacudindo o cabelo molhado e fazendo Anote rir. É quando ele se aproxima para beijá-la e ela se afasta com cara de nojo. Ele se afasta, joga uma pedra na água, dizendo “*é animal é o que sou*”, olha pra cima e quando se volta para Anote, esta está despida e deitada como que o aguardando para algo mais sugestivo.

Na seqüência, aparece o casal voltando para o Forte. Dom Diogo com a cara pintada por grafismos indígenas ao estilo Guaicuru, ouve do Comandante do Forte “*se o senhor acha que esta em um baile de máscaras, acredito que errou de palácio!*”.

Pedro está procurando Antônio, que estava desaparecido. Ao ser encontrado diz que não sabe onde está o menino. A busca a Jianoí continua. Este, quando vê Pedro e seus homens no seu encalço, arma a espingarda e dá um tiro atingindo um dos homens de Pedro, fugindo em seguida. A criatura foge do controle do criador.

Quando Pedro alcança o garoto, agarra-o e começa a bater a sua cabeça em uma pedra. Antônio está junto e pede para ele parar, para não matar o garoto (e assim a possibilidade dele o levar a descoberta das minas de prata). Apontando uma arma para o

Capitão Pedro diz para ele parar ou ele atiraria. “*Não me obrigue a fazer isso Capitão, pare com isso*”, repete Antônio.

Antes de Antônio puxar o gatilho, Pedro dá um tiro nele.

Voltamos a imagem do Forte. Dom Diogo esta limpando o rosto. Pedro voltando, arremessa o colar de Jianoi para Anote que aparenta compreender o que aconteceu.

Frente ao que houve Dom Diogo pede ao Comandante do Forte que prenda o Capitão Pedro. Este por sua vez afirma sobre o Capitão Pedro que “*se os índios querem guerra prefiro que ele esteja do meu lado brigando*”.

A tribo Guaicuru se muda de lugar.

Dom Diogo está comendo tranqüilamente quando chega o Padre e tira seu prato dizendo se ele por acaso se esqueceu que é sábado, e que, aos sábados não se come carne. Tinha ouvido que ele estava em pecado. Segue-se uma pequena discussão sobre o que era pecado e se seria possível pensar nisso, no novo mundo. É citada a Bíblia, enquanto saber regulador para isto tudo. Dom Diogo argumenta que a Bíblia não fala destes “*selvagens, eles não eram conhecidos*”. O Padre, para ilustrar a amplitude da Bíblia, cita o exemplo do dilúvio como tendo ocorrido apenas em uma parte do mundo. Na outra parte, onde habitavam os negros e os índios, ele não ocorreu. O que comprova o fato deles não serem citados na Bíblia.

Na seqüência o Padre faz uma missa campal em latim.

Dom Diogo percebe a gravidez de Anote. Faz uma promessa para si mesmo: “*asseguro-lhe que ele será cristão, mistura da minha capacidade e da sua pureza, o melhor de dois mundos*”. O mundo dos brancos é o da capacidade (cultura) e a selva é a exuberância da natureza intocada e inocente.

O Padre se vai do Forte, dizendo que “*Deus se apiede de vossos pecados*”.

O Comandante comenta com Dom Diogo “*a possibilidade de ir além é o que sempre me atraiu na fronteira*”. Ele, por sua vez, diz “*para mim é diferente eu sou*

português”. Dom Diogo está escrevendo uma carta para sua noiva de Portugal, quando vê Anote, a rasga. Dentro do Forte esta acontecendo uma bebedeira coletiva, ao fundo ouve-se um grito de bebê chorando que é logo calado. Pedro fala das mulheres brancas que chegaram na vila e diz que acha que agora vai ter um filho cristão. Ele diz que seu filho vai ser cristão e branco, coisa que ele não é, pois tem uma bisavó índia. Diz ainda que seu filho vai ter o sangue inteiramente *“limpo”*.

Dom Diogo fica louco e sai perguntando aos outros aonde está seu filho. Ele pensa que o perdeu.

Pedro então fala que ele precisa aprender mais sobre esses selvagens, em seguida diz que as índias matam os seus filhos. Dom Diogo entra em desespero, dizendo que ele está mentindo, esmurra-o. O Comandante confirma: *“é verdade, essas índias matam os filhos quando não os querem”*.

Dom Diogo vai ao encontro de Anote, fitando-a diz: *“animal, como foste capaz de fazer uma coisa dessas, o que tu fizestes não é humano”* e a escorraça para fora do Forte.

Indo à taberna, Dom Diogo encontra o Comandante que diz, *“desde sempre são guerreiros e só conseguem fugir carregando um filho”*. Dom Diogo retruca vociferando *“é tudo ao contrário, é tudo contrário à natureza”*.

Dom Diogo volta a escrever para Portugal *“a colônia não pode ser mais que um momento passageiro em nossas vidas, uma aprendizagem difícil e tortuosa”*. Com esta frase ele resume a sua experiência. Na manhã seguinte, índios Guaicuru chamam o Comandante para fazer um acordo intermediado por um Padre espanhol. Propõem um presente, como prova de amizade, com relação ao tratado de paz. O presente consiste nas mulheres dos índios que serão cedidas por uma noite aos homens do forte para seu prazer. O presente é aceito com gosto com a forte recomendação de Pedro. Anotecendo as portas do Forte são abertas e entram as mulheres. Começa a festa - vinho cachaça e mulher - quando todos estavam embriagados os índios entram no Forte e matam todos, menos Dom Diogo que consegue fugir.

Corte para uma cena onde uma velha índia aparece em primeiro plano cantando um canto triste. Mostra um livro sobre os Guaicuru, escrito por um tal D. Diogo. A velha índia então afirma “*que o que importa são as histórias de hoje, das guerras de hoje*”, aí estaria contida a diegese do filme que termina passa a exibição dos créditos.

Quanto a visão dos personagens sobre o índio, existem no filme basicamente cinco.

Na primeira, Dom Diogo exalta o indígena, sua cultura, idealizando-a. Baseia-se para isso, no mito do “bom selvagem” desenvolvido por Rousseau, junto a uma fascinação pelo “Novo Mundo” e pelas possibilidades “civilizatórias” dele advindas. Assim, contrasta uma Europa cinza, melancólica e triste com uma América colorida, viva e alegre. Essa nova esperança seria representada pela pureza do selvagem e sua inocência frente à vida.

Na segunda o Capitão Pedro representaria o brasileiro mestiço que, nega suas raízes e conseqüentemente a cultura indígena e negra. Tenta a todo custo dela se desligar/desvincular. Faz para isso um movimento de valorização da cultura européia e do fato de ser “branco”, ou de tornar “branco” seus descendentes uma profissão de fé. Os índios em seu ponto de vista seriam todos os adjetivos ruins possíveis.

Na visão do Padre, coloca-se a questão religiosa como o centro do problema, considera que os índios não tem “alma”, são pagãos. A partir disso, haveria uma constatação de inferioridade e desumanização dos mesmos. Como não são gente, são animais e com animais pode se fazer tudo. Eles são selvagens, bárbaros e contra eles deve ser feita uma guerra para ser imposto o único modelo civilizatório verdadeiro: o do cristianismo. Somente através deste será alcançada a condição superior.

O Comandante do Forte, por sua vez, mostra uma postura mais reflexiva e consciente de seu papel. É casado com uma índia e com ela tem filho. Sabe que está contra os índios, porém os reconhece e não os odeia. Aceita que os indígenas tenham uma história e racionalidade próprias. Tem consciência de que o que está sendo travada é uma guerra.

Vive na fronteira e, conseqüentemente, na postura ambígua de estar fazendo, não necessariamente o que acha justo, mas o que tem que ser feito, em função da sua posição.

Há em contrapartida, Anote, a índia que expõe a visão dos índios sobre os brancos, representa enfim a índia que se expressa na tela, apesar de não dominar o português e suas falas não serem legendadas. Esse seria o ponto crucial da narrativa. Para ela, os índios seriam os “homens verdadeiros”, e isso se expressa em suas falas: pois apenas eles pintariam seus rostos e peles, habilidade que os animais não têm. Além disso, os índios diferentemente dos colonizadores não teriam pêlos no corpo e no rosto como outros animais, como por exemplo, os macacos.

No episódio da cachoeira, que envolveu grande parte do elenco no início do filme é mostrada através da relação entre o homem branco e os índios, muito do que se pensa na sociedade branca sobre as mulheres indígenas. Devassas, sem moral e promíscuas, justificando o comportamento indistinto dos brancos que saqueiam, estupram e matam suas vítimas, em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo, sua cruz e a catequese.

Depois disso feito descobre-se o menino branco servo da princesa índia. Relação esta impossível aos olhos dos portugueses, escravos só pode haver índios, estes “devem ser escravizados”. Aos brancos em função de sua suposta superioridade, esse lugar nunca deveria existir.

CARAMURU – A INVENÇÃO DO BRASIL

“Esta história é uma ficção baseada em fatos reais, como toda história. E também em outras histórias, em partes reais e em partes inventadas. Como toda ficção”*. O filme se inicia apresentando um pseudo-documentário realizado dentro da ficção em computação gráfica, mostrando o primeiro contato entre portugueses e tupiniquins. Estamos em 22 de abril de 1500 e ele relata a visão que os tupiniquins e os portugueses tinham no momento do contato.

Segundo o narrador onisciente (voz de deus), os portugueses tiveram uma visão do Brasil como o de uma terra graciosa, de muitos "bonizares", cheia de arvoredos e águas infindas. Paralelamente, mostram-se imagens de relevos e da paisagem. Já os tupiniquins, se centravam na imagem das caravelas mostradas, que para eles pareciam enormes pássaros de asas brancas, ou montanhas flutuantes andado sobre as águas.

O narrador fala “que os europeus daquela época acreditavam na existência de um paraíso terrestre, semelhante ao descrito na Bíblia, eles achavam que podia ser aqui”, na condição de um embarcado na caravela.

Já em terra, caracterizado como um navegante da época e situado ao lado das figuras representando os indígenas fala: “os tupiniquins acreditavam na existência de uma 'terra sem males', que ficava além do mar onde ninguém morria, para onde um dia eles seriam levados e os navios portugueses pareciam vir de lá...”

O narrador volta à caravela, e afirma: “os portugueses viram com espanto que os habitantes das novas terras andavam nus e viram que têm a pele cor de cobre, pintam o corpo com desenhos variados e fitas coloridas, raspam o cabelo, até por cima das orelhas, inclusive as sobrancelhas e pestanas”. Acompanha com a câmera as gravuras existentes de indígenas, dando um destaque final ao arco e à flecha que uma das figuras portava.

De volta à praia, o narrador diz: “os tupiniquins, viram com o mesmo assombro a chegada dos estrangeiros, eles eram pálidos, cheiravam muito mal, traziam o corpo todo

* Trecho que inicia o livro A invenção do Brasil de Jorge Furtado e Guel Arraes.

coberto de panos, as mãos e os rostos eram peludos como macacos", enquanto a câmera, paralelamente mostra gravuras representando os portugueses embarcados em um bote, se aproximando, dá um travelling sobre elas, dando destaque às mãos e aos rostos.

Agora aparece o narrador em plano americano enquanto, atrás dele, vão se fundindo, vindas de cada lado e ao mesmo tempo, gravuras dos índios e dos portugueses, enquanto ele vai dizendo: "quinhentos anos depois, nós brasileiros, tentamos juntar esses dois pontos de vista, olhando ao mesmo tempo da praia e do navio para saber quem somos?"

São então apresentados: Diogo, que em latim significa "pessoa educada" e Paraguaçu, que em tupi significa "mar grande". Cada um, olhando as estrelas, vai dando os nomes, para a constelação, nas línguas nativas de cada um: Portugal e Pindorama.

Mostra Diogo - que é pintor - sendo ameaçado por Vasco da Gama em razão deste pintar a mulher com quem ele vai se casar como sendo linda quando, na verdade, ela é horrorosa. Vasco obriga-o a queimar todas as pinturas. Na seqüência Diogo vai procurar emprego como pintor de Mapas. Aqui é introduzido um pequeno documentário sobre a importância dos mapas naquela época, quando estes eram considerados segredo de Estado e que atraíam o interesse dos espiões.

Vasco contata a Marquesa de Sevignon, solicitando que roube o mapa. Diogo, pega o mapa secreto e desenha o retrato da Marquesa em suas margens, conforme ela havia pedido. Ela o denuncia como ladrão de mapas. Ele é preso e em sua sentença, é relatado como causa para a sua prisão o fato dele ser "cristão velho", nascido em Viena e ter sido condenado ao degredo na África. Ele é condenado a partir na próxima expedição com destino às Índias.

Passa-se então para um documentário, que faz um paralelo entre os mortos na Segunda Guerra Mundial e nos naufrágios dos navios portugueses - de cada 40 marinheiros portugueses, 20 retornavam. Uma poesia é ilustrativa deste fato: "ó mar sagrado, quanto de seu sal, são lágrimas de Portugal?". Nesta situação 1500 homens partem para o desconhecido e no meio do caminho encontram o Brasil.

Voltando à estória , ficamos sabendo que Pedro Álvares Cabral estaria indo para as Índias e que Vasco iria comandar a nau dos degredados. Vasco encontra-se com a Marquesa de Sevignon e combina com ela para que troque os mapas com Cabral. A troca por um mapa falso, dificultaria a sua viagem e, deste modo, ele chegaria depois de Vasco ao destino pretendido.

A Marquesa vai visitar Diogo na prisão e lhe dá o mapa para que acabe o retrato.

No porto, uma despedida romântica entre os dois é abruptamente cortada por Vasco, que é o comandante da nau dos degredados onde Diogo é prisioneiro. Assim, em 8 de março de 1500, a maior esquadra já saída de Portugal, parte rumo ao desconhecido.

Diogo se veste de mulher, influenciado pelas dicas de um experiente degredado. E se grita: "Mulher á bordo, capitão!" Isto, segundo as regras das embarcações, era proibido. "Será desembarcada no próximo porto, grita o capitão". O capitão ordena que "ela" seja levada à sua cabine. Lá, ele vai tentar agarrar Diogo, vestido de mulher. Este, se esquivava a todo custo. Nesta situação, acaba descobrindo que o mapa que havia roubado da cartografia para Madeleine, foi parar nas mãos de Vasco da Gama. Na hora que Vasco fala mal de Madeleine, Diogo se revolta e põe todo o disfarce à perder. A farsa é descoberta por Vasco, que o manda novamente para o porão.

Há na sequência, um outro pseudo-documentário narrando os horrores das viagens ultramarinas do início do século XVI, contrapondo imagens de toda a rotina de prazeres e divertimentos presentes nos navios de cruzeiro transatlânticos atuais.

Voltando ao plano do navio, Vasco quer saber de Diogo detalhes sobre o mapa, para poder seguir viagem tranqüila. Diogo fornece indicações erradas, para que o navio bata em pedras e naufrague.

Mais um pequeno pseudo-documentário explicando a problemática da navegação: inicialmente segura, pelo Oceano Mediterrâneo - que era o mar conhecido - e às dificuldades de se enfrentar o Atlântico, cujo maior inimigo a combater era o medo do

desconhecido. Para se orientar, fala das estrelas e da possibilidade de autonomia da navegação proporcionada pela descoberta da Caravela.

Diogo e o capitão se salvam do naufrágio e vão remando em um bote improvisado. Diogo é acordado por um cocô de gaivota na testa. Olha para a frente e grita:

- "Terra à vista"!

"E pelo visto é linda", comenta. Os dois brigam, Diogo bate com o remo na cabeça de Vasco antes deste lhe desferir uma facada. Estamos no dia 19 de abril, Diogo está chegando três dias antes de Cabral ao Brasil.

Desde um helicóptero, que esta como que a documentar a chegada de Diogo à praia, o narrador brinca com o fato de que não pode ir ajudar Diogo, pois em 1500, não haviam helicópteros.

Novamente um pseudo-documentário, simulado através de uma prova de natação, para se saber a resposta verdadeira sobre quem descobriu o Brasil. Fato que até hoje, na perspectiva apresentada pelo filme, ninguém tem certeza. Nesta prova dois nadadores representam, os dois possíveis descobridores espanhóis e outros dois, representando os possíveis descobridores portugueses. Como comentadores apresentam-se os argumentos de dois historiadores, um português e outro brasileiro.

Em terra, depois de uma perseguição, flechas impedem que Diogo seja morto por Vasco. É quando aparece, pela primeira vez, um grupo de índios: pintados, ricamente enfeitados, muito coloridos e pouco homogêneos.

Neste momento, mais um pseudo-documentário avisa que "Portugal tinha um milhão de habitantes enquanto aqui no Brasil viviam dois milhões de índios: Tabajara, Tamoio, Tapuia, Tupinambá, Tupiniquin, Aimoré, Carijó, Goitacaz, Caeté. Enquanto vão sendo falados os nomes dos grupos, vão surgindo gravuras indígenas como bonequinhos em um mapa do Brasil, da época.

Voltando à trama e a perseguição, agora Diogo está correndo dos índios, com a música de Marisa Monte ao fundo *"Aqui nesta casa ninguém quer a sua boa educação, nos dias que tem comida comemos comida com a mão..."* No momento em que vão bater em

Diogo, param... espantados/maravilhados com as caravelas ao horizonte e, sobre o mar, são escritos trechos da Carta de Pero Vaz de Caminha que é, segundo o narrador, a certidão de nascimento do Brasil: "*Neste dia, ao entardecer, avistamos terra, primeiramente um monte muito alto e redondo e outras serras baixas ao Sul e planícies com grandes arvoredos.*"

Aparecem cenas de *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, fazendo um paralelo do "descobrimento", com a chegada do primeiro homem à Lua. Continua com as cenas do filme que retratam os índios, e o narrador segue lendo trechos da carta: "Acudiram pela praia homens, aos dois, aos três, pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrissem suas vergonhas, traziam arcos nas mãos e suas setas, em geral são bem feitos, andam nus sem cobertura alguma. De ponta á ponta é tudo praia redonda, muito chambre, muito formosa, nela até agora não podemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro. Porém a terra em si é de muitos bonitares e em tal maneira grandiosa, que querendo aproveitá-la tudo dará nela..." Pero Vaz de Caminha.

Não se teve mais notícias de Diogo, durante anos, fala o narrador. Até recentemente, quando se teve acesso a um livro que registra um relato feito pela índia Paraguaçu e foi ilustrado pelo pintor Diogo, conclui.

Acompanhamos então o encontro de Diogo com Paraguaçu, que conversam, através de um diálogo cheio de traquejos e brincadeiras e, para o espanto de ambos, se surpreendem ao perceberem que um estava entendendo o que o outro dizia (a língua é o português).

Volta o narrador, falando que em 1500 - cento e setenta línguas eram faladas no Brasil e que nenhuma delas era conhecida no Portugal da época.

Novamente um pseudo-documentário, relata que a esquadra de Cabral levava três interpretes, porém nenhum compreendia a língua dos "nativos". Neste, há um desenho simulando a tentativa de comunicação dos índios com os intérpretes. Entre os dois índios há um diálogo curioso. O primeiro diz para o segundo: "Já viu bicho mais feio?", e o outro conclui: "pelo cheiro que eu tô sentindo parece ser peixe...".

Continuando ele irá descrever que a única maneira de comunicação seria a mímica. Nos filmes americanos, todos falam inglês. Os povos selvagens, neles retratados, falam uma língua inventada qualquer.

Uma pequena representação retrata a obra *Iracema*, de José de Alencar, por ter sido ele o primeiro romancista brasileiro a falar sobre o encontro entre índios e brancos. Nesta obra os índios falam português castiço. O português falado no Brasil inclui 3000 a 4000 palavras derivadas do tupi.

O diálogo entre Diogo e Paraguassú continua, com descobertas mútuas dos significados das palavras correlatas entre as duas línguas, manga, fiapo. Corte para Paraguaçu banhando-se, refrescando o pescoço e as pernas com o olhar de Diogo acompanhando e, fechando, fala sobre a palavra amor. Esta, Paraguaçu diz conhecer com outros nomes: xodó, rabicho, candonga... Mas, melhor do que ficar falando, é fazer... Os dois entram em uma moitinha, e um desenho simula muita movimentação.

Mais um pseudo-documentário, falando da visão da Bíblia sobre o paraíso. No novo mundo, os portugueses se sentiam livres, seduzidos pelo apelo sexual dos índios, alterna alegoricamente imagens do carnaval.

Paraguaçu, narra que ela e Diogo "brincaram" muito e de várias formas. E Diogo revela que foi a sua primeira vez. Vão para a aldeia de Paraguaçu. Lá chegando, Diogo, entusiasmado, vai retratando em pinturas toda a aldeia. Paraguaçu comenta que no lugar de onde ele vem, não deve existir tanta beleza. Diogo pinta Moema - a irmã de Paraguaçu - nua, pois ela é índia. Ela gosta e vai tirando o bustiê que estava usando. Diogo diz para que ela não fizesse isso. Ela pergunta porque, e ele diz que o nu artístico, não é pecado. Assim que conhece Moema, esta se insinua para ele, e diz que não pode fazer nada com ela porque ama Paraguaçu e estaria pecando contra o sexto mandamento. Cedendo às "tentações da carne", se deita com Moema na rede. Neste momento, chega Paraguaçu e Diogo diz que não era nada disso que ela estava pensando e o que ele deveria fazer para se desculpar? Paraguaçu fala para ele dormir com Moema.

Diogo então brinca com as "cunhãs" pois, segundo Paraguaçu, não precisa ser fiel. Aparece Diogo, Paraguaçu e Moema comendo banana juntos na rede.

A trama novamente volta com sua colagem pseudo-documental dizendo: "Até hoje o país é apresentado como o Paraíso Tropical, os turistas vêm para cá sonhando com uma vida mais natural, longe dos malefícios da civilização. Retratado por duas pinturas diferentes, relativos a dois momentos bem distinto de como os índios foram tratados. Inicialmente, para os intelectuais, o índio era um ser puro e angelical; em pouco tempo, o índio transformou-se de anjo em demônio. Essa transformação aconteceu quando os viajantes trouxeram as primeiras notícias de canibalismo entre os índios. São mostradas, como que em manchetes de jornais, as seguintes frases: "Extra,Extra, 'Canibais no Novo Mundo", "Ninguém é de ninguém".

Na aldeia, chega o pai das índias, o grande cacique Itaparica. Dizendo que não vai sustentar o genro, pois ele só come mingau e "brinca". Fala que Diogo se tornará "carne de nossa carne". Diogo inicialmente pensa, "isto é uma intimação para que ele tenha de casar com uma de suas filhas". Depois, quando percebe que eles pretendem devorá-lo literalmente, se assusta.

O narrador passa então uma receita de Português à brasileira, que retrata uma simulação do ritual antropofágico, satisfazendo 60 pessoas.

Depois de muito brincar com as "cunhas", Diogo foge.

"Lá vai nossa comida correndo", grita o chefe e uma turba persegue Diogo. Este cercado, faz uma súplica/oração/reza, acha um revólver na árvore e dá um tiro para o alto, matando um urubu. É aclamado como Caramuru, por todos. Herói de nossa gente, segundo Paraguaçu. E correu pelo mato a notícia que o "Caramuru, filho do trovão, desceu do céu para ser rei dos tupinambás".

Diogo se encontra com o chefe dos tupinambás, que pergunta se ele conseguiu fazer um pipoco daqueles para levar para a guerra. Ele responde que não, "que ele veio propor fazer comércio com os estrangeiros, para os índios ficarem ricos". Itaparica fala que dá muito trabalho e pergunta o que faz o rico? Diogo diz que não faz nada, não tem que

trabalhar, fica parado na rede. Itaparica, que esta na rede desde o início da conversa fala: "mas na rede eu vivo faz tempo... é bão!".

Paraguaçu e Moema vão ao encontro de Diogo na praia, onde este avista um navio. Vai com Itaparica receber o povo, que está desembarcando, sob o comando de Vasco da Gama, que propõe um acordo de comércio relacionado ao pau brasil. Itaparica faz de conta que é um corretor de imóveis e, na relação com Vasco da Gama, troca tudo por um espelhinho. Na seqüência Itaparica se transmuta em camelô, à oferecer pulseirinhas aos estrangeiros na praia.

As duas; Moema e Paraguaçu, pintadas com urucum e enfeitadas se preparam para ir "Dá pro francês" no barco, oferecendo assim, segundo elas, a hospitalidade tupinambá. Diogo diz que acabou esse negócio, "mania que esse povo têm de paparicar tudo que é de fora, parece índio".

As duas, pelo fato de ele não deixar elas irem se encontrar com o francês, resolvem fazer greve geral de sexo com Diogo. Vinte dias depois Diogo vai se queixar do fato, com Itaparica, que diz que ele devia liberá-las como no costume tupinambá. Elas combinam de provocá-lo, para deixá-lo em fogo e falam que só brincarão com ele, se ele deixa-lás irem visitar o navio francês. Diogo pergunta a elas, se elas não entendem que ele só faz isso porque gosta delas. Elas então perguntam para ele - por que ele pode gostar das duas e elas não podem gostar de outro? Ele decide e fala: "acabou esse negócio de ficar com as duas". Que ele vai escolher uma só para amar, o que não consegue. Então, as duas vão para o navio.

Aparece Diogo na praia, olhando para o navio, de onde saem sons de festa. Por trás aproxima-se Vasco que diz: "Ao calor dos trópicos, não existe pecado ao sul do Equador." Faz uma proposta a Caramuru, para que ele volte a França, que o rei deseja fazer negócios com ele e o convida para jantar.

Apresentação de mais um pseudo-documentário explicitando que a Coroa Portuguesa tinha colocado o Brasil para ser alugado. Quem alugou, foi o comerciante português Fernando de Noronha. Na seqüência, uma pequena introdução é feita sobre a moda na Europa decorrente do tingimento de tecidos com o pau brasil.

Vasco da Gama, janta com Caramuru e fica maravilhado com os talheres e as louças, mas sobretudo com o vinho temperado com saudades da Europa. O navegador lhe lembra do amor de Isabelle, a Marquesa de Sevignion, que o espera na França.

As duas índias voltam à procura dos carinhos do Caramuru, na rede. Contam que os franceses gostaram muito delas e que na terra deles, as mulheres não devem saber fazer carinho, soprar no cangote e nem fazer cosquinha... mas que ele (Caramuru) é muito melhor.

Diogo diz que pretende fazer um viagem para a Europa mas que só poderá levar uma das duas, porque lá é assim: que se lá fizer isso com as duas, é morto. As duas perguntam junto: - “comem depois de matar?” Ele diz que não, que isto é uma violência. “Violência é matá, não comê é desperdício”, diz Paraguaçu. As duas discutem para ver quem vai. Ele diz que não poderá levar nenhuma. Vão dormir, os três juntos.

Amanhece o dia seguinte, as duas estão dormindo lado a lado na rede, enquanto ele, acordado faz um retrato delas. Ao acabá-lo, vai embora. Na sua saída, o papagaio o vê e repete seu nome. - “Caramuru, Caramuru” acordando Paraguaçu. As duas vão então até a praia e o espreitando, vêem ele indo embora. Mergulham e vão atrás dele, nadando de peito, até o navio onde ele está embarcando, que está partindo. Ao vê-las, ele lança uma corda na direção delas. Paraguaçu consegue segurá-la e pegando Moema com a outra mão, arrastandoa junto. Porém, a mão de Moema se solta e ela fica para trás. Paraguaçu é então puxada pela corda por Caramuru, até o navio, conseguindo nele subir.

No navio, Diogo cobre Paraguaçu com um casaco, para evitar que a sua nudez excite os marinheiros. Ela lhe pergunta sobre o porque daquilo e ele diz: “estamos a caminho da Europa e o normal é ter vergonha”. - “Desde quando pergunta ela?” “Desde quando fomos expulsos do paraíso”, responde Diogo, emendando: “Bem vinda à civilização!”

Um pequeno documentário ilustrado com desenhos, discorre sobre a civilização: que começou no oriente e ao longo de muitos séculos se expandiu em direção ao ocidente... Bem engraçadinho, evolucionista e unilinear. O objetivo de tudo era poder viver melhor, para poder um dia, quem sabe, parar de trabalhar, ficar só descansando numa praia maravilhosa, como o índio.

Já em terras européias, Diogo apresenta a escada, a porta, a chave, o castelo e o livro à Paraguaçu, que fica encantada por este último. Diz que o rio é sujo e que não dá para tomar banho. Paraguaçu desolada diz que não sabe o que fazer. Diogo diz que ela aproveite que está na Europa, fazendo umas compras.

Com imagens de Paraguaçu passeando por uma cidade Européia atual, é oferecida a informação de que o primeiro índio brasileiro a desembarcar em Portugal, chegou no mesmo navio que trouxe a Carta de Pero Vaz de Caminha. São lidos os trechos da carta que descrevem os índios, enquanto Paraguaçu continua a aprontar pelas ruas de Lisboa. Em 1537, o papa Alexandre IV decidiu que os índios tinham alma e aí, virou festa. À partir disso o índio brasileiro estava entrando na moda.

Diogo é reeducado em boas maneiras, de como deve se portar à mesa, com lições de Vasco da Gama. Encontra Isabeile e a beija, sobre a observação de Paraguaçu, que lhe pergunta: “o que é isso?”

Diogo diz para Isabeile para não se preocupar, pois os tupinambá não conhecem o ciúme. Ela então apresenta a mão para ser beijada por Paraguaçu, que a morde. Isabelle grita: -“AAAAi esta mulher é uma selvagem!”

Diogo revela à Paraguaçu, que tem amor por Isabelle e por isso a beija. Paraguaçu pede pra ele casar com ela também. Ele diz que só pode se casar com uma mulher mas, que se ela aceitar, eles podem ser amantes. Ela pergunta o que é o amante. Ele responde: - “é parecido com esposa só que não precisa cozinhar. Paraguaçu diz que gosta de cozinhar e pergunta se a francesa vai deixar ela ser amante? Ele diz que não, que é proibido.

Diogo começa a ensinar Paraguaçu a escrever.

Vasco lê para Diogo e Isabeile, que estão ao seu lado, o convite do casamento dos dois que selará o acordo entre a França e a terra dos tupinambá.

Paraguaçu não gosta nada disso. Na companhia de Diogo, amassa o convite e vai visitar Isabeile. Ela lhe mostra ouro e faz a mesma interpretação solene que seu pai havia feito para Vasco da Gama, sobre o mapa do caminho para o “Eldorado”. As duas fazem um trato, se comprometendo a inverter os seus papéis, ou seja, Isabeile abdica-se de casar com Diogo para se tornar a amante, enquanto Paraguaçu se casa com ele.

Segue-se um pseudo-documentário meio em linguagem de videogame, sobre a busca do Eldorado, por Francisco Pizarro.

Isabelle começa a ensinar Paraguaçu a ser esposa. Paraguaçu mostra para Isabelle o que toda amante tupinambá deve ter: veneno de lagarto. Se você põe no dedo ele fica duro, inchado, enorme mas, não se usa no dedo e sim para “brincar”.

Pequeno pseudo-documentário, sobre a moda. Opondo as imagens de como se vestia uma *top model* na Europa e uma tupinambá.

Ao chegar, Diogo surpreende as duas que estão com os papéis, digo, fantasias invertidas. Isabelle veste um traje tupinambá enquanto Paraguaçu está com um vestido Europeu. Paraguaçu beija Isabelle, provando que agora gosta dela.

Os três agora estão na igreja, ensaiando para o casamento. Paraguaçu é batizada com um nome cristão, Catarina do Brasil. Ela e Diego se casam. Na saída, Vasco da Gama prende Isabelle por traição. Paraguaçu enganou Isabelle que, segundo Vasco caiu no conto do “Eldorado”. Isabelle xinga Diogo de banana, que então percebe o quanto tinha sido bobo/usado. Paraguaçu diz que gosta muito de banana, olhando para Diogo. E Isabelle xinga Paraguaçu de macaca, pois toda macaca gosta de banana. Quando se dá conta que a carruagem, que levava o casal, levou junto suas coisas, grita - “Meus vestidos, meus cremes, voltem aqui!”

“Romances, aventuras, surpresas, agora tens uma boa estória para contar”, diz o Caramuru para Paraguaçu, no navio indo de volta para o Brasil. Ela pergunta a ele se ele faz as figuras e ele diz que sim.

Ela começa a escrever, perguntando ao Caramuru, como se escreve, a narrativa que inicia a descrição do encontro entre os dois.

O narrador diz que a estória entre Paraguaçu e Diogo é baseada em fatos reais e outras estórias em parte reais ou não. Seguem-se várias conjecturas sobre a veracidade ou não da história contada. Diogo nasceu, realmente, em Vena do Castelo, no Norte de Portugal. Paraguaçu nasceu na ilha de Itaparica. Frei Vicente do Salvador foi o primeiro brasileiro a escrever uma história do Brasil, conheceu Paraguaçu. Diogo e Paraguaçu casaram-se de verdade em Saint Melôu, na França. E realmente foram recebidos no palácio

real. Imagens do carnaval do Rio de 2000, onde as escolas de samba desfilaram, comemorando os 500 anos do descobrimento, com um carro que registrava a chegada dos portugueses intercaladas por cenas do filme *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro.

Segundo o narrador o casal voltou ao Brasil, tiveram muitos filhos e foram felizes para sempre.

CONCLUSÃO

Como já foi falado no início deste trabalho, ele teria por objetivo analisar como o “índio” é representado no cinema (não-documental ficcional) brasileiro, de longa metragem. Esta análise estaria voltada para o retrato que o cinema brasileiro estaria fazendo do índio ao configurá-lo enquanto personagem, através da imagem e do som por constituírem a matéria-prima do filme - bem como do seu papel na sociedade brasileira através do discurso que é veiculado por ele.

Optou-se por realizar uma análise mais sistemática e dois filmes: “Brava gente Brasileira” (2000) e “Caramuru, a invenção do Brasil”(2001). Esta escolha decorreu do fato destes filmes terem sido — no conjunto do levantamento da filmografia por mim realizado — me parecido paradigmáticos, por conterem propostas distintas, de um mesmo momento do cinema ficcional retratando o personagem indígena.

A análise estaria centrada na produção de filmes de longa metragem — do gênero ficção - que, fazendo parte da indústria cultural brasileira, 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, como já foi afirmado, a personagem índio/índia é apresentada, julgada e classificada, tendo por ele as suas qualidades, o que implicaria no seu papel dentro da sociedade. Julgamento qualitativo que, invariavelmente, estrutura-se segundo dois pólos extremos: o do bom e o do mau selvagem. Aqui explicita-se duas ideologias concorrentes, consiste uma 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, sendo as duas variantes dessa figura, de um lado a condescendência e a proteção paternalista do outro, e 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, se estará reforçando ou duplicando 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. Neste capítulo conclusivo, estaremos fazendo essa apreciação da análise.

O índio enquanto abstração irá se concretizar em personagens e narrativas recentes e na maioria delas (*Brava Gente*, *Caramuru*, *Tainá é mulher*, e vai ser o destino gerador da prole do colonizador. São geralmente submisso e representam o fascínio pelo estrangeiro, fascínio este, presente de forma muito grande entre os portugueses que vão se amancebar com elas. Elas seriam como que um troféu, representando uma antiga ameaça, selvagem que foi subjugada e domada, demonstrando a vitória de uma cultura sobre a outra. É curioso que quanto ao índio de gênero masculino continua sendo visto como inimigo, será o eterno bugre²⁶ 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 nas produções. Esses pioneiros do cinema brasileiro, logo elegeram este “outro

²⁶ Denominação pejorativa dada aos povos originários, ou seja, os primeiros habitantes pelos imigrantes europeus no sul do Brasil.

indígena” como um possível objeto de sua atenção e fantasia. Ao que parece 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 Salvattore Lazzaro em 1911, antes mesmo dele aparecer em um documentário.

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

No filme *Caramuru*, isso está presente de maneira muito acentuada sendo inclusive o herói branco Diogo, na seqüência em que é nomeado Caramuru, ovacionado pelos índios na cena em que ele 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. Aqui temos índios e brancos ocupando planos equivalentes. Isto talvez decorra da tentativa de se equalizar índios e brancos como seres com qualidades e defeitos, enfim mais próximos de um índio real, menos imaginário.

Uma outra imagem que aparece através da caracterização dos personagens indígena é a do índio como preguiçoso e indolente²⁷. Isto acontece no filme *Caramuru*, na figura do chefe Itaparica, embora saibamos que a sua aparente indolência seja o resultado da inserção do índio nas suas culturas, pois diferente do branco, as motivações dos indígenas são outras. A noção de trabalho conseqüentemente também. Sabe-se que os

²⁷ 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

índios trabalhavam sempre o suficiente para garantir a subsistência sua e dos seus, o restante do tempo era dedicado ao lazer e aos seus rituais cotidianos. Não havia uma preocupação tal como os brancos em acumular riquezas, o que será visto pelo branco europeu como preguiça e indolência. Podemos perceber isto 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. 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 para trazer engradados de Coca-Cola para uma festa na aldeia.

Existe um momento do filme, no qual se ironiza²⁸ com 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 esta diferença, estando amarrada à idéia 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 ridicularizada pelo Comandante do mesmo. E bem verdade que isto pode levar ao seu extremo oposto, ao configurar uma quase idealização dos índios, como bons selvagens, puros e incorruptíveis. Aquele ser em sintonia perfeita com a natureza, desprovido da maldade européia, heróico por existir.

Assim como em *Caramuru*, em *Brava Gente Brasileira* o branco, que neste caso é caracterizado pelo personagem Antônio, transparece a idéia de que ele enquanto ajudante do capitão está sistematicamente se movendo em busca de formas que vão possibilitá-lo viabilizar a busca ao tesouro escondido. No contexto mais geral do descobrimento, isso aparece desde o momento da descrição deste “Novo Mundo” como

terras de extensão inferior à das utilizadas antes. substituir a caça e a pesca pela agricultura ou, mesmo, trabalhar para terceiros. (Santilli, 2000:61)

consta na Carta de Pero Vaz de Caminha, quando em tudo se vê sinal de ouro ou possibilidade de ganho material.

Essa vertente positiva prestou-se a uma profusão literária desde o século XV e foi consagrada na obra de Rousseau²⁹ a partir do texto *Do Contrato Social*. Prestou-se também à crítica à política francesa e européia 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, ressurgem 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 heróico, não encontrar, ao chegar ao Brasil, outro elemento em que se inspirar, a não ser o índio. Essa transposição foi ainda mais facilitada como já foi dito pelas idéias do “bom selvagem” rousseauiano, que idealizava o ser primitivo, fosse ele africano asiático ou latino-americano.

Assim, o indianismo nacional encontrará amplas possibilidades de aqui expandir-se, especialmente no caso de José de Alencar, cuja principal herança será a da nacionalidade miscigenada, teoria que tantos anos depois ainda causaria celeuma e

²⁸ 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)descobrimto do Brasil" *Cinemas - Revista de Cinema*.

²⁹ Ver também *O índio Brasileiro e a Revolução Francesa* de Afonso Arinos de Melo Franco onde são analisadas as origens, as mutações e a permanência dos mitos europeus que se criaram em relação ao Brasil. *anali – As origens*

tentações de mistificação por parte de alguns de seus estudiosos³⁰. Alencar será nesse sentido especialmente importante em obras como o Guarani, filmada e refilmada exaustivamente, conforme mostra o levantamento realizado. O modernismo partindo de estudos antropológicos e lingüísticos, dará continuidade a essas pesquisas, ora desafiando-as e mesmo contradizendo-as. Numa linha de assimilação dessas tradições, Mário de Andrade irá produzir seu herói sem nenhum caráter, “Macunaíma”. Contemporaneamente, dois autores destacam-se na relação com a tradição indígena. Darcy Ribeiro com sua obra de ficção “Maíra” e Antônio Callado com “Quarup”, livros estes que foram base para argumentos e roteiros de filmes neles baseados.

Do ponto de vista cronodidático verifica-se uma alteração nos enfoques dados aos personagens, a depender do contexto sócio-cultural de sua produção. Sendo assim, os anos quarenta e cinquenta, constituem-se em 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 neste caso, desvinculado da civilização e ligados à natureza selvagem. Vide *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.*

Nos anos sessenta há uma mudança de foco. O índio passa a ser personagem central no enredo dos filmes. Vide *Brasil Ano 2000* e *Macunaíma*, onde 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 vão tematizar de maneira alegórica o índio para, de uma forma mais geral, pensar os problemas do Brasil desta época. O uso da alegoria se faz, principalmente, como artifício para burlar a censura. Ver por

³⁰ Vide GALVÃO, Walnice Nogueira. “Indianismo Revisitado”. In *Esboço de Figura: homenagem a Antonio Cândido*. São Paulo. Duas Cidades, 1979, pp: 379-391.

exemplo: *Como era gostoso o meu francês*, *Iracema, uma transa amazônica*³¹ 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”, que durante muito tempo 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. Este é o caso de *Exú-pia 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 o *Brava Gente Brasileira*.

Nestes filmes se destacam personagens de fundo religioso, que irão, assim como na vida real, mediar esses contatos, contracenando 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 destes: expandir e integrar o território nacional. Embora os jesuítas fossem *civilizadores* como os *brancos*, havia uma evidente contradição entre o método civilizador dos jesuítas (transformar o índio) e o método bandeirante (escravizá-lo). Este é o caso dos filmes: *Anchieta, entre o amor e a religião*, *Anchieta, José do Brasil*, *Os sermões*, *Palavra e Utopia*.

³¹ 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.

Finalmente, cabe mencionar uma passagem em que a guerra ao índio aparecerá retratando personagens vistos sob o ângulo da resistência indígena, onde o índio em processo de extermínio recebe a sua identidade “nacional” e onde seus heróis ganham nome. Este 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*. Este último pontuando a heróica 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.

Como a maior parte dos filmes que vão retratar o personagem indígena acabam lidando com o branco por tabela, terras invadidas, desrespeito pela cultura e doenças são problemas práticos que nos revelam o porque 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, Silvia 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 Cappelaro — 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 Soouza. “O conceito de Representações Sociais dentro da sociologia clássica” In GUARESCHI, Pedrinho & JOVCHELOVITCH, Sandra. *Textos em representações sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- GOMES, Paulo Emilio 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.
- LAPLANTLNE, 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 Fumes 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 CANDIDO, 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; Ed 34, 2000.
- SILVA, Aracy Lopes da. *A questão indígena na sala de aula: subsídios para professores de 1^o e 2^a 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 Filmica*. 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.

BLIOGRAFIA 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, Jose 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, Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas. Papyrus, 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?”. *Ultima 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.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1993. Vol. 2
- CANDIDO, Antonio. *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 *Indios del Brasile*. Roma. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali / 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.
- FUNDACAO BIENAL DE SAG 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 Antonio 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 PARANAGUA, 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, Adauto (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 Antonio. "Ruptures et Continuité : les années soixantedix-

- quatre-vingt”. In PARANAGUA, P.A. (Dir.): *Le Cinema Brasilien*. 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. *Ensaio 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 veritd”. 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.

ANEXO 1

FILMOGRAFIA DAS PELÍCULAS BRASILEIRAS QUE APRESENTAM PERSONAGENS INDÍGENAS

A CAMINHO DAS INDIAS, 1982, São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produtor associado, direção de fotografia e câmera: Pedro Farkas; Direção e roteiro: Augusto Sevá e Isa Castro, baseado no livro *A caminho das Índias*, de Bete Cristianini; Direção de produção: Nilton Villas Boas; Assistente de produção: Carlos Pontual Baratão, Chico Vieira, Duto Bicalho, Francis, Gastão Farah, Henrique Medina, Ilze Scampari, Lúcia Araújo, Mariana Rebouças, Mima, Rita Kehl, Tina Nascimento, Rubens Xavier e Rosa Luporini; Assistente de fotografia e fotos de cenas adicionais: Eduardo Poiano; Fotografia de Cena: Beatrice de Chavagnac, João Farkas, Ivan Kudrma, Gastão Farah e Ricardo Salém; Som Direto: Clodomiro Bacelar, David Pennington e Lena Bastos; Transcrição de som: Walter Rogério; Mixagem: José Luiz Sasso; Montagem: Augusto Sevá, Isa Castro e Reinaldo Volpato; Cenografia e cartaz: Tião Maria; Figurinos: Di da Paixão e Tião Maia; Maquiagem: Chico Franzé e Di da Paixão; Canções: *Aquarela do Brasil*: AryBarroso; *Lança estranha e Música suave*: Roberto Carlos; Intérpretes e instrumentistas: Lindomar Castilho, Naná e Paulo Moura; Locações: Troncoso, BA; Dublagem: Xisco, Cacá Rosset, José Celso Martinez Correia, Adilson Ruiz, João Maria, Romeu Quinto, Domingos dos Santos, Márcia Uchiyama, Marcelo Uchiyama, Verônica Tamaoki, Cândido Soler, Clodomiro Bacellar, Chico Vieira, Luís Gal Pereira, Pompeu Faria, Wilson Spínola, Albert Hensy Amorzinho de Troncoso, Antônio de Higina, Celso Lucas, vaqueiro Eliezer, Higina, Irênio, João de Piano, Jovelino, Lourdes Capixaba, Vailton e mais todo o pessoal de Troncoso; Direção de Dublagem: Jean Garrett; Letreiros: Di da Paixão e Luiz Marques; Créditos: Ilimitada; Companhia Produtora: Gira Filmes, Embrafilme e Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Distribuição: Embrafilme;

Laboratório: Revela e Líder Cinematográfica; Sonorização: Stopsom e Álamo; colorido (Eastmancolor), 16mm/35mm, 84 min, gênero: semi-documentário. **elenco:** José Celso Martinez Correia, Cacá Rosset, Célia Maracajá, Índio Ezequiel, Manfredo Bahia.

AJURICABA, O REBELDE DA AMAZÔNIA, 1977, Manaus, AM. **ficha técnica:** Produção e direção: Oswaldo Caldeira; Produção Executiva: Carlos Alberto Prates Correia, Alberto Graça e Leilany Fernandes; Direção de produção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas; Argumento e roteiro: Oswaldo Caldeira e Almir Muniz; Fotografia: Edison Santos; Som Direto: Antônio César; Efeitos especiais: Euthymio Gomes de Carvalho; Cenografia: Anísio Medeiros; Montagem: Carlos Brajsblat; Música Original: Airton Barbosa; Companhia Produtora: Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas, Embrafilme e Fundação Cultural do Estado do Amazonas; Distribuição: Embrafilme; colorido (Eastmancolor), 35mm, 105 min, gênero: aventura. **elenco:** Sura Berditchevsky, Rinaldo Genes, Paulo Villaça, Maria Sílvia, Nildo Parente, Emmanuel Cavalcanti, Vânia Velloso, Amir Haddad, Ambrósio Fregolente, José Kleber, Carlos Wilson, Aurélio Michiles, Euthymio Gomes de Carvalho, Carlos Eduardo Novaes.

ALÉM DO RIO DAS MORTES, 1957, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção, direção, argumento e roteiro: Duílio Mastroianni; Assistente de Direção: Eduardo Lorente; Fotografia: Ângelo Riva; Sonografia: Arlênio Araújo; Cenografia: William Dube; Montagem: Floriano Peixoto Pessoa; Assistente de montagem: Hugo Tosch; Música: João Negrão; Regência: Bob Lins; Companhia Produtora: Cosmopolita Filmes; Distribuição: Nacional Filmes; p&b, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Altair Vilar, Karla Kramer, Maurício do Valle, Chefe Ataú, Atílio Dottesio, Luiz Telles, Adalberto Silva, Ruth Lima, Heloísa Lopes, Lara Baido.

AMOR DE APACHE, 1930, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Direção: Luiz de Barros; Argumento: Teixeira de Barros; Fotografia: Guilherme Teixeira; Companhia Produtora: Guanabara Filmes; p&b, 35mm, gênero: comédia. **elenco:** Letícia Quarama, Carlo Campogalliani.

AMOR NA SELVA, 1966, São Paulo, Brasil e Nova York, EUA, **ficha técnica:** Produção: Sandi Adani; Produtor Associado: Alfredo Cohen; Direção: Konstantin Tkaczenko; Assistente de Direção: Milton Amaral; Gerente de produção : Eugênio Owintchensko; Argumento: Ody Fraga; Fotografia: Ruy Santos; Câmera: George Pfister e Oswaldo Cruz Kemeny; Fotografia de Cena: Antônio Calante; Sonografia: Erick Rasmussen; Eletricista: Edgar E Silva; Maquinista: José Dias; Cenografia: José Vedovato; Maquiagem: Paulo Lago; Montagem: José Canizares; Assistente de montagem: Lourenço Costa; Continuidade: Cleide Santos; Música: Enrico Simonetti; Títulos: Sérgio Ricci; Companhia Produtora: Sinofihnes (SP) e Astor Films (Nova York); Apresentação: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira; Distribuição: Paris Filmes; colorido (Eastmancolor); 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Pedro Paulo Hatheyer, Jacqueline Myrna, Abílio Marques, Pola Tomaschenski, Luiz Alberto, Ruth Hatheyer, Sérgio Alexandre, José Vedovato, Irene de Luca, Zilda de Oliveira. Co-produção Brasil/EUA.

ANA TERRA, 1972, São Paulo, SP **ficha técnica:** Produção, direção e adaptação cinematográfica: Durval Garcia; Assistente de Direção: Antônio Augusto Fagundes; Direção de produção: Carlos Castilhos e Pereira Dias; Gerente de produção : Pedro Dias; Assistente de produção: Orval Machado; Administração da produção : Severine Dzielinski e Adecir Brito; Supervisão de produção: Pécio Pinto e Jairo Correia; Argumento: baseado no romance *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo; roteiro: Pereira Dias; Fotografia: Hélio Silva

e Jorge Pfister Júnior; Fotografia de Cena: Alexandre Ostrowski; Sonografia: José Tavares; Eletricista: José Savani; Maquinista: Luiz C. Roxo; Figurinos: Marlene Fagundes; Modelos: Augusto Jaeger; Maquiagem: Dorival Cabrera; Montagem: Carlos Coimbra; Assistente de montagem: Jorge Santos; Continuidade: Célia Padilha; Música: Carlos Castilho; Divulgação: Maurício Kus; Títulos: Benício; Companhia Produtora: D.G.Filmes e Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Distribuição: Cinedistri; Laboratório: Líder Cinematográfica; Sistema sonoro: Westrex; Sonorização: Somil; colorido (Eastmancolor), 35mm, 109 min, gênero: drama. **elenco:** Rossana Ghesa, Geraldo del Rey, Pereira Dias, Antônio Augusto Fagundes, Naide Ribas, Carlos Castilho, Vânia Elisabeth, Rejane Schumann, Mano Bastos, Pedro Machado, Themis Ferreira, Augusta Jaeger, Elbio Souza, Joemir Garcia, Vicente Gomes, Sanches Neto, Gilberto Nascimento, Antônio Fagundes Filho, Alexandre Ostrowski, Maximiliano Bogo, Os Três Morais (fane Morais, Roberto Azevedo, Luiz Asanidni).

ANCHIETA ENTRE O AMOR E A RELIGIÃO, 1931, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Produção: Alberto Vidal; Direção: Arturo Carrari; Argumento: Hélio Carrari; Fotografia: Hélio Carrari e José Carrari; Locações: Prainha, São Vicente (SP); Companhia Produtora: Luz-Arte Film; Distribuição: Agência Matarazzo; p&b, 35mm, gênero: drama. **elenco:** Irene Rudner, Alberto Vidal, Nicola Tartaglione, Antônio Rolando, Dino Grey

ANCHIETA, JOSÉ DO BRASIL, 1978, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Paulo César Saraceni e Sérgio Saraceni; Produção Executiva: Sérgio Saraceni; Produtor Associado: Márcio Roberto e Paulo C. Oliveira; Direção e roteiro: Paulo César Saraceni; Assistente de Direção: Ricardo Miranda, Denise Saraceni, Ralph de Souza Filho, Carmem Gomes e Maurício do Valle; Direção de produção: André Palluch; Argumento: Paulo César Saraceni e Marcos Konder Reis; texto em Tupi: Humberto Mauro; Fotografia e câmera: Marco Bottino; Assistente de câmera: Celso Silva, Rio Aguiar e José Carlos Dourado; Cenografia: Ferdy Carneiro; Figurinos: Metka Koshak e Vera Barreto Leite; figurino dos índios: Hélio Braga; Montagem: Ricardo Miranda; Música: Sérgio Guilherme Saraceni; Arranjos e regência: Luiz Roberto Oliveira; Som Direto: Juarez Dagoberto e José Moreira Frade; Continuidade: Rita Erthal; Maquiagem: Carlos Prieto e Agostinho Sá Filho; Locações: Ilhas Canárias, Tenerife, Coimbra, Bahia, Porto Seguro, São Paulo, Santos, Parati e Espírito Santo; Companhia Produtora: Santana Filmes e Embrafilme; Patrocínio: MEC e DAC; Distribuição: Embrafilme; colorido (Eastmancolor), 35mm, 150 min, gênero: drama. **elenco:** Ney Latorraca, Joel Barcellos, Paulo César Pereio, Ana Maria Magalhães, Hugo Carvana, Luiz Linhares, Maurício do Vale, Maria Gladys, Vera Barreto Leite, Ana Maria Miranda, Roberto Bonfim, Dedé Veloso, Manfredo Colassanti, Carlos Kroeber, Wilson Grey, Ambrósio Fregolente, Ruy Polanah, Maria Sílvia, Rejane Medeiros, Antônio Carnera, Gabriel Arcanjo, Luciano de Moraes, Carlos Pontual, Timóteo da Costa, Albino Pinheiro, Gilberto Loureiro, Jarbas Cumé-que-pode, Zezé D'alice, Roberto Ferreira.

ARUÁ, NA TERRA DOS HOMENS MAUS, 1976, Pouso Alegre, MG. **ficha técnica:** Produção e direção: Expedito Gonçalves Teixeira; Argumento: José Trindade; Roteiro: Domingos Antunes; Fotografia: Expedito Gonçalves Teixeira e Jandira Braga; Montagem: Sylvio Renoldi; Música: Solon Curvelo; Companhia Produtora: Expedito Gonçalves Produções Cinematográficas; Distribuição: Central; colorido (Eastmancolor), 35mm, 80 min, gênero: aventura. **elenco:** Paulo Mander, Expedito Gonçalves, Maysa Leone, Dóris Reis, Roberto Nathan, Arcílio C.de Oliveira, Cidinha Moreira, Eni Bittencourt, Jack Barbosa, Dalvan de Oliveira, Martins Frank, José de Andrade.

ARUANÁ, 1938, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção, direção e roteiro: Líbero Luxardo; Argumento: Júlio Luxardo, baseado na lenda da Serra dos Martírios; slm: Hélio Barrozo Netto; Fotografia: Afrodísio de Castro e Líbero Luxardo; som: Hélio Barrozo Netto; Sonografia: Jacques Luxardo; Estúdios e laboratório: Cinédia; Estúdios: Lux-Cinédia; Externas: Região do Rio das Mortes, entre os índios Javaés; p&b, 35mm, 80 min, gênero: aventura. **elenco:** Fritz Duchesne, Aristides Vicente Mendes, Sílvio Silveira, Domingos Silva, Alfredo Cunha, Charimum Haokity, Jorge Martinez, Dustan Maciel, Dilo Guardia, Sílvio Vieira, Índios Carajás.

AVAETÉ, SEMENTE DA VINGANÇA, 1985, Rio de Janeiro, RJ, **ficha técnica:** Produtor Associado: Manfredo Duniork e Roberto Mendes; Produção Executiva: Carlos Cabral e Jayme del Cueto; Direção: Zelito Vianna; Assistente de Direção: Chico Diaz e Marcos Tsiwari; Direção de produção: Nilson Barbosa, Vera Maria de Paula e Wagner Carvalho; Gerente de produção : Alvarenga Júnior; Assistente de produção: Mada Moraes, Agco Vilanova e Paulo Henrique V. Souto; Roteiro: José Joffily e Zelito Vianna; Diálogos e ruídos: Amaury Alves; Fotografia: Edgar Moura; Fotos de cenas adicionais: Luiz Carlos Saldanha, Dib Luft, José Joffily e Francisco Balbino Nunes; Assistente de fotografia: Jacques Cheuiche e Breno Silveira; som: Luiz Carlos Saldanha; Assistente de som: Joaquim, Jesus, Marcos Tsiwari e Paulo Galvão; Mixagem: José Luiz Sasso; Efeitos especiais: Sérgio Arena, José Luís Guimarães e Geraldo Lajes; Eletricista: Sebastião Luna, Anísio, Rabino, Tadeu, Wildenilson Finizola; Maquinista: Abraão Silva e Paulo Paquetá; Cenotécnico: Carlinhos Chulapa, Hilton, Alonso Iranxi e Tapari Canoeiro; pgv: Cláudius Cecon; Trucagens: Movedoll; Cenografia e figurinos: Carlos Liuzzi; Maquiagem: Amaro Lima e Mário Fernandes; Cabelereiro: Dóris Cabelereiros e Yataga; Continuidade: Betse de Paula; Montagem: Gilberto Santeiro; Assistente de montagem: Virgínia Flores e Sylvia Alencar; Música: Egberto Gismonti; Companhia Produtora: Produções Cinematográficas Mapa e Embrafilme; Distribuição: Embrafilme; Laboratório: Líder Cinematográfica; colorido, 35mm, 110 min, gênero: drama. **elenco:** Hugo Carvana, Renata Sorrah, Milton Rodrigues, Macsuara Kadiweu, Jonas Bloch, Cláudio Marzo, José Dumont, Nina de Pádua, Jayme de Cueto, Sérgio Mamberti, Aribeth Ayres, Cláudio Mamberti, Marcus Vinícius, Jurandir de Oliveira, Suami Leeladhar, Marcos Palmeira, Gilson Nanimpe, Jairo Canoeiro, Abraão Silva, Cláudio Coró, Marcos Tisiwari, Danico Thomas, Alvá Júnior, Roque Naninte, Chico Diaz.

AVENTURAS DE ROBINSON CRUSOÉ. AS, 1978, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: J.B.Tanko; Produção Executiva: Tomi Blazic; Direção: Mozael Silveira; Assistente de Direção: Milton Alencar; Direção de produção: Ivan de Souza, Geraldo Gonzaga, Joubert de Assis Martins e Ubirajara Gama; Argumento e roteiro: Victor Lustosa e Murilo Vinhaes, baseado nos personagens criados por Daniel Defoe. Fotografia: José Rosa; Montagem: Manoel Oliveira; Música: Remo Usai; Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Silva; Som Direto: Antônio César; Efeito sonoro: Geraldo José Efeitos especiais: Geraldo Tolentino; cru: Lameri Faria; Companhia Produtora: J.B.Tanko Filmes; Distribuição: J.B.Tanko Filmes e U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira; colorido (Eastmancolor), 35mm, 90 min, gênero: infantil. **elenco:** Costinha, Grande Otelo, Francisco di Franco, Milton Villar, Suzy Arruda, Lameri Faria, Ângelo Antônio, Norival Chaves, Stela Alves, Admir de Souza, Ubirajara Gama, Índio Colombiano, Índio Bugre, Maçaroça, Jair Talarico, Yasunari Nakano, Banzo Africano, Luiz Neves, Simbat.

BANDEIRANTES OS, 1940, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Roquette Pinto; Direção: Humberto Mauro; Gerente de produção : Manoel Rocha; Argumento: Afonso

Taunay; Fotografia: Manoel Ribeiro; Câmera: Erich Walder; Sonografia: Iracy Chaves; Cenografia: Rui Melo; Desenhos: Oscar M.C.Meira; Montagem: Mateus Colaço; Música: Francisco Braga; Companhia Produtora: Instituto Nacional de Cinema Educativo; p&b, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Judith Andrade, Álvaro Pires, Fialho de Almeida, Hilson Maciel, Iraci Chaves, José Wandeck, Jota Silveira, Manoel Rocha, Mateus Colaço, Oscar Meira, Ruy Guedes, Ruy Melo.

BATALHA DE GUARARAPES, 1978, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Carlos Henrique Braga; Produção Executiva: Tertuliano dos Passos e Paulo César Ferreira; Direção: Paulo Thiago; Assistente de Direção: Paulo Sérgio Almeida, Paulo Mello e Marco Antônio Cury; Argumento: Armando Costa, Miguel Borges, Gustavo Dahl e Paulo Antônio Cury; roteiro: Armando Costa, Miguel Borges, Gustavo Dahl e Paulo Thiago; pqs: (etnográfica): José Menezes Neto; Fotografia: Mário Carneiro, Renato Neumann e José Antônio Ventura; Sonografia: Roberto Mello Leite e Geraldo José; Efeitos especiais: Nino Batisteli; Efeito sonoro: Geraldo José; Títulos: Cyro del Nero; Cenografia e Vestuários: Campelo Netto; ads: Conceição Alencar; Figurinos: Diva Mendonça; Maquiagem: Nena Vianna; con: Cláudia Menezes; Montagem: Nello Melli; Assistente de montagem: Miguel Borges; instrutor de esgrima: Jurandir Viana; Música: Guerra Peixe; Canções: Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro; Locações: Olinda e Recife, PE; Companhia Produtora: Sagitarius Filmes; Distribuição: Embrafilme e Lívio Bruni; colorido (Eastmancolor), 35mm, 156 min, gênero: aventura. **elenco:** José Wilker, Renée de Vielmond, Tamara Taxman, Jardel Filho, Nildo Parente, Roberto Bonfim, Marcus Vinicius, Cristina Aché, Jofre Soares, Joel Barcellos, Fausto Rocha, Campelo Netto, José Pimentel, Germando Haiut, Eduardo Lucena, Carlos Reis.

BRASIL ANO 2000, 1969, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Luiz Carlos Barreto, Walter Lima Jr., Glauber Rocha, José Alberto dos Reis e Claude Antoine; Produção Executiva: Júlio Bressane; Direção, argumento e roteiro: Walter Lima Jr.; Fotografia: Guido Cosulich; Montagem: Nello Melli; Música: Rogério Duprat e Gilberto Gil; Companhia Produtora: Produções Cinematográficas Mapa; colorido, 35mm, 95 min, gênero: ficção. **elenco:** Anecy Rocha, Ênio Gonçalves, Hélio Fernando, Iracema de Alencar, Ziembinski, Manfredo Colassanti, Rodolfo Arena, Jackson de Souza, Raul Cortez, Afonso Stuart, Aizita Nascimento, Gal Costa, Arduino Colassanti, Bruno Ferreira.

BRAVA GENTE BRASILEIRA, 2000, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Renê Bittencourt; Direção e roteiro: Lúcia Murat; Fotografia: Antônio Luís Mendes; Som Direto: Heron Alencar; Direção artística: José Joaquim Salles; Cenografia: Shell Júnior; Figurinos: Inês Salgado; eds: Simone Petrillo e Carlos Fox; Montagem: Mair Tavares e Cezar Migliorin; Música: Lívio Tragtenberg; Companhia Produtora: Tanga Filmes e Vídeo; Distribuição: Riofilme, colorido, 35mm, 104 min, gênero: aventura. **elenco:** Diogo Infante, Luciana Rigueira, Floriano Peixoto, Buza Ferraz, Murilo Grossi, Sérgio Mamberti, Leonardo Villar, Adeilson da Silva, Vanessa Marcelino e a Comunidade Kadiweu.

BRINCANDO NOS CAMPOS DO SENHOR, (At Play in the Fields of the Lord), 1991, São Paulo, Brasil e Hollywood, EUA. **ficha técnica:** Produção: Saul Zaentz, Francisco Ramalho jr. e David Nichols; Direção: Hector Babenco; Assistente de Direção: Roberto Gervitz; roteiro: JeanClaude Carrière e Hector Babenco, inspirado no romance homônimo de Peter Mathiessen; Fotografia: Lauro Escorel Filho; Assistente de fotografia: Pedro Farkas; Cenografia e desenho de produção: Clóvis Bueno; crg: Júlia Pascale; Figurinos: Rita Murtinho; Montagem: William Anderson, Armen Minasian e Louise Innes; Música: Zbigniew Preisner; Companhia Produtora

e Distribuição: Condor Filmes, colorido, 35mm, 186 min, gênero: aventura. **elenco:** Tom Berenger, Aidan Quinn, Daryl Hannah, John Lithgow, Kathy Bates, Tom Waits, Stênio Garcia, Nelson Xavier, José Dumont, Nilo Kivirinta, Ruy Polanah.

CACADOR DE ESMERALDAS. O. 1979, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Produção: Osvaldo Massaini; Produção Executiva: Anibal Massaini Neto; Direção: Osvaldo Oliveira; Assistente de Direção: Juliban Romeo; Direção de produção: Tony Jakoska; Assistente de produção: Wilson M. Araújo, Luiz Carlos Assunção, Letácio Camargo, Jorge Sampaio Santos; spr: Maria Conceição Mauro; Argumento: Hernani Donato; roteiro: Anselmo Duarte, Hernani Donato e Osvaldo Oliveira; Direção de fotografia e câmera: Antônio Meliande; Assistente de câmera: Rubens Eleurério; Fotografia de Cena: Hércules Barbosa; Técnico de som e mixagem: José Luiz Sasso; Efeitos especiais: Geraldo José; Dublagem: Orlando Biani Sobrinho; drt, cenografia e figurinos: Campelo Neto; ads: Conceição de Alencar; Guarda roupa: Aparecida Braidote; cos: Marta Beth e Alice Correa; Maquiagem: Antônio Pacheco de Souza; Cabelereiro: Paulo Sérgio Ogawa, Izopas Mikalaukas e Márcio Franco de Andrade; Eletricista: Miro Reis; Assistente de eletricista: Ulisses E. Malta, José V. da Silva, Luiz Antônio T. Silva, Nilson de Oliveira, Wilson da S. Louzada; Continuidade: Maria Inês de Oliveira; Montagem: Sylvio Renoldi; Música e regência: Chico de Moraes; Companhia Produtora e distribuição: Cinedistri; Laboratório: Revela; Sonorização: Álamo; colorido (Eastmancolor), 35mm, 124 min, gênero: aventura. **elenco:** Jofre Soares, Glória Menezes, Tarcísio Meira, Roberto Bonfim, John Herbert, Maurício do Valle, Arduino Colassanti, Nídia de Paula, Herson Capri, Fábio Villalonga, Esmeralda Barros, Julciléia Telles, Patrícia Scalvi, Sérgio Hingst, Libero Rípoli, Vanja Orico, Dionísio de Azevedo, Ivete Bonfá, Ruy Leal, Pedro Caçador, Felipe Levy, Elisa Gomes, Castor Guerra.

CAINGANGUE, A PONTARIA DO DIABO, 1973, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Roberto Faria; Direção e roteiro: Carlos Hugo Christensen; Argumento: Péricles Leal; Fotografia: Antônio Gonçalves; Cenografia: Jota Barroso; Montagem: João Ramiro Mello; Companhia Produtora: Produções Cinematográficas R.F.Farias; Distribuição: Ipanema Filmes; colorido, 35mm, 101 min, gênero: faroeste. **elenco:** David Cardoso, Irma Alvarez, Sérgio Britto, Jorge Karan, Evelise Olivier, Lícia Magna, Fátima Antunes, Pedro Aguinaga, Germano Filho, Caçador Guerreiro, Clementino Kelé, Jota Barroso, Thales Perna, Maurício Loyolla, Coriolano Rodrigo, Walter Portela, Amauri Guarilha.

CAPITALISMO SELVAGEM, 1993, São Paulo, SP **ficha técnica:** Produção: Flávio R. Tambellini e André Klotzel; Produtor Associado: Pedro Farkas, Flávio R. Tambellini e Fernanda Torres; Produção Executiva: Zita Carvalhosa; Direção: André Klotzel; Roteiro: André Klotzel, Djalma Limongi Batista, com a colaboração de Fernanda Torres; Direção de produção: Lula Leite Franco; Direção de fotografia e câmera: Pedro Farkas; Fotos de cenas adicionais: Adrian Cooper e Rodolfo Sanchez; Técnico de som: Walter Rogério; Sonografia: Cello Damolesi; Direção artística e cenografia: Roberto Maineri; Figurinos: Marjorie Gueller; eds: Miriam Biderman e Walter Rogério; Montagem: Danilo Tadeu; Música: David Tygel; Companhia Produtora: Cinematográfica Supervisão de produçãoerfilmes; colorido, 35mm, 110 min gênero: drama. **elenco:** Fernanda Torres, José Mayer, Marisa Orth, Marcelo Tas, Cassiano Ricardo, Adilson Barros, Helen Helene, Vera Holtz, Cláudio Lopomo, Maria Luiza Castelli, Oscar Magrini, Flávio R. Tambellini, André Klotzel,

CARAMURU. 1979, São Paulo, SP **ficha técnica:** Direção: Francisco Ramalho Jr.; Companhia Produtora: Embrafilme, colorido, 35mm, gênero: drama.

CARAMURU A INVENÇÃO DO BRASIL 2001, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produtor Associado: Daniel Filho; Produção Executiva: Eduardo Figueira; pda: Moa Batsow; Direção: Guel Arraes; Assistente de Direção: Flávia Lacerda; Direção de produção: Anna Barroso; cpd: Gustavo Nielebock, Fernando Pestana e Leandra Pires; Roteiro: Jorge Furtado e Guel Arraes; Direção de fotografia: Felix Monti; Câmera: Ricardo Fuentes; Assistente de câmera: Joaquim Torres; Som Direto: Rainer Ouzonof; Efeitos especiais: Aido Carnevale; Eletricista chefe: Olivio Lima; Chefe Maquinista: Joverci Souza; Direção artística: Lia Renha; Cenografia: Fábio Rangel e Luciane Nicolino; Figurinos: Cao Albuquerque; Maquiagem: Marlene Moura; Cabelereiro: Rubens Libório e Lindomar Pereira; crz: Marlene Moura; Montagem: Paulo H.Farias; edi: Célio Fonseca; prm: Cadinhos Borges; Direção musical: Lenine; Companhia Produtora: Globo Filmes; Distribuição: Colúmbia Tristar Filmes do Brasil, colorido, 35mm, 110 min, gênero: comédia romântica. **elenco:** Camila Piranga, Débora Bloch, Selton Mello, Diogo Vilela, Deborah Secco, Luis Melo, Tônico Pereira, Pedro Paulo Rangel.

CASEI-ME COM UM XAVANTE, 1957, São Paulo, SP **ficha técnica:** Produção: Mário Marinho (Mário Audrá Júnior); Direção: Alfredo Palácios; Assistente de Direção: Ary Fernandes; Gerente de produção : Carlos Miranda; Assistente de produção: Glauco Mirko Laureli; Argumento: baseado na peça teatral de Miroel Silveira e Galeão Coutinho; Roteiro: Alfredo Palácios e Luiz Sérgio Person; for: Rudolph Icese; Assistente de fotografia e câmera: Osvaldo de Oliveira; Sonografia: Bosdan Kostiv; Cenografia: Paulo Vasta; Assistente de cenografia: José Pereira da Silva; Maquiagem: Jorge R. Pisani; Montagem: João de Alencar; Música: Hervê Cordovil; Companhia Produtora: Unifilmes; Distribuição: Columbia Pictures do Brasil; Estúdios: Cinematográfica Maristela; p&b, 35mm, 90 min, gênero: comédia. **elenco:** Pagano Sobrinho, Maria Vidal, Lola Brah, Luely Figueiró, Henrique Martins, José Mercaldi, Augusto Machado de Campos, Eugênio Kusnet, Armando Silva Filho, Luiz Sérgio Person, José Herculano, Douglas Oliveira, Shirley Alves, Henricão, Denise Delamare, Romilda Alves, Olinda Lessa, Júlia Romero, Miriam Pércia, Heleninha Silveira, Agostinho dos Santos, José Silva, Olinda Alves, Shirley Alves.

CINEASTA DA SELVA, O, 1997, São Paulo, SP **ficha técnica:** Produção (finalização): José Augusto de Brasília; Produção Executiva: Zita Carvalhosa e Patrick Leblanc; Direção: Aurélio Michiles; Direção de produção: Daniel Santiago; Roteiro: Júlio Rodrigues e Aurélio Michiles; Direção de fotografia: Felipe Daviña; Som Direto: João Godoy; eds: Miriam Biderman; Mixagem: José Luiz Sasso; Direção artística: Kita Flórido; Figurinos: Marjorie Gueller; eds: Miriam Biderman; Montagem: Roberto Moreira; Música Original: Caíto Marcondes e Teco Cardoso; Intérpretes: Marlui Miranda e Eugênia Melo e Castro; nar: Rosi Campos; Companhia Produtora: Cinematográfica Supervisão de produçãoefilmes, Quanta, Governo do Estado do Amazonas, Cinemateca Brasileira, TV Cultura e Governo do Estado de São Paulo; Distribuição: Riofilme, colorido, 35mm, 87 min, gênero: semi-documentário. **elenco:** José de Abreu, Denise Fraga, Gilmar de Souza, Telma dos Santos.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS, 1970, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, César Thedim e K.M.Eckstein; Direção, argumento e roteiro: Nelson Pereira dos Santos; Assistente de Direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas; Gerente de produção : Irênio Marques Filho e Pedro Aurélio Gentil; Assistente de produção: Carlos A. Diniz; pqs (etnográfica): Luiz Carlos Pipper; Diálogos: (em Tupi) Humberto Mauro; Fotografia e câmera: Dib Luft; Assistente de câmera: Ronaldo Nunes; Sonografia: Nelson Ribeiro; Assistente de som: Geraldo José; eis: Geraldo José e Antônio

César; Cenografia: Régis Monteiro; Figurinos e vestuários: Mara Chaves; Maquiagem: Janira Santiago, José Soares, Ren Boechat, Nilde Goebel, Hélio Fernando e Ana Correia da Sllva; Montagem: Carlos Alberto Camuyrano; Continuidade: Raimundo Bandeira de Mello; Títulos: Waldir Sursan; nar: Célio Moreira; Música: Guilherme Magalhães Vaz e Zé Rodrix; Companhia Produtora: Produções Cinematográficas L.C.Barreto e Condor Filmes; Distribuição: Condor Filmes; colorido (Eastmancolor), 35mm, 83 min, gênero: aventura. **elenco:** Arduino Colassanti, Ana Maria Magalhães, Eduardo Imbassahy Filho, Manfredo Colassanti, Ana Maria Miranda, Gabriel Arcanjo, José Kleber, Gabriel Araújo, Luiz Carlos Lacerda, Janira Santiago, João Amaro Batista, José Soares, Hélio Fernando, Ital Natur, Maria de Souza Lima, Wilson Manlio, Ana Batista, Luiz Carlos Lacerda de Freitas.

CRONICAMENTE INVIÁVEL, 2000, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Produção Executiva: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva; Direção: Sérgio Bianchi; Assistente de Direção: Paola Barreto; Direção de produção: Carmen Schenini e Rossine A.Freitas; Assistente de produção: Felipe Kannenberg; Argumento: Sérgio Bianchi e Beatriz Bracher; Roteiro: Sérgio Bianchi e Gustavo Steinberg; Fotografia: Marcelo Coutinho e Antônio Penido; Som Direto: Heron Allencar; Direção artística: Pablo Vilar, Beatriz Bianco e JeanLouis Leblanc; Figurinos: Beatriz Bianco e Luiza Marcier; eds: Miriam Biderman; Montagem: Paulo Sacramento; epr: Agravo Produções Cinematográficas; ais: Riofihne, colorido, 35mm, 101 min, geri: comédia dramática. **elenco:** Cecil Thiré, Betty Goffman, Daniel Dantas, Dira Paes, Umberto Magnani, Leonardo Vieira, Dan Filip Stulbach, Cláudia Mello, Maria Alice Vergueiro, Cosme dos Santos, Zezé Motta, Zezeh Barbosa, Rodrigo Santiago, Adilson Barros, Nildo Parente, Pandora, Roberto Bontempo, Flávia Pucci.

CURUCU, O TERROR DO AMAZONAS, 1957, São Paulo, SP e Hollywood, EUA. **ficha técnica:** Produção: Richard Kay; Produtor Associado: Jeffrey t Aitchel; Direção e argumento: Curt Siodmak; Fotografia: Rudolph Icsey; câmera: Alexandre Orban; Sonografia: Erich Rasmussen; cem: Pierino Massenzi; Montagem: Teny Morse; Música: Raul Kranshar; Companhia Produtora: Internacional Filmes e Universal Filmes; Distribuição: Universal Filmes; Estúdios: Companhia Cinematográfica Vera Cruz; colorido (Eastmancolor s Supervisão de produçãerscope); 35mm, 78 min, gênero: drama. **elenco:** John Bronfield, Beverly Garland, Roberto Aurel, Barvey Chalk, Larry Thomas, Sérgio de Oliveira, Luz del Fuego, Tom Payne, Andréa Bayard, Rosa Maria, Wilson Viana, Ayres Campos.

CURUMIM, 1978, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Produção Executiva e direção de produção: Guilherme Lisboa e Rudá de Andrade; Direção: Plácido Campos Júnior; Assistente de produção: Eliana Bandeira, André Klotzel, Rogério Correa e Timo de Andrade; Roteiro: Cavalheiro Lima, Guilherme Lisboa, Plácido Campos Júnior e Rudá de Andrade; Direção de fotografia: Francisco Botelho; Assistente de câmera: José Roberto Eliezer; Fotografia de Cena: Tânia Volpe; Som Guia: Timo de Andrade; Cenografia: José Roberto Graciano; Maquiagem: Dermal Pina; Maquinista: Abraão da Silva; Continuidade: Maria Inês Villares; Montagem: Máximo Barro; Assistente de montagem: José Gozzi; Música: Sérgio de Vasconcelos Corrêa;; col: Marcello Tassara, Roberto Santos e Orlando Villas Boas Companhia Produtora: NAU Filmes e Embrafilme; Distribuição: Embrafilme; Efeito sonoro: E Ezankovski Produções Cinematográficas, colorido (Eastmancolor), 35mm, 68 min, gênero: aventura. **elenco:** Guilhnerme Durante, José Roberto Retti, Ana Maria Marin, Dirce Militello, Benedita Silva, Gianfrancesco Guarnieri, Renato Consorte, José Lewgoy, Irene Ravache, Armando Pascoalim Carlos Alberto Moreno, Clotilde do Amaral Lopes, Maria Márcia de Oliveira, Ricardo

Guaraná, Vanderês Teresinha Cabral Kanato, Sapai, Pereirinha, Goiabinha, Paschoal Lourenço, Gute Lacaz, Débora de Araújo Lobo.

DESCOBRIMENTO DO BRASIL, O, 1937, Rio de Janeiro, RJ e Salvador, BA. **ficha técnica:**

Produção: Alberto Campiglia; Direção e roteiro: Humberto Mauro; Assistente de Direção e diálogos: Bandeira Duarte; Argumento: Humberto Mauro, Affonso de Taunay, a partir da ilustração detalhada da Carta de Pero Vaz de Caminha; Fotografia: Humberto Mauro, Manoel P. Ribeiro, Alberto Botelho e Alberto Campiglia; Sonografia: Fausto Muniz; Cenografia: Bernardino José de Souza e Arnaldo Rosenmayer; crg: Márcio Queiroz; Cabelereiro: O. de Assis; edi: Alberto Botelho; Música: Heitor Villa Lobos; Externas: Ilha do Governador, Praia da Freguesia, Campo Grande e Ilha D'Água; Companhia Produtora: Brazília Filme e Instituto de Cacau da Bahia, int: Estúdios da Cinédia; Distribuição: D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros; p&b, 35mm, 90 min; gênero: aventura. **elenco:** Álvaro Costa, Manoel Rocha, Alfredo Silva, Reginaldo Calmon, João de Deus, Armando Duval, Arthur de Oliveira, Índio Aracati, Alfredo Cunha, De Los Rios, Humberto Mauro, João Silva, Arthur Castro, J. Silveira, Hélio Barrozo Neto, Costa Henrique, J.Mauro.

DESMUNDO, 2002, São Paulo, Brasil e Lisboa, Portugal, **ficha técnica:** Produção e direção: Alain Fresnot; Argumento: baseado no romance homônimo de Ana Miranda; Roteiro: Alain Fresnot e Sabina Anzuategui; Música: John Neschling; Companhia Produtora: A.ECinema & Vídeo; colorido, 35mm, gênero: drama. **elenco:** Simone Spoladore, Caco Ciocler, Osmar Prado, Juca de Oliveira, Luís Melo, Marieta Severo, Bertha Zemel.

DIACUÍ, A VIAGEM DE VOLTA, 1984, São Paulo, SP **ficha técnica:** Produção, direção, argumento e roteiro: Ivan Kudrna; Produtor Associado: Cecília Ribeiro e Mônica F. Almeida; Produção Executiva: Rose Lacrete, Mônica F. Almeida e Marcelo Kujawski; Direção de produção: Sílvia Tinoco; Assistente de Direção: Manfredo Bahia, Rodrigo Marques, Tomaz Mendoza e Tereza Queiroz; Fotografia: Pedro Farkas; Câmera: Pedro Farkas, Mário Cravo Neto e Tomaz Mendoza; Assistente de câmera: José Roberto Sadek, Michel Ford e Ademir Carlos Catore; Fotografia de Cena: Julian, Ricardo Pirondi e Alice Pringler; Montagem: Andrea Tonacci; Música: Mário Murano e Ivan Kudrna; Companhia Produtora: Filmotec Produções Cinematográficas e Artísticas, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e Embrafilme; Distribuição: Embrafilme, colorido, 35mm, 93 min, gênero: documentário. Participação: Tep Kahok, Zidenek Hampl, Raimunda de Oliveira, Ivald Granato, Ivan Kudrna, Agnaldo Alencar de Oliveira.

EDIFÍCIO CHAMADO 200. UM, 1974, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Luiz de Miranda Correa, Geraldo Brocchi, Carlos Imperial e José Carlos de Meira Mattos; Direção: Carlos Imperial; Assistente de Direção: César Ladeira Filho; Gerente de produção : Luca C. Torres; Assistente de produção: Wildo del Pinto; Argumento: Milton Moraes e José Renato, baseado na peça teatral homônima de Paulo Pontes e Renato Pécora; Roteiro: Ipojuca Pontes; Adaptação cinematográfica: Zevi Ghivelder; Fotografia: Murilo Salles; Câmera: Ronaldo Nunes; Fotografia de Cena: Roberto Moura; Sonografia: Victor Raposeiro; Cenografia: Mixel Santos; Maquiagem: Karol Bess; Montagem: João Ramiro Melo; Continuidade: Mônica S. Moura; cdn: Evaldo Medeiros; Eletricista: José T. Rocha; Assistente de eletricista: Eduardo G. Santos e José Paulo Farah; Divulgação: Iça Gubeisse; Música e canções: Baden Powell e Carlos Lyra; Companhia Produtora: L.M. Produções Cinematográficas e Cípal Filmes; Distribuição: Cinedistri; colorido (Eastmancolor); Laboratório: Líder Cinematográfica; sis: Westrex; 35mm, 100 min, gênero: comédia. **elenco:** Milton Moraes, Carlos Imperial, Tânia

Scher, Kate Lyra, Jece Valadão, Myriam Pérsia, Paulo Silvino, Vera Gimenez, Lajar Muzuris, César Ladeira Filho, Marza de Oliveira, Miguel Carrano, Baby Conceição.

EL VIAJE, 1991, Rio de Janeiro, Brasil e Buenos Aires, Argentina. **ficha técnica:** Produção executiva: Assunção Hernandes (Brasil), Grazia Rade (México), Luis Figueroa e Jorge Vignati (Peru); Direção e roteiro: Fernando Solanas; Fotografia: Felix Monti; Montagem: Alberto Borello e Jacqueline Meppiel; Música: Egberto Gismonti, Astor Piazzolla e Fernando Solanas; Companhia Produtora: Raiz Produções Cinematográficas (Brasil), colorido, 35mm, gênero: drama. **elenco:** Walter Queiroz, Soledad Alfaro, Ricardo Bartis, Cristina Becerra, Ângela Correa, Chiquinho Brandão.

ESCRAVOS DO AMOR DAS AMAZONAS, 1958, São Paulo, Brasil e Hollywood, EUA. **ficha técnica:** Direção e argumento: Curt Siodmak; Gerente de produção : Luiz Francunha; Fotografia: Mário Pagés; Câmera: Honório Marin; Sonografia: Spiros Saliveros; Cenografia: Pierino Massenzi; Assistente de cenografia: Carlos Jachieri; Maquiagem: Flávio Torres; Montagem: Oswald Haffenrichter; Música: Joseph Gershenson; Canções: *Navegando para o mar*; Companhia Produtora: Internacional Filmes (SP) e Universal Pictures (EUA); colorido (Supervisão de produçãoerscope - Eastmancolor), 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Don Taylor, Giana Segale, Tom Payne, Ana Maria Nabuco, Harvey Chalk, Carmen Morales, Eduardo Cianeli, Gilda Nery, Maria Lopes, Eugênio Carlos, Yara Lex, Olga Schoueri, Sulamith Endsleigh, Wilson Viana, John Herbert, Ayres Campos, Nadir Fernandes.

EXU-PIÁ CORAÇÃO DE MACUNAIMA, 1984, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção, Direção e roteiro: Paulo Veríssimo, a partir da obra de Mário de Andrade; Produção executiva: Irene Ferraz; for: José Sette de Barros, Marcelo Coutinho e Flávio Ferreira; Direção artística: Naum Alves de Souza e Renato Lage; Sonografia: Carlos de Ia Riva, Zezé D'Alice, Carlão, Sílvio Da-Rin e Serge Guitton; Montagem e edi: Carlos Cox e Pery Cavalcanti; Trilha sonora: Paulo Veríssimo e Ângela de Almeida; Música Original: Marku Ribas (filme) e Murilo Alvarenga (peça); Companhia Produtora: Marupiará Produções de Arte, Centro Cultural Mário Macunaíma, Jabuti Press e Sky-light Cinema; colorido, 16mm, 124 min, gênero: comédia. **elenco:** Grande Otelo, Joel Barcellos, Jair Assumpção, Mano Mello, Carlos Augusto de Carvalho, Marku Ribas, Walter Portela e, em participações especiais, Mané Garrincha e Paulo Gracindo.

FERA DA MATA, 1932, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Direção e Argumento: Waldemar P. Zornig; Fotografia: Sérgio Uzum; Companhia Produtora: Paulista Filmes; p&b, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Julieta Gama, Jaime Fontes.

FERNÃO DIAS, 1956, Campinas, SP **ficha técnica:** Produção, direção, argumento, roteiro e montagem: Alfredo Roberto Alves, baseado na peça teatral de Amilar Alves; Fotografia: João Navarro Bernal e Elizeu Piantonni; som: Ernst Magasy; egs: Ernst Hack; Assistente de som: Raul Nanni; Cenografia: Manuel Erbolato e João Batista Zamaro; Guarda roupa: Casa Teatral de São Paulo; tcn: Alfredo Piantoni; Maquiagem: Ferreira Neto; Música: Gabriel Migliori; Orquestra: Orquestra Sinfônica de São Paulo; Canções: Hemy Reis, com a participação do Coral Pio XI; Locações: arredores de Campinas, Bosque dos jequitibás, Bosque dos Alemães, Itapeirica da Serra, Monte Sião, Fazendas Ermida Capivari, Riqueza, Fontoura e Santa Eliza; Companhia Produtora: Cine-Produtora Campineira; Distribuição: Ubayara Filmes e Rio Mar; grv: Companhia Cinematográfica Vera Cruz; p&b, 35mm, 85 min, gênero: aventura. **elenco:** Plácido Soave, Edson Torres, Carlos Tontoli, Mara Mesquita, Alcides Gobbo, Felício Martoni,

Ferreira Netto, Tina Scalli, Alda Minon, Antônio Ferreira, Branca Monteiro, Albano Rodrigues, Vitor Patiri, Egídio Aranha, Moacyr dos Santos, Irene Elias, Armando Paiva, João Navarro, Alma Ferreira, Norma Avian, Carlos Gobbo, Irineu Campos, Marino Neto.

GUARANI, O. 1911, Rio de Janeiro, RJ. ficha técnica: pi, Direção: Salvatore Lázaro; Argumento: a partir da ária da ópera *Guarani*, de Carlos Gomes; Fotografia: Rafael Giannini; Música: Carlos Gomes; Regência: Costa Júnior; Companhia Produtora e distribuição: Empresa Lázaro & Cia, p&b, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Griselda Lazzaro, Ângelo Brumetti, Antônio Limonta, Roberto Mário, Laura Mai Miguel Russomano, Sante Athos.

GUARANI, O. 1916, São Paulo, SP. ficha técnica: prd e roteiro: Antônio Campos e Vittorio Capellaro; Direção: Vittorio Capellaro; arg: baseado no romance homônimo de José de Alencar; Fotografia: Antônio Campos; Música: Carlos Gomes; Companhia Produtora: Campos & Capellaro; Distribuição: Companhia Cinematográfica Brasileira, p&b, 35mm, 135 min; gênero: aventura. **elenco:** Vittorio Capellaro, Georgina Marchiani, Santino Giannastasio, Eduardo Cassoli, Marci Valentini, Paolo Afino, Enrico Fragale.

GUARANI, O. 1920, Rio de Janeiro, RJ. ficha técnica: Produção e Fotografia: Alberto Botelho; Direção: João de Deus; Argumento: a partir da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes; Letreiros (legendas): José Alves Neto; Música: Carlos Gomes; Arranjos: Luiz Moreira; Regência: Martinez Grau; Locações: Terreno do Palacete Lage, RJ; Companhia Produtora: Carioca Filmes; p&b, 35mm, 90 min, gênero: aventura. **elenco:** Pedro Dias, Abigail Maia, Josefina Barco, João de Deus, Jota Figueiredo, Carmen Ruiz, Antonieta Olga, Carmen Botelho, Albino Maia.

GUARANI, O. 1926, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Produção, direção, roteiro e Câmera: Vittorio Capellaro; Argumento: baseado no romance homônimo de José de Alencar; Fotografia: Vittorio Capellaro e Paulo Benedetti; Assistente de câmera: Georgina N. Capellaro; Letreiros: Paim; Locações: aldeamento indígena de Itanhaém, Parque Jabaquara, represa de Santo Amaro, Butantã, Bosque da Saúde, SP; Companhia Produtora: Vittorio Capellaro e Paramount Pictures; Distribuição: Paramount Pictures; p&b, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Vittorio Capellaro, Armanda Mauzeri Mazza, Tácito de Souza, Gilberto Bianchini, Gastão Menichelli, Luigi Pianconi, Domênico Cesarini, Ernesto Papini, Tina Montresor, Margarida Collado, Armando Mauzeri, Giuseppe Menichelli, Mário Piazzi, Giorgio Moro, Giovanni Schiatti.

GUARANI, O. 1950, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Direção: Riccardo Freda; Argumento: Godofredo D'Andréa, baseado no romance homônimo de José de Alencar; fot: Hugo Lombardi; Sonografia: Armando Parmegiani; Cenografia: Manoel Poeta; Montagem: Eduardo Nicucci; Música: Carlos Gomes; Regência: Fernando Previtali; oqs: Vicente Tomazini; Companhia Produtora: Universal Films (Roma), p&b, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Antônio Vilar, Marieta Lotti, Luigi Pavese, Giana Maria Canale, Maria da Glória, Dante Maggio, Aurélio Ribeiro, Anita Vargas, Oswaldo Fortes, Júlia Lopes.

GUARANI, O. 1979, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Produção e direção: Fauzi Mansur; Produtor Associado: Manoel C. Afonso, João Luiz de Araújo, Sílvio Antônio dos Santos e Luiz Carlos dos Santos; Direção de produção: José Aduino Cardoso; Adaptação cinematográfica: Fauzi Mansur e Marcos Rey, baseado no romance homônimo de José de Alencar; txt: Ody Fraga; Fotografia e câmera: Cláudio Portioli; Cenografia: Laonte Klawa; dec: Paulo Tachinardi Domingues; Figurinos: Eliana Andreucci Faccio; Trucagens: Walter Soares; Montagem: João

de Alencar; Música: Augustinho Zaccaro e excertos de Carlos Gomes; Companhia Produtora: Virgínia Filmes, Fauzi A. Mansur Cinematográfica e Embrafilme; Distribuição: Embrafilme; colorido (Eastmancolor), 35mm, 135 min, gênero: aventura. elenco: David Cardoso, Dorothee-Marie Bouvier, Flávio Portho, Tony Correia, Luigi Picchi, Jofre Soares, Flora Geny, Solange Teodoro, Francisco Cúrcio, Roberto Miranda, Fernando Reski, Alberto Ruschel, Lino Sérgio, Ivo da Mata, Heitor Gaiotti, José Lopes, Josimar Martins, Orival Pessini, Paulo Mander, Enoque Batista, Abdala Mansur, Arcílio Custódio de Oliveira, Paulo Tachinardi Domingues, Lando Grandi, Manoel R. da Silva, Domingos Samuel dos Santos, Sebastião dos Santos, Avelino Parreira.

GUARANI, O, 1996, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção executiva: Norma Bengell e Jaime A. Schwartz; pda: Cristina Cirne; Produção: (Cenografia): Mário Barrozo; Direção e eds: Norma Bengell; Assistente de Direção: Sônia Nercessian; Direção de produção: Marcelo Torres; Supervisão de produção: evisão de produção e fnl: Míriam Cavour; Roteiro: José Joffily Filho, baseado no romance *O Guarani*, de José de Alencar; Fotografia: Antônio Luiz Mendes Soares; Som Direto: Walter Goulart; Direção artística: Alexandre Meyer; Cenografia: Yeda Lewinson e Teresa Ribas; Figurinos: Kika Lopes; Maquiagem: Jacques Monteiro; Cabelereiro: Luís Michelotti; Montagem: Isabelle Rathery; Música, oqs e regência: Wagner Tiso, a partir do tema e de músicas incidentais da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes; Companhia Produtora: NB Produções Cinematográficas; Distribuição: Riofilme, colorido, 35mm, 91 min, gênero: aventura. **elenco:** Glória Pires, Tatiana Issa, Márcio Garcia, José de Abreu, Herson Capri, Marco Ricca, Cláudio Mamberti, Imara Reis, Tônico Pereira, Tamur Aimará.

HANS STADEN, 1999, São Paulo, Brasil e Lisboa, Portugal. **ficha técnica:** Produção executiva: (Portugal): Jorge Neves e Henrique Espírito Santo (Portugal); Direção e roteiro: Luiz Alberto Pereira; Argumento: baseado no livro *Duas Viagens ao Brasil*, de Hans Staden; Direção de produção: Ivan Teixeira; Direção de produção: (Portugal): Henrique Espírito Santo; cac: Walderez Cardoso; pel: Fátima Toledo; Fotografia: Uli Burtin; Técnico de som e Som Direto: Jorge Vaz; stl: Selene Lanzoni; Direção artística: Chico de Andrade; Cenografia: Zeca Nolf e Clíssia Moraes; Figurinos: Cleide Fayad; Maquiagem: Sônia Silva e Uirandê de Hollanda; eds: Nério Marbérís; Montagem: Verônica Kovensky; Trilha sonora: Nério Barbérís; Música Original: Marlui Miranda e Lelo Nazário; Companhia Produtora: Lapfilme Produções (Brasil) e Jorge Neves Produções Audiovisuais (Portugal); Distribuição: Rio Filme; colorido, 35mm, 92 min, gênero: aventura. **elenco:** Carlos Evelyn, Stênio Garcia, Sérgio Mamberti, Francisco di Franco, Ariana Messias, Cláudia Liz, Jackson Antunes, Beto Simas, Milton de Almeida, Reynaldo Puebla, Darci Figueiredo, Carol Li, Walter Portela, Jefferson Primo, Valdir Ramos, Macsuara Kadwell, Kurandir Siridiwê, Valdir Raimundo, Alfredo Penteado, Antônio Peyir, Daniel Portela, as índias de saudação lacrimosa: Fátima Ribeiro, Tânia Freire, Luiza Albuquerque, Sônia Ribeiro, Lena Sá, as índias velhas: Tereza Convá, Maria de Oliveira e Olga da Silva e os índios das tribos Xavantes, Kadwel, Queichua, Guaranis e Mundukuru.

HERÓIS TRAPALHÕES, UMA AVENTURA NA SELVA, 1988, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Cacá Diniz e Renato Aragão, baseado nos personagens *Supervisão de produçãoer-Homem, Indianajones e Rambo*; Produção executiva: Carlos Alberto Diniz e Wilson Solon; Direção: José Alvarenga Júnior; Assistente de Direção: Wilton Franco; Argumento: Renato Aragão; Roteiro: Paulo Andrade, Mauro Wilson, Carlos Alberto Diniz, Yoya Wurch e Dedé Santana; Direção de fotografia e câmera: Nonato Estrela; Técnico de som: José Tavares; Efeitos especiais: Alberto Magno (Sunlight); Efeito sonoro: Geraldo José; eds: José Louzeiro e Carlos Cox; Sonoplastia: Geraldo José; Direção artística: Yurika Yamasaki;

Montagem: Diana Vasconcelos; tlm: Ricardo Aragão; Companhia Produtora: Renato Aragão Produções Artísticas, Demuza Cinema, Art Filmes, Cinematográfica Sul e Ponto Filmes; Distribuição: Art Filmes e Ouro Nacional; Laboratório: Curt e Alex (cópias Kodak); colorido, 35mm, 90 min, gênero: infantil. **elenco:** Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacaria, Grupo Dominó (Afonso, Marcos, Marcelo e Nill), Luma de Oliveira, Angélica, Geraldo del Rey, Paulo Figueiredo, Breno Moroni, Castro Gonzaga, Carlos Koppa, Mac Suara, Thelma Reston, Percy Ayres, Rui Leal, Chico Expedito, Mário Alimari, Maria Helena Dias.

IDADE DA TERRA, 1980, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Direção, Argumento e Roteiro: Glauber Rocha, Câmera: John Howard Sherman; Montagem: Carlos Cavalcanti Cox, Raul Soares e Ricardo Miranda. Produção Cinematográfica Herbert Richers; p&b, 35 mm, 115 min. **elenco:** Tarcísio Meira, Norma Bengell, Jece Valadão, Antônio Pitanga, Ana Maria Magalhães, Danusa Leão, Geraldo del rey, Maurício do Valle, Gerard Leclery, Carlos Petrovich, David Neto, Rogério Duarte, Mário Gusmão, Adelmo Rodrigueus da Silva, Ari José Oliveira, Ari Para Raios João Ubaldo Ribeiro.

ÍNDIA, A FILHA DO SOL, 1982, Rio de Janeiro, RJ. **Ficha técnica:** Produção: Lucíola Villela e Lucy Barreto; Produção executiva: Marco Altberg; Direção: Fábio Barreto; Assistente de Direção: Alceu Massari e Bubi Leite Garcia; Direção de produção: Fernando Silva; Assistente de produção: Rossy Caetano e Bruno Wainer; Supervisão de produção: Eliseu Ewald; spr: Miriam Pozes e Roberto Antunes; etg: Marcelo Aguiar Farzanu; prd (Goiás): Márcia Elizabeth; Argumento: Bernardo Elis, baseado em seu conto *Ontem, como hoje, amanhã e depois*; Roteiro: Marco Altberg e Fábio Barreto; cro: Bubi Leite Garcia e Eduardo Coutinho; Direção de fotografia e câmera: Pedro Farkas; Assistente de câmera: César Elias e Luiz Carlos Velho; eff: Sérgio Farjalla; Trucagens: Ilimitada; Fotografia de Cena: Rômulo Fricher; eds: Jorge Saldanha e Denise Fontoura; snd: Jorge Saldanha; mic: Joaquim Santana; Efeito sonoro: Antônio César; Cenografia e figurinos: Clóvis Bueno; Assistente de cenografia: Nora Cardoso; Cenotécnico: Cosme dos Santos e Nilson Lima; Guarda roupa: Maria da Guia; Maquiagem: Ana Grega; Continuidade: Thereza Jessourun; Montagem: Raimundo Higino; Assistente de montagem: Pery Santos e Lewis França; Música: Caetano Veloso; Arranjos: Perinho Albuquerque; Coordenação Musical: Braz de Pina; Locações: Ilha do Bananal e Goiás Velho, GO; Programação visual: Ricardo Van Steen e Ucho Carvalho; Eletricista chefe: Jadyr Guimarães; Assistente de eletricista: Aroldo Teles; Maquinista: Moacyr Estevão; aqn: Lourenço César; Motoristas: Paulo Célio, Narciso, José Araújo, Eduardo Garcia e Peixoto; Companhia Produtora: Produções Cinematográficas L. C. Barreto, Embrafilme, Filmes do Triângulo e Governo do Estado de Goiás; Distribuição: Embrafilme; Laboratório: Líder Cinematográfica; Sonorização: Álamo; colorido (Eastmancolor), 35mm, 85 min, gênero: aventura. **elenco:** Glória Pires, Nuno Leal Maia, Pedro Paulo Rangel, Sebastião Vasconcelos, Ruy Polanah, Eliana Narduchi, Sônia de Paula, Luiz Mendonça, Flávio São Thiago, Luthero Luiz, Marcus Vinicius, Sandro Solviatti, Ariel Coelho, Álvaro Freire, Genilda Silva, Mauri de Castro, Ilson Araújo, Odilon Camargo, Betúlia Pires Camargo.

INSETO DO AMOR O, 1980, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Produção: J.Dávilla; Produção executiva: Alfredo Scarlati Júnior; Direção e cenografia: Fauzi Mansur; Assistente de Direção: Sandro Comisso; Direção de produção: Pedro Paulo Zuppo; Gerente de produção : Ary Fernandes; Assistente de produção: José Lucas, Michel Cohen e Alfio Richieli; Argumento e roteiro: Fauzi Mansur e Marcos Rey; Direção de fotografia e câmera: Gesvaldo Arjones Abril; Assistente de câmera: Concórdio Matarazzo e Luiz Rossi; Fotografia de Cena: Jorge Uchoa

Filho; Técnico de som: Júlio Perez Caballar; Efeito sonoro: Heitor Gaiotti; Eletricista: Luiz de Souza, Arioval P. da Silva e Jerry; Maquinista: Toni Gorbi; Guarda roupa: Lia Dias Elias; Maquiagem: Jô Vitale; anm: Fantasia Desenhos Animados; Continuidade: Sandro Comisso; Montagem: Eder Mazini; Música: Augustinho Zaccaro; Companhia Produtora: J. Dávila Produções Cinematográficas e Virgínia Filmes; Distribuição: Alfa Filmes; Laboratório: Interlab Som e Imagem; Sonorização: Odil Fonobrasil; colorido (Eastmancolor), 35mm, 106 min, gênero: comédia. **elenco:** Angelina Muniz, Helena Ramos, Zélia Diniz, Jofre Soares, Serafim Gonzalez, John Herbert, Carlos Kurt, Arlindo Barreto, Flávio Porto, Lola Brah, Francisco Cúrcio, Felipe Levy, Renato Bruno, José Lucas, Rossana Chessa, Ana Maria Kreister, Claudette Joubert, Liza Vieira, Alvamar Taddei, Heitor Gaiotti, Henriqueta Brieba, Carlos Bucka, Eudes Carvalho, Misaki Tanaka, Alexandre Dressler, Cavagnole Neto, Marcos Plonka, José Júlio Spiewak, Mara Husemann, Fábio Villalonga, Suleiman Daoud, Lino Sérgio, Nádia Destro, Marthus Mathias, Henrique Bertelli, Tereza Rodrigues, Carmen Ortega, Vera Lúcia, Ariadne de Lima, Celina de Castro, Celso Gil, Pedro Paulo Zuppo, André Luiz, Michel Cohen, Marly Palauro, José Lopes, Aparecida de Castro, Sílvia Regina, Márcia Montiel, Gilberto Fernandes, Carlos Arena, Hélio Motta, Luiz Schiavo, Miranda Marques, Cinira Capucci, Clarice Ruiz, Fátima Fonseca, Ilse Marques, Carmen Goulart, Zé da Ilha, Wandilson, Iolanda Silva, Júlia Veloso, Lilian Leila, Divina Cherotto, Roseli Dias, Dionísio Pedralli, Fafá, Rosecler, Ezequias Balmat, Domingos dos Santos, Hilda de Castro, Simone, Valderez Pires.

IRACEMA, 1919, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção, direção e roteiro: Vittorio Capellaro; Argumento: baseado no romance homônimo de José de Alencar; Fotografia: Paulo Benedetti; Companhia Produtora: Capellaro Filme; p&b, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Vittorio Capellaro, Giorgina N. Capellaro, Lionello Simi, Ernesto Crehneras, Álvaro Fonseca.

IRACEMA, 1919, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção, direção e roteiro: Vittorio Capellaro; Argumento: baseado no romance homônimo de José de Alencar; Fotografia: Paulo Benedetti; Companhia Produtora: Capellaro Filme; p&b, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Iracema de Alencar, Vittorio Capellaro, Lionello Simi, Ernesto Crehneras, Álvaro Fonseca.

IRACEMA, 1931, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Direção: Jorge S. Konchin; Argumento: baseado no romance homônimo de José de Alencar; roteiro: Antônio Marques Costa Filho; Fotografia: Sérgio Uzum; Locações: Mato Grosso; Companhia Produtora: Metrôpole Filme; p&b, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Dora Fleury, Ronaldo de Alencar, Reginaldo Calmon, Irene Rudner, Carmo Nacarato, Diogo Miranda, Álvaro Lacerda, Nelson de Oliveira.

IRACEMA, 1949, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Henrique Ferrari; Direção: Vittorio Cardinale e Gino Talamo; Assistente de Direção: Mário Silva; arg: baseado no romance homônimo de José de Alencar; Fotografia: Amleto Daissé; Câmera: Hugo Lombardi; Sonografia: Jacques Lesgards; Cenografia: Nicolau Jartulary; Montagem: Gino Talamo; Assistente de montagem: Hélia Talamo; Música: Concordio Donicelli; Regência: Walter Schultz Porto Alegre; Companhia Produtora: Nova Terra Filmes; p&b, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Ilka Soares, Mário Brasini, Luiz Tito, Carlos Machado, Nicolai Jartulary, Coaracy Pereira.

IRACEMA, A VIRGEM DOS LÁBIOS DE MEL, 1979, São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção, direção, montagem e cenografia: Carlos Coimbra; Produção executiva e direção de produção: Félix Aidar; Gerente de produção: Orlando Ramires; Assistente de produção: Enoque Batista; Argumento e Diálogos: Zaé Júnior, baseado no

romance homônimo de José de Alencar; Roteiro: Carlos Coimbra e Zaé Júnior; Fotografia e câmera: Pio Zamuner e Antônio Meliande; Figurinos: José Lanzelotti; Maquiagem: Mário L. Teixeira; con: Cláudio Villas Boas; Continuidade: Marinalva Travassos; Música: Vinícius de Moraes e Toquinho; Regência: Eleazar de Carvalho; Letreiros: Aldemir Martins; Locações: Estado do Ceará; Companhia Produtora: CSC Produções Cinematográficas, Distribuidora internacional de Filmes, Serrador Filmes e Embrafilme; Distribuição: Embrafilme; colorido (Eastmancolor), 35mm, 98 min, gênero: aventura. **elenco:** Helena Ramos, Tony Correia, Francisco di Franco, Carlos Koppa, Alberto Ruschel, Mário Benvenuti Filho, Stael D'Almeida, Alvamar Santos, Ladislene Paula, Ilma Conceição, Dina Medeiros, Lourdes de Souza, Lucy Furtado, Domingos Samuel, Francisco Gomes, José Mateus Lopes e os índios de Peruíbe.

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA, 1975/80, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Produção, roteiro e cenografia: Orlando Senna; Produtor Associado: Wolfgang Gauer, Maku Alencar e Achim Tappen; Direção: Jorge Bodansky e Orlando Senna; Argumento: Jorge Bodansky e Hermano Penna; Direção de fotografia e música: Jorge Bodansky; Assistente de câmera: Francisco Carneiro; Técnico de som: Achim Tappen; Montagem: Eva Groundman e Jorge Bodansky; Música: Achim Tappen; Locações: Amazônia, Belém, Brasília e Marabá; Laboratório: Revela; Companhia Produtora, Sonorização e edição musical: Stopfilm; Distribuição: Embrafilme; colorido (Eastmancolor), 16mm, 90 min, gênero: drama. **elenco:** Paulo César Pereiro, Edna de Cássia, Conceição Senna, Rose Rodrigues, Sidney Piñon, Elma Martins, Wilmar Nunes, Lúcio dos Santos, Fernando Neves, Natal e Lúcio dos Santos.

KUARUP, 1989, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Roberto Fonseca, Paulo Brito e Ruy Guerra; Produção executiva e montagem: Mair Tavares; Direção: Ruy Guerra; Roteiro: Ruy Guerra e Rudy Lagemann, adaptado do romance *Quarup*, de Antônio Canado; Fotografia: Edgar Moura; Cenografia: Hélio Eichbauer; Música: Egberto Gismonti; Companhia Produtora: Grapho Filmes; Distribuição: Art Filmes, colorido, 35mm, 119 min, gênero: drama. **elenco:** Taumaturgo Ferreira, Cláudia Raia, Fernanda Torres, Cláudio Mamberti, Cláudia Ohana, Maitê Proença, Lucélia Santos, Humberto Magnani, Paulo Goulart, Ewerton de Castro, Roberto Bonfim, Dionísio Azevedo, Mauro Mendonça, Stênio Garcia, Maurício Mattar, Ruy Polanah.

LANA, RAINHA DAS AMAZONAS, 1966, Rio de Janeiro, Brasil e Munique, Alemanha. **ficha técnica:** Produção: Luiz Severiano Ribeiro; Produção executiva: Alfred Butins; Produtor Associado: Franz Thierry; Direção: Cyll Farney e Geza von Cziffra; Assistente de produção: Hanry Zalkowitsch e Jesus Narvaez Y Suarez; Argumento: Cyll Farney; Roteiro: Rita Niederer; Diálogos: Eric Anden; Fotografia: Edgard Eichhorn (Ultrascope); Assistente de fotografia: Wolfgang Haneman; Câmera: Antônio Gonçalves e José Assis de Araújo; Sonografia e mixagem: Aloysio Vianna; elc: Victor Neves; Cenografia: Alexandre Horvath; Maquiagem: Josefina de oliveira; Guarda roupa: Luiza Neri; Anotador: Margot Hohn; Continuidade: hiselote Schumacher; Contra regra: Adhemar Pires; Montagem: Waldemar Noya; Assistente de montagem: Wolfgang Wehrun; Música: Herbert Trantow; Arranjos: Lírio Panich; Regência: Remo Usai; Companhia Produtora: Atlântida Cinematográfica (RJ) e Team Films (Munique); Distribuição: U.C.B. -União Cinematográfica Brasileira; Estúdios: Atlântida Cinematográfica; Sistema sonoro: Westrex, colorido (Eastmancolor), 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Yara Lex, Christian Wolf, Hans von Borsody Catharina von Schell, Gilfian Hills, Anthony Diffing, Michael Hinz, Dieter Epler, Gil Delamare, Zezé Macedo, Átila Iório, Dedé

Santana, Célia de Azevedo, Haydée Pinto, Adalberto Silva, J.B. Carvalho, Jaime Moreira Filho, Leila Lane.

LENDA DE UBIRAJARA, A, 1975, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Paulo Maurício; Produção executiva: Roberto Duarte; Produtor Associado: Arnaldo Silveira e K.M.Ekstein; Direção e roteiro: André Luiz de Oliveira; Argumento: baseado no romance *Ubirajara*, de José de Alencar; Adaptação cinematográfica: Antônio Castor; Diálogos: Mário Arumani; pqs: Darcy Ribeiro, Alfred Metreaux, Levi Strauss, Florestan Fernandes, Júlio César Melatti, Rondon; Fotografia: Mário Cravo Neto; Cenografia: Régis Monteiro; Penteados (no corpo): Alberto Leão; Montagem: Amaury Alves; Música: Tuzé de Abreu; Locações: Planalto Central, Goiás, Rio Araguaia; Companhia Produtora: A.L.O. Produções Cinematográficas, Maltro Filmes, Grupo Filmes e Thor Filmes; Distribuição: Embrafilme; colorido (Eastmancolor), 35mm, 102 min, gênero: aventura. **elenco:** Tarcísio José Alves, Taíse Costa, Roberto Bonfim, Ana Maria Miranda, Antônio Gonçalves, Jorge Anápolis, Jesus Chediak, Antônio Carnera, Tatau, Zélia Moura, Tep Kahok.

LENDAS AMAZÔNICAS, 1998, Belém, PA. **Ficha técnica:** Direção: Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho; Trilha sonora: Sebastião Tapajós; Companhia Produtora: GNT, colorido, 16 mm, 120 min. **elenco:** Cacá Carvalho, Dira Paes, Nilza Maria, Walter Bandeira.

MACUNAÍMA, 1969, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: K.M.Eckstein e Joaquim Pedro de Andrade; Direção, argumento e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, inspirado no romance homônimo de Mário de Andrade; Assistente de Direção: Carlos Alberto Prates Correa; Gerente de produção : Chris Rodrigues; Fotografia: Guido Cosulich e Afonso H. Beato; Câmera: Ricardo Stein; Sonografia: Juarez Dagoberto da Costa; Assistente de som: Walter Goulart; Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros; Maquiagem: Rubens Abreu; Montagem: Eduardo Escorel; nar: Tite de Lemos; Canções: *Arranha céu*; *O Guarani*; *Paisagens da minha terra*; *Sob uma cascata*, de autoria de Antônio Maria; Carlos Gomes; Geraldo Nunes; Sady Cabral; Tião Macalé; Lamartine Babo; Heitor Villa Lobos; Orestes Barbosa; Intérpretes: Ângela Maria, Francisco Alves, Roberto Carlos, Sílvio Caldas; Companhia Produtora: Filmes do Serro, Grupo Filmes, INC -Instituto Nacional de Cinema e Condor Filmes; Distribuição: Difilm; colorido (Eastmancolor), 35mm, 108 min, gênero: comédia. **elenco:** Grande Otelo, Paulo José, Jardel Filho, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Joana Fomm, Maria do Rosário, Maria Lúcia Dahl, Rafael de Carvalho, Hugo Carvana, Wilza Carla, Zezé Macedo, Waldir Onofre, Nazareth Ohana, Miriam Muniz, Edi Siqueira, Carmen Palhares, Marie Caroline Whitaker, Maria Clara Pellegrino, Maria Letícia, Guará Rodrigues, Tânia Márcia, Zezé Macedo, Leovigildo (Radar) Cordeiro, Edu Siqueira.

MÁRIO, 1999, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Mário Sérgio Loschiavo; Produção executiva: Pedro Vieira e Mário Sérgio Loschiavo; Direção, argumento e roteiro: Hermano Penna; col: (roteiro): Fernando Bezerra e Rosicler Martins Rodrigues; Assistente de Direção: José Luiz Penna; cio: Álvaro Pereira, Celi Monteiro e Luiz Borges; Direção de fotografia: Aloysio Raulino; Assistente de fotografia: Eduardo Caron; Câmera: André Macedo; Som Direto: Márcio Câmara; sd: Iatã Canabrava; Direção artística e figurinos: Sílvia Malta; Montagem e edi: Laércio Silva; Música Original: José Luiz Penna; Companhia Produtora: Luz XXI Cine Video, PIC/TV, Quanta e Cinearte; Distribuição: Riofilme, colorido, 35mm, 86 min, gênero: aventura. **elenco:** Jairo Mattos, Fernando Bezerra, Vera Zimmermann, Anselmo Moreno, Manfredo Bahia, Antônio Leite, Luiz Henrique Lisboa, Arthur Kohl, Aldo Bueno,

Lúcia Barroso, Tatiane Valdrighi, Wilma de Souza, Graça Andrade, João Acaiabe, Eudes Carvalho, Paulo Pompéia, Nei Piacentini, João Bá, Jumar Oliveira, Ivan Belém, Taubaté.

MONSTRO CARAÍBA, O, 1977, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção, direção, argumento e roteiro: Júlio Bressane; Direção de produção: L.C.Assumpção; for: Renato Laclette; Sonografia: Fonseca e Bataglin Stúdios; Figurinos: Júlio Bressane e Rosa Dias; Montagem: Júlio Bressane e Leovigildo Cordeiro (Radar); Companhia Produtora: Júlio Bressane Produções Cinematográficas; colorido (Eastmancolor), 35mm, 70 min, gênero: comédia. **elenco:** Carlos Imperial, Leila Cravo, Júlia Amorim, Átila Silveira, Wilson Grey.

MULHER NATUREZA, 1983, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Direção: Dorival Coutinho; dip: Djalma Pereira dos Santos e Iragildo Mariano; Fotografia: Pio Zamuner; Cenografia: Custódio Gomes; Montagem: Jair Garcia Duarte; Música: Manuel Iraldo Paiva e Luiz Chagas; Direção musical: Virgílio Roveda; Companhia Produtora e distribuição: Dorival Ferreira Coutinho Distribuidora de Filmes Cinematográficos e Publicidade; Estúdio de Som: E. Szankovski Produções Cinematográficas, colorido (Eastmancolor), 35mm, 100 min, gênero: erótico. **elenco:** Cristina Maura, Márcio Prado, Malu Braga, José Geraldo Damasceno, Tatiana Dantas, Pio Zamuner, Rosa Maria, Carmen Angélica, Iragildo Mariano.

NA GARGANTA DO DIABO, 1959, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Produção: Carlos Szili; Produtor Associado: Tibor Szucs; Direção, argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri; Assistente de Direção: Milton Amaral; Gerente de produção : Tomas Garansegi; Fotografia: Rudolph Icsey; Câmera: George Pfister; Assistente de câmera: Marcelo Primavera; Sonografia: Félix Braschera; Assistente de som: Ernest Hack; Cenografia: Pierino Massenzi; Figurinos: Aldo Bonadei; Maquiagem: Victor Merinow; Montagem: Mauro Alice e Walter Hugo Khouri; Música: Gabriel Migliori; Companhia Produtora: Cinebrás Filmes; Distribuição: Fama Filmes; Laboratório: Rex Filmes; p&b, 35mm, 88 min, gênero: aventura. **elenco:** Luigi Picchi, Odete Lara, Fernando Balleroni, Sérgio Hingst, Edla van Steen, José Mauro de Vasconcelos, Milton Ribeiro, André Dobroy, Carlos Miranda, Jean Lafront, Rogério Jorge, Ely Azevedo, Harriet Anderson, Jordano Martinelli, José Galan, José Lino Grunewald.

NAVARROS, OS, 1984, Brasília, DF. **ficha técnica:** Produção, direção, roteiro e montagem: Afonso Brazza; Companhia Produtora: A.F.B. Studio; colorido, 35mm, gênero: policial. **elenco:** Afonso Brazza, Claudete Joubert.

NAVARROS EM TREVAS EM TERRAS DE COMANCHE, 1987, Brasília, DF. **ficha técnica:** Produção, direção e roteiro: Afonso Brazza; Montagem: Walter Wanny; Companhia Produtora: Cometa Filmes; Distribuição: R.S.Prado Produção e Distribuição Cinematográfica, colorido, gênero: policial.

NO CORACÃO DOS DEUSES, 1997, Brasília, DE **ficha técnica:** Produção, direção, argumento e roteiro: Geraldo Rocha Moraes; Assistente de Direção: Márcia Faria; Produção executiva: Mallu Moraes e Geraldo Rocha Moraes; Direção de produção: Marcelo Torres; Fotografia: César Moraes; Técnico de som: Márcio Câmara; Direção artística: Marcelo Larrea e Maruja Girelli; Desenhos: Arturo Uranga; Cenografia: Marcelo Larrea; Figurinos: Maruja Girell Lusardi e Eurico da Rocha Filho; Efeitos visuais: Compact Post Production e Casablanca Finish; Montagem e sonografia: Michael Ruman; Trilha Sonora e música original: André Moraes e Andreas Kisser; Locações: Estado do Tocantins; Companhia Produtora: Aquarela Produções Culturais; Distribuição: Riofilme, colorido, 35mm, 95 min, gênero: aventura.

elenco: Antônio Fagundes, Mallu Moraes, Roberto Bonfim, Mauri de Castro, Hugo Rodas, Tonico Pereira, Cosme dos Santos, Ângelo Antônio, Iara Jamra, Bruno Torres, Cristina Prochaska, Rosa Castro, Regina Dourado, Denise Milfont, Ruy Polanah, Edney Giovenazzi, Mariane Vicentini, André Gonçalves.

NO TEMPO DOS TROGLODITAS, 1979, São Paulo, SP **ficha técnica:** Produção: Nelson Teixeira Mendes; Direção, argumento, direção de fotografia e câmera: Edward Freund; Direção de produção: José Adalto Cardoso; Roteiro: Edward Freund e José Adalto Cardoso; Técnico de som: Benedito Oliveira e Jorge Ventura; Montagem: Edward Freund e José Adalto Cardoso; Cenografia e figurinos: Waldir Siebert; Companhia Produtora: NTM Filmes; Distribuição: Difibra; Laboratório: Líder Cinematográfica; colorido (Eastmancolor), 80 min, 35mm, gênero: comédia. **elenco:** Roque Rodrigues, Bianchina dela Costa, Norma Severo, Fábio Villalonga, Edna Borges, Wilson Sampson, Bárbara Lopes, Antônio de Souza, Nerê de Passy, Eddio Smânio, Cuberos Neto, Jaime Cortez, Castor Guerra, Waldir Siebert, Maria da Conceição, Sônia Sherrer, F.E. Kokocht, Alberto Uditi, Teresa Diopé, Celso Soares, José Carlos Lampa.

PALAVRA E UTOPIA, 2000, Rio de Janeiro, Brasil, Lisboa, Portugal, Madri, Espanha e Paris, França. **ficha técnica:** Produção: Paulo Branco; Direção, argumento e diálogos: Manoel de Oliveira; Assistente de Direção: José Maria Vaz da Silva; Direção de produção: Stephane Riga, Roberto Tibiriçá, Joaquim Carvalho e Nuno Ghira; pqs: (histórica): Padre João Marques; Som Direto: Henri Maikoff; dec: Rui Alves; Guarda roupa: Isabel Branco; Continuidade: Júla Buisel; Montagem: Valérie Loiseleux; Cabelereiro: Catherine Leblanc; Maquiagem: Emmanuelle Fevre; Companhia Produtora: Madragoa Filmes, RTP Rádio Televisão Portuguesa (Portugal); Gemini Films (França), Plateau Produções (Brasil) e Wanda Films (Espanha), colorido, 35mm, 130 min, gênero: drama. **elenco:** Lima Duarte, Luís Miguel Cintra, Ricardo Trepa, Miguel Guilherme, Leonor Silveira, Renato di Carmine, Diogo Dória, Paulo Matos, Antônio Reis, Castro e Castro, José Pinto, José Manuel Mendes, Rogério Vieira, Duarte de Almeida, Ronaldo Bonacchi, Rogério Samora, Luís Lima Barreto, Rui Luís.

PERDIDOS NO VALE DOS DINOSSAUROS, 1986, Rio de Janeiro, Brasil e Roma, Itália. **ficha técnica:** Direção: Michele Máximo Tarantini; Companhia Produtora: Doral Filmes; Distribuição: Ouro Filmes e Art Filmes, colorido, 35mm, 94 min, gênero: aventura. **elenco:** Michael Sopkiw, Suzane Carvalho, Milton Rodrigues, Marta Anderson, Jofre Soares, Carlos Imperial, Silas Andrade, Leônidas Bayer, Ibanez Filho, Glória Cristal.

PINDORAMA, 1971, São Paulo, SP **ficha técnica:** Produção: Walter Hugo Khouri e Arnaldo Jabor; Produtor Associado: William Khouri; Direção, argumento e roteiro: Arnaldo Jabor; Assistente de Direção: Antônio Calmon; Fotografia: Affonso H. Beato; Sonografia: Walter Goulart; Efeitos especiais: Gabriel Queiroz e Philippe Laurente; Cenografia: Luiz Carlos Ripper; Figurinos: Jacira Osvald e Teles Salgado; Montagem: João Ramiro Mello e Arnaldo Jabor; Música: Guilherme Magalhães Vaz; Locações: Itaparica e Salvador; Companhia Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Câmera Filmes e Screen Gems do Brasil; Distribuição: Columbia Pictures do Brasil; colorido (Eastmancolor), 35mm, 95 min, gênero: drama. **elenco:** Maurício do Valle, Ítala Nandi, Hugo Carvana, Wilson Grey, Jesus Pingo, José de Freitas, Vinicius Salvatori, Tep Kahok, Maria Regina, Manoel Caveira, Harildo Deda, Jacena R. Costa, Mário Gusmão, Raimundo Arcanjo.

POLICARPO QUARESMA, HERÓI DO BRASIL, 1998, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:**

Produção: Gláucia Camargos; Produção executiva: Carlos Brajsblat; Direção: Paulo Thiago; roteiro: Alcione Araújo, baseado no livro *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; Fotografia: Antônio Penido; Figurinos: Kika Lopes; cna: Sérgio Silveira; Montagem: Gilberto Santeiro; Desenho de produção: Sérgio Silveira; Direção musical: Sérgio Saraceni; Canções: Carlos Lyra e Paulo César Pinheiro; Companhia Produtora: Vitória Produções Cinematográficas; Distribuição: Riofilme; colorido, 35mm, 120 min, gênero: comédia. **elenco:** Paulo José, Ilya São Paulo, José Dumont, Giulia Gam, José Lewgoy, Aracy Balabanian, Chico Diaz, Othon Bastos, Antônio Calloni, Beth Coelho, Cláudio Mamberti, Nelson Dantas, Jonas Bloch, Fernando Eiras, Luciana Braga, Marcélia Cartaxo, Tunico Pereira, José Loureiro, David Pinheiro, Carlos Gregório, Antônio Pedro, Paulão.

QUINHENTAS ALMAS, 2001, São Paulo, SP. **ficha técnica:**

Produção: Fernando Souza Dias; Direção: Joel Pizzini; Fotografia: Mário Carneiro; Montagem: Idê Lacreta; Música: Lívio Tragtenberg; Companhia Produtora: Grifa Cinematográfica; Distribuição: Riofilme, colorido, 35mm, 75 min, gênero: semi-documentário. Participação: Paulo José e Matheus Natchtergaele.

SEDUÇÃO DO GARIMPO, 1941, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:**

Produção: Adhemar Gonzaga; Direção, roteiro, Montagem: Luiz de Barros; Argumento: Ghita de Barros; Fotografia: Afrodísio de Castro; Sonografia: Victor de Barros; Assistente de produção: Manoel Rocha; som: Luiz Braga Júnior; Cenografia: Hippolito Collomb; Maquiagem: Arlete Lester; Penteados: João Bráulio; Cartaz: Oscar Bastos; Externas: Barra da Tijuca; Orquestra e direção musical: Ernani Amorim; Companhia Produtora, Estúdios e laboratório: Cinédia, p&b, 35mm, gênero: drama rural. **elenco:** Rodolfo Mayer, Roberto Lupo, Grande Otelo, Frank Mazzone, Marie Abbate, Dianne Dreene, Joya Malten, Nan Bower, Nuripé Bittencourt, Antônio Rolando, Arnaldo Coutinho, Branca Mauá, Oscar Soares, Abel Pêra, Carlos Barbosa, Carlos Ruel, Nilza Magrassi, Américo Vanicure, Elias Celeste, Raphael Pelegrino, Othoniel Cornélio, Thomas Ferreira Leal, Arlindo Muccio.

SEGREDO DA SERRA DOURADA, O, 1959, Rio de Janeiro, Brasil e Roma, Itália. **ficha**

técnica: Produção: Genil Vasconcelos; Direção: Pino Belli; Argumento: Francisco Meirelles; roteiro: Antônio Filangeri; Fotografia: Nino Busia (Supervisão de produçãoercinescópico); Câmera: Edgard Eichorn; Assistente de câmera: Alberto Rebelo; Cenografia: Peter Overbeck; Montagem: Antônio Augusto; Música: Piero Morgan; nar: Carlos Henrique; col: Serviço de Proteção aos Índios; Equipe técnica: Antônio Filangeri (chefe da expedição); Wilson Arostegui (chefe dos guias); Tullio Minzolini (sertanista); Hoi Minzolini (intérprete índio); Renato Alberti (médico); Mário Baldi (fotógrafo); Michele Marzella (segundo operador); Edgar Eichorn (foto-repórter); Francisco Meirelles (inspetor do Serviço de Proteção aos Índios); Companhia Produtora: Cinemaditerrânia Film (Roma) e Art Filmes (RJ); Distribuição: Art Filmes; colorido (Ferraniacolor); 35mm, gênero: semi-documentário. **elenco:** Iris Bianchi, Atilio Dotesio, Wilson Arostegui, Antônio Filangeri, Túlio Minzolini, Renato Aliberti, Mário Baldi, Hoi Minzolini, Edgar Eichorn, Francisco Meirelles, Michele Marzella e os Índios Caiapós, Carajás, Xavantes, Javaés e Tapirapés.

SEGREDO DE DIACUÍ, O, 1960, São Paulo, SP **ficha técnica:**

Direção: William Gerick; Fotografia: Aquiles H. Tartari; Sonografia: Lourenço H. Ferreira; Cenografia: Alfredo Todaro; Montagem: Evaldo A. Pinto; Música: Lorenzo Fernandes; Companhia Produtora: Primo Carbonari Produções Cinematográficas; p&b, 35mm, gênero: semi-documentário. **elenco:**

Hélio Souto, Carlos Aquino, Meire Nogueira, Rosinha Machado, Américo Taricano, Maria Alba Espósito, Edson Silva, Augusto Machado de Campos, Mário Augusto, Marino Neto.

SELVAGENS, OS, (Die Goldene Gotfin von Rio Bem) ou (Duelo en el Amazonas), 1965, Rio de Janeiro, Brasil, Berlim, Alemanha, Madri, Espanha e Paris, França. **ficha técnica:** Produção: Luiz Severiano Ribeiro; Produtor Associado: Constantino Verleigh; Direção: Francisco Eichorn; Argumento: Eugênio Martin; Gerente de produção : Adalberto Galvão; Assistente de produção: Jesus Narvaes; Fotografia (Ultrascope): Edgard Eichorn; Sonografia: Aloysio Vianna; Cenografia: Alexandre Horvath; Montagem: Waldemar Noya; Música: George Garvarensz; reg: Remo Usai; Companhia Produtora: Atlântida cinematográfica; Distribuição: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira; colorido (Eastmancolor); 35mm, gênero; drama. **elenco:** Ema Penela, Gilian Hills, Milton Leal, Dorival Carper, Antônio Patiño, Pierre Brice, José Policena, Almir Lopes, Ambrósio Fregolente, João Fernandes, Monsueto Menezes, Wilson Grey, Gil Delamare, Alfredo Murphy, Almir Siqueira, Hernani Filho Show, Leila Lane, Almir Saint Clair, Roberto Celerier.

SERMÕES, OS, 1989/90, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Raquel Castro, Márcia Leite e Maria Helena Nascimento; Direção e roteiro: Júlio Bressane; Direção de fotografia: José Tadeu Ribeiro; Desenho de produção: Roberto Granja e Rosa Dias; Figurinos: Bia Salgado e Nei Salgado; Montagem: Dominique Paris; Música: Lívio Tragtemberg; Companhia Produtora: Júlio Bressane Produções Cinematográficas e Embrafilme; Distribuição: Embrafilme; colorido, 35mm, 90 min, gênero: drama. **elenco:** Othon Bastos, Eduardo Tornaghi, Pascoal Villaboim, Bia Nunes, Breno Moroni, Karen Accioly, Caetano Veloso, Haroldo de Campos, Neville de Almeida, Guará Rodrigues, Dedé Veloso, Paula Lavigne, José Lewgoy, Paulo César Saraceni, Antônio Abujamra.

SINFONIA AMAZÔNICA, 1952, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção, direção, animação: Anélio Latini Filho; Argumento: Joaquim Ribeiro; Roteiro: Anélio Latini Filho e Wilson Rodrigues; Fotografia: Mário Latini; Câmera: Hélio Latini; Sonografia: Ercole Baschera; Técnico de som: Ercole Baschera, Jack Correa e Alberto Vianna; Assistente de som: Giovanni Constantino; Montagem: Wanda Latini; arg: Felicitas, Noemi Passidomo e Dupla Fla-Flu; nar: Paulo Roberto e Nero Morales; vzs: Abelardo Santos, Almirante, Matinhos, Antônio Nobre, Bartolomeu Fernandes, Estevão Matos, Jayme Barcellos, José Vasconcelos, Pascoal Longo, Sady Cabral, Stefinha Egg; Música: Altamiro Carrilho e seu regional, Scarambone e seu órgão, Élio Latini, Homero Dornellas e Alfredo Passidomo; Companhia Produtora: Latini Estúdio, Distribuição: Unida Filmes; Laboratório: Companhia Industrial Cinematográfica; p&b, 35mm, gênero: animação.

TAINÁ NO PAÍS DAS AMAZONAS, 1999, São Paulo, SP. **ficha técnica:** Produção: Pedro Carlos Rovai; Direção: Tânia Lamarca e Sérgio Bloch; roteiro: Reinaldo Moraes e Cláudia Levay; Fotografia: Marcelo Corpani; Montagem: Diana Vasconcelos; Montagem: (con): Michael Ruman; Companhia Produtora: Tietê Produções Cinematográficas, colorido, 35mm, 92 min, gênero: aventura. **elenco:** Eunice Baía, Caio Romei, Jairo Mattos, Branca de Camargo, Beth Erthal, Luiz Carlos Tourinho, Rui Polanah, Alexandre Zachia, Charles Paraventi, Luciana Rigueira, Marcos Apolo.

TARZAN E O GRANDE RIO, 1969, Rio de Janeiro, Brasil e Hollywood, EUA. **ficha técnica:** Produção: Sy Weintraub; Produtor Associado: Steve Shagen; dir: Robert Day; Assistente de Direção: Reinaldo Paes de Barros; Gerente de produção : Camilo Sampaio; Argumento: Robert

Barbash e Lewis Reed, baseado no livro de Edgard Rice Burroughs; roteiro: Robert Barbash; fot: (Panavision) Irving Lipman; Sonografia: Herbert Theie; Efeitos especiais: Ira Anderson; Cenografia: Herbert Smith; Montagem: Milton Mann; Assistente de montagem: Anthony Carras; Anotador: James Nelson; Música: William Loose; reg: Igor Kantor; Locações: Petrópolis, Rj; tnr: Stewart Rafil, Fernando Celis e Leovigildo Cordeiro; Companhia Produtora: Alifin Film; Distribuição: Paramount Filmes; colorido (Eastmancolor), 35mm, 88 min, gênero: aventura. **elenco**: Mike Henry, Manuel Padilha Júnior, Jan Murray; Rafer Johnson, Diana Millay, Eddie Johnson e no **elenco** brasileiro: Fernando Celis, Paulo Gracindo, Eliezer Gomes, Luz del Fuego, Carlos Eduardo, Gabriel Queiroz.

TERRA EM TRANSE, 1967, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica**: pre: Zelito Viana; pra: Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raimundo Wanderley e Glauber Rocha; Direção, Argumneto e Roteiro: Glauber Rocha, Fotografia: Dib Lufti; Montagem: Eduardo Escorel. Produção Cinematográfica Herbert Richers; p&b, 35 mm, 115 min. **elenco**: Paulo Autran, Glauce Rocha, Jardel Filho, José Lewgoy, Paulo Gracindo, Paulo César pereio, Hogo Carvana, Danusa Leão, Modesto de souza, Mário Lago, Flávio Migliaccio, Thelma Reston, José Marinho, Francisco Milani, Emanuel Cavalcanti, Zózimo Bulbul, Antônio Carnera, Ecchio Reis, Maurício do Valle, Rafael de Carvalho, Darlene Glória, Ivan de Souza, Elizabeth Gasper, Irma Alvarez, Sônia Clara, Jofre Soares, Clóvis Bornay, Guide Vasconcelos.

TERRA VIOLENTA, 1948, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica**: Produção: Luís Severiano Ribeiro Júnior e Plínio Campos; Direção: Edmond Bernoudy; Assistente de Direção: Paulo Machado; Gerente de produção : Plínio Campos; Argumento e roteiro: Alinor Azevedo e Edmond Bernoudy, baseado no romance *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado; Fotografia: Edgar Brasil; Câmera: George (Jiri) Dusek; Sonografia: Jorge Coutinho; Cenografia: Lazlo Meitner; Montagem: Waldemar Noya e Paulo Machado; Direção musical: Lírio Panicali; Canções: Dorival Caymmi e José Carlos Burle; Companhia Produtora: Atlântida Cinematográfica; Distribuição: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira; p&b; 35mm, gênero: aventura. **elenco**: Anselmo Duarte, Maria Fernanda, Graça Melo, Grande Otelo, Celso Guimarães, Heloísa Helena, Sady Cabral, Luiza Barreto Leite, Edmundo Maia, Diná Mezzomo, David Conde, Agnaldo Camargo, Ziembinski, Modesto de Souza, César Ladeira, Ruth de Souza, Helmício Fróes, Jackson de Souza, Jorge Murad, Mário Lago, Nelson Vaz, Teresa Moura, Antônio Nobre, Luiz Gonzaga, Plínio Campos, Grijó Sobrinho, Ângelo Labanca, Isolda Maguini, Marina Gonçalves, Heitor Carvalho, Kito Maguini, Pedro Veiga, Sérgio de Oliveira

UBIRAJARA, 1919, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica**: Produção, direção, roteiro, Cenografia, Montagem: Luiz de Barros; Argumento: baseado no romance homônimo de José de Alencar; Fotografia: João Stamato; col: Museu Histórico Nacional e Serviço de Proteção aos índios; Companhia Produtora: Guanabara Filme; Distribuição: Empresa Cinematográfica Americana; p&b, 35mm, 100 min, gênero: aventura. **elenco**: Álvaro Fonseca, Antônia Denegri, Manoel Ferreira de Araújo, Otilia Amorim, João de Deus, Antônio Silva, Luiz de Barros, Cândida Leal, Antônio Rolando, Teixeira Pinto, Fausto Muniz, Adhemar Gonzaga, Pedro Dias.

UIRÁ, UM ÍNDIO EM BUSCA DE DEUS, 1974, Rio de Janeiro, Brasil e Roma, Itália. **ficha técnica**: Direção, roteiro e Música: Gustavo Dahl; Argumento: Darcy Ribeiro; Fotografia: Rogério Noel; Sonografia: José Antônio Ventura; Cenografia: Francisco Altan; Figurinos: Mara Chaves; Montagem: Gilberto Santeiro; Locações: São Luiz do Maranhão, Aldeia do Japu no Alto Turi e Serra da Desordem; Companhia Produtora: Alter Filmes (RJ) e TV RAI (Itália); Distribuição: Embrafilme; colorido (Eastmancolor), 35mm, 90 min, gênero: drama.

Participação: Érico Vidal, Ana Maria Magalhães, Gustavo Dahl, João Borges, Ana Zilda, Capitão João

YAWAR MAYU - SANGUE ANDINO, 1986, Rio de Janeiro, RJ. **ficha técnica:** Produção: Oscar Santana, Zenildo Barreto e Araken Vaz Galvão; Produção executiva e direção de produção: Zenildo Barreto; Assistente de produção: Stefan Kaspar, Ana Maria da Silva, Reynaldo Rosatti e Edwin Segovia; Direção, argumento, história, roteiro e diálogos: Araken Vaz Galvão; Assistente de Direção: Marta Esteban e Eduardo Ferreira; Direção de fotografia e câmera: José Roberto Sadek (RJ) e Gesvaldo Arjones Abril (BA); Sonografia: Carlos Alberto Nascimbeni; Continuidade: Rosmery Alvarez Gil; Figurinos: Ana Maria da Silva; Montagem e ruídos: Roberto Pires; Assistente de montagem: Marinalva Travassos; Música: Lobo Mesquita, Araken Vaz Galvão e Zenildo Barreto, utilizando temas do Barroco Mineiro, J.S.Bach, Villa-Lobos, Folclore e Cancionero Popular Andino; Arranjos: Grupo Inkamaru; Companhia Produtora: Sani Filmes; Distribuição: Tapes Filmes, colorido, 35mm, gênero: aventura. **elenco:** Zenildo Barreto, Walter Zambrano, Miguel Álgel, Viviana Wensjos Matilla, Iara Reis de Carvalho, Cecília Granadino, Juan Nuñez del Prado, Oscar Liendo Seminario, Alex Chaves, Zulema Arriola, Ari Barata, Jean-Luc Braclaire.

YNDIO DO BRASIL, 1995, Curitiba, PR. **ficha técnica:** Produção executiva: Margit Richter; Direção e roteiro: Sylvio Back; Fotografia: (material de arquivo e consultoria de imagem) Mário Cereghino, Francisco Sérgio Moreira; Cosme Alves Netto e Carlos Alberto de Souza; Montagem: Francisco Sérgio Moreira; Música: (pesquisa e arquivo fonográfico) Jairo Severiano; epr: Usina de Kyno; p&b/ colorido, 35mm, 70 min, gênero: semi-documentário. Participação (dramatiza-ção e poemas): José Mayer.