

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Ana Lúcia Annoni de Mello

A representação do índio no Cinema Brasileiro:

Yndio do Brasil (1995) de Sylvio Back

e Terra Vermelha (2008) de Marco Bechis

Mestrado em História Social

São Paulo

2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Ana Lúcia Annoni de Mello

A representação do índio no Cinema Brasileiro:

Yndio do Brasil (1995) de Sylvio Back

e Terra Vermelha (2008) de Marco Bechis

Mestrado em História Social

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História Social, sob a orientação da Profa. Dra. Mariza Romero.

São Paulo

2015

RESUMO

Por meio da análise dos dois filmes escolhidos, a pesquisa pretendeu discutir como uma determinada produção cultural pode contribuir para o equacionamento das tensões na nossa sociedade em função da crescente presença e participação das comunidades indígenas, hoje. O cinema como linguagem constrói compreensões da realidade, seleciona e desenvolve na sua estrutura interna, um pensamento articulado com nossas referências históricas. Os dois filmes expõem a diversidade do imaginário social desenvolvido pela sociedade ao representar as comunidades indígenas, como também as contradições dos discursos ideológicos e das políticas de estado adotadas ao longo do processo de modernização brasileira.

ABSTRACT

By analyzing two chosen films, this study aimed to discuss in what manner a cultural production contributes to address the social tensions caused by the growing presence and participation of indigenous communities in our days. The cinema creates versions of reality, selecting and developing inside the movies a particular meaning, made with our historical references. Both films expose the diversity of the imaginary developed among the society, representing indigenous communities, as well as the contradictions of the ideological discourse and state policies adopted throughout the Brazilian modernization process.

SUMÁRIO

Introdução.....	05
Capítulo I – As vozes e os discursos no filme <i>Yndio do Brasil</i>	26
1.1 Trajetória do autor	26
1.2 A Concepção de cinema de Sylvio Back.....	29
1.3 O índio na obra de Sylvio Back. O documentário <i>República Guarani</i>	31
1.4 A década de Noventa – O Cinema da retomada: A posição do autor.....	36
1.5 Análise do filme <i>Yndio do Brasil</i>	44
1.6 Representação do índio nas imagens de ficção.....	47
1.7 Imagens do índio como documento de época.....	58
1.8 Os poemas e os comentários do autor.....	59
1.9 Os contrastes e as continuidades.....	63
1.10 A participação da mulher branca.....	67
1.11 A colagem como filme.....	71
1.12 Análise do filme como produto cultural.....	75
Capítulo 2 – A resistência dos Guarani-Kaiowá em <i>Terra Vermelha</i>	82
2.1 Breve trajetória do autor.....	82
2.2 O interesse pelo tema.....	83
2.3 Resumo do enredo.....	87
2.4 Análise do filme.....	99
2.5 Breve histórico do desenvolvimento da região de M.S.....	120
2.6 As reservas indígenas de 1915 a 1935.....	122
2.7 As colônias agrícolas.....	123
2.8 O suicídio como fenômeno social.....	124
2.9 Os assassinatos e as políticas de Estado.....	129
Considerações finais.....	141
Anexos.....	150
Bibliografia.....	165

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca compreender as representações produzidas sobre o índio brasileiro, por meio da interpretação de dois filmes: *Yndio do Brasil* (1995), de Sylvio Back, e *Terra Vermelha* (2008), de Marco Bechis.

Esses filmes foram escolhidos por apresentarem abordagens diferentes e complementares sobre a questão da sobrevivência dos povos indígenas na sociedade brasileira dos dias atuais. Por traduzirem em linguagem cinematográfica as representações sociais que a sociedade produziu acerca das populações indígenas, esses filmes são contribuições importantes para a nossa reflexão, pois como mediadores, expressam, comunicam e comentam os papéis e funções atribuídos às populações indígenas.

Entendemos representação segundo a definição de Roger Chartier. Segundo este autor seu principal objeto é identificar o modo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Graças às representações o presente pode adquirir sentido, o outro se torna inteligível, e o espaço pode ser decifrado.

Nesse processo de compreensão das representações do mundo social, será necessário considerar quais funções simbólicas elas desempenham, por meio das linguagens que operam. As artes, as crenças e a ciência são construções culturais que funcionam como mediadoras e que informam as diferentes modalidades de apreensão do real.

Seguindo o pensamento do autor referido, os filmes são representações do mundo social que, à revelia dos atores sociais, traduzem as posições e interesses objetivamente confrontados e, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.¹

1 CHARTIER, Roger. *A História Cultural, entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 17 e 19.

O primeiro filme, *Yndio do Brasil*, é uma colagem de imagens recolhidas em arquivos nacionais, internacionais, narrativas documentais e ficcionais, produzidas ao longo do processo de industrialização e modernização brasileira. O autor, ao intercalar produções de diferentes épocas, discute a simultaneidade das percepções que se sobrepõem no presente, abrindo a discussão sobre a temporalidade na história, que não obedece a uma evolução ou direção única, como alguns ainda querem ou preferem acreditar. Embora apresente documentos do passado como imagens produzidas para ilustrar uma versão da história, sua rerepresentação desconstrói essa tentativa, o que torna possível a aproximação com o pensamento de Walter Benjamin, na sua 16ª tese, sobre o conceito de História:

“O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo para e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele escreve a história para sua própria pessoa. O historicismo apresenta a imagem eterna do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz “era uma vez”. Ele permanece senhor das suas forças, suficientemente viril para mandar pelos ares o *continuum* da história”.²

O filme discute exatamente essa relação do cinema como produtor e mediador de imagens que correspondem a variados interesses da sociedade. Seja no cinejornal, como propaganda das ações do Estado relacionadas às comunidades indígenas, seja na propaganda dirigida ao mercado, ou em documentários internacionais que relatam experiências de repórteres, tais como seriados de aventura.

Ao lado dessa produção, o autor encaixa produções ficcionais independentes e também seus comentários e interferências pessoais em forma de poemas, sobrepondo sua visão ao já filmado por outros autores. Dessa forma, o filme rememora fatos e

2 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. P. 240.

circunstâncias reais de contato com os índios como, por exemplo, as filmagens da expedição de Rondon, intercalando outras produções e algumas reportagens americanas, que possuem relatos em *off* por sobre as imagens, construindo leituras da situação em oposição ao que se vê. É, portanto, um material rico em significados e imagens fortes de épocas, que nos faz compartilhar emoções e sensações de estranhamento e repúdio em alguns casos. Como fonte de informação e memória, é uma contribuição importante sobre a construção da imagem do índio por diferentes agentes da comunicação.

O segundo filme *Terra Vermelha*, de Marco Bechis, uma coprodução entre Brasil e Itália, de 2008, narra o conflito que se estende até hoje entre a tribo dos Guarani-Kaiowá e um grupo de fazendeiros, donos legais das terras que originalmente pertenciam à tribo residente no Mato Grosso do Sul. Nesse filme, o autor, ao tratar de um caso específico, consegue colocar em cena uma série de situações nas quais essa tribo se vê envolvida, estabelecendo diferentes relações com outros grupos e personagens específicos que compõem a sociedade em torno da aldeia. Colocando a tribo como protagonista da ação, o filme narra todo um processo de desintegração pelo qual a tribo passa e as estratégias que eles encontram para esse enfrentamento. Nessa trama é que se encontra uma rede de relações, nas quais se evidenciam os interesses dos grupos e indivíduos envolvidos.

O conflito tem suas raízes profundas nas políticas de ocupação do território, promovidas pelo Estado brasileiro ao longo da história, sustentando um pensamento conservador, que recorre à tese de que esses povos são atrasados e improdutivos. Esse posicionamento está explícito no filme e nos convida a refletir sobre as ideias cristalizadas e diluídas no senso comum.

São dois estilos de narrativas fílmicas, dois modos de apresentar essa problemática relação entre os povos indígenas e a sociedade plural envolvente. É justamente nessa diferença de abordagem sobre o problema, que esta pesquisa busca compreender a especificidade da linguagem cinematográfica, por meio do estudo da estrutura narrativa de cada um e do diálogo que cada produção propõe. Ambas as narrativas apresentam pontos de vista passíveis de serem reconhecidos pelo público, uma vez que são mediadoras dos modos e formas de representação produzidas pela sociedade e interpretadas pelo cinema.

Nesse sentido, os filmes escolhidos nos permitem interpretar suas imagens como representantes de um modo de ver a realidade, contribuem para as diferentes possibilidades de leituras sobre vários aspectos da realidade social na qual estamos todos inseridos. Promovem articulações sobre o universo conhecido e possível, dentro de condições históricas específicas, de limitações técnicas e das criações que os sujeitos, também situados historicamente, conseguem realizar.

Essa possibilidade de análise se deve a uma abertura no campo da investigação histórica em diálogo com outras disciplinas e formas de conhecimento. A História, desde as primeiras décadas do século XX, com o surgimento da Escola dos Annales, vem passando por significativos processos de mudança, de questionamento dos seus objetos, dos seus pressupostos teóricos, de suas fontes. Com Lucien Febvre, Marc Bloch e Braudel, a História deixou de ser aquela dos grandes homens, dos heróis, do tempo linear, descritiva do “fato tal como aconteceu” e como aparecia nos registros escritos, para incorporar novas perspectivas que ampliaram seu campo de atuação, ao promover um olhar mais extenso sobre a sociedade, sobre o que era considerado como fonte para o trabalho do historiador.

Na continuidade dessa discussão metodológica, a Nova História Cultural irá incorporar diferentes linguagens às fontes de pesquisa, por entender que essa ampliação se faz necessária para compor as diferentes abordagens com relação ao período e tema estudados. Desde então, as imagens produzidas pelos grupos e sujeitos sociais, aliadas ao testemunho e a documentos escritos, narrativas orais, desenhos, caricaturas, fotografias e cinema, passaram a ser consideradas como fontes para o historiador, como objetos de decifração e organização de cada período e material pesquisado, possibilitando um profícuo diálogo entre a História e as demais ciências, as artes e com os próprios produtos da indústria cultural.

Com essa perspectiva, nos anos 1970, o cinema foi definitivamente incorporado à História por Marc Ferro. Esse historiador afirma que as interferências entre os dois campos são múltiplas, fornecendo como exemplo a confluência entre a história que se faz e a história compreendida como relação do nosso tempo, como explicação do devir das sociedades.

“O sistema audiovisual também está em vias de emancipação, apesar das pressões que vem recebendo há trinta anos. Ele realmente se tornou um quarto poder, juntamente com a imprensa escrita e o rádio, obedecendo a regras que lhe são próprias. Daí que esse novo poder da imagem, tão apto a fazer crítica dos outros, deve doravante admitir que seu próprio sistema também deve ser analisado. [...] Nisso a imagem televisual vem se juntar à imagem fílmica: ela é por sua vez documento histórico e agente da História numa sociedade que a recebe, mas que também – e não se pode esquecer isso – a produz”.³

Entendemos que as representações produzidas pelo cinema podem doutrinar, glorificar, enaltecer, mas também criticar, uma vez que o cinema, embora tenha uma linguagem específica, expressa as contradições de uma sociedade e é fruto de suas práticas, de suas lutas, negociações, desejos nos quais o próprio cineasta está inserido. Embora concordemos com esse princípio, a análise que Marc Ferro propõe persegue a ideia de captar a realidade da imagem, por meio do esclarecimento de como ela foi produzida, elaborada e montada. Essa revelação traria a autenticidade da obra, possibilitaria ao historiador descobrir e identificar o que se queria ressaltar em cada imagem, o que estava oculto. Portanto, a análise deveria revelar o sentido único do filme, garantindo clareza e objetividade, esclarecendo os posicionamentos ideológicos expressos nas imagens, na medida em que estas são portadoras de uma dada realidade que pode levar o autor, por mais que tenha total consciência do fato, a cometer lapsos. Marc Ferro parece acreditar numa realidade única que corresponde à verdade, como desmitificação ideológica, o crítico deve apontá-la.

Essa postura preocupa-se com descortinar, revelar o sentido do filme para o espectador, sem considerar a polissemia das imagens como linguagem simbólica que nos permite outras leituras a cada vez que revemos essa mesma obra. Ressalta também uma crença no documento como portador de uma verdade intrínseca a ele, basta o historiador revelar sua construção e a verdade do fato se evidenciará. Cabe ressaltar que

3 FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 13.

o historiador é um sujeito inserido nas relações sociais e, portanto, não é isento de julgamentos.

A discussão sobre a autenticidade do documento foi desenvolvida por Le Goff. Esse historiador lembra-nos de que a memória coletiva apresenta-se sob duas formas principais: os documentos, como escolha do historiador, e o monumento, como herança do passado, um legado às futuras gerações, ligado ao poder de perpetuação de um evento, um personagem, como obra comemorativa da história.

O documento é tradicionalmente considerado como prova, testemunho objetivo dos fatos, eixo da atividade dos historiadores profissionais. Essa separação rígida foi questionada ao longo do século XX, desde a perseguição dos falsos documentos e a busca por sua autenticidade, o que fez demonstrar a elevação de determinados documentos a monumentos, em função de sua utilização pelo poder. Dessa forma, Le Goff conclui:

“o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabrica segundo as relações de forças que aí detinham o poder, portanto todo documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro, voluntária ou involuntariamente, determinada imagem de si próprias. Todo e qualquer documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem.”⁴

Nesse caminho de análise, quebra-se a distinção rígida anteriormente colocada e compreende-se que é preciso desmontar o documento, desestruturar o que foi construído e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. Ainda, como ensina Le Goff, “não se trata de buscar provas contra, fora do documento, mas ir mais longe, entender que o documento é o testemunho de um poder polivalente que ao mesmo tempo o cria”.⁵

4 LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, p. 103-4.

5 Idem.

Com essa reflexão crítica e a ampliação das fontes documentais à disposição do historiador, constata-se a abertura dessa revolução documental, tanto quantitativa como qualitativa. Portanto, o exercício de análise dos fatos históricos é produto de operações culturais e intelectuais que, a um só tempo, podem edificar como monumento ou desconstruir as representações cristalizadas do passado. O cinema é um campo privilegiado na elaboração da memória coletiva, na medida em que opera de forma espetacular com as representações sociais, o que explica a sua popularidade. Como afirma Marcos Napolitano:

“Arte e técnica se encontram no cinema de maneira estrutural, abrindo um campo de possibilidades sem limite a operações de monumentalização do passado, acessível a grandes plateias e, por isso mesmo, objeto de interesses econômicos e políticos diversos. Para o historiador voltado para o estudo do cinema, é sempre preciso lembrar que todo filme pode ser tomado como documento histórico de uma época, a época que o produziu. Todo filme é representação, não importa se documentário ou ficção.”⁶

O trabalho de montagem do filme, de organização das cenas elaboradas, criadas ou recolhidas em arquivos, remete ao trabalho do historiador ao escolher suas fontes documentais, na busca das forças que presenciaram um evento. O cinema é uma atividade que cria uma realidade – o filme – e este é produto cultural, resultado de um processo elaborado de escolhas múltiplas. Os dois, historiador e cineasta, trabalham com dados, informações, imagens, elementos dispersos no social, rearranjados intelectualmente com questões específicas, casos coletivos, sociais ou individuais, que acontecem em determinado espaço/tempo. Essa proximidade na forma de trabalho das duas atividades se dá também na medida da interpretação possível entre as intenções, proposições e alcance de cada projeto. Ela favorece o diálogo entre cinema e história,

6 NAPOLITANO, Marcos. “A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad e Danton*”. In: Maria Helena Capelato *et al.* *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 67.

como construção de narrativas que representam formas de pensamentos enraizados na experiência comum.

Tendo como perspectiva a interpretação dos filmes como representações do social adotamos, como uma das referências para esse exercício, o livro *A estética do filme*, organizado por Jacques Aumont. Ao comentar sobre o realismo no cinema, ele explica que as imagens projetadas na tela dão a impressão de verdade, de captar a realidade dos fatos, por sua capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou lugar. Esse realismo é avaliado em relação a outros modos de representação, como o teatro, a literatura e não com relação à realidade dos fatos.

O realismo dos materiais de expressão cinematográfica (imagens e sons) é apenas o resultado de um enorme número de convenções e regras que variam de acordo com as épocas e as culturas. A capacidade de representação do real aparece como ganho de realidade, construída na montagem do filme, em relação ao estado anterior do modo de representação. Nas suas palavras, “esse ganho, porém, é infinitamente renovável em consequência das inovações técnicas, mas também porque a realidade jamais é atingida”.⁷

Essa é uma discussão que comporta a reação do espectador de cinema, que se desliga da realidade comum vivida e se deixa fisgar pela realidade do filme, seja documentário ou ficção. A essa capacidade que distingue o cinema como arte e espetáculo e que alia técnicas narrativas e intencionalidades específicas, encontra-se também aliada uma história dessas conquistas.

Esta pesquisa incorpora como suporte de análise os estudos de Fernão Ramos sobre as técnicas de narrativas desenvolvidas pelo discurso cinematográfico, em especial, o documentário que, na sua primeira fase, tem como função principal a dimensão educativa. O Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado em 1936, durante o governo de Getúlio Vargas, teve como missão afirmar uma política de Estado. Os filmes produzidos a partir dessa época “cumpram a função de louvar fatos e personagens do passado e do presente que possam servir como exemplo para atitudes

7 AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995, p. 75.

não dissidentes de ação política. A exaltação histórica e a ciência cumprem o mesmo papel na lógica totalitária”.⁸

Esse aspecto educacional sofreu transformações ao longo da história, tornando o documentário uma prática discursiva, com traços estilísticos próprios que serão apresentados e comentados no filme *Yndio do Brasil*. Essa dimensão ética do registro em cada época é motivo de análise do próprio filme que, como enunciado, se desdobra nele mesmo. Acompanhando o pensamento de Christian Metz para quem o filme é mais que o enunciado, possui um foco ou uma fonte de enunciação que pode ser alcançada por um exercício de reflexão em torno da diegese⁹ do filme. É quando o filme fala dele mesmo, ou do cinema, ou da posição do espectador, que desvenda os segredos de seu dispositivo enunciativo. O enunciado se desdobra, curva-se sobre si mesmo e fala da situação de sua produção.

Compreenderemos o filme em nosso trabalho não como obra de sentido único. Concordamos com as análises de Eduardo Moretin, quando afirma que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna.

“Perceber esse movimento que deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e sua formatação em imagem”.¹⁰

8 RAMOS, Fernão P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema*. V. II. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005, p. 172.

9 Diegese pode ser entendido como o contexto histórico, geográfico ou social no qual o conteúdo narrativo se desenvolve. O lugar, tempo e duração dos materiais, como os sons, ruídos, a música, os espaços internos e externos do mundo dos personagens, as ambiências diegéticas ou extradiegéticas fora da narrativa, mas que compõem e combinam elementos que se referem à narrativa. Refere-se ao universo fictício do filme na sua globalidade e materialidade. VANOYE, F. e GOLIOT-LETÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994, p. 38.

10 MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 43.

A análise e interpretação dos filmes escolhidos buscará seu desenvolvimento em dois movimentos articulados. O primeiro se refere à própria linguagem do filme, a forma como é apresentada, os registros visuais e sua organização na montagem da forma fílmica. O segundo movimento analisará o filme como forma de expressão estética que enseja também um contexto de época.

Nesse sentido, esses filmes trazem uma importante contribuição para a discussão sobre a questão indígena, oferecendo recortes e leituras de sujeitos situados historicamente que delimitam, em suas produções, aspectos dispersos do mundo conhecido, formatados por um determinado ponto de vista, passíveis de interpretação. Como práticas culturais, contribuem para nossa formação, na medida em que ensejam reflexões sobre a sociedade.

Esses filmes se referem às diferentes percepções dos grupos sociais, frente à presença dos povos indígenas. Mesmo com enormes avanços, seu reconhecimento social é difícil, em função dos preconceitos adquiridos ao longo do tempo, dos conflitos, contradições e, mesmo em meio às negociações desenvolvidas, a violência é um traço marcante tanto ontem como hoje.

Como observa o sociólogo José de Sousa Martins:

“Desde os anos 50, o deslocamento da frente de expansão e o processo de ocupação das terras novas da fronteira no Paraná, em São Paulo, no Mato Grosso, em Goiás, no Tocantins, no Maranhão, no Pará, no Amazonas, em Roraima e no Acre, podem ser vistos de um modo novo, por meio do mapa geográfico da violência, pela explosão de conflitos fundiários que os acompanha. Esse movimento de ocupação territorial pode ser caracterizado por milhares de pontos de conflitos violentos, tais como: violência do branco contra o índio, violência do branco rico contra o branco pobre, violência do branco pobre contra o índio, violência de modernas empresas

contra posseiros e indígenas e também contra peões escravizados.”¹¹

A permanência dessa situação nas relações entre empregadores e trabalhadores nas grandes áreas produtivas do agronegócio no Brasil, é motivo de inúmeros e profundos problemas, entre eles a sobrevivência de comunidades indígenas.

A questão indígena vem ganhando espaço na mídia, muito em função da organização das comunidades indígenas que, mediante suas manifestações políticas, pressionam a sociedade e a mídia a tomarem posição em relação às suas reivindicações.

Dentre elas, o reconhecimento jurídico-legal não é suficiente para conquistar uma cidadania efetiva, pois essa implica numa convivência entre culturas que se reconheçam como autônomas e independentes, com possibilidade de negociação em torno de seus diferentes pontos de vista. A noção de que o índio não é igual ao branco não é uma simples constatação: o problema está na associação da ideia de inferioridade e atraso que a acompanha, ideia essa que tem uma construção histórica, social e política, com forte ligação à estrutura fundiária, existente ainda hoje no nosso país.

Como ensina Manuela Carneiro da Cunha, a cultura original de um grupo étnico, na diáspora ou em situação de intenso contato, não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire novas funções, enquanto se torna cultura de contraste: esse novo princípio de diferenciação, gera vários processos. As escolhas dos grupos por traços característicos que os distingue da sociedade envolvente são variadas. Alguns mantêm a língua original, outros as relações de parentesco, ou rituais específicos, de tal forma a protegerem sua especificidade, pois sua sobrevivência se assenta nas práticas simbólicas que lhe dão significado.

A construção da identidade étnica extrai da força da tradição elementos culturais que, sob a aparência de serem idênticos a si mesmos, ocultam o fato de que fora do todo em que foram criadas, seu sentido se alterou. Dessa forma, a contínua ressignificação dos sentidos atribuídos aos símbolos de cada cultura ou etnia em relação constante,

11 MARTINS, Jose de Souza. “A vida privada nas áreas de expansão da sociedade brasileira.” In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Schwartz, 1998, p. 669.

traduz a dinâmica da produção cultural e seus aspectos de construção de consensos e resistências.

Esse processo não é percebido nem compreendido pela sociedade envolvente que os considera sempre os mesmos, imutáveis, como um grupo homogêneo indistinto. O mundo simbólico que estrutura a vida desses grupos étnicos os distancia da lógica e da razão prática da sociedade dominante. Esse aspecto de duas tradições que se contrapõem, colocam-nas como ideologias no sentido lato, na medida em que operam sistemas de organização da vida, compreensões e perspectivas completamente diferentes.¹²

Mas, os discursos ideológicos que justificam a existência das diferentes etnias ao longo da história, foram operados por categorias raciais, durante o século XIX, que permitiam naturalizar as desigualdades sociais, pois as diferenças eram equivalentes à natureza da biologia e da conformação racial que explicava as diferenças na sociedade. O evolucionismo também opera com essas equivalências, na medida em que explica as diferenças em termos de escala temporal. As diferenças entre culturas se dariam como etapas na sucessão histórica, na medida em que as mais novas ainda não alcançaram o estágio superior de desenvolvimento da civilização ocidental dominante. A elas ainda resta à chance de recuperação.

Como um consenso na antropologia, as etnias são categorias relacionais entre grupos humanos, compostas antes de representação e de lealdades morais do que de especificidades culturais e raciais.

O reconhecimento da cidadania do índio pressupõe o direito às suas terras e o respeito à sua cultura como integrante da nação brasileira.

Concordamos com Manuela Cardoso da Cunha quando ela afirma

12 A ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos ensinam a conhecer e a agir. O discurso ideológico pretende engendrar uma lógica da identificação que unifique pensamento, linguagem e realidade para, através dessa lógica, obter a identificação de todos os sujeitos sociais com uma imagem particular universalizada, isto é, a imagem da classe dominante. CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1982, p. 3.

“Na verdade, o que deveria estar claro é que a posição especial dos índios na sociedade brasileira lhes advém de seus direitos históricos nesta terra: direitos constantemente desrespeitados, mas essenciais para sua defesa e para que tenham acesso verdadeiro a uma cidadania da qual não são os únicos excluídos. Direitos, portanto, e não privilégios, como alguns interpretam.”¹³

Conforme escreve a antropóloga Clarice Cohn¹⁴, em artigo para a *Revista História*, intitulado “Tutela nunca mais”, na década de 1950, o Estado brasileiro via o índio como alvo de uma inevitável e gradativa integração à sociedade nacional. Desde a criação do Serviço de Proteção ao Índio, mais tarde designado FUNAI, a orientação não muda e o governo monta todo um aparato institucional para que o Estado possa tutelar o índio. O Estado tutor é aquele que decide pelos índios e, sob o pretexto de cuidar deles, os mantém sob controle.

Essa questão é muito delicada, pois envolve muitos aspectos cruzados. A perspectiva que se tinha na década de 1970, prevista pelo próprio Darcy Ribeiro, era que as comunidades indígenas não chegassem ao século XXI.

A perspectiva de Darcy Ribeiro, construída ao longo de sua trajetória intelectual, explica a formação do povo brasileiro, enfatizando a riqueza do mosaico cultural, resultante do nosso processo civilizatório, que é receptivo a novidades provenientes de fora, mas limitado pela estrutura social mantida pela classe dominante. Como diz o autor:

“A passagem do padrão tradicional tornado arcaico, ao padrão moderno opera a diferentes ritmos em todas as regiões, mas mesmo as mais progressistas se veem tolhidas e reduzidas a uma modernização reflexa. Isso não se explica contudo, por qualquer resistência de ordem cultural à mudança, uma vez que um veemente desejo de transformação renovadora constitui,

13 CUNHA, Manuela C. “Etnicidade, indianidade e política”. In: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 239 e 248.

14 Clarice Cohn é professora da Universidade Federal de São Carlos e autora da tese *Relações de diferença no Brasil Central; os Mebengokré e seus outros*. Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

talvez, a característica mais marcante dos povos e, entre eles, os brasileiros. Mesmo as populações rurais e as urbanas marginalizadas enfrentam resistências, antes sociais do que culturais, à transfiguração, porque umas e outras estão abertas ao novo.”¹⁵

Darcy Ribeiro analisa também a formação do povo brasileiro em torno do conceito de miscigenação, associada à aculturação ou assimilação das culturas sob o domínio do colonizador, que imprimem uma identidade nacional unificadora. Mesmo ele, como antropólogo com larga produção sobre as culturas indígenas, vê a sobrevivência dessas etnias como residuais diante de uma tendência à homogeneização cultural.

Sem contestar essa tendência, a sobrevivência desses povos ocorreu muito em função das garantias legais, conquistadas pelo movimento organizado das comunidades indígenas, com apoio da sociedade civil nas décadas seguintes.

A mudança mais importante nesse cenário foi a Constituição de 1988 que reconhece o direito dos índios às suas terras e à cidadania plena. Mesmo com todo esse avanço jurídico e a organização das comunidades indígenas, a situação está longe de um desfecho negociado, ao contrário, as disputas pela posse das terras continuam. Sucede que os territórios indígenas demarcados pelo Estado brasileiro são terras alienáveis da União, cedidas aos índios em regime de usufruto, ou seja, eles não têm a posse das terras: ganham o direito de nelas residir e fazer uso das riquezas do solo e das águas para viver.

Incorporados institucionalmente aos sistemas nacionais de educação escolar e de saúde, os índios passaram a compartilhar direitos universais de todos os cidadãos, mas essa relação, em alguns lugares, ainda sofre muita resistência por parte de setores e pessoas da sociedade em geral, que os veem como intrusos, pois permanecem com a visão de que os índios são um empecilho ao desenvolvimento nacional.

15 RIBEIRO, D. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 298.

Dessa forma, a partir das questões que os filmes colocam, pensamos em articular algumas relações mais amplas entre cinema e história, mas também de pensar o filme como documento de discussão de uma época e seu estatuto como objeto de cultura que encena e expressa o passado e o presente.¹⁶

Nesse caminho, os estudos culturais se tornam fundamentais para a compreensão dos processos e das relações desenvolvidas pela dinâmica cultural na construção e circulação das ideias e valores presentes no senso comum, em torno da representação das comunidades indígenas apresentadas nos filmes.

Jesus Martin Barbero, importante pesquisador colombiano, desenvolve análise sobre meios e mediações da dinâmica cultural, dialogando com autores dos chamados estudos culturais, que interpretam as novas complexidades das relações constitutivas entre comunicação, cultura e Estado. Esses estudos contribuem para análise dos nossos processos formadores e juntos farão parte do processo de análise comparativa entre os dois filmes.

Os filmes escolhidos neste estudo não são considerados ou qualificados como filmes históricos, embora o filme *Terra Vermelha* recrie um fato real. Eles nos oferecem possibilidades de leitura que permitem compreender a dialética estabelecida entre o passado e o presente.

Hoje, a maioria dos brasileiros ignora a imensa diversidade de povos indígenas que vivem no país. Estima-se que na época do descobrimento eram mais de mil povos, somando aproximadamente quatro milhões de pessoas. Atualmente, encontram-se distribuídos no território nacional 240 povos com mais de 150 línguas diferentes. Variam não só as línguas faladas, mas as formas de organização social e política, os rituais, as cosmologias, os mitos, as formas de expressão artística, as habitações e a maneira de se relacionar com o ambiente em que vivem.

Percorrer essa trajetória é uma tarefa enorme e já desenvolvida por muitos historiadores e antropólogos. Dada a diversidade de etnias e de diferentes temporalidades entre esses contatos, o problema ganha contornos políticos, sociais e

16 CAPELATO, Maria Helena *et al.* *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 43.

culturais específicos. Esse trabalho de acompanhamento das políticas de Estado, dirigidas às populações indígenas brasileiras, é desenvolvido e analisado por vários órgãos e institutos nacionais, tais como o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), o Conselho Nacional de Política Indigenista (CNPI), o Instituto Socioambiental (ISA) e outros. Nesta pesquisa, estudamos alguns desses aspectos para desenvolver um diálogo necessário entre a história e o cinema, principalmente com relação à trajetória dos Guarani Kaiowá, retratada no filme *Terra Vermelha*.

Para tratar das relações entre as transformações econômicas e sociais no período de industrialização do país, foco do filme *Yndios do Brasil*, a leitura do artigo de Fernando A. Novaes e João Manuel Cardoso de Mello, intitulado “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”, foi fundamental.

Num período relativamente curto, de 1930 a 1980, e de forma acelerada, o Brasil construiu uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e consumo próprios dos países desenvolvidos. Resumidamente, entre 1945 e 1964, seguiu-se o processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados que exigiam investimentos de grande porte; as migrações internas e a urbanização ganharam um ritmo acelerado.

Entre 1964 e 1979, período da ditadura militar, a impressão de uma continuidade essencial de progresso e de expansão moderna da sociedade, principalmente em função da implantação em rede nacional das telecomunicações, além da entrada das multinacionais em diversos ramos de atividade e a ampliação dos padrões de consumo ao estilo das grandes metrópoles do mundo, ensejaram o discurso ufanista de integração nacional na direção de um futuro promissor.

Em função da estagnação econômica do período, da superinflação, do desemprego, da escalada do crime, do tráfico de drogas e da violência, quebra-se o ritmo de crescimento. A década de 1980 ficou então caracterizada como a década perdida:

“Essa modernização acompanha uma dinâmica econômica e social concentradora de lucros, reforça o monopólio da terra, comprimindo os salários dos trabalhadores subalternos, abrindo espaço para a diferenciação das rendas e do consumo dos funcionários, do dinheiro e da nova classe média. A

esmagadora maioria da população que ainda vivia no campo em 1980, cerca de 40 milhões de pessoas, continuava mergulhada na pobreza absoluta.”¹⁷

Nos anos 1990, o acirramento das contradições vivenciadas expôs para a sociedade brasileira a real condição dos problemas não resolvidos. Essa é a conjuntura e o ambiente no qual o filme *Yndio do Brasil* foi lançado. A produção cinematográfica brasileira dessa época ficou conhecida como o cinema da retomada e esse filme dialoga com a perspectiva da produção do cinema brasileiro, focando a imagem do índio inclusive como símbolo de identidade nacional.

Talvez possamos considerar aproximações entre o mosaico cultural brasileiro, referido por Darcy Ribeiro como um construto social e histórico, com o conceito de hibridização, desenvolvido por Nestor Garcia Canclini, quando este acrescenta novas considerações sobre as antigas oposições entre tradição e popular, culto e massivo. Na medida dos cruzamentos possíveis entre os modos de ver a diversidade cultural, os dois filmes em questão são produções que realizam leituras próprias desse processo de transformações, inseridas num movimento de massificação e homogeneização, que inclui deslocamentos internos, rearranjos das identidades e as sobrevivências de culturas indígenas como resistência.

O problema está em como a sociedade se relaciona com esses povos que estão tão longe e tão perto de nós. A diversidade das situações põe à prova a própria sociedade que é solicitada a conviver, a se relacionar com os povos indígenas, que estão crescentemente participando da vida social e defendendo seus direitos constitucionais.

A questão da autonomia das culturas indígenas está diretamente relacionada à preservação de suas terras, e mesmo as já demarcadas constantemente sofrem intervenções e novos pedidos de reintegração pelos grandes produtores interessados nas suas riquezas. Esses conflitos estão colocados e as questões políticas se expressam nos dois filmes.

17 NOVAIS, Fernando A. e MELLO, J. M. Cardoso de. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Schwarcz, 1998, p. 574.

Os filmes escolhidos são produções bem diferentes pelo estilo de filmagem que desenvolvem. Mesmo que os filmes sejam classificados como documentário, no caso de *Yndio do Brasil*, e narrativa ficcional clássica, no caso de *Terra Vermelha*, eles possuem leituras específicas e dialogam entre si, como produções de cineastas engajados politicamente que buscam inovações da linguagem em seus trabalhos.

Em *Yndio do Brasil*, não há uma história de índio a ser contada, mas várias formas possíveis de se contar uma história sobre índios. A escolha das imagens vem carregada de simbolismos, permitindo ao espectador relacioná-las com o seu repertório e decifrar o objeto no momento em que o identifica. O processo de montagem como uma colagem alternando imagens fantásticas e históricas, expressa a vontade do autor em discutir a construção de significados a partir de vários significantes.

Todo fragmento visto como documento/imagem histórica foi criado conforme as circunstâncias técnicas e conjunturais do momento. Não existe índio falso ou verdadeiro, existe o que é imaginado, suposto, preconcebido, imitado, enfim, representado.

Em *Terra Vermelha*, o tema parte de um fato verdadeiro, mas isso não faz do filme um retrato fiel da realidade. Ele é uma recriação de um problema real, desenvolvido como uma narrativa ficcional que, numa sequência linear dos fatos, garante uma verossimilhança na condução do conflito. Aliado a essa construção, ele estabelece com o público uma comunicação, na medida em que as ações dos personagens refletem concepções ancoradas no senso comum, são reconhecíveis e aplicadas às situações, mas não são explicadas.

A narrativa ficcional clássica estrutura-se em forma de trama, desencadeada pela ação dos personagens que se posicionam nas cenas, através das unidades a que chamamos planos. Por meio do posicionamento da câmera, com planos que acompanham o ponto de vista dos personagens, a narrativa se desenvolve. Acompanha essa construção a montagem paralela que garante a simultaneidade das cenas, compondo a ação ficcional em sequências. Assim, a narrativa clássica se constitui como um modelo de narração e serve como parâmetro tanto para o espectador como para os cineastas, o que não impede inovações dentro do modelo.

O documentário também tem uma trajetória como forma expositiva de um argumento, comporta uma retórica, muitas vezes sobreposta às imagens, uma voz em *off*,

conhecida como voz de Deus, que explica os enunciados. A partir dos anos 1960, os documentários jornalísticos com câmera direta, captando a verdade dos fatos na hora, abrem as perspectivas de construção narrativa mais participativa, incorporando novas experiências a cada momento de seu processo.

No que concerne à renovação do cinema como linguagem, é um movimento que tem sua história e que não cessa de se articular aos movimentos artísticos, na discussão e experimentação estabelecida por essa relação. São muitos movimentos e interpretações do próprio meio cinematográfico, preocupado em definir e posicionar as leituras sobre a realidade comum e as interpretações que se pode desenvolver perante essa relação. Assim, o cinema construiu uma linguagem própria que vem sendo continuamente reelaborada, conforme as possibilidades técnicas e as intencionalidades, perspectivas e pontos de vista dos grupos e indivíduos inseridos nesse movimento.

A década de 1990 traduziu esse movimento como continuidade da modernidade e dos processos culturais integrados na difusão de novas linguagens. Em 1996, foi inaugurado o Festival “É Tudo Verdade” em três capitais brasileiras, a saber, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, e, nas palavras de seu diretor Amir Labaki, a realização do festival se deve a uma feliz conjunção de fatores:

“Nacionalmente a retomada da produção do cinema brasileiro encontrou nos documentários alguns de seus momentos de maior poder criativo. Internacionalmente, a década de noventa assiste a uma revitalização do documentário, como que uma reação iluminista à inflação de imagens escândalo e notícias relâmpago. O surgimento e o fortalecimento de festivais específicos para o gênero tem a um só tempo refletido e catalisado esse processo”.¹⁸

O cinema como expressão, meio de representação, produto cultural e meio de comunicação precioso que guarda, condensa e materializa em linguagem fílmica nossas experiências, consegue elaborar nossas percepções sobre as fantasias, expectativas,

18 LABAKI, Amir. Catálogo do 1º Festival Internacional de Documentários. Rio de Janeiro / São Paulo / Brasília, 1996.

conflitos e possibilidades de convívio e de reconhecimento social, diante de nossas diferenças culturais.

Nessa perspectiva de construção de narrativas fílmicas que não mais se limitam a formatos pré-estabelecidos, o cinema contribui para a capacidade de reinvenção de nossas experiências, como construto social e elaboração contínua dos sentidos e das atribuições de sentido que desenvolvemos. O cinema como linguagem e forma de conhecimento se reinventa e nos reinventa também, no diálogo que realiza com a história. Esse diálogo não é tranquilo, pelo contrário, as tensões são produtoras de questionamentos e de interpretações que integram projeções do nosso processo histórico.

Tais projeções remetem a confirmações do já estabelecido, como reelaboração de posições dominantes, fixas, racistas, como também de posições alternativas, utópicas e criativas. São projeções a partir de prospecções realizadas nas imagens do que podemos imaginar e realizar, ainda acreditando na capacidade criadora dos sujeitos históricos, como agentes e atores sociais, não apenas como reprodutores e consumidores passivos.

As leituras das narrativas fílmicas são expressões da cultura como mediações representativas de um modo de ver nossos conflitos sociais. Esses filmes contribuem para o exercício de construção e desconstrução de narrativas que nos ajudam a valorar e interpretar nossas experiências sociais como sujeitos históricos, inseridos num mesmo movimento contínuo de percepção, produção, reprodução dos sentidos sobre nossas ações.

Com essas perspectivas, organizamos o trabalho em dois capítulos.

No primeiro capítulo, faremos uma breve apresentação da carreira do autor de *Yndio do Brasil* e sua filmografia, observando seu interesse pelo tema. Na sequência, estudaremos as representações da figura do índio nos fragmentos de filmes ficcionais, como também a representação do índio nas circunstâncias de filmagem dos documentários institucionais e comerciais. Observaremos também as vozes e os discursos nas imagens dos fragmentos escolhidos pelo autor, os textos próprios das cenas e os poemas sobrepostos a elas, assim como as passagens e os cortes na montagem do filme como colagem.

A década de 1990 e o posicionamento do autor frente à discussão sobre a política cultural dirigida à produção cinematográfica da época também será contemplada. Nesse

capítulo, trabalharemos a tensão entre a produção e a reprodução de imagens que refletem e refratam circunstâncias históricas específicas que transmitem valores mais amplos disseminados e reelaborados pela indústria cultural.

Essa análise buscará compreender as intenções do autor e sua interpretação sobre as imagens apresentadas, as correspondências entre as cenas escolhidas como ilustração de uma ideia (do autor) e o que podemos encontrar nas imagens como registros de épocas em confrontação com as ideias vigentes na mesma época.

No segundo capítulo apresentaremos um breve histórico sobre a carreira do autor, seu interesse pelo tema, para, em seguida, iniciarmos a análise do filme *Terra Vermelha*, partindo de suas considerações e um breve resumo do enredo.

Faremos considerações sobre as cenas que conduzem a trama dramática e observaremos os pontos de vista existentes entre os personagens e as situações criadas.

Observaremos a construção da linha contínua da ação em montagem paralela, configurando passagens entre blocos de tensão narrativa, até o confronto final. Analisaremos o protagonismo indígena colocado pelo autor e as relações que podemos estabelecer com a história do desenvolvimento econômico do país, que incide diretamente sobre a trajetória dos índios Guarani Kaiowá na região.

Os fenômenos sociais, como o suicídio apontado no filme e os assassinatos de lideranças que ainda ocorrem na região, serão observados em perspectiva histórica. A discussão sobre a realidade dos fatos configura o caráter realista do filme, como uma recriação portadora de uma visão própria.

Nas considerações finais, discutiremos os posicionamentos dos dois filmes com relação às formas de representar os discursos direcionados à população indígena, tanto no que se refere aos problemas específicos locais, quanto às concepções mais gerais que norteiam as perspectivas em cada um deles. Observaremos o que os filmes possibilitam em termos de reconhecimento social; de capacidade de percepção da realidade social e possibilidade de crítica.

CAPÍTULO 1

AS VOZES E OS DISCURSOS NO FILME *YNDIO DO BRASIL*

Trajectoria do autor

Na época do lançamento de *Yndio do Brasil*, Sylvio Back já se era um cineasta de vasta e reconhecida produção. Para acompanharmos seu percurso, apresento algumas breves considerações sobre sua trajetória, colhidas em várias entrevistas, em livros do autor e em outras fontes que serão citadas no decorrer do texto.

Nascido em Blumenau, Santa Catarina, filho de pai húngaro e mãe alemã, Sylvio Back inicia sua carreira no jornalismo, publicando matérias culturais em diversos periódicos de Curitiba entre 1958 e 1966. Dirige por dois anos uma página literária chamada Letras e Artes, “onde muita gente que virou escritor e intelectual aqui no Paraná colaborou”, comenta o próprio autor em entrevista ao jornal *A Notícia*, de Santa Catarina, em 1996. Nesse período entra em contato com o movimento cultural da época, conhecendo pessoas sintonizadas com as discussões políticas e ideológicas que marcaram a década.

Frequentador do cinema da cidade acompanhou assiduamente a produção cinematográfica que chegava a cada época, o que o incentivou a aventurar-se junto com amigos jornalistas numa realização que resultou no seu primeiro curta metragem *As moradas* realizado em 1964.

Em 1968 inaugura sua carreira como cineasta com o lançamento do filme de longa-metragem ficcional *Lance maior*, que representa a vida e os anseios de alguns jovens de Curitiba nos anos 1960, quando a cidade estava em pleno processo de modernização.

Alcançou reconhecimento da crítica da época, sendo o filme exibido nas principais salas de cinema em diversas capitais.

A partir de então abandona efetivamente o jornalismo e se lança na carreira cinematográfica. Como todo cineasta iniciante, realiza vários curtas-metragens institucionais muito ligados a temas urbanos da cidade de Curitiba.

Lança em 1971 o filme histórico *A Guerra dos Pelados*, sobre o conflito conhecido como Guerra do Contestado, na fronteira entre os estados do Paraná e Santa Catarina no período que vai de 1912 a 1916. Visto como o Canudos do Sul, em referência ao movimento ocorrido no sertão da Bahia, sob a liderança carismática de Antonio Conselheiro, esse episódio traumático na história da região será narrado no filme, a partir da perspectiva dos pelados.

Mostra a resistência da população residente no local, também conduzida por lideranças religiosas, que foram massacradas pelas forças governamentais. Trata-se de uma reconstrução ficcional com a participação de atores e não atores locais, e também de outros mais conhecidos como Jofre Soares no papel principal.

Em 1976, lança seu terceiro filme de longa-metragem, *Aleluia Gretchen!*, uma grande produção com atores famosos no elenco. Narra a saga de uma família de imigrantes alemães que se instala no sul do Brasil e cuja história se desenvolve ao longo de quarenta anos, de 1930 a 1970. Aborda a relação entre o movimento integralista e o nazismo, e nas palavras do autor “o filme é uma parábola sobre o regime brasileiro da época e um discurso sobre o autoritarismo na vida das pessoas”¹⁹, alcançando projeção e reconhecimento internacional, sendo o filme mais premiado da sua cinematografia.

Nesse início de sua carreira, Sylvio Back irá se afirmar como representante da cultura do cone Sul, denominando seus três filmes como trilogia do sul.

Insiste em contribuir para o debate das questões nacionais a partir de seu lugar, chamando a atenção do Brasil para o Sul, com o intuito de quebrar o mito que se tem da região como sendo um Brasil mais rico, que não precisa de cuidados, uma região diferente, menos brasileira.

19 Back, *República Guarani*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1982, p. 20.

Conforme análise de Rosane Kaminski²⁰, essa característica não foi totalmente premeditada, mas foi estratégica no panorama da produção da época sendo esses filmes reconhecidos pela crítica como os representantes do cinema do Sul.

Sua filmografia ficcional inserida no contexto amplo das décadas de 1960 e 1970, afirma o autor no cenário cinematográfico que era dominado pelo grupo cinemanovista, encabeçado por Glauber Rocha, com forte acento sobre a questão da identidade nacional ligada ao Nordeste. Essa afirmação lhe serviu para demarcar uma posição frente ao eixo Rio-São Paulo que dominava na época. Seu desejo de se comunicar e ser reconhecido o faz trabalhar com temas de largo alcance como a modernização urbana, as relações de poder, a opressão e a exploração do outro. Realizando filmes com esses temas ele impregna sua visão de mundo a partir de sua experiência.

Durante toda a sua carreira realiza vários curtas-metragens e documentários institucionais para sobreviver, produzindo o *Globo Repórter*, reportagens e programas turísticos para a TV, e outras produções para espaços institucionais regionais.

A perspectiva histórica no cinema de Sylvio Back é uma constante na sua obra e sofre modificações ao longo de sua produção. Rosane Kaminski observa que os filmes de longa-metragem realizados no início de sua carreira eram ficções que abordavam temas históricos e que, a partir de 1980, Sylvio dará mais atenção ao documentário histórico como longa-metragem.

Com essa perspectiva realiza os documentários *A Revolução de 1930* (1980), *República Guarani* (1982), *Guerra do Brasil* (1987) e *Rádio Auriverde* (1991).

Na continuidade de sua atividade, o cineasta produziu vários filmes, tanto documentários como ficção, destacando-se em 1999 *Cruz e Souza, o poeta do desterro* e, em 2004, *Lost Zweig*, um longa-metragem sobre a estada do jornalista Stefan Zweig no Brasil. Permanece ativo até hoje. Seu último filme, lançado em 2012, foi o longa-metragem *O Contestado – Restos mortais*, no qual revisita a história da guerra dos pelados, abordada em seu segundo filme.

20 Professora do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e autora da tese de doutorado *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back, 1960-70*. Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2008.

A concepção de cinema do autor

Cinema para Sylvio Back significa posicionar-se diante do mundo com uma visão pessoal. O papel do cineasta, como intelectual, é participar dos debates estéticos e políticos de seu tempo por meio dos filmes.

Sylvio Back é um artista que iniciou sua carreira como jornalista e crítico de cinema, como leitor voraz de tudo que se escrevia sobre cinema, é leitor também dos estudos de Marc Ferro, historiador e cineasta francês muito influente a partir da década de 1970. Esse autor elevará o cinema ao status de documento histórico, cujas imagens poderiam ser vistas não como trucagens, mas como testemunhos de épocas. Nas suas palavras

“O filme está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza”.²¹

A perspectiva de Marc Ferro, de investigar o cinema atentando sobre sua possibilidade de ampliar o conhecimento da realidade social e histórica, irá exercer grande influência sobre a obra de Sylvio Back.

A discussão sobre os modos de apreensão da realidade é uma constante para a atividade dos escritores, jornalistas, historiadores, intelectuais e comunicadores. A produção de imagens coloca-se como uma possibilidade de leitura do real que conserva ao mesmo tempo o olhar de quem a produziu.

Sua opção em investigar temas históricos e abordá-los como documentários, está ligada à sua necessidade de experimentação da própria linguagem. Geralmente os documentários seguem uma linha de raciocínio priorizando uma argumentação em torno de um tema, na qual as cenas seguem essa lógica e não o desenvolvimento sequencial de uma narrativa organizada como uma trama dramática, ficcional em torno de um

21 FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 32.

personagem central. Como outro formato, o documentário exhibe um conjunto unido por uma retórica organizada em torno de uma lógica de argumento que lhe dá a direção.

Talvez essa opção tenha contribuído para esclarecer o foco dos problemas que o cineasta queria abordar. A forma lhe oferece possibilidades de ampliar o conteúdo de suas investigações sobre as questões históricas, misturando imagens de arquivo do passado e entrevistas do presente, sobre a sociedade representada e os temas que ele quer evidenciar. As imagens podem revelar uma coerência do discurso ou podem negá-lo, questionando a visão oficial que se tem sobre a versão de um fato histórico. Essa é a pesquisa que interessa ao cineasta e o documentário se ajusta melhor às suas intenções naquele momento. Por isso irá buscar em arquivos de imagens os registros anônimos, as imagens sobre o cotidiano da época estudada, reveladores de outros olhares que o discurso oficial anuncia. Aliado a esse pensamento, constrói novas experiências na composição da sua linguagem, na medida em que descobre e desenvolve processos experimentais de montagem das imagens recolhidas na sua pesquisa.

É o que realiza nos seus quatro documentários anteriores ao filme *Yndio do Brasil*, evidenciando outras perspectivas sobre temas consagrados como a Revolução de 1930, a Guerra do Paraguai e a Rádio Auriverde.

Nesse sentido, Sylvio Back irá buscar desenvolver novas possibilidades de fazer cinema, sem comprometer-se com posturas e ideias fixadas previamente, tampouco pretende ser portador de uma visão única, mas procura colocar frente a frente diversas imagens de acontecimentos e os discursos sobre esses mesmos acontecimentos. Não busca um discurso neutro, convida o espectador à reflexão.

Nas palavras do autor, “Busco no meu cinema um permanente engajamento com a criação livre, com um rearranjo pessoal da realidade, dentro de uma estética experimental, nova, subversiva, abusiva até em termos de mercado, exibição e público”.²²

Nessa busca por uma linguagem própria, define-se como um traficante de fotogramas, pois adora remexer na História. Suas análises estão em oposição às visões dogmáticas ou oficiais, trazendo para seus filmes novos ângulos e questões sobre

22 BACK, Sylvio. *República Guarani*, op. cit., p. 17.

assuntos históricos, sobre temas que não estavam na moda ou em evidência no presente, mas que continuam vivos mesmo que de forma oculta, subterrânea. Não ambiciona compromisso ideológico com a direita ou a esquerda, mas procura antes problematizar. Sua intenção é criar uma linguagem descolonizada.

Como cineasta, reconstrói os fatos e os temas históricos que escolhe, com tratamento poético imagético pessoal, busca na pluralidade de olhares uma reflexão crítica sobre as diferentes versões possíveis da História.

O índio na obra de Sylvio Back: o documentário *República Guarani*

Em República Guarani, de 1982, Sylvio Back realiza um longo documentário em que discute e analisa um projeto religioso, social, econômico, político e arquitetônico, sem equivalência na história das relações entre o conquistador e o índio nas Américas. Desenvolvido pelos jesuítas nos séculos XVI e XVII, tanto as reduções no território do atual Paraná, antiga região do Guairá, quanto Os sete povos das missões, no Rio Grande do Sul, serão objeto de análises e interpretações históricas de diferentes e renomados estudiosos do caso

O interesse pela questão indígena se deve à leitura de dois livros, o primeiro do antropólogo catarinense Silvio Coelho dos Santos, *Índios e brancos no Sul do Brasil*, que reconstitui o processo de interiorização dos imigrantes alemães, poloneses e italianos no final do século XIX e início do XX, ocupando os “espaços vazios do Sul”. O segundo, a República Comunista Cristã dos Jesuítas, do abade suíço Clovis Lugon.²³

23 Atráídos pelas características utópicas das reduções indígenas, historiadores de esquerda sustentaram a hipótese de que as missões haviam sido uma espécie de “socialismo cristão”, construído mediante um projeto inaciano. Lugon é defensor dessa tendência. A resposta dos pesquisadores jesuítas reafirma que as reduções tinham muito de cristão e pouco de socialista, baseado no trabalho de Arnaldo Bruxel no qual o autor constata que a ausência da propriedade era um fenômeno cultural ligado aos costumes indígenas, e não algo previsto num projeto jesuítico. Informação obtida em Anibal Costa de Souza, *O índio como imagem – representação do índio nas missões da Província jesuítica do Paraguai (sec. XVII-XVIII)*. Dissertação de Metrado. Universidade Federal do Paraná (UFPA), 1996.

Sua posição radical frente ao projeto de evangelização e domesticação imposto aos índios no cone sul, empreendido ao longo de 150 anos pelos jesuítas, se apoia nas pesquisas iconográficas tais como croquis, desenhos, mapas, gravuras e em entrevistas que realiza junto a especialistas no assunto.^{24.}

O autor quer desmistificar a ideia de que os jesuítas foram menos nocivos à cultura indígena, mesmo que uma parte deles tenham se aliado à resistência dos índios guaranis que se recusaram a sair da área das missões e foram dizimados pelas forças das duas coroas, Portugal e Espanha, à época do Tratado de Madri, que estabelecia as fronteiras no sul do Brasil. Ao final a Companhia de Jesus foi expulsa do Brasil e os índios que escaparam ao massacre fugiram ou cederam à escravização de colonos e bandeirantes.²⁵

Como exposto ao longo do filme, durante todo esse tempo, os jesuítas conseguiram desenvolver um projeto alternativo ao processo de escravização do índio pelas bandeiras e pelas coroas, mas não chega a ser uma sociedade comunista cristã.

Por meio de estudos e discursos, não há dúvida que se trata de um projeto de dominação que se esforça por substituir a “cosmogonia e ectoplasma mítico dos nativos por divindades externas a sua realidade porta-vozes de dogmas e liturgias etnocêntricas”, como o autor gosta de frisar.

Esse documentário foi realizado numa época em que a Igreja Católica, na sua vertente mais radical de opção pelos pobres, a Teologia da Libertação, apoiava sem medir esforços tanto a resistência ao regime militar quanto o movimento social das populações carentes em diversos campos de atuação.

24 Ao longo do documentário os entrevistados apresentados são: Bartolomeu Meliá, jesuíta e antropólogo espanhol; Rafael Eladio Velazquez, historiador paraguaio; Juan Carlos Garavaglia, historiador argentino; Juan Villegas, jesuíta uruguaio; Maxime Haubert, historiador e antropólogo francês; Moyses Vellinho, historiador brasileiro; Guilherme Cesar, historiador brasileiro; Ernesto J. Maeder, historiador argentino.

25 O confronto surge a partir de um acordo firmado entre as duas nações ibéricas que estipulavam o abandono dos índios Guaranis dos territórios que compreendiam os Sete Povos da Banda Oriental do Uruguai, em favor da ocupação do respectivo espaço pelos portugueses. Cf. SEVERAL, Rejane da Silveira. *Jesuítas e guaranis face aos impérios coloniais ibéricos no Rio da Prata*. Tese de Doutorado em História Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1993.

A posição do autor frente à orientação da Igreja Católica Cristã na sua totalidade, sem considerar suas contradições internas, pode ser interpretada por alguns como radical. Essa radicalidade do seu discurso não se manifesta tão explicitamente no documentário, ela está expressa no seu livro de mesmo nome. Como exemplo, reproduzo uma passagem significativa do livro em que podemos observar sua posição:

“A Companhia de Jesus foi a primeira multinacional ideológica do mundo. Transmitindo o Evangelho, como um Cristo inimaginável para africanos, asiáticos e índios americanos, sobrepondo-se impunemente ao universo mítico de cada povo, nação, tribo, os jesuítas inauguraram o imperialismo espiritual dos tempos modernos. Só vieram a perder essa hegemonia em fins do século XVIII. Os jesuítas eram o cinema americano do mundo colonial.”²⁶

Na década de 1970, inicia-se um movimento na sociedade brasileira e também internacionalmente em defesa da Amazônia e dos povos indígenas. O cinema participa dessa tendência produzindo filmes de ficção com grande repercussão na mídia que se estende pelas décadas seguintes.²⁷

Destacamos dois longas de Jorge Bodanski, *Iracema, uma transa amazônica* (1976) e *Terceiro milênio* (1980) que mesclam ficção e documentário na sua abordagem, além de tecerem uma crítica social e política ao modelo de desenvolvimento adotado pela ditadura. Com relação ao documentário sobre o tema, temos ao lado de Sylvio

26 BACK, Silvio. *República Guarani*, op. cit., p. 37.

27 Os principais títulos produzidos nas décadas de 1970 e 1980 são: *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos; *Pindorama* (1970), de Arnaldo Jabor; *Uirá, um índio em busca de Deus* (1974), de Gustavo Dahl; *A lenda de Ubirajara* (1975), de André Luis Oliveira; *Aukê* (1976) e *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira; *O caçador de esmeraldas* (1979), de Oswaldo de Oliveira; *O Guarany* (1979), de Fauzi Mansur; *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra; *Diacuí, a viagem de volta* (1984), de Ivan Kudruna; *Índia, a filha do Sol* (1982), de Fábio Barreto; *Avaeté, a semente de vingança* (1984), de Zelito Viana; *Kuarup* (1989), de Ruy Guerra e *Brincando nos campos do Senhor* (1992), de Hector Babenco.

Back na década de 1980 a presença de outros autores como Sergio Bianchi com *Mato eles?*, Andrea Tonacci com *Conversas no Maranhão*, Marcos Altberg com *Noel Nutels*, Murilo Santos com *Na terra de Caboré*, Marcos Tassara com *Povo da lua, povo de sangue* e Zelito Viana com *Terra de índios*.

O documentário *República Guarani* foi muito bem recebido e inclusive premiado como melhor roteiro e trilha sonora no Festival de Brasília de Cinema Brasileiro em 1982. Com uma perspectiva que se aproxima do documentário clássico, o autor desenvolve uma narrativa em diálogo com os entrevistados, especialistas no assunto, que se dirigem diretamente ao espectador.

Em meio a imagens das ruínas das missões no Paraguai e no Brasil, apresenta imagens de desenhos e gravuras sobre o projeto das Missões, como também reproduções de artefatos e obras de arte produzida pelos índios.

Na abertura do filme, a câmera acompanha o pôr do sol por trás de uma grande edificação de época, uma igreja na sua grandeza e majestade, petrificada no tempo. É um giro longo de 360 graus, ao som evocativo religioso, glorificando um estado de alma, condizente com a imagem da paisagem. Sylvio Back inicia o documentário num clima tenso, que se prolonga ao longo do filme, tensão entre devoção e tortura, de um tempo de violências e trabalhos delicados, de concentração e dispersão, em um universo barroco, conflituoso.

Em meio ao desenrolar do filme, somos surpreendidos por imagens intercaladas aos depoimentos, por cenas de índios vivendo em estado natural, no seu cotidiano, nos seus costumes, sem a presença do branco. São imagens de um documentário filmado em 1956 por Vladimir Kozak, antropólogo e cineasta tchecoslovaco que fixou residência no Paraná e registrou os últimos remanescentes dessa tribo da família linguística tupi-guarani, de nome Xetás (Hetas), que se escondiam na Serra dos Dourados, ao norte do estado.

No livro *República Guarani*, Sylvio Back revela que não sabia como poderia estabelecer uma ponte entre a história das reduções e a atual situação dramática dos índios guaranis, na época de realização do filme. A descoberta dessas filmagens possibilitou uma solução para a questão. Ao usar imagens históricas em temporalidades diversas, discute a relação de dominação cultural como um legado nefasto para as

comunidades indígenas. No documentário o clima é tenso diante das oposições entre as gravuras da época das reduções, as ruínas de um empreendimento ambicioso e as imagens “reais” dos índios Xetás, como sobreviventes desse processo histórico.

Esse filme marcou profundamente a visão do autor sobre a catequese cristã e o silêncio da sociedade e da história oficial sobre a situação dos povos indígenas, e o descaso a que são submetidos os índios que ainda vivem espalhados pelo território local, resistindo e buscando manter seu modo de vida em meio aos destroços da memória.

O contexto de cada produção marca não só o formato e as condições técnicas da época, as escolhas no processo de montagem, como também a intencionalidade do artista frente à conjuntura do momento de realização. É o próprio autor que diz que se o primeiro documentário sobre o índio *República Guarani* tratava de “recapturar a polêmica de uma conquista espiritual de há 350 anos”, agora o diálogo se dá com a imagem do índio reproduzida pelo cinema.

Conforme relato do autor para o livro de Lúcia Nagib²⁸, o filme *Yndio do Brasil* surgiu a partir de uma pesquisa feita para o documentário *Rádio Auriverde*, de 1991.

Na pista de imagens inéditas sobre as Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB) na Itália, foi surgindo uma inesperada cinemateca indígena, guardada em arquivos públicos e privados norte-americanos, bastante reveladora da tensão entre o registro audiovisual da sociedade branca e o universo físico e mítico das comunidades autóctones.

É interessante observar como a pesquisa amplia a criatividade do autor: “o universo imagético existente nos arquivos nos oferecem motes de análise até então impensados”. Ao finalizar o documentário *Radio Auriverde*, ele retorna aos Estados Unidos para ampliar as imagens entrevistas e dar continuidade à pesquisa. Após quatro anos de trabalho com esse material nasceu o filme, que aborda nas palavras do autor “como o cinema tem abordado e fixado o índio brasileiro, seu cotidiano, rituais, idiossincrasias e cosmogonias, seja pelo viés jornalístico e científico, seja mediatizado por um discurso ficcional”.

28 NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.

Yndio do Brasil é uma produção totalmente realizada com material captado por terceiros. Embora nos documentários anteriores o autor também utilize imagens de arquivo, neles ainda existe uma preocupação cronológica presente no fato histórico narrado.

Nesse filme Sylvio Back radicaliza sua proposta, realizando uma colagem de fragmentos de filmes mudos e sonoros, em preto e branco e em cores, desconhecidos e clássicos, documentários e ficção, todos tendo como tema o índio, captado por diferentes pontos de vista.

A esse material, ele acrescenta uma sonoridade musical e canções populares, como também seus poemas como comentários superpostos às imagens, conformando sua visão sobre o assunto, diferente do documentário *República Guarani*, onde se mostra mais distanciado, como um observador que apresenta uma interpretação histórica ao espectador. Talvez por isso tenha editado um livro para colocar toda sua interpretação da história, com um discurso direto próprio e contundente. Neste, ele está presente no documentário, não só pela seleção dos filmes que fez, mas como narrador, em função dos poemas que criou a partir das imagens.

A década de 1990 – O cinema da retomada – A posição do autor

A década de 1990 para o cinema e para a sociedade brasileira foi um período marcado por intensas mobilizações, apontadas por Lucia Nagib em seu livro sobre a filmografia do período

“O Brasil vinha de décadas de traumas políticos: 20 anos de ditadura militar; a doença e morte de Tancredo Neves antes de ser empossado como presidente; os anos inflacionários do governo Sarney; e, afinal, os anos obscurantistas de Fernando Collor de Mello, primeiro presidente democraticamente eleito após a ditadura militar em 1990 e logo deposto por *impeachment* em 1992.”²⁹

²⁹ Idem, p. 13.

Esses aspectos apontados pela autora situam um quadro de insatisfação e de esperanças frustradas, que transformaram a década de 1990 num esforço de recuperação do país frente às sucessivas crises pelas quais passou.

O projeto de modernização do Brasil, como muitos estudos já apontaram, foi conservador, optando por manter estruturas arcaicas ao lado de uma industrialização dependente, sem realizar formas de organização capitalista capazes de assegurar um mínimo de capacidade autônoma de financiamento e inovação. Nesse quadro, a liderança das multinacionais e a fragilidade das empresas estatais, geram dependência do crédito internacional, fragilizando as contas do governo diante das possíveis crises externas.³⁰

À herança do autoritarismo de Estado, como modelo político adotado, soma-se a opção pela instalação de uma rede de comunicação gerida por grandes empresas da indústria cultural, impondo valores midiáticos à sociedade brasileira, tornando a televisão o meio integrador de nossa realidade. No intervalo de vinte anos, entre 1970 e 1990, o país foi dominado pela Rede Globo de Televisão. Segundo Fernando Novais:

“Para além da censura imposta pelo autoritarismo, a preeminência da televisão do entretenimento sobre a educação de um lado e de outro, a liquidação do embrião da opinião pública associado ao triunfo da empresa jornalística gigante levam a um esvanecimento dos valores substantivos: a verdade cede o passo à credibilidade, isto é, ao que aparece como verdade, o bem comum subordina-se inteiramente aos grandes interesses privados; a objetividade abre espaço à opinião, isto é, à opinião dos formadores de opinião, em geral membros da elite ligados direta ou indiretamente aos grandes interesses.”³¹

30 NOVAIS, Fernando A. e MELLO, J. M. Cardoso de. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Schwarcz, 1998, p. 646.

31 *Ibidem*, p. 639.

Esse fenômeno da comunicação em rede, como produto da modernização e desenvolvimento do país, marcará nossos cenários urbanos onde, ao lado de cidades sem saneamento básico e péssimas condições de habitação, podem ser observadas a proliferação de antenas de televisão, aparelhos de rádio, celulares e internet.

Essa característica do nosso processo de modernização dificulta o caminho para uma visão mais plural na sociedade, uma vez que os meios de comunicação respondem a interesses de classe, e nosso sistema educacional público, tornado precário, também dificulta o acesso a informações mais diversificadas obstando um pensamento mais crítico e reflexivo.

Os valores inoculados pela televisão são predominantemente os utilitários levando o espectador a consumir os bens e as novidades inesgotáveis para se realizar como cidadão moderno. A ideia de liberdade se associa à sua capacidade de consumo, de escolhas sem limites. A americanização da publicidade brasileira tem papel fundamental nesse processo, o apelo à emoção e a mobilização do inconsciente desalojam a argumentação racional. Essa é uma tendência forte que marcará também a formação do público consumidor de arte e de cinema.

Isso não quer dizer que o pensamento crítico não exista, ele está presente em todas as esferas da sociedade. O que evidenciamos aqui é o desequilíbrio existente tanto para a produção como para a distribuição desses produtos e atividades culturais. O monopólio das grandes empresas de comunicação escapa ao controle público, difundindo valores morais, estéticos e políticos que influenciam sobremaneira as atitudes e comportamentos dos indivíduos e da coletividade.

Entretanto, a contrapartida crítica existe principalmente da classe artística que opõe com suas reivindicações, resistência à política cultural do Estado. Dessa forma, nos anos 1990, o governo abre mão dos impostos devidos das empresas e os repassa para as atividades artísticas, sob a forma de leis de incentivos fiscais. É uma maneira de suprir a falta de recursos públicos para o investimento em produções artísticas em geral e em particular a atividade cinematográfica, como também de isentar-se pela responsabilidade de uma política pública para o setor.

Esse pequeno resumo é sintomático das turbulências e movimentos que a sociedade brasileira vivenciou num período curto, mas bastante intenso e significativo para a compreensão dos rumos que a política cultural, no tocante ao cinema, desenvolveu naquele momento. Assim, passamos a um breve relato sobre a recuperação da atividade cinematográfica no período.

Na sua curta passagem pelo governo, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que mesmo com sérios problemas de gestão e financiamento, ainda era a principal instituição para o cinema brasileiro, o que ocasionou uma crise gigantesca no setor, praticamente paralisando toda a produção.

Após o *impeachment*, instaura-se uma reorganização geral na economia e política brasileira durante o mandato tampão de Itamar Franco, com uma série de ações e medidas para reiniciar, entre outras, a atividade cinematográfica.

Para tanto foram acionados programas e políticas públicas que permitiram o surgimento de novas produções sendo que em 1994 foram noventa filmes contra apenas dois em 1990. Essas ações causaram a impressão de um boom no setor e a década ficou conhecida como a retomada do cinema brasileiro. Há alguns cineastas veteranos, que atribuem essa ideia à mídia como tática de propaganda para incentivar o mercado.

Efetivamente o rateio dos recursos da extinta Embrafilme, transformados em incentivos para a produção como o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, contemplou projetos entre 25 curtas, 9 de médias e 56 de longas-metragens, estancando a sangria deflagrada no governo Collor.

A Lei nº. 8.685, conhecida como lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoou leis anteriores de incentivo fiscal e gerou, a partir de 1995, um crescimento vertiginoso, ampliando o número de produções fazendo emergir novamente no mercado o filme brasileiro de longa-metragem.

Dada a dificuldade de financiamento, muitos jovens cineastas no início de carreira, só conseguiam trabalhar com o filme de curta-metragem, realizando documentários e participando de inúmeros festivais internacionais. A retomada do investimento via leis de incentivos fiscais tornou conhecidos do público jovens cineastas e produções de outras regiões do Brasil. Cineastas hoje consagrados como Beto Brant, Tatá Amaral,

Eliane Caffé, Mirella Martinelli, Monique Gardenberg, Toni Venturi e outros foram contemplados nesse momento, conseguindo projeção nacional.

Enfim, o termo pegou e a discussão em torno do investimento para a produção, distribuição e divulgação do filme brasileiro como produto nacional também foi retomada. Esse movimento de grandes mudanças na política nacional possibilitou uma mudança no panorama geral da cultura como um todo.

Foi uma década importante que proporcionou o surgimento de novos cineastas, com outras preocupações e visões sobre a produção e o cinema no Brasil. O público volta a assistir e prestigiar o cinema nacional, não só com relação a produções mais populares como os filmes da Xuxa e dos Trapalhões que atingem grandes plateias. Outras produções aparecem no cenário e chegam à casa de um milhão de espectadores como *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, *O quatrilho* (1995), de Fabio Barreto, *Tieta do Agreste* (1995), de Cacá Diegues, *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas e *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles com perspectivas também de alcançar o mercado internacional. É um momento de aquecimento e entusiasmo por um lado e de profundos debates e críticas por outro.

Os filmes dessa década caracterizam-se por uma afirmação da produção nacional, revelando diferentes olhares de autores novos, mostrando um Brasil diversificado como uma redescoberta do país.

Os anos 1990 caracterizam-se pelo encerramento da Guerra Fria, com a dissolução da União Soviética e a instauração de um ambiente intelectual alinhado à democracia liberal norte-americana, representante de um pensamento único teorizado por Francis Fukuyama, autor da tese do fim da História, com base na inexistência de alternativas concretas à ordem vigente.³²

Essa foi uma discussão presente no período que fortaleceu políticas neoliberais como a privatização e a autonomia dos mercados sobre o controle estatal da economia como um todo. Como contraposição a essa política muitos cineastas se colocaram de forma crítica à lei de incentivos fiscais alertando para a possibilidade de controle do

32 ORICCHIO, Luiz Z. *Cinema de novo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 31.

mercado sobre a produção de filmes. Sylvio Back se alinhará a eles, conforme suas próprias palavras:

“É uma situação dramática: depender de empresários, de diretores de marketing, de publicitários, para conseguir aprovar uma obra de arte. [...] Saíamos dessa camisa de força, dessa ilusão infante-juvenil de que o empresariado brasileiro teria ou tem sensibilidade e interesse em investir em cultura. Seu olhar é predatório, imediatista, excludente. Escapamos da censura militar, agora caímos na mais brutal e invisível de todas: a censura econômica, o que quer dizer que dinheiro só há e haverá para filmes hagiográficos, para filmes com espinha dobrada, filmes para-hollywoodianos, filmes pró-TV, filmes sabugos, filmes covardes.”³³

Nessa mesma direção, a crítica também se pronuncia com relação à imagem da realidade brasileira produzida no período. No dizer de Ivana Bentes, se na década de 1960 a preocupação e o discurso sobre o projeto de nação se dava em torno de uma “Estética da Fome”, expressão cunhada por Glauber Rocha. Agora ela qualifica essa multifacetada produção como a “Cosmética da Fome”, referindo-se ironicamente à preocupação dos cineastas em agradar ao mercado com uma imagem *glamourizada* do povo brasileiro.³⁴

O que importa para a nossa reflexão é constatar a retomada da atividade e do debate sobre a contribuição da produção cinematográfica no panorama cultural brasileiro. A diversidade de olhares dos novos cineastas traz o conhecimento da própria história do cinema brasileiro e a convivência com os veteranos amplia a discussão sobre as perspectivas de modelos de produção a ser adotados, o que será realizado mais tarde com a criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e com as políticas para o setor desenvolvidas pelo novo governo eleito que se instaura a partir de 2003.

33 Apud NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada*, op. cit., p. 86.

34 Esse comentário de Ivana Bentes é mencionado nos dois livros aqui referidos, o de Lucia Nagib e o de Luiz Z. Oricchio.

Nessa ampliação de temas e recortes na produção nacional, muitos se voltaram a questões de identidade nacional, de exploração de temas históricos e de formação da nossa diversidade cultural. A questão do nacionalismo, do popular, dos representantes da cultura nacional é recolocada em novas perspectivas frente ao processo de internacionalização da produção.

Sylvio Back ao apresentar *Yndio do Brasil* nesse período de intensas discussões, chama a atenção sobre a representação do índio brasileiro como produto nacional exportável. Frente à globalização em andamento, é preciso repensar as formas e os meios de construção dessa imagem para nós e para o mundo.

Defende, na época, a co-produção entre o produto nacional e o capital internacional como uma via possível para a atividade cinematográfica.

Nesse ambiente de discussão cultural, de urgência em definir uma política mais clara para o setor, que será negociada nas décadas seguintes, o filme de Sylvio Back se apresenta como uma maneira de questionar a própria atividade inserida no movimento de internacionalização da produção. Mostra e comenta as diferentes técnicas narrativas e seus respectivos comprometimentos estéticos e ideológicos. É como um balanço retrospectivo que pergunta ao mesmo tempo sobre o futuro dessa representação. Nesse momento de derrocada do projeto socialista e valorização do discurso neoliberal, Sylvio Back aponta para os perigos da mercantilização da atividade em prejuízo da autonomia da experiência artística. Usa a representação do índio como mote para demonstrar o comprometimento ético da profissão, abrindo a discussão sobre a responsabilidade do cineasta em construir e desconstruir imagens, símbolos, ícones da identidade nacional.

Filmes experimentais, fora do circuito comercial, sintonizam-se com as vanguardas ou movimentos artísticos que desde a década de 1960 vêm nos últimos tempos rompendo com a perspectiva consumista do fazer artístico. Como esclarece o crítico de arte Giulio Carlo Argan:

“Numa sociedade de consumo, que mercantiliza tudo, a única coisa que pode fazer um técnico de imagens, desde que queira preservar a autonomia de sua disciplina, é produzir imagens que não sejam mercantilizáveis e subtraíam-se aos circuitos normais de consumo. Assim como deve romper qualquer

relação com o mercado, a pesquisa estética deve romper qualquer relação com a tecnologia de produção industrial, que fabrica objetos para o mercado. Isso não significa romper as relações com a sociedade, mas apenas recusar-se a crer que a existência da sociedade se identifica com a função tecnológica industrial. É fácil dizer que a pesquisa estética deve ser autônoma; a autonomia não pode ser isolamento. É evidente que a autonomia de uma disciplina consiste no compromisso de praticá-la no interesse de toda a sociedade e não de grupos restritos de poder.”³⁵

Essa atitude está totalmente de acordo com a postura de Back na época do cinema da retomada, que já vinha se materializando desde a década de 1980, com a realização de seus documentários. Sua posição nesse momento é uma confirmação de suas declarações anteriores, como cineasta independente que defende uma política cultural mais transparente na qual o investimento público seja reinvestido em projetos culturais plurais, abarcando a diversidade social.

A forma poética escolhida pelo autor é uma demonstração das inúmeras possibilidades de montagem que o cinema oferece. Sua provocação ao colar filmes diversos produzidos em momentos e realidades diferentes, mas que traduzem aspectos comuns, sugere questões ao espectador e ao realizador. É possível ir além do que as condições impõem à realização, seja por motivos de censura política ou econômica, seja por limitações técnicas, não importa, sua linguagem oferece recursos para a experimentação, para a fuga de controles externos a sua matéria e especificidade. É essa possibilidade de linguagem que o cineasta oferece ao realizar um documentário experimental, num momento de afirmação da indústria nacional cinematográfica, totalmente descapitalizada. É importante nesse momento, não ceder às imposições do mercado, esse é o seu recado.

35 ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 561.

Análise do filme *Yndio do Brasil*

“O único Índio bom é o Índio filmado.”

Richard Leacock

O filme começa de maneira intempestiva, com uma cena de guerra entre duas tribos indígenas, com imagens coloridas numa movimentação de câmera bastante dinâmica, colocando-nos como participantes da ação. A cena se desenvolve na praia, intercalando os dois grupos em oposição. Logo vemos a presença de um canhão acionado por um índio, que poderia ser um branco pintado e no outro grupo também se nota a presença de um branco. Enfim, é uma cena vigorosa, com gritos e expressões de luta, mostra os pés dos índios descalços na areia e a força de suas pegadas, com o desfecho rápido de uma das tribos, fugindo e caindo no mar, corpos espalhados e mortos na praia. Corte. O filme parece que inicia agora, pois segue a abertura com apresentação, os letreiros e a música “Peri e Ceci” cantada por Dalva de Oliveira e a dupla Preto e Branco, numa gravação feita em disco Victor de 1937.

Finda a apresentação, surgem na tela imagens em P&B, filme antigo, escuro, mostrando sombras de pessoas numa praia, e identificamos índios caracterizados na beira do mar, esperando e olhando para o barco que se aproxima. Entendemos tratar-se de uma cena do descobrimento do Brasil. Os portugueses chegam também bem caracterizados à época, oferecendo presentes e vemos todos alegres nesse encontro. A cena é curta e finaliza no foco fechado do aperto de mão, ensinado pelo português que pega a mão do índio e a coloca na sua, selando o início de uma grande amizade. Corte.

Entra uma animação num colorido desbotado e começa uma música, trata-se de uma propaganda televisiva da década de 1970. É um desenho moderno, num estilo um pouco psicodélico que mostra a diversidade do povo brasileiro, conforme a letra da canção. “Foi Pindorama a mãe dessa terra gigante chamada Brasil, unida na mesma língua, no canto, na dança destino comum, índio, mulato e branco de todas as cores destino comum”. Corte.

Entra um filme institucional da Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República, década de 1970. Imagens em P&B da tribo Bororo, imagens

do cine jornal cobrindo um evento de formatura de índios, alunos do Educandário Dom Bosco, num desfile especial para o presidente da república que entregará os diplomas. Enquanto assistimos as cenas, a narração em Off nos informa sobre o acontecimento. Vemos os índios uniformizados, crianças vestidas como anjos, numa festa de congratulação e a voz informa sobre o “trabalho abnegado e profícuo daquela missão” e continuamos a ver o evento solene, enquanto a câmera se dirige para o lugar de hasteamento da bandeira nacional ao lado de um enorme crucifixo e nessa hora a narrativa é interrompida e ouvimos no seu lugar um poema declamado por outra voz:

“Almas limpas, almas puras, almas Apaches, é nosso
biz, nosso império, nosso império. Nosso círculo
de giz, Ad Maiorem Dei Gloriam. Quem ainda não
degustou o Perdigoto Divino. Índio da America
batida. Nossa força, nossa hóstia, nossa força, ecoa.
Nossa bazófia, nosso desafio, nossa vergonha, ecoa.
Fizemos catequismos para seu suicídio caro”.

Fim do poema volta o narrador oficial que diz: “índio Bororo presenteia o Brigadeiro Raimundo Aboim com rico ornamento de sua tribo”, enquanto a cena se volta para a última entrega de diploma para um índio que esteve em Roma e Paris, tendo curso com diploma de bacharel. Corte.

Entra música forte de tambor, com imagens em P&B. Uma voz em Off nos informa sobre a cena de uma dança da tribo originária da desaparecida Atlântida do fabuloso Eldorado. A tribo de volta da caça traz amarrado o terrível monstro “Cucalobo”, macaco carnívoro, os selvagens o dominam. Enquanto desenvolvem uma dança, vemos homens vestidos com pele de onça e mulheres com flores no cabelo, chamam o feiticeiro e rasga-se o monstro, surgindo de dentro dele uma linda mulher branca e nua que passa então a dominar a tribo. Trata-se de um filme alemão de 1937. Corte.

Entra uma cena colorida e curta, trecho de um filme brasileiro de 1975, na qual dois índios se enfrentam num duelo. Um bastante pintado quase exagerado e o outro bem simples, mais natural. Numa paisagem linda e ampla de praia, somente os dois

entoam seus gritos de guerra e num golpe só acaba a cena, terminando com um deles gravemente ferido. Corte.

Entra outro filme institucional P&B, expedição de 8000 quilômetros de rede telegráfica do Marechal Rondon pelo Rio Negro, mostrando imagens de vários índios fotografados ao lado do marechal, todos muito sorridentes, imagens de época. Corte.

O filme continua nesse ritmo, com cortes abruptos e imagens fantásticas, reunidas num mostruário de possibilidades reais e imaginadas sobre o índio.

Desde o início, o autor parece querer impactar o espectador com cenas fortes, entrecortadas, numa colagem que percorre uma produção de filmes variados num longo período, mas condensados numa projeção que dura apenas uma hora. Esse procedimento de montagem do filme, aparentemente não obedece a uma lógica, é fruto de escolhas pessoais do autor, é uma seleção que ele traz e nos possibilita um conhecimento de produções que seriam inacessíveis ao público comum, não especializado.

Dessa forma sua descrição fica inviável, não só pela quantidade de partes de filmes, mas na medida em que o conjunto das partes não significa um sentido único de obra, embora contenha uma unidade e vice-versa, cada fragmento pode ser considerado na sua singularidade, como também em relação ao todo.

Essa breve apresentação do filme é uma maneira de demonstrar os efeitos dos cortes e os contrastes entre os fragmentos escolhidos, para dar uma noção do ritmo do filme e dos contratempos que ele opera. Assim, passo a tecer algumas considerações sobre esse início.

Os dois primeiros filmes de ficção apresentados são bem contrastantes, indicam épocas diferentes de produção, coloridas e ágeis em um e escuras, lentas no outro. O canhão como elemento novo na guerra altera o antigo combate entre as tribos. No outro, a lentidão da filmagem sugere a cautela, a novidade da descoberta, a observação dos modos, as trocas e a amizade, como a contribuição do branco civilizado desde a época da descoberta. O recorte da propaganda moderna, porém desbotada, nos remete a um discurso ufanista da ditadura, de integração nacional, que podemos relacionar com o cine jornal, em P&B enaltecendo a ação do governo na promoção dessa integração.

A intervenção do autor recitando um poema é um momento de ruptura e crítica nessa sequência de associações do mesmo sentido unificador. O branco participa como superior, educador, que acolhe o selvagem. Sua crítica ácida sobre as imagens e sobre a narrativa que cria a solenidade, tem duplo movimento. Ele desconstrói o sentido, sobrepondo outro, utilizando o mesmo recurso de voz, com um discurso oposto ao anterior. Começa aí sua brincadeira em desconstruir e construir novos significados entre os espaços possíveis, ora dentro do fragmento, ora entre os fragmentos

Representação do índio nas imagens de ficção

Nas narrativas ficcionais podemos observar as diferentes expressões e manifestações da figura do índio como personagem criado para compor as situações imaginadas nas narrativas. As representações do índio vêm carregadas de simbolismo que permite ao espectador relacioná-las com seu repertório e decifrar o objeto (o índio) no momento em que o identifica.

Fotos de personagens travestidos como índios, dos mais diferentes modos, retirados dos fragmentos de filmes ficcionais.



A Lenda de Ubirajara, 1975 de André Luis Oliveira. Em cena: Tatau (esq.) e Roberto Bonfim.

A Lenda do Ubirajara – dois tipos de índios numa cena de duelo, em meio a uma paisagem paradisíaca, criando um clima de tensão. Os dois falam separadamente, cada um em sua língua a evocar algum espírito ou força da natureza e com gritos de guerra se enfrentam. Não sabemos a razão, apenas se evidencia uma atmosfera extremamente

dramática que se passa entre dois índios. Essa encenação mostra uma contraposição entre os dois atores, perceptível pelo exagero de interpretação do ator branco (que está muito mais caracterizado) que perde a luta e faz uma expressão de dor e sofrimento própria de sua cultura, ausente da cultura do índio. Inspirado na obra de José de Alencar, romancista romântico que defende a cultura do índio como um selvagem puro, vivendo num mundo idílico, antes da chegada do colonizador europeu, como no caso desse romance *Ubirajara*, herói que atesta a identidade nacional brasileira. É um recorte pequeno, porém significativo da expressividade de uma cultura branca com referencial europeu, que imputa ao índio um sentimentalismo que ele não possui.³⁶



Experiências Sexuais de um Cavalo, 1985 de Rubens Prado.

Em cena: Alex Prado e Aída Guimarães.

Nesta imagem podemos observar um homem forte, com uma roupa de couro, com pulseiras tipo punk, num estilo misturado que também lembra um índio norte-americano selvagem, porém, bom, delicado e totalmente sedutor. Esse fragmento é uma fantasia de

36 O indianismo na literatura romântica defende a glória dos índios nos tempos originários, como um mito, uma lenda já extinta. Alfredo Bosi entende que o processo colonial é visto por Alencar com olhos conservadores, pois promove uma conciliação cordializadora “que impede que os valores atribuídos ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um imã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los”. Bosi, A. “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176-93.

um filme pornô da década de 1980, que narra o encontro casual entre o personagem e uma mulher branca, em meio a uma paisagem natural, com cachoeira, num clima propício à sedução. O diálogo que se segue é patético. Ele a impede de caçar um passarinho, defensor que é da natureza e dos pássaros, que são criaturas de Deus. Nesse momento o índio seduz a mulher ensinando-a a caçar somente quando necessário. Uma cena que aparentemente não tem nada a ver, mas compõe o imaginário social desse personagem. A imagem do índio como guerreiro forte é sedutora, tanto que a mulher branca não resiste a seus encantos e ensinamentos. Trata-se de uma ironia que compõe o aspecto da fantasia que o autor quer ressaltar.



. Mundo Estranho, 1948, Francisco Eichorn.
em cena: Grijó Sobrinho e Kmatzaikuma

Esta representação faz parte de um filme de curta-metragem dos anos 1940/1950, que o autor nos apresenta por inteiro. É um trilha exótico, encenado num ambiente de um bar às margens do rio Amazonas. A cena é de um musical narrado pelo pianista. A música conta uma história que sua avó contava sobre o espetáculo das piranhas,

enquanto vemos um porco sendo devorado por elas. Nesse ínterim, entra no bar um índio trazendo uma massa de borracha. O índio mais parece um Tarzan hollywoodiano às avessas. É branco, muito forte, alto, o cabelo um pouco mais comprido que o normal, usa só uma tanga e ao mesmo tempo se mostra acessível. Ao entrar no bar, os frequentadores acham-no também uma atração. Quer trocar o látex da borracha por um sapato que encontra pendurado. O dono não quer essa troca, oferece um facão e o índio não concorda. O clima fica tenso, a música cresce e a câmera faz um jogo entre os olhares dos frequentadores do bar.

O dono se afasta e saca uma arma em direção ao índio e o leva para a abertura no chão. Aparece uma porta que acessa o rio cheio de piranhas. O índio de costas não vê que está prestes a cair no buraco. Ouve-se um tiro e apaga-se a luz indicando o fim do índio desobediente. É negada ao índio a escolha entre as mercadorias expostas no bar. A ele é reservado o de sempre. Ele não tem querer, não pode escolher, quem estipula os valores é o dono. Uma cena relativamente curta, em preto e branco, como um musical de cabaré no meio da mata. O ambiente do bar, a música, o piano, as pessoas, nada parece corresponder ao ambiente da Amazônia, muito menos o índio, a cena acontece num clima de tensão como num salão de faroeste. Uma ficção ao estilo da época, uma pequena opereta, como uma fábula com ensinamento moral, ao mesmo tempo ironizando-a, uma aventura na selva, traz surpresas de um mundo estranho, selvagem e violento.



Casei-me com um Xavante, 1957 de Alfredo Palácios.



Em cena: Luely Figueiró e Pagano Sobrinho.

A figura do índio também vai estar representada na afirmação do Estado Nacional popular da década de 1950, época das chanchadas brasileiras, com forte influência do cinema americano. Sylvio Back apresenta-nos um fragmento em que se vê em primeiro plano, uma índia “branca”, a heroína, sentada numa pedra, cantando uma espécie de lamento e se penteando.

Ao fundo algumas índias se banhando junto com o cacique que aos poucos se aproxima da índia cantora e com ela estabelece um diálogo. Nessa conversa, a índia confessa que sente falta de alguma coisa, pois sabe que é mestiça, sente-se dividida, mas o cacique enquanto se arruma, colocando vários colares, sendo ajudado por ela, diz que ele sente o contrário. Adora sua vida boa de índio livre a gozar os prazeres da natureza e começa a cantar uma marchinha bem-humorada. Corte. Uma cena típica da época, divertida, e o índio se apresenta como uma fantasia muito mais próxima ao caráter bonachão e folgado do brasileiro, homem comum identificado com o ator popular, que se satisfaz com os prazeres naturais da vida.

São estereótipos que o autor nos apresenta, idealizações e criações de personagens identificados como índios, que por sua vez foram criados a partir de muitas referências e imagens misturadas e veiculadas pela indústria cultural, pelo cinema, revistas de H.Q., séries televisivas e tantas outras produções. É possível perceber alguns elementos comuns entre as imagens. As pinturas no corpo quase nu, os cocares e os colares, penas e indumentárias rústicas, cabelos longos, instrumentos de defesa pessoal, alguns elementos que são oriundos de diferentes lugares, que não guardam entre si, necessariamente, alguma relação. Essa variedade aqui reunida sugere um pequeno mostruário das representações que ao longo do tempo vem sendo propostas, por diversos agentes da cultura de massa, explorando uma imagem do índio, de acordo com suas necessidades, incorporando livremente aspectos fantasiosos, tanto visuais como musicais, sem se preocupar com características próprias da cultura desses povos.

Conforme a leitura de Jesus Martín-Barbero sobre o papel dos meios de comunicação na formação da sociedade latino-americana, podemos considerar esses fragmentos como exemplos de produções enfatizando as diferenças entre o rádio e a televisão na difusão dos padrões de nossa modernidade:

“Também o rádio, estando próximo do popular, desde o início fez presente a diversidade do social e do cultural. Já a televisão desenvolverá ao máximo a tendência à absorção das diferenças. E falo de absorção porque é esta sua forma de negá-las: exibindo-as livres de tudo aquilo que as impregna de conflitividade. Nenhum outro meio de comunicação tinha permitido o acesso a tanta variedade de experiências humanas, de países, de povos, de situações. Mas também nenhum outro jamais as controlou de tal modo que, em vez de implodir o etnocentrismo, terminasse por reforçá-lo.”³⁷

Essas características vão sendo apresentadas a cada novo fragmento ou recorte que o autor selecionou para demonstrá-las. Não são somente películas de cinema, são de televisão também, como as propagandas, e das músicas populares intercaladas às imagens. Mas a referência principal é o modelo americano nos modos de narrar. Vejamos mais dois exemplos, com foco no som da narrativa.

Um deles é a lenda do Uirapurú, filmada numa comunidade indígena, em meio a uma paisagem de mata natural sem nenhum diálogo, somente a música de Villa-Lobos conduz a narrativa. Uma narrativa simples encadeada numa sequência linear e contínua, com efeitos especiais rudimentares de transformação do pássaro no futuro noivo. Durante a narrativa, somos convidados a conhecer o habitat da tribo e o ritual de casamento, numa clara admiração pelo mundo mítico da cultura dos índios, representado pelos próprios, numa filmagem sem grandes efeitos sofisticados, mantendo a singeleza, a naturalidade da cultura indígena, seu universo e símbolos enquanto ouvimos a música clássica como interpretação da lenda. É uma aproximação entre culturas emoldurada pela música como exemplo máximo de integração nacional.

Parece um conto infantil, apresenta um índio, que por vezes olha para a câmera e sorri, fora do contexto da encenação, num flagrante de filmagem, talvez mantido pelo diretor para dar legitimidade à produção e escolhido por Sylvio Back como exemplo de

37 MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 253.

produção que enaltece a imagem idílica e perdida no tempo dessa cultura que integra o símbolo do nacionalismo.³⁸

A outra narrativa *Jungle Head Hunters* (EUA, 1950) é um fragmento longo de um documentário americano narrado na primeira pessoa pelo próprio repórter que está em cena, que passo a narrar.

Trata-se de uma expedição solitária do repórter com o objetivo de visitar o povo pouco conhecido chamado borôros. A voz é em Off, enquanto assistimos às imagens ele narra continuamente tudo o que se passa. O filme já começa com o repórter no barco acompanhado por remadores em meio a uma paisagem de floresta não muito densa, próximo à margem do rio. A voz informa que a viagem parece interminável, “fico procurando por sinais de vida humana [...] meus braços estão cansados [...] relaxo um pouco para pegar um cigarro e acho os borôros ou melhor, eles me acham [...]”. Nesse momento vemos duas canoas se aproximarem com os índios em pé, com arcos e flechas em posição de ataque, e o repórter é levado por eles à beira do rio. Uma cena rápida confusa na qual o repórter fica dizendo o tempo todo que é amigo, que traz presentes e gesticula bastante e a voz explica que tudo acontece em função da incompreensão da língua, enquanto ele vai sendo levado pelos índios. Corte. Vemos que a câmera fica no rio enquanto filma o repórter sendo levado muito tranquilamente pelos índios selva adentro e ele narra: “fico pensando o que eles tem em mente [...] apesar de não serem hostis, sinto seu ressentimento. Não importa”. Corte.

Em primeiro plano, a câmera focaliza o rosto dos índios já sentados num local próximo dali, todos muito sérios e pintados, bem ornados a observar o repórter, e novamente a narrativa em Off:

38 A música teve, juntamente com o rádio e o cinema, um papel central no esforço educativo do Ministério da Educação e Saúde administrado por Gustavo Capanema durante a ditadura Vargas (1934-1945). Heitor Villa-Lobos foi a presença ativa e influente nesse momento como compositor que buscou desenvolver o projeto nacionalista, onde buscou incorporar os temas folclóricos e míticos à música erudita como expressão da nossa capacidade em traduzir nossa matéria prima numa forma reconhecível internacionalmente. Sobre esse tema ver SQUEEF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982. E também SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H.M.B.; COSTA, V.M.R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 80.

“enquanto olho em seus rostos e eles no meu, sinto que o julgamento não tardará. Tendo a agir de forma a não nos pôr em perigo, eles tem razão em desconfiar do branco, a maioria que conheceram estava atrás do ouro Inca, há lendas infundadas de que os borôros conhecem depósitos. Homens brancos já foram cruéis com eles”.

Enquanto ele narra vemos os índios gesticulando, outros observando, a câmera volta-se para os gestos dos índios em volta do repórter, que tenta dizer algo, e volta a narrativa em Off: “Faço o que posso para passar que sou amigável, mas está claro que será difícil que me aceitem. É impossível saber o que decidirão”. É visível a tentativa de criar um clima de tensão e perigo efetivo pelo qual o repórter está passando, mas a cena não se altera, apenas vemos os índios conversando e a voz é contínua, não oferece espaço ou tempo para o espectador, e a voz que é a do repórter volta não só para narrar como para dizer seus pensamentos: “e o tempo se arrasta enquanto eles se entendem [...] vejo uma luz de compreensão [...] digo que estou desarmado, tudo o que quero é visitá-los, confirmo que sou amigável e então vem a decisão: fui aceito. Não pelos presentes mas por convencê-los de que não ofereço perigo”. Como num passe de mágica, toda a seriedade anterior se dissolve em apertos de mão e sorrisos, e não vemos nenhum tradutor entre eles, não se sabe muito bem o que falaram, se aquele texto tem a ver com o que se passou, enfim. Corte.

A cena mostra já a aldeia, com a presença de mulheres que começam a pilar o milho e a voz nos informa que eles farão uma festa em homenagem ao visitante. Corte. Entra uma música externa de tambor, e os índios que já estavam todos paramentados, com pinturas diferentes em cada um, com cocares de diferentes tipos, começam a desfilar e dançar em fila diante da câmera.

Vemos suas expressões, alguns mais alegres outros indiferentes e outros ainda mais ausentes, olhando para cima, e as imagens continuam a mostrá-los sem mais a intervenção da voz até o corte final, que é o fim dado pelo diretor, não o fim do documentário. Esse fragmento tem uma duração aproximada de três minutos e meio.

Para começar, notemos a importância da narrativa em *Off*, como os cineastas dizem se tratar da voz de Deus, é uma voz única que explica tudo e não oferece outra interpretação. É uma voz que comanda e dirige a narrativa, sobrepõe-se a ela. Nesse caso, a particularidade é que a voz é a do próprio repórter que participa da ação, a voz é na primeira pessoa, o que dá um caráter totalmente subjetivo ao documentário. Como explica Bill Nichols:

“falar na primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda. A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. Da persuasão, a ênfase desloca-se para a expressão. O que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta. O que faz disso um documentário é que essa expressividade continua ligada às representações sobre o mundo social e histórico dirigido aos espectadores.”³⁹

Esse fragmento foi escolhido pelo diretor Sylvio Back, exatamente para demonstrar uma narrativa em primeira pessoa. Escolhi esse fragmento como exemplo de sua não interferência. Ele começa e vai até certo ponto sem interrupção, exatamente para mostrar a constante narração que privilegia o enfoque pessoal do cineasta em detrimento do que está sendo mostrado. Todo o foco da narrativa é a expectativa do cineasta em conseguir a filmagem e mostrá-la ao seu público. A filmagem é a comprovação desse esforço e não caberia mais uma intervenção externa. O modo como o repórter conduz a filmagem e a forma como os índios foram apresentados é uma vitória do esforço do repórter, mostrando os índios como troféu, como uma conquista sua para o prazer do público. Essa característica deste tipo de documentário é muito comum nas TVs americanas desde essa época, como marca ou estilo de determinados repórteres.

39 NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2008, p. 67.

O modo como a locução, ou a voz de fora da cena intervém na mesma, é o que direciona e chama a atenção do espectador para o que o diretor quer evidenciar. No caso, esse fragmento revela a versão do cineasta sobre sua experiência, suas sensações e emoções junto a esses índios, que ele busca compartilhar com o público, em torno dessa aventura. O cineasta realiza seu trabalho para um espectador que é seu igual, que pertence ao mesmo meio social e que entenderá sua experiência, pois compartilham de uma mesma expectativa frente ao diferente.

Por outro lado, as imagens que ele consegue dos índios são impressionantes, ou eles são muito bons atores ou o combinado foi muito bem feito. Temos uma imagem de homens e mulheres em seu habitat natural, que reproduzem com muita fidelidade técnica, a realidade do lugar, do ambiente e impressionam pela beleza e pela sinceridade que transmitem, nas atitudes e gestos dos índios. Faz-nos parecer um documento “real” de época, visto que é uma produção de 1950, e como essa, foram feitas muitas outras.

O propósito de Sylvio Back ao nos trazer esse fragmento é evidenciar o que esse tipo de filmagem exhibe como verdade para o público, mesmo como aventura, que tipo de informação ele traz e que tratamento ele dá ao índio retratado. Não se preocupa com alguma informação mais precisa sobre a história ou as condições de vida daquele povo, ele está apenas de passagem, não fará mal algum, quer apenas visitar e traz presentes, não pensa nas possíveis consequências de sua atitude.

A questão ética desse tipo de filmagem é apontada como uma prática que ainda hoje podemos encontrar em alguns documentários televisivos. A intenção é mostrar os riscos de uma aventura e não a procura de um diálogo para travar um conhecimento sobre o outro, diferente de sua cultura. É a exibição desse outro que importa e esse é um exemplo que flagra um total descompromisso com o outro, como expressão de um *voyeurismo*, um distanciamento que beira o pedante.⁴⁰

40 Esse distanciamento é o oposto do distanciamento crítico proposto por B. Brecht na sua dramaturgia épica para o teatro. Nessa proposta, o narrador é incorporado à narrativa, seja em forma de coro ou com um personagem assumindo esse papel, para comentar as reações e as possíveis interpretações das ações desenvolvidas pelos personagens, rompendo a identificação moral e emotiva para instaurar um questionamento das posições estabelecidas nas situações entre os personagens. É o que o próprio Back realiza ao longo do filme *Yndio do Brasil* fora desse fragmento. É uma abertura dentro da estrutura

A imagem do índio como documento de época

As condições “reais” de existência do índio, por sua vez, nos são reveladas por imagens captadas *in loco* por repórteres oficiais, enviados para registrar as descobertas de povos indígenas em diversas situações de contato e de sobrevivência, tais como o Major Luis Thomas Reis, encarregado da documentação das primeiras expedições da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso e Amazonas, chefiadas pelo então Tenente-Coronel Candido Mariano da Silva Rondon e patrocinada pelo Ministério de Viação e Obras Públicas. Nessas imagens captadas em 1912, temos a oportunidade de ver o comandante entregar presentes aos índios, posar junto deles, demonstrando amizade e defendendo-os com o seu lema “Proteger sempre, matar nunca”. Somos apresentados a vários índios, homens e mulheres, todos admirados e sem entender muito bem a situação, na qual Rondon faz questão de aparecer como agente civilizador, distribuindo presentes, levando ajuda e conforto a índios carentes. Sempre com uma narrativa em Off, esses documentários oficiais serão os porta-vozes de um discurso único, oficial, mostrando a atuação do Estado brasileiro, na maioria da vezes representado pelo Exército Nacional.

Essas imagens produzidas como documentário e registro de uma ação governamental, implementada por forças do exército, configuram uma prova do tratamento que os índios receberam. Como agente civilizador, o Estado promove ações que são apresentadas ao público como ajuda e amparo ao índio desprotegido.

Cenas que insistem em demonstrar uma ação benevolente, levando roupas, remédios, neocid para matar piolhos, presentes como facões e espelhos, mostrando Rondon, por exemplo, colocando relógio no ouvido dos índios, como se eles precisassem deles para medir o tempo. Enfim, como diz a narrativa da época, “fazendo com que os índios aderissem espontaneamente os costumes dos civilizados”.

Principalmente no período da ditadura militar, os filmes produzidos pela Agência Nacional da época evidenciam um discurso de integração nacional, que mostra as tribos

narrativa para se compreender as relações desenvolvidas e não só assimilá-las. Rompe a identificação total com a emoção do personagem ou do narrador, como nesse caso, na continuidade do filme. Ver ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 145.

agradecidas entregando presentes às autoridades, numa demonstração, como diz a voz em off, “de evolução entre a tradição e o progresso do país”.

Os poemas e os comentários do autor

Em alguns momentos, cessa a narração da época e o autor sobrepõe outra narração, em que seus poemas são apresentados por sobre as mesmas imagens. É o modo subjetivo de manifestação do autor

Primeiro poema: Doríndia

Almas limpas

Almas penacho

Almas límpias

Almas-apache

Almas é nosso biz

Nosso império nosso improério

Nosso círculo de giz

Ad majorem Dei gloriam

Quem ainda não degustou o perdigoto divino

Índio da America batida índio da America batina

Nossa força nossa hóstia nossa força – ecoam

Nossa bazófia nosso desatino nossa vergonha –
ecoam

Nossos arrotos nossos peidos nossos roncós – ecoam

Esganamos o remorso como quem bate cabeça

A história nos absolve como quem bate punheta

Índio da América
Fizemos catequismos
Para seu etnocídio amaro
Fazemos catecismos
Para seu suicídio caro.

Esse poema, já descrito na primeira parte do filme, é interpretado pelo ator José Mayer, quando a imagem abre para o hasteamento da bandeira nacional por um militar, num mastro que fica ao lado de um enorme crucifixo. Vemos dois padres, um de cada lado da cena, e então a narrativa do cine jornal é interrompida e ouvimos o poema.

A intenção do poema é clara, contrapondo-se ao que se vê. Uma fala dramática, dirigida ao espectador, que traduz a revolta do autor frente à situação a que o índio está exposto, sendo submetido à ação conjunta da Igreja e do Estado, tão bem retradada pelas imagens. Ao mesmo tempo o poema se refere ao suicídio caro, como resultado dessa ação conjunta de políticas dirigidas ao índio. No ano de lançamento desse filme, os jornais da época noticiavam um fenômeno recente entre a tribo dos Guarani Kaiowá, o suicídio entre jovens, que desde o final da década anterior vinha preocupando os antropólogos e forçando a Funai e as autoridades a tomar providências. Esse processo será analisado no segundo capítulo da pesquisa.

Esse jogo entre o discurso sobreposto às imagens é intercalado propositadamente. Somos convidados a ouvir e ver as imagens produzidas para um determinado fim numa determinada época e ouvir outro discurso colocado sobre as mesmas imagens, fazendo um comentário no presente como uma denúncia para que o espectador busque as relações entre as imagens e os discursos sobre elas.

Segundo poema: O Outro

Montaigne: índio é feliz
Sertanista: índio quer neocid

Custer: índio bom é índio morto
Posseiro: índio morto é bom porto

Pastor: índio é sátrapa

Exército: índio é apátrida

Raoni: índio quer carabina

Caiapó: índio quer concubina

ONG: índio quer nação

Garimpo: índio quer aluvião

Igreja: índio quer hóstia

Índio: branco é sócia.

Aqui o acento é mais irônico, como numa brincadeira se evidencia aquilo que cada um quer ver no outro e não aquilo que o outro é. Mais parece um espelho invertido ou, na verdade, um espelhamento das vontades e julgamentos, na medida em que cada um fala do outro e de si, fala do seu interesse com relação ao outro e ao mesmo tempo declara sua visão. Não há conhecimento sobre o outro, há projeção de um pelo outro. É um comentário também sobre as imagens até aqui mostradas, que dão conta dessa diversidade de olhares e intenções.

Esse exercício de olhares e de espelhos justapostos evidencia um esgotamento desse jogo. A subjetividade de cada olhar reflete uma circunstância, um interesse. Uma cilada para o pensamento idealista que busca uma ética que não pode estar acima das contradições existentes na sociedade. Essas projeções de cada olhar sobre o índio revelam os distintos projetos endereçados a eles por parte dos observadores.⁴¹

41 Podemos aproximar essas percepções ao conceito de *schemata* de Ernest Gombrich. Não existe percepção neutra, isenta de categoria *a priori*, de modo que a classificação de novidade sempre recai numa comparação com esquemas pré-existentes. Esses esquemas compõem a *schemata*: “sem algum ponto de partida, sem algum esquema inicial, nunca poderíamos captar o fluxo da experiência. Sem categorias, não podemos classificar as nossas impressões [...] pouco importa que categorias sejam essas. Podemos sempre ajustá-las as nossas necessidades”. GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.93.

Dependendo do observador, as projeções podem tomar rumos bastante diferenciados. Talvez tenhamos que perguntar o que podemos aprender com toda essa diversidade de olhares. A possibilidade de diálogo começa pelo reconhecimento da diferença. Esse poema pode estar indicando também a possibilidade dessa construção

Esse poema é narrado por sobre as imagens de um branco que está numa tribo escolhendo uma esposa. Vemos algumas índias, uma do lado da outra, esperando a decisão. São muitas trocas de olhares intercalados.

Esse fragmento faz parte do filme *O segredo de Diacuí*, de 1959, sobre um casamento entre um branco e uma índia no Rio de Janeiro.

O autor mostra pedaços desse filme em momentos separados. Esse é o momento do batizado do branco na tribo, e depois vemos a índia na cidade. Em meio a muita confusão das imagens sobre o evento, o autor intercala a narrativa em off com músicas populares da época para comentar o acontecimento. A índia diz que lá na tribo é bem melhor do aqui, na cidade, onde passa o dia cantando o Guarani, e arremata, “para viver assim de tanga eu vivo lá”. É uma brincadeira que ocorre simultaneamente à reportagem séria da época, com a presença do jornalista Assis Chateaubriand, num evento de grandes proporções que enfatiza a união das culturas, a miscigenação e união do povo brasileiro. Novamente o autor intercala discursos e intencionalidades conflitantes, fazendo o espectador se perguntar sobre o que está acontecendo. Ao mesmo tempo, a cena é bem popular, a música carnavalesca ironiza a tentativa de encenação grandiosa. Como reportagem jornalística, é um deboche ao estilo da época.

Outro poema mais curto funciona mais como licença poética do autor, na medida em que ele está falando com o próprio índio. Uma brincadeira em que ele avisa o índio que Rondon vai chegar, está perto, aí ele diz: “Run, bororo, run: Rondon, ronda. Run, xavante, run, Rondon, ronda”, e continua enumerando outras etnias kraho, xokleng, caduveu, terena, kalapalo, camaiura e até urubu. Esse poema é falado por sobre imagens em P&B do filme *Os sertões de Mato Grosso* (1912), do major Luiz Thomas Reis, no qual vemos imagens de diversos índios enfileirados, fazendo pose, olhando direta e frontalmente para a câmera. Antes do poema, o autor sobrepõe uma música de carnaval “Índio quer apito”, brincando com esse desfile de imagens e logo em seguida emenda esse poema e intercala cenas de queimada na mata, com som de tambores, criando um

clima de perigo e terminando com imagens de jovens índias com o olhar sério, sem a alegria inicial.

Os contrastes e as continuidades

Como o autor não oferece nenhuma informação sobre a procedência dos fragmentos durante o desenvolvimento do filme, cabe ao espectador diferenciá-los.

A mistura, os cortes secos entre os diferentes fragmentos são perturbadores, propositadamente.

É uma quebra da continuidade normal das narrativas convencionais tanto documentais como ficcionais e também uma quebra nos próprios discursos em cada fragmento, mas também é a projeção da invasão de um olhar de fora, de um olhar externo sobre o outro. Os poemas e as músicas entram nesse movimento indicando para o espectador, que ali se faz um comentário sobre a história construída, tanto como narrativa imaginada quanto como documento elaborado para confirmar uma concepção sobre o índio.

Dessa forma, a alternância das imagens, intercalada com músicas, fica cada vez mais evidenciada, e vamos percebendo a intenção do autor em apresentar diferentes atitudes frente a esse personagem, aliado a seus comentários que as tornam ora irônicas, ora de denúncias, ora de arrebatamento pela força e beleza de algumas imagens genuínas, de índios que estão sendo filmados apenas por serem índios.

Como exemplo, apresento um documentário filmado pela Agência Nacional, que, sabemos, é uma propaganda da ação do governo. Esse recorte é de um cine jornal durante a fase final da ditadura, na década de 1980. Uma notícia revela o magnífico preparo das Forças Armadas Brasileiras. Com imagens de equipamentos modernos, um grande navio, aviões e um grande contingente de soldados, jovens alistados servindo em uma operação que objetivou o combate à guerrilha na Amazônia. Conforme esclarece a narrativa em off, essas cenas são a comprovação de que estamos, enquanto Estado, preparados para neutralizar qualquer ameaça à segurança nacional. “Operação Carajás, exercício de maior envergadura já realizado junto com a Transamazônica, porta para o projeto que levará o progresso a essa área tão atrasada do nosso país”. Enquanto a

narrativa prossegue, vemos o exercício de guerra simulado pelas tropas do exército em Marabá e em terras indígenas, mostrando-as pisando nas roças indígenas, bombardeando as margens do rio, numa operação contra a guerrilha que ninguém vê. Em meio a essa movimentação são apresentados os rostos de índios que assistem a tudo sem intervir nem entender, alguns riem, outros correm e se protegem. Corte.

Cena da cidade toda fechada e a narração informa: “A cidade de Marabá foi libertada, enfim!” Aparece uma missa no interior da catedral com autoridades militares e a câmera alta vai se afastando ganhando em plano geral do lugar onde se vê a mata devastada com uma enorme fumaça negra no céu, a câmera acompanha o voo de um pássaro, que emenda imediatamente num outro fragmento que dará continuidade ao voo.

Parece impossível de acreditar nesse recorte, como em tantos outros dessa época. É uma montagem impressionante de um fato que não ocorreu, foi uma criação, uma suspeita, que propiciou essa operação e as cenas.

Conforme uma notícia da Associação dos Geólogos e Engenheiros (AGEN) da Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais (CPRM) redigido em 1986 e intitulado “Multinacionais e Departamento de Estado juntos contra a demarcação de áreas indígenas”, revela-se a política adotada pelo governo Sarney, dando continuidade ao decreto assinado por João Batista Figueiredo que autorizava, apesar de impedimento legal, a concessão pelo governo brasileiro de 537 alvarás de autorização de pesquisa em reservas minerais, pertencentes a 77 áreas indígenas, por parte de 74 grandes empresas e grupos econômicos internacionais.

Nesse mesmo documento, o dirigente da União das Nações Indígenas, Ailton Krenak, refere-se ao lobby montado no Congresso Nacional, por grandes corporações multinacionais que pretendiam explorar as jazidas minerais situadas em terras indígenas:

“As pressões dos grupos multinacionais estariam coincidindo com a estratégia do Departamento de Estado norte-americano de militarizar a região amazônica, com o argumento de prevenir a constituição de focos guerrilheiros, através de atividades como o incentivo a programas de países

da América do Sul, tais como o Calhanorte, do governo brasileiro, que prevê, entre outros projetos, a pavimentação da Perimetral Norte, rodovia iniciada e depois abandonada pelo regime militar.”

Essa denúncia faz parte de um dossiê preparado por um grupo de estudos formado por antropólogos do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI) e geólogos da Coordenação Nacional dos Geólogos (CONAGE) que divulgaram nos jornais da época essas informações sobre a liberação de alvarás inconstitucionais para a exploração dos recursos minerais em áreas indígenas.

São fatos que pertencem à nossa história e que muitos jovens de hoje não conhecem ou não sabem como se deram. Esses documentos revelam a criação de notícias fantasiosas para encobrir as ações do governo.

O Projeto Grande Carajás foi uma grande oportunidade de investimento internacional em um projeto público e privado com possibilidade de gerar grandes lucros como solução para a crise e falta de crescimento econômico. Estratégia política que não investe em inovações tecnológicas, nem em formas de organização próprias. São as riquezas naturais, os minérios de ferro e o ouro de Serra Pelada que norteiam o capitalismo e o Estado brasileiro para gerir a riqueza produzida e salvar a classe dirigente que comanda esse processo. A massa de trabalhadores continua a ir ao encontro desses projetos como oportunidade de enriquecimento. Esses projetos significam respostas ao desemprego e são apresentados como impulsionadores do desenvolvimento nacional. Os índios são vistos como obstáculos a esse processo, perdendo suas terras e conseqüentemente seu meio de vida. Durante a década de 1980 a região amazônica foi um tema de debate internacional, com grande participação de lideranças indígenas, junto às ONGs atuando no Congresso Nacional.

Essa região foi e é alvo de grandes disputas e interesses devido a sua riqueza natural e desde então madeireiros, garimpeiros, fazendeiros e as grandes companhias, cada vez mais presentes, ameaçam os territórios demarcados.

Esses filmes institucionais são provas documentais de políticas implantadas, de ações efetivadas em conjunturas específicas que explicam a atitude do Estado com relação às comunidades indígenas. Tanto a FUNAI, como o SPI e as ações diretas das

Forças Armadas estão emolduradas por essas imagens e por discursos que muitas vezes se contradizem.

As imagens de arquivo, imagens captadas no calor da hora como registro de uma cena não ensaiada, são também portadoras do imprevisto, do não calculado, da surpresa que traz o momento. Impressionam por carregar consigo uma parte da realidade daquele momento compartilhado pela câmera, operada por um olhar sensível de um sujeito contemporâneo à cena.

Ao assistirmos imagens históricas, sempre iremos olhá-las com a vivência do agora, e a cada vez, elas nos mostrarão aspectos da nossa própria experiência em relação às diferentes temporalidades da história. A possibilidade que o documento imagético oferece como depositário de uma memória específica e ao mesmo tempo social, quando compartilhamos, é um desafio e uma oportunidade para nossa reflexão e conhecimento.

As imagens captadas em encontros na mata impressionam pela força do olhar do índio, pela sua integridade e expressão própria. Ao mostrar os rostos de índias muito jovens, muito sérias e até um pouco assustadas pela presença da câmera, temos a oportunidade de sentir naquele olhar a estranheza da situação em que as meninas se encontram ao se sentirem mais que observadas, sendo filmadas sem saber por que nem para quê. Imagens de tribos encontradas no caminho, no rastro de povos expulsos de suas terras em situação de total abandono, desnutridas, são registros de etnias que muito provavelmente já se perderam. São imagens históricas de uma ação governamental, na criação, por exemplo, das Aldeias como áreas reservadas a essas populações demarcadas pela expedição do Marechal Rondon, que até hoje funcionam como marco regulatório na demarcação de terras indígenas, como no caso dos Guarani Kaiowá no Mato Grosso do Sul, consequências de uma política de Estado que encontra eco ainda hoje.

Na continuidade da matéria do cine jornal que termina com o voo do pássaro, o autor cola uma propaganda da mesma época, fundindo a imagem do pássaro sobrevoando um céu enegrecido com outro voo de um pássaro num céu renovado, colorido, tocando uma música cantada por jovens, mostrando imagens de um Brasil moderno, unido pela diversidade de seu povo, numa festa em que se ouve a canção: “Marcas do que se foi, sonhos que vamos ter, como todo dia nasce novo em cada amanhecer”.

Essa fusão que o autor cria na montagem é uma alusão clara entre a realidade dos fatos e os discursos propagandísticos produzidos na mesma época e em que, curiosamente, percebemos que a figura do índio já não é mais presente na propaganda moderna. A modernidade prescinde da presença do índio, ele é passado.

Essa recuperação de imagens históricas, produzidas por diferentes agências de comunicação, apresenta diversas possibilidades de representar a realidade e nos revela que as imagens são sempre construções de uma determinada situação, e quando revisitadas, podem nos fazer refletir sobre elas e suas consequências no presente, suas vinculações históricas e os discursos correspondentes.

Nesse jogo constante em que o autor nos coloca, somos surpreendidos com a produção de documentos de época como testemunho da história e a própria criação desses testemunhos e documentos como frutos de interesses explícitos e não explícitos, como representações sobre uma dada realidade. Na contramão de discursos que se apresentam como tradutores de uma verdade, o autor relativiza a própria noção de verdade e numa dinâmica livre, poética, nos questiona e nos aproxima de suas próprias questões sobre a construção dessas imagens / verdades, incitando-nos a refletir também sobre sua construção.

A participação da mulher branca

Mais perto do final do filme, ao som de um foxtrote, imagens de um filme de 1930, *O império da borracha*, de Aloha Baker, mostram uma viagem de uma mulher branca linda, jovem, que vivencia momentos de extrema comunhão com os índios. Corte. Cenas de queimada na mata, uma grande extensão, vemos os tocos e raízes do que antes era uma floresta.

Volta à cena do filme de Aloha Baker e a vemos brincar com crianças, dançar com a tribo, numa filmagem na qual a mata e a tribo compõem o cenário para ilustrar a atitude de despojamento da jovem. Numa certa altura ela diz: “O calor sufocante é uma boa desculpa para tomar um banho”, então ela aparece entrando num lago junto com as índias se banhando e o autor intercala cenas da mata queimando novamente, fumaça preta e desolação. Retoma a cena da mulher branca mostrando as belezas da mata em

meio à caçada de jacarés e, ao final, ela parte num avião com um desenho, uma ilustração na ponta da aeronave, de um animal meio monstro com a boca cheia de dentes ferozes, e a voz da mulher diz ao se despedir: “Pergunto ao ir embora se os habitantes tiveram consciência dos meus medos, foi a mais incrível experiência de minha vida”.

Esse recorte é o coroamento de um discurso já mostrado de outras maneiras, mas que traduz uma postura de indisfarçável desprezo por outra cultura. Ela registrou sua aventura, seu despojamento e coragem ao se relacionar, ao vivenciar até alguns momentos com aqueles seres. Foi um feito glorioso e sua presença na floresta junto à tribo é a comprovação de sua superioridade, sua majestade, como representante máxima da civilização, que honra aquela tribo com sua presença e ao final se sente até agradecida. Não está em questão o que os índios acham daquela visitante e muito menos algum comentário sobre a receptividade e educação com que eles a receberam.

Sua fala final e toda a condução da aventura recortada por cenas captadas em outras condições denotam a interferência do autor em contrapor filmagens díspares, mas talvez da mesma matriz. Toda a ação de destruição, invasão é branca e toda a ação de proteção e orientação a esses povos é branca.

Esse aspecto de uma visão superior da raça branca sobre os povos primitivos, dependentes dela, está bastante presente nas ficções e também nos documentários. Confirmam de alguma forma os discursos oficiais dos cines jornais quando defendem a ideia de que o exército, como força máxima do Estado, leva a civilização ao homem primitivo, como na narração em torno da comemoração do ano internacional da cultura indígena de 1988:

“A FUNAI acredita que mais do que nunca é preciso falar do índio, cuidar de sua liberdade. É a civilização que chega dando aos índios a oportunidade de avançar em vários séculos descobrindo a era do ferro e do aço que conduzem ao mundo atual, mas aqui ele terá a oportunidade de viver em paz.”

Esse texto é bastante revelador da posição do órgão governamental criado para tutelar o índio, em pleno ano da Constituinte que defenderá os direitos indígenas. A Funai afirma seu discurso de proteção, salvando o índio do atraso a que está fadado. Sem a sua atuação ele não resistirá às pressões inexoráveis do progresso. Essa associação de ideias entre evolução e progresso para o desenvolvimento nacional ainda é muito presente na sociedade justificando a tutela e o controle sobre as terras indígenas.

O movimento que o autor imprime, ao intercalar imagens provenientes de fontes e de intenções muito diferentes, nos remete exatamente a essa possibilidade do cinema. Sua capacidade como linguagem de captar e transformar a realidade, moldando-a conforme suas necessidades ou interesses, ou ainda conforme as expectativas em poder entender essa mesma realidade e retrabalhá-la.

Não há no filme de Sylvio Back, uma necessidade de comprovar a veracidade dos fatos, ele não percorre um acontecimento histórico, é uma reunião de fragmentos para demonstrar as relações entre a construção de uma percepção sobre o índio e as diferentes formas de representar essa percepção. Apropriando-se de criações de terceiros, o autor percorre um caminho na fronteira entre o documentário e a ficção, entre o real e o imaginado, não significa um descompromisso com a verdade, o assunto do documentário é exatamente essa construção.

Sua reunião visa salientar as contradições entre a padronização e as inovações que a indústria cultural produz como interpretações de uma sociedade que se autodenomina racional, progressista, e superior às comunidades indígenas apresentadas.

Em nenhum momento se ouve a voz do índio. Não há imagem que não seja captada pelo branco, em suas várias maneiras de ver e interpretar esse personagem que parece conhecido, mas que, na verdade, só foi imaginado, ou só filmado, mas não compreendido. Ninguém lhe perguntou sua opinião sobre qualquer coisa.

Ao final do documentário, o autor parece desabafar, apresentando seu último poema, como que a manifestar uma exaustão, uma mistura de cansaço e irritação, ao mesmo tempo em que assistimos a uma brincadeira de criança, curumins na selva, numa perseguição entre índios vestidos com pele de macaco por outros sem pele, num revezamento contínuo. Enquanto vemos essa cena infantil, como uma brincadeira de pega-pega, o poema diz: “hoje eu não estou a fim de comunista, hoje eu não estou a fim

de sertanista...,” e segue uma série de qualidades e profissões como burocrata, psicanalista, pederasta, cineasta, turista, ecólogo, antropólogo, umbandista, indigenista, astrólogo, pastor e enfim, “hoje eu não estou a fim de índio, nem a fim de mim”.

Neste poema o autor novamente entra em diálogo direto com o espectador como a nos perguntar onde está o índio, o que ele quer? Como ele vive hoje? Ele se pergunta até quando vamos esperar que o cinema fale, nos mostre, nos ensine sobre quem é ele. O autor está compartilhando conosco a responsabilidade em retratar esses povos que estão morrendo a nossa frente. Ele se pergunta e mostra sua indignação colocando-se no lugar do índio que se sente exaurido também, frente ao assédio de tantos especialistas, todos com as propostas prontas para resolver todos os seus problemas. Essa sensação de exaustão também se articula à imagem das crianças, que brincam num exercício em circularidade sem fim.

O filme termina com os letreiros informando os nomes de todos os filmes mostrados e mais a ficha técnica convencional, enquanto ouvimos a música “A índia e o traficante”, como a última narrativa, um caso de amor em plena crise de desenvolvimento econômico da sociedade brasileira nos anos 1980. Essa canção foi composta em 1986.

No início do filme o autor apresenta uma canção brasileira na voz da diva Dalva de Oliveira, musa da era do rádio numa visão romanceada sobre o amor impossível de Peri e Ceci. No final, a música é da década de 1980, cantada na voz debochada do cantor performático e televisivo Eduardo Dusek, dono de uma ironia cáustica. Sua canção narra a trajetória de um encontro na fronteira do país entre a índia e o traficante. Os dois vivem uma aventura como Bonnie e Clyde enfrentando a lei e as convenções da sociedade. A morte trágica da índia transformada em heroína é um indício da crítica social da época frente ao cinismo da sociedade, diante de tantas disparidades e segregações sociais.

A colagem como filme

A título de análise, podemos aproximar essa colagem de imagens realizada por Back em sintonia com um movimento artístico da década de 1960, o Novo Realismo. Esse grupo, conforme o historiador e crítico de arte Giulio Carlo Argan, considera o mundo como um quadro, uma grande obra fundamental da qual se tomam certos fragmentos dotados de significação universal.

Mostra-nos o real nos diversos aspectos de sua totalidade expressiva, tudo o que se manifesta pelo tratamento das imagens objetivas, toda a realidade, o cotidiano da atividade dos homens. Nessa perspectiva, o trabalho em artes plásticas serve-se dos diferentes materiais e referências tecnológicas, industriais, publicitárias e urbanas do século XX. O evento estético deve se dar no contexto da fenomenologia do mundo contemporâneo.

Nesse sentido, a fragmentação e a constante produção de imagens próprias da modernidade, apresentam uma impossibilidade de configuração de uma síntese e ao mesmo tempo, a possibilidade de outros modos de composição do quadro, do mundo, como espaço de múltiplas representações e diálogos. Aqui, a perspectiva da colagem é uma procura de sentido, pois se entende que a humanidade ainda não formulou um projeto acabado de seu desenvolvimento. É preciso experimentar

“qual pode ser o sentido desse evento imprevisto e não solicitado, se não o de alterar uma ordem pré-constituída, de determinar uma ruptura na rotina do consumo? A recusa da técnica, naturalmente, também é uma técnica: o que se recusa é a técnica organizada, projetual, isto é, a técnica com que a sociedade industrial organiza sua atividade; e o que a ela se contrapõe é uma técnica não projetual, que consiste em tomar e utilizar coisas ou imagens que fazem parte do contexto social, do ambiente”.⁴²

42 ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 558.

Ao trabalhar com fragmentos da produção simbólica da modernidade, esse movimento artístico concebe a colagem como a possibilidade de comentar, questionar e apresentar os vários usos e costumes acionados pela comunicação da vida moderna. A organização, a praticidade, a multiplicidade e o caráter efêmero dos produtos e novidades são simultaneamente captados e reordenados na colagem. Esse rearranjo das imagens, dos objetos e seus usos, deslocam os sentidos, abrindo novas percepções sobre o mundo representado.

Essa me parece é a intenção do cineasta no filme *Yndios do Brasil*. Ao justapor as imagens do índio criadas pelo cinema e outros meios audiovisuais, ele comenta e desloca os sentidos captados nessas imagens, ao mesmo tempo em que mostra a história da produção dessas imagens com foco nessa representação.

O cinema como forma de representação também trabalha a colagem como procedimento, participando desse movimento artístico que debate ao mesmo tempo a linguagem e o fazer artístico.

É uma prática de engajamento político, estético e ético que Sylvio Back compartilha ao produzir uma montagem-colagem. Ele diz:

“Um pelo outro, cine-jornal, documentário etnográfico, fitas de enredo, encenações musicais, filmetes institucionais ou de propaganda – o cinema indígena faturado pelo branco é o *continuum* de uma concepção pedagógico-paternal que remonta à catequese cristã da época colonial”.

Essa é a posição do autor sobre seu filme, que conserva sua postura detectada no livro *República Guarani*, mas o documentário *Yndio do Brasil*, como obra de arte e prática social em diálogo com a sociedade guarda uma multiplicidade de imagens que, por mais direcionadas, abre-se para outras leituras, mesmo que detectemos sua ênfase nos discursos totalitários.

A alternância e a mistura de imagens captadas em situações específicas as tornam singulares e únicas e incidem sobre nosso modo de valorar o que elas expressam. É essa relação significativa que Back quer evidenciar, abrindo a discussão sobre nossa experiência em compreender os valores e ideias desenvolvidas nos diferentes modos de captação e montagem das imagens.

Nesse procedimento, o desmembramento de um objeto sugere que cada parte tem um significado diferente do objeto inteiro, e, por outro lado, o acúmulo de objetos da mesma natureza, sugere outra coisa a mais do que um objeto único.

Essa observação é fundamental para iniciarmos um viés de análise sobre o filme de Sylvio Back. O reagrupamento de diferentes imagens de índios, captadas *in loco*, como registros e documentos históricos, sugere logo de início que não há um índio único, eles são muitos, diversos. Quando da tentativa de representar um único índio, como no caso dos filmes de ficção, fica evidente a idealização de uma imagem personificando um índio mítico, genérico e totalizante, e mesmo nessa representação, ela se apresenta de forma múltipla, diversa.

Esse reagrupamento de imagens captadas em diferentes épocas e reorganizadas numa totalidade que é o filme resulta de um processo de montagem dirigido e construído pelo narrador/montador que é Sylvio Back. Conforme as observações de Christian Metz sobre a linguagem do cinema, o autor, ao agrupar diretamente essas imagens como evocações sucessivas, ligadas umas às outras com efeitos ópticos como fusões ou cortes secos, confirma ao espectador que ele deve relacionar os fragmentos, à totalidade do filme, para a reflexão sobre a própria linguagem e suas camadas de significação.⁴³

Num dado momento, o narrador permite que o espectador usufrua de uma narrativa ficcional ou documental até que ele intervém interrompendo-a, impondo outra continuidade, às vezes em oposição ou não ao que se estava assistindo. Essa alternância de imagens intensas, comuns e extraordinárias, causa uma sensação de estranhamento no espectador. Os deslocamentos constantes do posicionamento da câmera que enquadra a cena para o espectador, tanto no interior de cada fragmento, como na sequência entre os fragmentos, promovem mudanças para a observação do espectador. Para ele acompanhar essas mudanças ele precisa alterar sua atenção a cada alternância de imagem. Instaure-se um processo que provoca aberturas ao nível da percepção e inteligibilidade para o espectador.

43 METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 149-57.

Como observa Rosana Kaminski em seu artigo sobre *Yndios do Brasil*, o uso de imagens que permitem ao espectador perceber a presença ou a ausência da câmera no momento da tomada é uma escolha significativa de Sylvio Back na sua “busca de esmiuçar a tensão ética e estética entre a câmera e o índio”.⁴⁴

Esse processo indica uma ligação entre o olhar da câmera e o que ela dá a ver, a relação estabelecida com o espectador, o olhar oblíquo da câmera, sem focar diretamente o olhar de quem está sendo filmado, mantendo o espectador à distância, ou a instância enunciativa que tudo vê, mas não se mostra, conduzindo a visão do espectador, escolhendo os ângulos e a melhor sequência para seu deleite. A câmera pode focar na visão da personagem, fazendo o espectador ter a mesma visão que ele. No caso, e em especial, o olhar direto do índio para a câmera, ou seja, para o espectador, em algumas passagens, difere do procedimento padrão, surpreendendo o espectador. A colagem como procedimento de montagem, interfere conduzindo o olhar do espectador numa determinada direção, costurada e colada, também de um modo pessoal discursivo poético, verbal, sonoro e imagético.

É uma composição que joga com muitas variáveis, mas também combinadas, em diálogo com o espectador de outra maneira que a convencional, cronológica e linear, própria da narrativa clássica.

É um exercício que nos parece caótico, mas está totalmente organizado numa lógica, na qual seus poemas dão o tom, a direção ao documentário e as suas escolhas. É uma colagem de fragmentos com a intenção de demonstrar as possibilidades de criação, intervenção e manipulação das imagens. O cinema como veículo de ideias, como expressão de formas e imagens criadas e produzidas como documento de época, como registro de fatos e acontecimentos históricos, como uma arte, uma prática cultural presente e atuante na nossa percepção da realidade e na inteligibilidade que construímos acerca dos ícones, símbolos e representações dessa mesma realidade. A cultura do outro, o índio como objeto a ser decifrado é um recorte bastante significativo na promoção do

44 KAMINSKI, R. “*Yndio do Brasil* de Sylvio Back: história de imagens, história com imagens.” In: MORETTIN, E., NAPOLITANO, M. e KORNIS, M. A. (orgs). *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

debate sobre as leituras e interpretações que a sociedade projeta, elabora, constrói sobre si mesma.

O filme como colagem é exercício de experimentação da linguagem dirigida a um público consumidor de imagens, conhecedor dessa diversidade de técnicas narrativas, o que permite o diálogo, a comunicação e a crítica em torno dessa representação.

Nesse sentido, a reunião de fragmentos de filmes que mostram a beleza, a força, a ingenuidade, a resistência, a admiração, a cooptação, a mentira e as criações do imaginário social revelam, por um lado, as projeções e o comprometimento com determinadas visões sobre a cultura e a história e, por outro, o desconhecimento da sociedade sobre as culturas indígenas e sua história.

Na forma de um documentário ficcional, o autor se apresenta de maneira a questionar o que é representação, verdade e encenação sobre o índio, na tentativa de levar ao público urbano e moderno, uma parte significativa do que foi produzido pela indústria cultural globalizada.

Análise do filme como produto cultural

Sylvio Back é um homem de seu tempo. Viveu momentos de grandes discussões sobre os posicionamentos de artistas e intelectuais frente às possibilidades de mudanças, frente às diferentes interpretações que o meio e o exercício profissional conferem como intérpretes da sociedade em que vivem.

No embate da década de 1990, a cultura brasileira já estava integrada à cultura internacional, reclamando sua inserção nessa área como produtora não só como receptora. A indústria cinematográfica brasileira sempre teve enormes dificuldades mantendo-se de recursos do Estado. Esse vínculo sempre foi muito complicado, uma negociação difícil entre a liberdade do artista, seu comprometimento com o Estado e com o público. A essas questões alia-se o comprometimento com a indústria cultural.

Arte e técnica estão imbricadas num mesmo jogo e podem obter resultados muito diferenciados, ora pendendo mais para um lado que para outro. Há quem julgue um filme por suas qualidades técnicas, seu apuro e sofisticação em retratar um fato histórico ou narrar uma história de aventura com efeitos especiais e uma resolução imagética

impecável. Esse pode ser um critério de qualidade e juízo, que tenta diferenciar-se de outros filmes, como as comédias e outros gêneros considerados menores, populares. Esse embate ainda hoje é colocado como uma distinção de mercado ou de uma elite que se considera acima dos valores disseminados pela indústria cultural.

Esse comentário tem suas implicações metodológicas, como enfatizam os estudiosos da cultura e da comunicação. Seguindo as orientações de Jesus Martin Barbero⁴⁵, trata-se de situar os meios de comunicação não só como técnicas e modalidades entre produtores e receptores, mas como mediadores das relações sociais nos usos e modos de inserção que esses meios operam, nos diferentes âmbitos e espaços sociais. Nesse sentido, a produção cultural, disseminada e veiculada massivamente tem um papel fundamental no nosso processo histórico, sócio-cultural.

É a esse processo que o filme *Yndio do Brasil* se refere na medida em que nos apresenta diversos códigos heterogêneos e superpostos que operam conjuntamente, organizando-os de tal modo que realiza uma totalidade, seu filme. Essa totalidade está em oposição ao discurso totalizante que quer imprimir uma mesma visão frente à diversidade apresentada, que articula camadas de significação possíveis de serem lidas e compreendidas pelo espectador. Os diferentes códigos culturais que definem ou se referem a determinados grupos culturais são reconhecíveis e cognoscíveis pelo público, ativando os processos perceptivos decorrentes, conforme esses elementos estão organizados e representados nos planos, cenas e sequências. Essa disposição e organização que dá ao filme seu direcionamento e possibilita o diálogo, a comunicação, requer também um aprendizado do público em relação aos códigos específicos da linguagem. A indústria cultural, nesse sentido, molda, divulga, aciona uma variedade de símbolos e representações que compõe os referências do conjunto social na sua pluralidade, reorganizando-os numa dinâmica própria na veiculação e disseminação desses códigos e símbolos, de forma a padronizá-los.

A recuperação de imagens e músicas produzida por essa indústria apresentada em *Yndio do Brasil*, possibilita um estudo amplo da construção do imaginário social e dos diferentes gêneros que essa indústria organiza.

45 MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 79-80.

Conforme a leitura de Edgar Morin, a cultura de massa dirige-se também ao homem comum, ao tronco mental universal que é, em parte, o homem arcaico que cada um traz em si mesmo. Esse jogo de identificação e projeção operado pelo cinema explica o mecanismo do cérebro e do espírito humano que cria seus fantasmas, mitos e magias, seu imaginário produzido inseparável da realidade que o circunda, ou seja, o imaginário é constitutivo da realidade, o que o leva a considerar o cinema à luz da antropologia e também considerar o “antropos” à luz do cinema, resultando na sua fórmula, “o espírito humano ilumina o cinema que ilumina o espírito humano”.⁴⁶

Essas projeções e identificações são polimorfas, manifestam-se de forma fluida, permutável e ambivalente, o que explica a diversidade dos filmes e o ecletismo do gosto do público.

A indústria se dirige à necessidade de escape da civilização, oferecendo produtos variados como pacotes de viagem, filme, documentários de aventura, música e ritmos exóticos. Essa necessidade de evasão da sociedade urbana consumista moderna recupera de certo modo, um sentido de humanidade, de identificação com uma condição comum a todos, uma universalidade materializada no produto. No caso do cinema, o autor enfatiza o mecanismo de projeção das imagens não só como um quadro que emoldura e separa o real do imaginário, mas sim, como o ato constitutivo radical e simultâneo do real e do imaginário, o que permite o caráter paradoxal da imagem refletida. Por um lado as imagens carregam um potencial de objetividade, possibilitando distinguir e isolar os objetos por meio do recuo e distanciamento, e por outro lado, simultaneamente, o potencial subjetivo, possibilitando a identificação com o gesto, o comportamento dos personagens representados.

As imagens selecionadas pelo cineasta Sylvio Back nos apresentam essa diversidade, vamos percebendo o jogo de espelhos acionado. O cinema ficcional, os cinejornais, o documentário de aventura, possibilita ao espectador conhecer realidades muito distantes e diferentes da experiência comum. A participação afetiva do espectador

46 “A representação da representação é vivida no cinema, nos convidando a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário. As imagens refletem o duplo do homem”. MORIN, Edgar. “Préface”. In: *Le Cinéma ou L’homme imaginaire. Essai d’antropologie. Argument*. Les Editions de Minuit, 1977. .

frente a essa diversidade está condicionada às diferentes possibilidades técnicas de condução das narrativas. No caso a colagem nos proporciona a comparação e a reflexão sobre esse jogo, mediada pelo discurso do narrador/montador do filme.

Dessa forma, o autor provoca o espectador para deixar de ser aquele ser acomodado e pacífico, visto somente como consumidor, apreciador de imagens como fonte de entretenimento.

Por outro lado, temos que considerar que apesar de todo esse mecanismo acionado pela indústria cultural, ela não é absolutamente uniforme nem única, ela é produto também, é hegemônica mas também se alimenta de outras fontes. Por mais que ela reelabore e desestabilize o autêntico, ele existe, possui uma história e também se reelabora.

A dinâmica da cultura em profusão na vida social de todos nós flui, sofre controles e descontroles, escapa e inova em procedimentos, atitudes e encontros que se opõe a normas dominantes.

As diferentes formas de narrativas encontram-se misturadas fora e dentro da indústria, mas elas trazem em si expressões e representações que podem ser acionadas pelos autores e pelos espectadores, em função da diversidade de repertório cultural que definem as experiências e deflagram outras possibilidades de leituras e arranjos, possíveis dentro do imaginário universal, múltiplo e polimórfico.⁴⁷

O filme *Yndio do Brasil* mostra alguns trechos de narrativas populares, músicas carnavalescas, lendas e personagens que compõem um imaginário amplo e permite leituras diferenciadas, incorporando o índio a esse universo popular, misturado. A indústria transforma, se alimenta do arcaico e do novo para integrá-los, ao mesmo tempo desintegrando-os, metamorfoseando-os. Os deslocamentos dos sentidos estão em movimento o tempo todo.

A chanchada brasileira, por exemplo, foi um grande sucesso no cinema, pois ao mesmo tempo em que imitava e ironizava o modelo americano, possibilitava uma identificação com o grande público, introduzindo-o na linguagem. Essa identificação

47 MORIN, Edgar. *A cultura de massa no século XX. O espírito do tempo*. V. I. Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.

possibilita o reconhecimento do popular na sociedade massificada, mesmo que de forma padronizada. Os usos e as reelaborações são imprevisíveis e respondem às necessidades e usos anteriores, tradicionais, reelaborados e utilizados num movimento sem fim de reapropriação de todo esse universo simbólico acionado.

A insistência do autor em mostrar os discursos e imagens produzidas na época da ditadura militar implica na crítica ao discurso ordenador só possível por um Estado autoritário. O caos aparente da colagem traduz a ideia de convivência na sociedade de várias ideias ao mesmo tempo. Essa aparente desorganização que a colagem promove, desloca o sentido de progressividade, desconstrói a perspectiva de sentido único, exatamente por promover deslocamentos e rupturas.

Sylvio Back recria uma simultaneidade das representações acerca das culturas indígenas, atualizando-as no tempo presente, evidenciando o perigo de um discurso único, ao impor uma visão totalizante para o conjunto da sociedade sobre esses povos.

A insistência do discurso da ordem produzido na ditadura, não é exclusividade dela, está presente em outras produções. O autor persegue esse movimento que mantém ou conserva essa necessidade em ordenar, disciplinar, corrigir e até proteger aquilo que se diferencia, mesmo incorporando certos aspectos, permitindo reconhecer a história conhecida e conhecer a produção dessa história, quebrando a lógica dessa ordenação que busca a construção de um sentido único.

Com relação a esse perigo do discurso único, trago novamente o pensamento de Walter Benjamin:

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialista histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado de maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Ele é um e o mesmo para ambos: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso tentar arrancar a tradição ao conformismo, que quer se apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como redentor; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no

passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”⁴⁸

Quebrar o sentido único da perspectiva dominante da mercantilização da cultura é uma atitude política de Sylvio Back naquele momento de retomada dos anos 1990. Chamar a atenção sobre as formas de produção e reprodução das imagens em torno daquele que não está integrado nessa produção é uma maneira de apontar os discursos ideológicos da nossa história sobre essas etnias. Demonstrar a elaboração dessas imagens e os usos que se fazem e fizeram delas, aponta para uma discussão na atualidade sobre os preconceitos e idealizações produzidos e incorporados ao imaginário social que trazem sérias consequências para o reconhecimento social das culturas indígenas na sociedade, na forma como eles se autorrepresentam.

Yndio do Brasil constitui-se como uma colagem de imagens e discursos, apresentando uma diversidade de vozes, criando espaço para um diálogo direto com o espectador. É um exercício que justapõem diferentes narrativas fílmicas e técnicas da linguagem num movimento que quer criticar essa produção evidenciando seu caráter operacional. Utiliza-se do procedimento de deslocamento, de integração e desintegração própria da atividade inserida na indústria cultural para realizar sua crítica, sobrepondo sua fala, em forma de poesia. Critica a atividade cinematográfica inserida na indústria cultural que coisifica os índios, transformados em objetos de entretenimento e de exemplos propagandísticos institucionais e comerciais. Sua crítica demonstra que a mesma linguagem oferece outras possibilidades de montagem, sem depender de grandes recursos tecnológicos. Parece nos perguntar como podemos representar esse outro ou falar dele sem reduzi-lo a estereótipos ou vítimas. Quais as consequências de algumas atitudes encenadas e registradas nos filmes? Essas questões sugerem que a prática do audiovisual abrange compromissos éticos, políticos e ideológicos que devem ser assumidos por seus realizadores. Seu filme é esse resultado, um jogo de espelhos onde

48 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 243-4.

fragmentos e cenas estão organizados numa colagem que, de maneira divertida, irreverente e dramática em alguns momentos, busca reelaborar e deslocar os sentidos dos discursos e das imagens produzidas.

CAPÍTULO 2

A RESISTÊNCIA DOS GUARANI KAIOWÁ EM TERRA VERMELHA.

Breve trajetória do autor

Marco Bechis nasceu em Santiago do Chile em 1955, de mãe chilena e pai italiano. Cresceu entre São Paulo e Buenos Aires, sendo expulso da Argentina em 1977, em consequência de seu ativismo político, partindo para Milão, onde trabalha e mora atualmente. Estudou em Nova York, Los Angeles e Paris. Na década de 1980 inicia seus estudos na escola de cinema em Milão, onde realiza uma vídeoinstalação chamada “Desaparecidos onde estão”, simulando um campo de concentração na Argentina. Esse mesmo argumento será desenvolvido mais tarde na realização de seu segundo longa-metragem. Em 1985, escreve um roteiro para filme chamado “Chip”, a partir de contos de Jorge Luis Borges, mas não finaliza o projeto em função da morte do escritor no ano seguinte. Trabalha na televisão italiana dirigindo e produzindo curtas-metragens de 1983 a 1988, onde realiza o filme *Histórias Metropolitanas*, rodado em sete cidades do mundo. Participa da equipe e colabora na realização de um vídeo para o filme *Ginger e Fred* de Federico Fellini. Em 1991, estreia seu primeiro longa-metragem, “Alambrado”, no Festival Internacional de Locarno. Em 1994 realiza uma pesquisa sobre a vida de seu amigo escultor e fotógrafo Luca Pizzorno, residente na Índia e morto logo em seguida. Realiza um longa documental sobre esse material e o lança em 1996 no mesmo festival suíço. Como roteirista, ganha o prêmio Prix Amidei em 1997 com o filme *Il Carniere*, sobre a Bósnia, como melhor roteiro italiano do ano. Seu segundo longa-metragem *Garage Olimpo*, de 1999 narra a história de um campo de concentração na Argentina durante a ditadura militar, apresentado no Festival de Cannes do mesmo ano. Em 2001, realiza seu terceiro longa-metragem chamado *Figli/Hijos/Filhos*, no qual narra a situação das crianças, filhos de ativistas argentinos desaparecidos ilegalmente, adotados por famílias de ex-militares.

Cineasta reconhecido e premiado internacionalmente, funda juntamente com outros sócios em 2004 uma produtora chamada Karta Film. Inicia a preparação do seu quarto longa-metragem, *Terra Vermelha*, como diretor e produtor e lança o filme em

2008, no Festival Internacional de Veneza. Em 2011, apresenta no Festival Internacional de Turim, o documentário *O Sorriso da Cabeça*, sobre a construção da propaganda fascista nos anos 1920. O filme foi feito exclusivamente com imagens extraídas dos arquivos do Instituto Luce.⁴⁹

Como se vê, Marco Bechis é um cineasta com base na Itália, mas inserido no mercado internacional, via Europa, desde o início da sua carreira. Como um latino-americano conhecedor de regimes ditatoriais, também teve a oportunidade de conhecer a democracia norte-americana e, em função de sua paternidade, teve direito à cidadania europeia, o que lhe possibilitou uma residência. Essa vivência talvez tenha lhe marcado como um cidadão do mundo, engajando-se numa atividade, o cinema, que lhe possibilita uma comunicação e um diálogo internacional. Seu cinema traduz um olhar preocupado com as experiências históricas e processos de resistência frente a abusos de poder do Estado e de grupos organizados atuantes na sociedade, seja no passado ou no presente. Seu engajamento político se reflete na sua filmografia e a busca por filmar um aspecto da realidade brasileira, talvez faça parte também de seu envolvimento e proximidade com nossas questões em tempos anteriores.

O interesse pelo tema

Em uma entrevista, Bechis revela a razão de seu interesse pelo tema indígena.⁵⁰ Lembra que quando morou em São Paulo dos seis aos nove anos de idade, ficou intrigado com os livros escolares que só contavam a descoberta do Brasil como um feito heroico de Pedro Alvarez Cabral, deixando os índios de lado. A história dos povos nativos não era estudada. Mesmo nos filmes que conhece sobre a questão, como *Aguirre, a cólera dos Deuses* (1972), de Werner Herzog, e *A Missão* (1986), de Roland Joffé, os

49 Maiores informações no site da Fondazione Cinemateca Italiana, <http://www.cinetecamilano.it>.

50 *Missões Guaranis e Índios Sateré-Mawé*. Coleção Revoltas Populares no Brasil, fascículo 7, São Paulo: Caros Amigos, 2014.

índios ficam no fundo da tela, os protagonistas são sempre brancos e ele quis fazer um filme em que os índios fossem protagonistas.

Seu projeto original era inspirado na história real de Helena Valero, uma amazonense sequestrada pelos Yanomami quando menina, entre os anos trinta e quarenta anos, e ficou com eles por trinta anos. Teve filhos, casou-se três vezes e quando decidiu voltar a sua cidade, Manaus, nos anos 1960, ninguém a reconheceu nem como branca nem como índia. Quando começou a pesquisa, veio para o Brasil conhecer as localidades perto do Rio Negro, já com um roteiro quase pronto. Com sua mulher, passeando pelas cidades da região, foram abordados por um casal indígena que, conforme seu relato, “estavam vestidos ocidentalmente, com relógio no braço, e mostraram uma foto deles mesmos vestidos de índio para dançar com turistas, era o trabalho deles”.

Nesse encontro, o cineasta se deu conta de que seu projeto era de um europeu muito distanciado da situação atual dos índios na região. Resolveu mudar o projeto e buscar informações mais precisas e atuais por meio da Associação Survival Internacional, que se ocupa de populações em extinção pelo mundo, foi quando se deparou com o problema do alto índice de suicídios entre os Guarani Kaiowá.

A partir daí, o projeto tomou novos rumos e ele foi até Dourados, em Mato Grosso do Sul, conhecer de perto o que seria o seu filme. Lá encontrou o advogado Nereu Schneider, colaborador do Conselho Missionário Indigenista, que virou seu parceiro no filme, e conheceu Ambrósio Vilhalva, na época líder da comunidade Guarani Kaiowá e futuro ator no filme.

Conforme suas palavras,

“Quando encontrei Ambrósio, eu compreendi que filme seria. Depois de 500 anos de ocupação branca, eles são indígenas. Esse era o sentido da retomada das terras ocupadas. A retomada não é algo puramente utilitário. Eles não são como os sem terra, eles estão lá porque aquela é necessariamente a terra deles”.

Essa entrevista é muito esclarecedora de todo o processo que desencadeou a realização do filme. Desde seu interesse inicial em conhecer mais de perto a situação específica de uma tribo brasileira, passando pelo relacionamento com a comunidade indígena, a feitura do roteiro a partir dos relatos colhidos, até os procedimentos no set de filmagem que viabilizaram o projeto.

Seu desconhecimento sobre a realidade brasileira e em particular a indígena é flagrado *in loco* e o motiva a desenvolver novos contatos na busca de um projeto que estivesse envolvido com problemas concretos. Inicialmente em contato com institutos internacionais entre Ongs e pessoas locais envolvidas no assunto, a pesquisa se intensifica e, num movimento convergente entre a liderança indígena e seu interesse, o diretor Marco Bechis define seu projeto.

Essa trajetória ilustra o encontro entre a necessidade da tribo em se fazer ouvir e a vontade do cineasta em contar uma boa história ao mundo, o que tornou possível a configuração desse filme. É importante salientar o senso de oportunidade da liderança indígena que ao longo do tempo sempre foi contatado por muitos estrangeiros com interesses variados. Essa conjunção de interesses faz parte de um aprendizado constante no qual os índios participam desde sempre, com resultados nem sempre favoráveis a eles, mas fruto das condições históricas nas quais estão inseridos. Dado a situação dramática em que se encontram, toda tentativa de exposição do problema é válida. Não é sempre que um cineasta internacional aparece interessado nos seus problemas locais, em divulgar uma situação complicada como a que vivem, era importante para a comunidade divulgar seu movimento para a sociedade como um todo. Por outro lado, o autor universalizou a questão explorando temas complexos, envolvendo os direitos humanos e ambientais, colocando os índios como porta-vozes das mudanças necessárias em defesa de todos.

É um filme realizado pela produtora de Marco Bechis em parceria com os irmãos Gullane, produtora brasileira, viabilizando o filme como produto internacional, focando a realidade de uma comunidade isolada e veiculada aos olhos de todo o mundo.

Esse era o objetivo do cineasta, como um realizador de projetos, de filmes que discutem e narram histórias de grupos e povos específicos que experimentam situações provocadas por conflitos de interesses que são maiores que sua condição pode

compreender. Seu esforço é interpretar os diferentes pontos de vista envolvidos, apresentando atores sociais negligenciados pela historiografia oficial.

Nesse sentido, o autor nos informa ainda na entrevista, que depois de conversar com a comunidade e com os Guaranis durante muitos dias, filmar e fotografar, estudar e ler os documentos oferecidos por antropólogos e pelo advogado, se interar pelo assunto, recolheu todo o material e retornou à Itália para escrever o roteiro do filme.

Na volta, durante a apresentação do roteiro à comunidade, todo elaborado em cima da história deles, percebeu que seria impossível a leitura, pois a maioria não sabe ler, dada sua cultura oral, então teve que abandonar o roteiro e partir para a filmagem da história na sequência cronológica dos fatos, para que não se perdesse o fio da narrativa. Da primeira até a última cena o filme foi realizado de modo a dar a eles a ideia de linearidade. Dessa forma, a história manteve as características dos relatos colhidos, mantendo a versão deles sobre os fatos.

Por mais que a história seja baseada em fatos reais, o filme é uma ficção totalmente feita em set de filmagem, fora da aldeia, como uma ficção narrada e representada pela comunidade junto a atores de fora, o que fez com que todos colaborassem a compor o clima das situações dentro das especificidades da linguagem. O autor informa ainda que a cada cena, os índios corrigiam as marcações e ele acolhia as críticas, fazendo de todo o processo uma aprendizagem mútua.

A preparação do elenco entre os jovens da comunidade durou cerca de seis meses, nos quais eles aprenderam noções de representação e de construção de imagem. Mesmo que todos já tivessem visto televisão e até alguns filmes, a necessidade de falar, contar o acontecido diante da câmera era muito premente. Daí que o diretor Marco Bechis resolveu mostrar alguns filmes como *Os Pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock e uma parte de *Era uma vez no Oeste* (1968), de Sergio Leone. As cenas tinham som, mas nenhum ator falava, e eles puderam entender o significado da imagem em um filme, o filme conta também, e sobretudo, por imagens. Nesse exercício, os participantes entenderam como deveriam proceder e se tornaram os melhores atores.

Esse relato do autor confirma a impressão que se tem ao assistir o filme. Parece realmente que os atores e as pessoas do lugar que se transformaram em atores, todos muito harmonizados, fazem a atmosfera do filme transcorrer como que naturalmente.

Além do fator principal, a montagem foi feita de forma a ninguém perceber os inúmeros cortes realizados para exatamente dar a ilusão de continuidade, e mesmo quando eles acontecem é para mudar de ambiente, de situação. O filme é uma narrativa clássica, e transcorre num ritmo crescente de envolvimento entre espectador e trama, culminando num desfecho impactante.

Breve resumo do enredo

Logo na abertura do filme vemos a imagem, em panorâmica, de uma floresta às margens de um rio caudaloso e aos poucos a câmera se aproxima de um barco a motor, que logo surge na tela em primeiro plano, com a floresta ao fundo. Conforme a câmera mostra a paisagem da floresta, ouvimos os sons da natureza e o silêncio quebrado por uma voz que indica a presença de índios na mata, o que como plateia também avistamos.

Na medida em que a câmera vai se aproximando da margem do rio, aos poucos vamos identificando os índios em cima de uma grande árvore. Em alternância, a câmera volta-se também para conhecermos os tripulantes do barco que são turistas, com coletes salva-vidas, paramentados com binóculos, chapéu e máquinas fotográficas, numa expectativa evidente quanto mais se aproximam da margem do rio.

Nesse momento, a cena se configura na sua totalidade. Agora, em primeiro plano na tela, podemos ver em detalhe os índios bem caracterizados, a câmera vai focalizando cada índio na árvore, com seus arcos e flechas, mulheres com colares e penas, crianças no rio, todos pintados e bem posicionados. Temos a impressão de estar vendo um quadro, como uma imagem suspensa no tempo, uma cena bucólica que remete ao passado. De repente um índio solta um grito e atira uma flecha, seguido por seus companheiros, o que provoca pânico nos turistas até então extasiados (como nós espectadores também).

O motor do barco é acionado, voltando-se bruscamente para retornar, deixando aos poucos a imagem dos índios ao longe que continuam a atirar e a gritar. O barco sai de cena e a imagem volta-se para os índios que descem da árvore e caminham em fila pela mata, ao som de um coral barroco de vozes infantis, num clima de passagem e travessia. Acompanhamos esse movimento até chegarem num local onde um carro os

espera. Começam a se vestir, cobrindo as suas vestes de índio e colocando roupas comuns. Ao entrarem no carro a câmera acompanha uma índia e focaliza o pagamento dado a ela como parte de um combinado.

Todos no carro já vestidos, com seus olhares voltados ao longe, todos calados, sem manifestarem nada, nenhuma reação. O trabalho foi realizado, agora é o retorno à vida normal, voltando para a aldeia, e vemos o carro se dirigir à estrada passando pela entrada da fazenda.

O filme começa com a explicitação de um negócio, no qual os índios são chamados a se autorrepresentarem como uma imagem congelada no tempo. Os turistas são evidentemente enganados, mas ficam bastante satisfeitos, e não vemos para onde eles vão, a cena acaba ali. Os índios por sua vez voltam para sua aldeia que é uma reserva indígena mantida pela Funai, como indica a placa que a câmera mostra.

A partir dessa introdução, a narrativa do filme será estruturada de modo que o espectador acompanhe as relações entre os diferentes personagens que compõe a sociedade local, focando nos dois grupos principais que irão protagonizar o conflito. Mas antes de dar continuidade à narrativa, o autor coloca um problema. Qual a ideia que sustenta esse tipo de aventura turística e quais as condições sociais materiais que possibilitam essa atividade, esse negócio que presenciamos e que envolve culturas tão distantes e tão próximas ao mesmo tempo?

Fica evidente que aquilo que acabamos de assistir foi uma encenação, mas só vamos entender o motivo dessa cena mais tarde, ao longo do filme, numa outra sequência na qual a esposa do dono da fazenda, que é estrangeira e que também estava no barco, recebe estrangeiros turistas em sua casa para apresentar maiores informações sobre os índios do lugar.

Entendemos que ela opera como agenciadora de grupos de turismo e por meio de sua empregada doméstica que também é índia e conhece a tribo, contrata-os para que se exibam como “autênticos” índios que vivem na floresta.

Essa imagem idealizada que atrai tantos turistas não surge do nada, ela é histórica e construída ao longo do tempo e registrada por artistas que produziram as referências legadas pela iconografia europeia desde o século XVI até o século XIX, período em que

inúmeros cronistas e viajantes produziram vasto acervo de imagens sobre o Novo Mundo.

Ela funciona como uma referência universal que retrata a figura do índio como um selvagem em harmonia com o meio natural, entre outras representações do imaginário da época.⁵¹

Até hoje, grupos de turistas se organizam para conhecer costumes exóticos e populações remanescentes como nossos índios, e desconhecem completamente a realidade atual deles, podendo até acreditar numa farsa como a que o filme mostra.

Por outro lado, o que faz com que o índio represente a si mesmo, concorde com essa encenação, que em absoluto, não condiz com sua realidade. Afinal, qual é a sua realidade? Esse, me parece, é o objetivo do filme, apresentar as condições de vida da tribo e vamos entendendo, ao longo da narrativa, que essa é uma das maneiras pelas quais eles conseguem dinheiro, é uma relação de trabalho temporário como outro qualquer, como tantos outros serviços e tarefas que lhes possibilitam comprar comida e outros bens de que necessitam. Isso demonstra que seu meio de vida está de alguma maneira desestabilizado, não possui mais as mesmas condições materiais para desenvolver seu ritmo de produção e se autoabastecer como antes. Essa situação em que se encontra a tribo Guarani Kaiowá é o assunto do filme.

Retomando a narrativa, o filme irá acompanhar, em montagem paralela, o desenvolvimento dos dois mundos apresentados na cena de abertura, e, aos poucos, o espectador poderá compreender as razões e os argumentos de cada grupo, mediante o desencadear das situações mostradas em separado e também nos encontros, ora programados, ora aleatórios, casuais, ora combinadas secretamente. Um detalhe importante, o filme é falado em duas línguas. Quando o filme narra situações em que só estão os índios, eles se comunicam em sua própria língua.

⁵¹ Maiores referências sobre as obras pictóricas em CUNHA, Edgar Teodoro da. Cinema e imaginação: A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70. Dissertação de Mestrado em Antropologia Visual da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

Partindo do cotidiano da tribo situada na reserva, o autor escolhe um jovem chamado Osvaldo, filho de Lia, que é irmã de Nádio, líder da tribo, como protagonista principal da história. Irineu, filho de Nádio, é seu amigo e primo e terá como tarefa não deixar Osvaldo sozinho, pois todos se preocupam com seus sonhos e sensações estranhas. Osvaldo é muito sensível e percebe a presença de espíritos na floresta.

No outro dia, ao amanhecer, os dois jovens saem para caçar na mata, que fica na margem do rio, dentro do perímetro da fazenda. Na estrada, caminho entre a aldeia e a mata, pegam uma carona na traseira de um caminhão e ouvimos, junto com eles, o som do rádio do caminhão, mostrando ao espectador o tipo de música que o motorista ouve, ora uma música popular conhecida ou uma sertaneja local.



Irineu e Osvaldo.

Ao entrarem na fazenda, são repreendidos pelo capataz que está armado e montado a cavalo, mas conseguem fugir e adentrar na mata onde procuram por macacos que ainda restam para levar para a tribo, e quase nunca conseguem acertar o alvo, são conhecidos por terem uma mira ruim, motivo de risos entre eles. De repente encontram duas jovens suspensas, mortas por enforcamento. São as mesmas meninas que participaram da encenação no rio, a cena anterior. Espantados, voltam correndo em busca de ajuda. Segue-se a cena do enterro, com a presença de Nádio acompanhado pela

comunidade. Vemos a tristeza e revolta de uma mãe que chora muito ao depositar o celular e outros pertences junto aos corpos, enquanto os homens as cobrem com terra e folhas, sendo observados pelos capatazes da fazenda.

Oswaldo nesse momento percebe a presença do espírito da mata e a câmera revela sua percepção, num movimento diferenciado. Nós espectadores acompanhamos a percepção de Oswaldo até que Lia sua mãe, ao perceber sua perturbação, desvia sua atenção e a cena volta ao seu normal. Na sequência, ao voltarem para a aldeia, toda a comunidade em alvoroço se reúne dentro da casa coletiva e iniciam um ritual, dançando em forma circular, tocando seus maracás (chocalhos). Essa agitação segue até mais à noite, quando vemos do lado de fora alguém botar fogo na casa que pertence à família da menina. Nesse movimento vemos Oswaldo sozinho observando o fogo com medo da própria sombra e a cena termina.

Na cena seguinte, no outro dia pela manhã, vemos a família de Nádio, sua mulher e filha, com Irineu e o pajé, todos numa charrete, puxada por um cavalo de pequeno porte, passeando pelas ruas da cidade de Dourados e ao passar por outros carros, ouvimos o som de seus rádios.

A câmera focaliza em plano de conjunto o grupo e depois abre para o cenário da cidade e, nesse passeio, conversam sobre a situação da tribo e as péssimas condições em que se encontram, espremidos, apertados, sem área para plantar e rezar, sem conseguir estabelecer seu ritmo de vida. Nesse percurso, Nádio ouve o pajé que se mostra muito preocupado com os constantes suicídios e entende que eles precisam recuperar seu *tekoha*, que é seu lugar. Só assim poderão recuperar suas forças, resolver seus problemas e voltar a viver de acordo com a tradição, desenvolver seus hábitos e costumes nas terras em que viveram seus antepassados. Corte.

Na sequência, a cena se abre para apresentar o estabelecimento comercial da região, mercado de produtos variados onde vemos um cartaz com os dizeres “Proibido vender bebida alcoólica a índio”. Enquanto a câmera percorre o lugar, mostrando a frequência dos clientes e o dono marcando os preços das mercadorias, ouvimos a voz do rádio noticiando o suicídio das jovens índias naquela manhã. É um mercado onde todos os moradores se encontram, inclusive os capatazes da fazenda. Diego, o comerciante, dirige-se à porta de entrada para receber Nádio, que chega de charrete acompanhado pelo filho e sobrinho. Antes de recebê-lo, Diego libera uma garrafa de pinga que é

levada aos fundos da instalação onde fica o açougue. Ao entrarem os dois, Osvaldo e Irineu, entram pelos fundos e pegam a pinga, enquanto Diego negocia com Nádio num banco na entrada do mercado. Este apresenta uma lista grande de mantimentos e oferece como pagamento a charrete e o cavalo.



Diego e Nádio negociando.

Feita a negociação, Nádio pede carona a Diego para levá-los de volta. No caminho passam pela aldeia, as duas famílias de Lia e Nádio e mais algumas pessoas se juntam ao grupo e seguem para a estrada, enquanto ouvimos a música do rádio do caminhão, uma música local, que fala da desilusão amorosa como motivo para a bebida, a pinga, até Nádio pedir para parar.

Diego, ao parar o caminhão na estrada, reconhece que o lugar faz parte das terras do Moreira, fazendeiro local, e pede para Nádio voltar, que ele leva de volta para a aldeia, mas não há volta e todos descem do caminhão. Diego sai contrariado. Nesse momento, o grupo, reunido na estrada junto às compras, se aproxima da cerca da fazenda e a câmera focaliza em plano de conjunto Nádio ao lado do pajé, na frente do grupo.

Todos juntos e atentos, olhando para a terra, fazem um gesto com as mãos como que indicando a chegada ao seu local. É um pequeno ritual de chegada. A câmera permanece nesse enquadramento de frente para o grupo unido, enquanto ouvem a

narrativa de Nádio, descrevendo como era o *tekoha*. Em seguida a cena é invertida, a câmera se volta, ficando o grupo de costas e vemos a visão que eles estavam tendo da terra que era o *tekoha*, como uma área de cultivo, na qual um trator passa com o arado, tendo a mata restante ao fundo.

Nesse momento, eles ouvem a chegada pela estrada do carro dirigido pelo Moreira, dono da fazenda, acompanhado de sua mulher. Ele vê o grupo e se aproxima, sai do carro e se entreolham, close no rosto de Nádio e de Moreira. Beatriz, a esposa de Moreira, também observa, não há fala, entram no carro. Voltando de ré para a entrada da fazenda, Moreira culpa a mulher pela presença do grupo, em função de suas parcerias, numa clara alusão à cena de abertura. Ele não concorda com as atividades da esposa, já antevê problemas futuros.

A cena volta-se para o grupo recém-chegado na estrada, que inicia a montagem de seu acampamento no local, enquanto ouvimos novamente o som do coral barroco, o mesmo da cena da abertura. Um momento de construção conjunta com muita habilidade e harmonia entre os procedimentos e modos de fazer. A câmera acompanha com detalhes a construção do acampamento, enquanto chega mais um de bicicleta para se juntar ao grupo, seu nome é Tito.

A noite chega e todos se agrupam, novamente num pequeno ritual de dança com seus maracás, em volta da fogueira. O pajé já começa a ensinar o toque do instrumento e o canto para Osvaldo, como proteção para suas perturbações. Ele poderá ser um futuro pajé.

Na manhã seguinte, Osvaldo vai até o rio para treinar o canto ao som do maracá e se concentrar. A câmera continua o caminho pelo rio e chega até a casa do fazendeiro pelos fundos, passando pela quadra de tênis, chegando pela área da piscina, onde se encontram a filha Maria, sua amiga, a empregada índia e a mãe, Beatriz. As duas adolescentes saem para fumar um baseado no rio e encontram Osvaldo rezando. Ao se verem fazem a mesma pergunta ao mesmo tempo, “O que você faz aqui?” E é Maria que insiste com uma nova pergunta, “o que é isso que você tem aí?”, se referindo ao maracá. Osvaldo responde: “É meu celular para falar com Nhendarú” (entidade espiritual indígena).

Maria, numa atitude impositiva, diz para ele falar com esse cara em outro lugar porque agora elas vão nadar e entram no rio. A câmera foca os olhares de Maria e Osvaldo cada um observando o corpo do outro, numa clara expressão de desejo. Nessa hora vem chegando Tito, Irineu e uma índia jovem.

Ao se aproximarem com latas para buscar água, as meninas são observadas pela índia, vestida com roupas comum e elas de biquíni. Imediatamente saem do rio e vão embora. Nenhuma fala. No caminho de volta o grupo avista o fazendeiro instalando um trailer como um posto de vigia e dando uma arma ao capataz.

A partir daí, o filme começa a crescer nas delimitações entre as realidades dos dois grupos envolvidos. Em montagem paralela, vamos acompanhando o desenrolar das situações em diferentes espaços, mas simultâneos. Enquanto vemos o crescimento do acampamento com a chegada de mais integrantes da aldeia, conhecemos mais de perto a dinâmica da casa da fazenda. Acompanhamos uma reunião com sessões de vídeo que mostram imagens da fauna e flora do lugar e fotos históricas de índios, mostradas aos turistas por Beatriz. Maria intervém num comentário irônico sobre o canibalismo dos índios, perturbando a reunião, o que provoca a bronca de Moreira visivelmente irritado com a situação. Ele já está em contato com seu advogado e mostra-se cada vez mais preocupado com o acampamento na estrada.

Os índios por sua vez, avançam e colocam uma flecha, fincada no chão na área de cultivo dentro da fazenda, numa ação inesperada que imediatamente é reprimida pelos capatazes, que ao mesmo tempo são aconselhados por Nádio a não chegarem perto da flecha, que pode trazer doença. Uma intimidação que parece dar resultado, mediante a queda de uma vaca e a crença do capataz, acusando o efeito do feitiço de índio. Insinuações aqui e ali, a crescente presença dos índios sugere o aumento do clima de tensão. Corte.

Outro dia e surge o caminhão de Diego na estrada com alguns homens na boleia, recrutando mais homens para o trabalho. Alguns se interessam, Tito se apresenta, mas Nádio o ameaça, se for não precisa voltar. Diego insiste em querer levar uma jovem índia para casa de família como empregada, mas Lia também se interpõe, numa demonstração de união e força do movimento, mantendo todos ali.

Diego sai sem levar ninguém. Em seguida Osvaldo e Irineu voltam da caça matinal com um grande pedaço de carne de vaca, carregada por Osvaldo no caminho de volta ao acampamento, na estrada. Moreira os avista do seu carro e, dirigindo-se até eles, para o carro e manda que Osvaldo mostre a marca do dono na carne do animal. Nessa hora a comunidade se aproxima e o clima fica tenso. Moreira faz uma fala de advertência, dizendo que ali eles não podem ficar, “o lugar de vocês é na reserva”, enquanto fala, a câmera focaliza a arma que está na sua cintura, os índios não respondem e saem voltando para a estrada, dando cobertura para Osvaldo que carrega a pesada carga. Moreira entra no carro e volta para a fazenda.

Enquanto essa situação se agrava, o acampamento aproxima Osvaldo e Maria, que começam uma relação. Osvaldo aprende a andar de moto com Maria, os dois se encontram e transam no rio enquanto que Beatriz, em conversa com sua empregada, quer marcar outra encenação com os índios, desde que eles saiam da estrada e voltem para a aldeia. Moreira, cada vez mais contrariado, exige do advogado uma ação mais enérgica. Sem uma resposta, manda despejar de avião inseticida na plantação e também sobre o acampamento. Nesta cena, a câmera acompanha toda a ação na qual podemos ver a situação precária do grupo, sua exposição e fragilidade.

Noutro momento, de busca de água no rio, Irineu se aproxima da índia jovem, se declara a ela, quer namorar, mas ela entende que ele é mais novo e o costume não permite, por mais que ela também goste dele. Irineu tenta falar com o pai, mas ele também reafirma o costume, o que o deixa muito triste.

Novamente Diego aparece no acampamento com outra proposta de trabalho e, dessa vez, Lia permite que alguns trabalhem, pois o aumento do grupo no acampamento exige mais alimentos. Nádio tenta impedir mas está totalmente bêbado. Então seu filho Irineu, com um olhar entristecido vendo o pai cair na frente de todos, acompanha o grupo, e vão trabalhar no corte de cana. Osvaldo fica no acampamento junto ao pajé.

Na volta, todos passam pelo mercado e compram os mantimentos necessários à comunidade, menos Irineu que, sozinho na cidade, tenta um contato com adolescentes não índias e às voltas com as lojas na cidade acaba comprando um tênis, sobrando pouco dinheiro para a compra dos mantimentos. Chegando ao acampamento, Nádio o repreende na frente de todos por não trazer a mesma quantidade que os outros e tê-lo desobedecido. O pajé, por sua vez, pondera que Nádio está sendo muito severo com seu

filho, ele é apenas um adolescente. À noite, Tito tenta namorar Lia, mas ela o rejeita de forma agressiva frente a sua insistência.

É uma sequência de acontecimentos que vão agravando a situação e mostrando cada vez mais as dificuldades da tribo em manter sua organização, as necessidades de cada um em meio ao aumento das dificuldades e da tensão no local. Os problemas vão evoluindo num ritmo crescente, até que, na manhã seguinte, Osvaldo acorda perturbado e avista a chegada de duas meninas índias trazendo um pé do tênis de Irineu. Cena do encontro com o corpo pendurado de Irineu. Nádio desmaia ao vê-lo enforcado e segue-se novamente o enterro, com a consternação geral de todo o grupo, o desabafo de Nádio, o pajé e todos muito preocupados e Osvaldo completamente arrasado.

Nessa noite ele se aproxima do pajé e cantam juntos, enquanto os homens se preparam pintando seus corpos e vemos uma Kombi se aproximando do acampamento. Nela estão vários outros pajés com seus maracás, vindos para somar e ajudar no fortalecimento do grupo. Lia, de vestido, se dirige ao trailer, onde fica o capataz, com uma garrafa de pinga. Ao entrar, o capataz se surpreende e os dois se atracam, até que ele dorme, facilitando a saída de Lia, que leva sua arma.



Retomada do Tekoha

Na manhã seguinte, bem cedinho, os homens pintados e armados numa ação de guerra cercam o trailer, se dirigem à área escolhida fincando suas flechas e demarcando-

a com seus instrumentos e chamando o restante do grupo, mulheres e crianças, tomando a posse da área. É a retomada do *tekoha*. A ação foi rápida e muito bem organizada. Sem chances de qualquer contra-ataque. Corte.

Em plano geral, vemos a presença do Procurador da Justiça Federal na área, a câmera se afasta e vemos os carros da polícia, o Moreira e seus funcionários, Nádio e seus companheiros, todos reunidos numa disposição para uma conversa, mediante a urgência do problema. Em forma de semicírculo, a câmera irá focar a fala de cada um. O primeiro a falar é o promotor, se dirigindo aos indígenas: “– Espero que vocês não tentem mais nada, o pessoal do Moreira vai ficar de longe, a polícia já está avisada. Vocês tem que esperar a justiça se pronunciar”. Moreira intervém dizendo: “– Como o Senhor pode falar em justiça com essa invasão numa terra que está totalmente legalizada, com título de posse registrado em cartório, tudo certo?”. Nádio se adianta e fala: “– Não conheço título de posse, nem preciso disso, o que eu sei é que essa terra é nossa, nós não temos mais mato e vamos ficar aqui”.

Moreira nessa hora se abaixa, pega um punhado de terra nas mãos e faz um discurso, justificando sua posição, que há três gerações sua família trabalha nessa terra, produzindo alimento para a sociedade.

Nádio olha bem direto nos olhos de Moreira, imita seu gesto e come o punhado de terra. A cena permanece suspensa e o silêncio é quebrado pela fala do procurador de justiça que reitera seu aviso e sai da roda de conversa. A câmera se afasta, revelando a movimentação dos carros, a nova disposição do acampamento dentro da fazenda, com cada grupo indo para seu lado, dispersão geral. Corte.

Cena de uma conversa dentro do carro de Moreira com outro fazendeiro vizinho. Moreira diz estar com as mãos amarradas, e o amigo se prontifica a atuar, pois ele e os outros entendem que essa situação não pode continuar, eles precisam cortar o mal pela raiz, acabar com esse cupinzeiro senão isso se espalha.

À noite vemos esse mesmo fazendeiro com seus capangas adentrar o mercado de Diego. Ao cumprimentá-lo, lhe faz um pagamento, saindo de lado para conversar com Tito, que o aguardava. Este o acompanha até seu carro e o leva até o acampamento dando a posição da barraca de Nádio. Os dois ficam mais afastados no carro enquanto os capangas avançam com os seus carros e seus fuzis fazendo um cerco, chamam Nádio

e o matam na hora. Saem com os faróis acesos em meio à escuridão da noite ao som da música do rádio de seus carros. Alvorço na comunidade, todos correm até o corpo no chão e aos gritos de Osvaldo a cena é cortada.

Em paralelo, a câmera se dirige à casa da fazenda e a sequência mostra a família de Moreira entrando no carro todo carregado com malas, a moto de Maria, todos apressados, fugindo dali quando chega Osvaldo aos berros, gritando: “Assassinos!” É barrado pelos capangas, que só observam, enquanto ele ainda vê Maria no carro indo embora e a xinga também. Visivelmente transtornado, com o rosto pintado de preto, faz ameaças, gesticula, grita, frente aos olhares de espanto da empregada e dos capatazes. Num movimento contínuo a câmera segue os passos de Osvaldo que se dirige à mata no escuro. Acompanhamos seu sofrimento num clima tenso. Confuso, o vemos pegar uma corda, procura uma árvore e tenta se pendurar, chorando muito, se atrapalha e, num momento de fúria, encara o espírito da floresta e o desafia, vencendo-o, jogando a corda e como que liberto, grita e não se mata. Volta-se em direção ao acampamento numa vitória da luta pela vida. Corte.

A cena se abre numa grande foto aérea da região ao som do mesmo coral barroco, e vemos novamente o rio, a mata, enquanto a câmera se volta para o lado da área cultivada e podemos ver a extensão da atividade do agronegócio, ocupando e desmatando toda a floresta. Fim.

Esse resumo apenas quis mostrar a história, a sequência dos acontecimentos na mesma ordem, ou o mais aproximado possível em que foram narrados pelo filme. Antes de fazer qualquer consideração é necessário dizer que as imagens, a fotografia, os enquadramentos são muito bem cuidados, com um detalhamento impecável, configurando um filme muito bem realizado. Nota-se a preocupação da produção em se manter fiel aos fatos, as reconstituições dos relatos transformados em cenas e sequências, que faz do filme uma versão bastante realista, visto que as filmagens externas foram realizadas no local e comprovam a existência do agronegócio e a devastação da floresta.

Análise do Filme

Esse filme, realizado como uma coprodução internacional, mantém um padrão de excelência no tratamento das imagens não só pela qualidade técnica e sofisticação da filmagem, como pela atuação dos atores e na forma como o diretor apresenta o problema, razão inclusive para o nome do filme em inglês. “Birdwatchers” (“Observadores de pássaros”) numa clara alusão ao distanciamento da cultura civilizada, europeia, etnocentrista, em relação aos pássaros, a cultura dos povos da floresta.

Essa postura do turista internacional que procura somente ver à distância a cultura do outro, espionando-a sem ter que entrar em contato com ela, pode ser também uma atitude comum de qualquer outro turista, como fica evidenciado na cena em que somos levados a acreditar no que vemos. Esse caráter de observação é inerente ao cinema que exhibe suas imagens para nosso deleite, é o voyeurismo no cinema.



Cena dos índios na mata.

Esse aspecto da separação total entre o mundo representado na tela e a observação do espectador é uma característica essencial no cinema, que o diferencia de todas as outras linguagens. Acontece que a dinâmica das cenas e das imagens projetadas na tela envolve o espectador de tal modo que o leva para dentro da cena, fazendo-o viver as sensações e emoções dos personagens e das situações. O cinema é o local desse paradoxo em que o efeito ilusionista é aparente e ao mesmo tempo nos absorve, a absorção é uma aparência da absorção,

“a exterioridade do olhar é apenas uma condição para toda uma gama de interesses e desejos a partir das quais outra dialética tem lugar: de um lado, a maquinação do prazer de olhar, o voyeurismo, o fascínio da imagem; de outro, a lição de moral, o conteúdo proclamado da mensagem, as sublimações e a contenção puritana nas formulas narrativas”.⁵²

Assim, já na abertura do filme o narrador, ao interromper o fascínio da imagem frente à revelação do jogo da representação, insere a realidade do comércio ilícito, explorando a imagem do índio, como um comentário, uma lição de moral. O filme apresenta-se como um jogo duplo do próprio cinema, que ilude e revela, cria e recria a realidade. Esse é o eixo fundamental do filme. A câmera nos mostra o que conhecemos como representação do índio, sua figura emoldurada numa imagem canônica e também a mesma câmera nos revela a mentira dessa imagem. Esse artifício confere ao filme uma característica de denúncia sobre uma situação existente na sociedade. Essa dialética de absorção e exibicionismo das imagens é extensiva ao cinema clássico e o filme *Terra Vermelha* discute essa relação como uma tática usada repetidas vezes ao longo do filme em momentos estratégicos dentro da narrativa.⁵³

52 XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosacnaify, 2003, p.. 19.

53 “As possibilidades abertas pela temporalidade própria da imagem são infinitas: há o movimento do mundo observado e o movimento do olhar, do aparato que observa. O usufruto desse olhar privilegiado é algo que o cinema tem nos garantido, propiciando uma condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos.” Ibidem, p. 22

Nesse sentido, o filme se estrutura entre essas inserções do narrador onisciente, atuando nos deslocamentos espaciais internos à cena e temporais, externos à cena, e a continuidade da narração, da sequência de ações, que obedece às normas da montagem clássica. Essas normas são entendidas aqui como um conjunto de procedimentos construídos historicamente que determinam alternativas mais ou menos previsíveis. A estabilidade dos processos da trama e a unidade da narração hollywoodiana são as duas razões para denominá-la clássica, mas isso não a torna uma receita inflexível, podendo o cineasta configurar seu estilo próprio dentro do modelo.⁵⁴

Esse jogo que o cinema oferece é resultado de uma capacitação e domínio técnico necessário para a realização de um projeto de filme, e a narrativa clássica não foge à regra, ao contrário, impõe procedimentos complexos para garantir a fluência, o ritmo e a inteligibilidade para o espectador. Nada é simples nessa montagem, embora para o receptor tudo pareça natural, pois tudo no cinema é feito para ele. Esconder o processo de filmagem garante a ilusão, o mergulho do espectador na narrativa, identificando-o com o ponto de vista da personagem. Mas esse processo aqui é interrompido. O mesmo narrador onisciente nos prepara surpresas. Essa relação direta com o espectador guarda o segredo do filme.

Seguindo a tipificação do modelo clássico, no meio cinematográfico esses segredos são técnicas de engajamento do espectador no filme. Uma delas pode ser considerada como motivação artística, um momento altamente reflexivo, dentro da narrativa, incorporado à diegese de forma escalonada – início, meio e fim.

Esse princípio parece ter sido seguido pelo diretor Marco Bechis, quando ele coloca a música do coral barroco em três momentos da narrativa, correspondentes às motivações que conduzem ao conflito e que transportam o espectador no tempo e o introduz no mundo e no sentimento coletivo da comunidade indígena focada.

O primeiro momento dessa motivação artística é a revelação de um simulacro dentro do filme, e o esclarecimento da ação para o espectador. O canto barroco

54 Todas as considerações sobre a narrativa clássica apontadas no texto estão detalhadas no capítulo “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, de David Bordwell, p. 227-301. In RAMOS, Fernando P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema. Vol. II. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.

acompanha a caminhada da tribo, evocando um sentimento de conflito interno, expresso no rosto de cada um e nas vozes infantis do coral.

A música surge no intervalo entre a encenação do quadro, na qual o índio é representado como o branco ainda o reconhece, vivendo nu na mata recolhido sem querer o contato. E na sequência em que vemos o momento presente da narração, no qual eles se vestem com suas roupas atuais e seus pertences, como eles mesmos se reconhecem. É na caminhada do grupo, nesse intervalo que a música sugere um momento de passagem no tempo histórico e na forma de ser índio. É um momento de demarcação da diferença, da especificidade da condição da tribo. Sua identidade negociada. É uma situação no mínimo constrangedora para os índios, vender uma imagem de si mesmos que está longe de corresponder a sua realidade no presente.

Essa revelação pode ser considerada como um dos fatores que compõe os problemas enfrentados pela comunidade, seu não lugar na sociedade, sua perda de identidade. Uma situação limite em que a indefinição e a falta de perspectiva em realizar um projeto de vida, como indígenas, transformam-se num problema complexo a ponto de resultar nos suicídios, mostrados na sequência. Suicídio entendido aqui como a impossibilidade do indivíduo se constituir a si mesmo, mediante a incompatibilidade entre a representação simbólica do mundo socialmente construído da comunidade indígena e o mundo da sociedade em volta da aldeia. O jovem não consegue encontrar um papel social fora de seu mundo que lhe garanta um sentido de existência. O exercício de representar-se a si mesmo, como um índio idealizado, aprofunda esse sentimento de inadequação, o que causa um desconforto interno profundo ao representarem aquilo que não são mais, nem o que eles se propõem a ser. A cada repetição dessa prática, como um dos meios de obter dinheiro para a alimentação do grupo, expõe o jovem a identificar-se ora com a lógica de um mundo externo ao seu, e no retorno, deparar-se com uma situação bem problemática de dispersão de suas referências simbólicas. Esse exercício dificulta o desenvolvimento de sua subjetividade, levando-o a preferir o suicídio.⁵⁵

55 Os processos de socialização e os problemas decorrentes entre a interiorização e a estrutura social existente são analisados de forma aprofundada em: BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983, p. 216-236.

As reflexões do grupo frente ao problema colocado resultam na decisão de sair da aldeia e recuperar sua história, dando continuidade aos princípios que constituem a causalidade da trama, o tempo e espaço da narração.

O segundo momento dessa motivação artística se dá na cena em que eles começam a montar o acampamento na beira da estrada. A música surge acolhendo a ação de trabalho conjunto, colaborativo e integrado. O grupo unido reconstruindo sua história, seu futuro, seu lugar no mundo. Uma integração entre imagem e música, enaltecendo a ação que vemos. De novo, um deslocamento temporal na narrativa, mas com a intenção de envolver o espectador no modo de proceder do índio, aproximando-o de seu mundo. A câmera fica mais lenta para que acompanhemos essa construção como um momento especial de união e leveza, de esperança e afirmação de sua cultura, seu modo próprio de ser e resistir.

No terceiro e último momento, a mesma música barroca evoca a imagem verdade, a foto aérea da área total da região só agora, no final, é revelada. A câmera volta-se para evidenciar a extensão do agronegócio, certificando para o público que o drama vivido por essa comunidade não é ficção. A imagem ampliada da região é a comprovação da ocupação quase total da área, não restando mata, nem floresta, nem área de plantio para os indígenas sobreviverem no local.

São momentos especiais, que aproximam o espectador do drama vivenciado pelos índios. Como enfatiza Ismail Xavier, é uma astúcia da representação, apresentar esse jogo de espelhos no qual a narrativa se desenvolve, abrindo para o contexto da tribo, suas relações com o entorno da aldeia, suas dificuldades e problemas e suas maneiras de resolvê-los. Além do fato e seu contexto, há que se inserir no jogo também o universo do observador e o tipo de pergunta que ele endereça à imagem. Como explica o autor citado acima, não está se discutindo a veracidade da imagem, mas a significação do que é dado a ver, numa interrogação cuja resposta mobiliza dois referenciais, o da foto (enquadramento e moldura), que define um campo visível e seus limites, e o do observador, que define um campo de questões e seu estatuto, seu lugar na experiência individual e coletiva.⁵⁶

56 XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*, op. cit., p. 32

O diretor joga o tempo todo com essas referências externas à narrativa, para falar ao espectador sobre a compreensão que podemos desenvolver do problema específico, inserido num ambiente repleto de códigos também específicos, mas que se reportam a ideias e valores mais amplos.

Outro exemplo de motivação artística é a presença da câmera subjetiva, toda vez que a personagem do jovem índio, Osvaldo, sente a presença do espírito na mata, ela entra em ação. Isso faz com que o espectador participe da percepção do jovem, se coloque no seu lugar e veja, sinta como ele, a presença do espírito. É outro deslocamento temporal, um momento no qual a narrativa é suspensa para criar esse efeito entre o espectador e a câmera, fazendo-o participar da mesma experiência que o personagem.

Esses momentos dentro da continuidade lógica dos fatos da narração são detalhes que conduzem o envolvimento do espectador na trama. Esse ritmo que o diretor imprime no filme o caracteriza como uma narrativa clássica, porém seu estilo em revelar os simulacros dentro da narrativa expõe o jogo, o teor da cena que se vê, na medida em que o fascínio da cena é quebrado para revelar o real. Essa sensação confere ao filme seu caráter de documento, de narrativa de uma história real, com extrema fidelidade aos fatos ocorridos. Mas essa impressão de verdade é uma elaborada construção na condução da narrativa, como pudemos verificar.

A cena do momento da chegada do grupo na estrada para o levantamento do acampamento é importante sob vários aspectos. Além de ser o fato que tenciona as relações de agora em diante na narração, as imagens em sequência nos ajudam a compreender as oposições de opinião no diálogo que se estabelece entre o líder Nádio e seu sobrinho, Osvaldo.



Identificação do Tekoha.



O Arado passando no Tekoha.

A câmera focaliza em primeiro plano o rosto de Nádio enquanto ele relata como era o *tekoha* antes do branco chegar, e ao fundo o restante do grupo que o ouve atentamente. Enquanto a fala de Nádio se refere ao passado, como uma lembrança do lugar no qual eles viviam, Osvaldo lembra a Nádio que não há volta, o *tekoha* está muito modificado, não há mata como antes, chamando assim o líder à realidade. Mas é essa realidade que o líder quer transformar, recuperar essa terra para voltar a viver em paz chamando todos que estão ali a retomar o *tekoha*. Numa alternância de

campo/contracampo, quando a câmera se volta, entendemos a argumentação de Osvaldo a partir da imagem do trator arando a terra que era o *tekoha*. Esse jogo novamente entre sonho e realidade mostrado na cena é um momento de conflito interno no grupo. A contraposição do discurso é confirmada pela contraposição das imagens e esse momento também é importante para marcar o momento da lembrança.

A conversa de Osvaldo aponta que não há volta possível daquele passado originário e a lembrança de Nádio, como um relato de experiência da memória do grupo, é um exercício de recuperação do passado não como origem, mas como busca de elementos que revelam, indiciam o que foi perdido no passado. Nessa cena podemos relacionar esse exercício de memória com a concepção de restauração da origem de Walter Benjamin: “são os rastros que guardam a incompletude da origem e ao mesmo tempo sua força de totalidade histórica a ser restituída, como projeção, semente para o futuro, redenção salvadora que a recordação, a lembrança ajuda a buscar”.⁵⁷ Só é restaurável o que foi destruído. A restauração indica o sentido da perda, a recordação de uma ordem anterior e a fragilidade dessa ordem. É uma retomada do passado como referência, porque o passado só pode voltar aberto para o futuro.⁵⁸

Esse momento da narrativa no filme é primordial, tratado com profunda delicadeza e sensibilidade pelo diretor, como fonte de determinação da ação dos Guarani Kaiowá, restauradores de sua história.

Na continuidade do filme, a sequência da narração é pontuada por pequenos elementos dentro das cenas que apresentam os vários aspectos entre os diferentes códigos dos grupos e os relacionamentos das pessoas do lugar, e através deles conhecemos suas opiniões, observações e entendimento sobre as tensões locais.

57 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 242.

58 O sentido de origem em Walter Benjamin é profundamente histórico: porque paradoxalmente, a restauração de origem não pode cumprir-se através de um suposto retorno às fontes, mas unicamente, pelo estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente – a origem precisa da história para dizer-se, não é o início imaculado da história, mas sim, a figura temporal de sua redenção. Essa figura só pode aparecer e ser reconhecida através de uma luta obstinada.” GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 16.

A montagem clássica tem como objetivo fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor e reorientar o espectador por meio de posicionamentos repetidos da câmera. A desorientação temporária é aceitável somente quando realisticamente motivada. Essa motivação consiste em estabelecer conexões reconhecidas como plausíveis pelo senso comum.

Dessa forma, os elementos de cenas também são indicadores dos referenciais de gosto e pertencimento dos grupos focalizados. A organização da casa da fazenda de Moreira, por exemplo, é facilmente reconhecível pelo público como um lugar de lazer para a família e trabalho para o dono. A disposição da varanda como espaço de descanso, com redes e estátuas ao estilo clássico, afastada do escritório fechado para o trato com os negócios da fazenda. Enquanto Moreira à frente da televisão confere um programa de leilão de gado, ocupado em apreciar o valor de seu rebanho, sua família desfruta dos equipamentos, principalmente da piscina, muitas vezes usada como imagem que liga as cenas, pois no seu fundo guarda um desenho de um animal simbólico, lendário, uma imagem sugestiva.



A piscina da casa do Moreira. Em cena: Maria e a amiga.

A lógica de comportamento e organização dos dois mundos retratados está meticulosamente organizada na reconstituição dos cenários e criação de climas para a

encenação dos encontros entre eles. Esses são possibilitados pela aproximação entre os locais, tanto da aldeia, como da cidade e do mercado.

O deslocamento dos índios da aldeia para a estrada aproxima-os da casa e faz com que Maria conheça Osvaldo. Mas mesmo antes desse fato, a esposa Beatriz já desenvolvia suas relações comerciais com eles, via sua empregada. O filme vai apresentando essas relações entre os diferentes grupos que vão se complicando a partir da instalação do acampamento.

O diretor vai conduzindo a trama de forma que aos poucos, vamos conhecendo como cada grupo reconhece o outro, os limites dados pela sociedade para o desenvolvimento dessas relações, e os encontros em espaços abertos longe de recomendações e convenções sociais. Sem desprezar as contradições existentes entre as diferentes expectativas de uns com relação aos outros, mesmo dentro de cada grupo em separado. As relações internas não são tranquilas, visto a atuação de Beatriz e a franca discordância de Moreira com sua atividade. Ela por sua vez acha que está beneficiando a tribo, pois lhe possibilita uma alternativa de renda sem que eles precisem fazer muita coisa, apenas se exibirem. Sua visão sobre a presença deles no local é de uma estrangeira, não conhece a trajetória deles, apenas os acha interessante como objetos de curiosidade e fonte de renda, mantendo como empregada uma índia, que facilita sua comunicação e agenciamento.

Do outro lado, também não há homogeneidade de opiniões. Os jovens estão muito mais abertos ao presente da vida social do entorno da aldeia que seus pais e avós, que possuem as referências do passado do local. Os conflitos entre o costume e as aspirações pessoais de alguns integrantes da comunidade são expostos para o espectador. Acompanhamos ao longo do filme as combinações e as interdições entre as diferenças demarcadas socialmente, e as formas que os indivíduos reagem a elas, como por exemplo a opção de ser empregada doméstica e nem por isso deixar de ser índia, ou a traição de Tito, uma escolha radical que o retira da comunidade e não se sabe se será integrado ao grupo dos patrões.

Não há homogeneidade de opiniões, há identificação com um projeto de luta pela recuperação da dignidade do modo de vida Guarani, e manter esse projeto exige muita vontade do grupo.

O filme, mesmo sendo uma ficção, apresenta a comunidade indígena na sua condição atual, de sem terra, mas buscando manter sua dignidade de povo, com uma história, com uma cultura própria, falando sua própria língua mesmo em constante contato com a sociedade envolvente. A questão da língua é elucidativa: “a língua de um povo é um sistema simbólico que organiza sua percepção de mundo, e é também um diferenciador por excelência: não é a toa que os movimentos separatistas enfatizam dialetos e os governos nacionais combatem o polilinguismo dentro de suas fronteiras”.⁵⁹

O tempo todo, no decorrer da ação, os índios não negam o contato nem a relação com os outros, apenas querem ser compreendidos na sua singularidade. Esta é a grande dificuldade, a aceitação de sua maneira de ser pela sociedade envolvente. Essa situação os impedem de se desenvolver e se relacionar de forma íntegra como requer uma sociedade democrática que reconhece e convive respeitosamente com as diferentes culturas presentes no seu interior. O fortalecimento de sua identidade depende da reconquista de seu espaço, suas terras.

O filme se concentra nessa necessidade que é fundamental para a sobrevivência da tribo, mas é nos pequenos detalhes de algumas cenas que o diretor nos mostra os modos e as particularidades das leituras do relacionamento entre os brancos e os índios, expressas nas atitudes entre os personagens dos diferentes grupos envolvidos.

Assim, em algumas passagens de cenas, podemos observar as relações de trabalho, e os papéis sociais de cada função. Por exemplo, ao agrupar os trabalhadores da região no caminhão para eventuais serviços que os fazendeiros necessitam, podemos observar que num dado momento as diferenças culturais entre eles desaparecem, estão todos subjulgados como trabalhadores sazonais.

Numa determinada sequência em que aparece Irineu, filho de Nádio, cantando uma música de índio junto a outro trabalhador não índio na hora do descanso, podemos ver uma situação de interação entre suas diferenças ou descobertas de afinidades, enfim uma relação que acontece entre os índios e os outros trabalhadores provenientes de diferentes lugares. A interdição do capataz, proibindo terminantemente o canto, dentro

59 CUNHA, Manuela Carneiro da. “Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível.” In *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naif, 2009, p. 237.

do aposento em que estavam, impede essa relação de troca e conhecimento, reforçando o preconceito e a autoridade desse vigia, que foi instruído a não permitir canto de “bugre” no local.

São pequenos exemplos que o diretor nos apresenta, com relação aos limites e constrangimentos que esses atores, interpretando os indígenas, vivem no seu cotidiano. Outro exemplo ocorre quando Diego entrega o troco para o capataz da fazenda, em vez de dar em dinheiro, dá o troco em chicletes e o capataz reclama dizendo que ele não é índio, mas Diego o ignora e manda-o mascar e ir embora.

Os índios percebem que os funcionários também são subjulgados, e as relações entre eles são muito próximas, mas eles são distanciados em função de sua condição. Os índios por viverem na aldeia são segregados, apartados pela sociedade que reservou um local para eles morarem. Para essa sociedade, o fato de eles poderem trabalhar em suas fazendas ou casas significa que eles os ajudam, pois lhe dão salário, e que, portanto, os índios deveriam lhe ser gratos. O trabalho é como uma dádiva, já que eles não estão preparados, não tem escolaridade e só podem desempenhar serviços subalternos.

As placas indicam o tratamento e a compreensão que a sociedade reserva para esses povos. A proibição de venda de álcool é um sintoma dessa postura. Para a sociedade, os índios não possuem discernimento próprio para beber, são considerados crianças, mas eles, os índios, entendem que existe uma lei, que os próprios brancos desrespeitam ao receberem do dono do mercado a cachaça gratuitamente. Essas pequenas demonstrações entre o permitido e o permissível vai pontuando as cenas ao longo do filme. Essa placa apenas indica o cinismo da proibição, sendo que há muito tempo, desde a época da colonização, a pinga, um dos primeiros produtos produzidos aqui, em território nacional, foi largamente consumida e até hoje é causa de grandes problemas de alcoolismo na sociedade em geral e também entre os índios, nem mesmo o líder escapa desse vício.

O filme mostra esta e outras questões, apresenta uma série de contrastes e flagrantes do cotidiano em que todos estão inseridos. Todos estão sujeitos às mesmas ordens, mas ao índio ainda acresce uma atitude e uma postura que o aparta de todos, diferenciando-o com uma conotação pejorativa, inferiorizando-o.

Como uma narrativa clássica, o narrador onividente empresta a câmera aos personagens para demonstrar ao espectador os diferentes pontos de vista em oposição e em relação, o que proporciona a identificação entre eles, o reconhecimento do conflito como uma situação complexa de uma história comum, porém atravessada por uma centralidade que as orienta.

As imagens nos são dadas através da subjetividade da personagem, dispensando, às vezes, qualquer intromissão indiscreta de um observador privilegiado, mas seguramente ele está lá, pronto para assumir o controle sempre que julgar necessário o ordenamento da narrativa. Por essa razão, o filme clássico, apesar de jogar com um conflito de olhares, nunca resulta caótico ou desarticulado para a experiência perceptiva do espectador. Os olhares se repartem e se sobrepõem de forma harmônica, porque a instância narradora está lá, à espreita, emoldurando-os de forma que garanta um fluir “natural” da intriga.⁶⁰

Entremeadas à questão principal da posse da terra, o diretor vai apresentando as situações que denotam toda essa série de tratamentos e comportamentos por parte dos não índios frente à presença do índio. Também revela a curiosidade dos jovens indígenas com relação aos jovens não índios. As tentativas e as aproximações que de fato acontecem sugerem um contato permanente com consequências imprevisíveis. Embora exista uma série de normas e impedimentos sociais, os indivíduos tanto do grupo étnico, como da sociedade plural em volta, se relacionam e descobrem suas identidades por seus próprios contatos diretos, sem intermediações.

Como numa passagem em que o vigia do trailer é flagrado pelas índias que, ao buscarem água no rio, o encontram tomando banho nu. Ele fica todo sem graça e elas riem de sua vergonha, fazendo comentários entre elas na sua língua, sem que ele possa entender, mas logo ele se veste e as acompanha, ajudando a carregar seus baldes e ainda canta para elas, a pedido delas. Especialmente a pedido de Lia, a quem ele faz questão de demonstrar seu afeto.

60 MACHADO, Arlindo. “A esquiwa do olhar”, capítulo 5 de *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo. Paulus, 2007, p. 62.

A presença forte de Lia, irmã de Nádio, demonstra um papel nada subalterno desempenhado pelas mulheres entre as funções de organização do acampamento. É ela quem controla o dinheiro que garante o alimento para todos. Nas cenas em que observamos a organização do grupo, a divisão de tarefas entre todos é uma característica num esforço constante em manter sua união. Para as mulheres não sobra muitas alternativas de trabalho, o serviço doméstico é quase sempre a ocupação encontrada que força a saída da aldeia ou do grupo, como acontece com a empregada que trabalha para Beatriz.



Oswaldo e Maria se encontram no rio.

O relacionamento entre Maria e Oswaldo é provocado pelas circunstâncias de proximidade espacial, são vizinhos. O desejo se revela logo no primeiro encontro, e os dois superam suas diferenças sem preconceito. Ela admira a coragem de Oswaldo ao matar uma vaca que pertence ao pai, e ele se encanta com a possibilidade de aprender a dirigir uma moto. Os dois conseguem se divertir em meio ao caos instalado entre eles. Na sequência em que Maria passeia pela estrada de moto à procura de Oswaldo, o diretor nos convida a conhecer as condições do acampamento pelos olhos de Maria. Com ela percebemos a precariedade de uma situação instável, as crianças perto da estrada, as famílias agrupadas em barracas frágeis, animais de brinquedo e outros objetos da cidade incorporados à vida deles. Num detalhe, a câmera focaliza Oswaldo deitado numa rede. Ele ouve o barulho da moto, mas não sai do lugar. Ao final do

trajeto, Maria retorna para a fazenda e vemos o seu olhar modificado frente à realidade que acabou de conhecer.

Uma cena curta, mas bem reveladora da impossibilidade do relacionamento, por mais que na continuidade do filme, ele se realize na cena seguinte em que Maria, nua dentro do rio, aguarda a chegada de Osvaldo. O desejo sempre rompeu barreiras morais, culturais, e esse caso é exemplar, como o é também a atração entre Lia e o capataz branco do trailer, como também podemos notar nos olhares de admiração entre os turistas e a própria Beatriz com relação aos índios. Aqui esse problema fica sugerido na medida em que a tribo está exposta a todas as possibilidades de contato e investidas da sociedade plural no entorno da reserva e do acampamento. O acesso às informações e os contatos entre a comunidade indígena e a sociedade estão mediados pelas placas e advertências que demarcam territórios e atitudes, mas não impedem ações individuais dos dois lados, tanto para o bem como para o mal.



Diego dando carona para Nadio, pajé e família.

O som do rádio é constante no filme em vários momentos, apresentado às vezes como ruído ou como fonte de informação para os espectadores. Como elemento de ligação entre cenas, como a notícia sobre o suicídio das jovens que ouvimos no armazém de Diego. É uma informação que o espectador já tem, mas serve como elemento de continuidade e também mostra a veiculação das notícias na região. O rádio está ligado em todos os carros que aparecem no filme, seja nos caminhões da estrada, nos carros da cidade e também no caminhão de Diego. Nessa passagem, a música

sertaneja é um elemento que dá o clima à cena, não há diálogo nessa cena, tanto o espectador como os personagens escutam a mesma música, mas a recebem de forma diferente. Ela informa a realidade daquele lugar. Em muitas cenas, os índios preferem o silêncio a argumentar com o branco. Essa é uma delas. As falas não conseguem explicar as motivações dos índios. Eles sabem que estão agindo fora das normas legais ao decidirem acampar na estrada, mas o exemplo da sociedade mostra que todos, em algum momento, exercem essa prática.

A presença da indústria cultural nessa região se dá muito mediada por esse meio, o rádio. Os índios, mesmo não tendo o aparelho, convivem com ele em diferentes espaços. Em algumas cenas esse som pode ser percebido como ruído, tanto pelos índios, como pelo espectador, ocupando o silêncio da natureza.

Na cena final, o som dos carros dos capangas dos fazendeiros invade e cobre toda a movimentação da cena do assassinato de Nádio, provocando uma sensação de estranheza no espectador, pois a música é uma balada romântica cantada por Gilberto Gil (tema de outro filme, *Eu, tu e eles*) num ritmo dançante, nada a ver com o clima da cena. Pode ser uma forma de encobrir a impunidade da ação, um modo de apresentar um crime violento, mas embalado ao som de uma música muito conhecida e apreciada por todos. Não vemos os funcionários dos fazendeiros, apenas suas caminhonetes poderosas e imponentes, como que *glamourizadas* pela música, sugerindo uma banalização da violência reiterada de diferentes maneiras, até a sua forma final.

Esse é outro aspecto da motivação artística, se podemos colocar assim, a relação entre o som das cenas e as imagens são muito importantes ao longo do filme, demarcando as diferenças de mundo, as fronteiras e as sobreposições. O autor combina, em momentos-chave da narração, elementos da cultura erudita e a diversidade da cultura de massa veiculada nos meios de comunicação, referências extradiegéticas apresentadas ao espectador, compondo o universo simbólico plural do filme como produto cultural. Essa característica lhe garante uma comunicação e uma abrangência com o público de várias procedências, na medida em que os diferentes códigos, símbolos e elementos da cultura moderna estão presentes no filme.

O diretor apresenta os dois mundos em conflito, mas não deixa de mostrar os conflitos internos de cada um, todos envolvidos por uma situação maior de exploração da terra que impõe a todos uma determinada relação de dependência, de troca de favores

que escondem uma relação de domínio efetivo dos grandes latifundiários, responsáveis pela rede de serviços, empregos e toda a movimentação econômica da região. Os desequilíbrios são de diferentes graus, mas estão integrados sob uma mesma ordem e afetam de diferentes maneiras cada grupo, conforme seus referenciais e trajetórias culturais e sociais.

Alternando as motivações que regem a dinâmica dos personagens, o diretor intercala os problemas e as possibilidades que os encontros entre os dois mundos proporciona. A personagem do Moreira, por exemplo, enquanto mostra sua preocupação como responsável pelo funcionamento da fazenda, seu trabalho em acompanhar o valor de seu gado, supervisionar todas as questões produtivas, não vê e não consegue controlar as ações das duas mulheres, sua filha e sua esposa. Todos os outros, seus subalternos, sabem o que cada uma intenta e percebem as contradições entre eles.

Esse jogo cria uma cumplicidade um tanto sórdida. Os empregados são subjulgados duplamente, pelo patrão e pela patroa, numa atividade em que supostamente todos saem ganhando. Até os índios ganham um pouco de dinheiro, que é dividido com o motorista, que também é empregado na fazenda. Ao mesmo tempo em que são usados de diferentes maneiras, participam juntos dessas ações e as relações vão ganhando aspectos cada vez mais perversos. Aos índios, é uma farsa que compromete sua autoestima, seu histórico como povo enaltecido e sujeitado pela mesma sociedade. Aos outros empregados também abrem brechas de novos arranjos e ganhos. Essa atitude contraditória do casal revela, no fundo, que são duas formas de exploração, mas que mascaram relações de domínio, gerando preconceitos fundos, com consequências distintas.

Na medida em que somos apresentados a esses grupos e à cada personagem inserido num determinado grupo, somos levados a compreender suas motivações que aos poucos vão sendo explicitadas, em cada comentário e opinião emitida por eles, como o são também as estratégias entre eles que se valem tanto para a defesa quanto para o ataque.



Diego recrutando trabalhadores.

Na primeira vez em que Diego vai ao acampamento, chamando-os para um trabalho em outra fazenda, Nádio e Lia percebem a manobra, pois a retirada dos homens do acampamento, naquele momento, torná-los-ia mais frágeis a qualquer investida do Moreira em removê-los de volta à aldeia. Na segunda vez, como não correm esse risco, eles aceitam o convite e é a oportunidade do diretor mostrar a sequência de Irineu fora do grupo e sua experiência tanto no barracão, local de trabalho, como na cidade, tentando uma aproximação com as meninas, buscando uma comunicação, uma amizade.

Nessa medida, a próxima cartada do Moreira como tática para a saída dos índios é a pulverização do inseticida tóxico sobre eles. A resistência, o tempo de permanência deles, acaba por provocar atitudes cada vez mais radicais, até que a retomada do *tekoha* acontece. Só vemos a presença de alguma autoridade governamental quando o fato se consuma, até então ninguém aparece. A relação de autoridade presente na região provém dos fazendeiros, que têm vários intermediários, sendo a figura de Diego a mais expressiva.

Como um comerciante que possui um mercado que funciona como ponto de encontro entre todos os habitantes em torno da cidade e das fazendas, ele opera como agenciador e articulador entre as pessoas, suas necessidades e interesses.

Nessa medida o filme mostra que na região a cidade, o comércio, a movimentação na estrada, tudo gira em torno do agronegócio. A aldeia que aparece no começo fica no meio do caminho, completamente circundada pela dinâmica produtiva dessas relações que organizam a região. A ideia de confinamento e da impossibilidade da comunidade indígena de viver de acordo com suas necessidades físicas e espirituais naquele espaço sugere a saída, a retomada de suas terras como única alternativa que resta a eles. Essa informação é o suficiente para entendermos as dificuldades da situação em que se encontram e que explica em parte os suicídios dos jovens. Esse é o drama principal que motivou a realização do filme, apresentado logo no começo e que percorre todo o filme, até o final. Nada é explicado no filme, mas somos levados a perceber a presença da sociedade nas suas múltiplas manifestações de assédio e de proibições constantes, ampliando o conflito desses jovens, divididos entre o respeito à cultura de seus pais e da comunidade, e aos apelos das novidades dos bens de consumo dirigidos a eles, como celulares roupas e calçados.

Como na cena de Irineu só na cidade, num momento de fragilidade, após ser rejeitado pela índia, por seu pai, reprimido no barracão ele não consegue estabelecer um diálogo com as meninas que encontra. Ainda por cima leva uma bronca por comprar um presente para si mesmo e não cumprir com sua obrigação. Os costumes da tradição impedem uma liberdade de ação em buscar novas experiências. A realidade do lugar não oferece outras chances de abertura para um trabalho em condições dignas e, mediante tanta desestruturação, os jovens não conseguem ver saídas para dar vazão as suas necessidades e acabam se suicidando. Esse trágico resultado é apresentado como consequência das condições em que estão colocados.

Esse conflito máximo que impossibilita a vida é vivenciado pelos dois jovens protagonistas, Irineu e Osvaldo. Irineu sucumbe e Osvaldo vence.

Até o final do filme ficamos na expectativa se Osvaldo também vai sucumbir, depois de tantos desgostos, mas sua força em resistir e voltar a lutar é uma vitória, uma fonte de esperança para o movimento de resistência para o povo Guarani Kaiowá.

É uma situação dramática, mas não é tratada de forma melodramática. O diretor mantém o clima de tensão, mas não apela em nenhum momento do filme à exploração de sentimentos pessoais dos personagens.

Nesse sentido, o filme não mostra o protagonismo indígena como uma trajetória heroica de alguns personagens, pelo contrário, mostra o esforço coletivo da luta do povo Guarani Kaiowá como única via para a possibilidade de continuidade da vida tal qual eles conhecem, sua cultura e dignidade. O protagonismo aqui está a serviço da narração que tem como objetivo esclarecer as condições de vida da comunidade indígena, representada pelos personagens. O foco da narrativa é o conflito pela posse da terra. A trama vai sendo construída a partir das relações desenvolvidas entre os personagens pertencentes aos dois grupos em oposição com diferentes pontos de vista sobre o problema. É uma trajetória dramática e impactante, evolui de tal forma que a tensão vai aumentando até explodir no assassinato, realizado de forma brutal e violenta, mas que demonstra uma prática já estabelecida no local. A vitória de Osvaldo é como uma redenção, uma escolha para um final, de certa forma, esperançoso.

Voltando à questão da autoridade local, as relações se desenvolvem sem muito diálogo, as ordens não são contestadas, a lei do lugar é a lei do costume, das tradições de mando que vem da posse da terra, da propriedade, do fazendeiro provedor. Nesse sentido, as ideias que circulam na região estão presentes no senso comum, entendido como a criação, produto fabricado pelo pensamento hegemônico, que sustenta em alguma medida as ações e reações entre os grupos e os indivíduos.⁶¹

Dessa forma, as diferentes atitudes praticadas pelos personagens pertencentes aos dois grupos se revestem desse sistema vivenciado no senso comum que contribui para a reelaboração das expectativas dos sujeitos em torno das relações existentes. Esses

61 Em nome de uma cultura comum, pensada como homogênea, a tradição seletiva irá defender seja de forma direta através do apoio de Estado, seja informalmente, através de associações, corporações, as ideias e valores de uma minoria que se dizem donos da tradição. O caráter autoconfirmante dessa hegemonia se expressa no senso comum que sustenta a dominação por consentimento dos diferentes grupos que concordam com o pensamento dominante. “A hegemonia não é então um nível superior articulado da “ideologia” e nem suas formas de controle são aquelas em geral vistas como manipulação e doutrinação. Trata-se de um conjunto de práticas e de expectativas que envolvem a vida toda: nossos significados, as consignações de energia, novas percepções formadoras da subjetividade e de visão de mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constituídos e constituintes – os quais ao serem vivenciados como práticas, parecem confirmar uns aos outros”. WILLIANS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 110.

entendimentos e opiniões diluídos nos comentários e atitudes dos personagens nos mostram como essas ideias estão articuladas nas sinalizações dos territórios, na presença dos meios de comunicação, nas práticas sociais cotidianas que organizam cada grupo e nas relações entre eles.

As tradições locais estão de acordo com o ordenamento que vem dos donos das terras, provedores da região. Assim, o diretor coloca em confronto duas tradições: a dos índios como uma sociedade estruturada no pensamento mítico, praticado por meio de seus rituais cotidianos, nos quais exercitam sua memória e desenvolvem sua cultura, sem a necessidade de um Estado centralizador nem a posse individual da terra; e a dos grandes proprietários, estruturada no poder do Estado Nacional, que lhes assegura a posse das terras, como fonte de riqueza social, reconhecidos como portadores da estabilidade local.

Essas duas tradições em oposição são tributárias de uma história de ocupação da área orientada e impulsionada por políticas de Estado para dinamizar as atividades econômicas na região. Todo esse processo é acompanhado por um discurso oficial que prioriza o desenvolvimento, buscando a integração do indígena como trabalhador.

O filme não tem essa preocupação em oferecer informações históricas sobre o processo que desencadeou a situação atual de confinamento dos índios. Ele mostra a situação atual de ocupação da área que, historicamente, pertencia a esse povo nativo. O drama desse povo está diretamente associado à extensão do agronegócio, como resposta econômica e opção de uma política que mantém privilégios também históricos.

É mais uma denúncia de uma situação do que uma explicação sobre ela. O filme chama a atenção para um problema que põe em risco a sobrevivência de uma etnia, de uma cultura, integrante da sociedade brasileira. A questão não é só uma disputa pela posse da terra, que é o problema principal, mas está enredada a ideários e preconceitos forjados ao longo do tempo. O desconhecimento e a incompreensão da sociedade envolvente sobre os direitos dos índios impede o diálogo e uma possível negociação em torno do conflito estabelecido. É essa relação que o filme quer evidenciar, convidando o espectador a compreender os direitos históricos indígenas pela recuperação de suas terras.

A violência desse processo culmina no assassinato, encomendado pelos parceiros de Moreira que se sentem também ameaçados pelos índios. Essa postura é indefensável, não há como alguém defender essa atitude criminosa (ilegal) dos donos legais das terras. Mas ela acontece há muito tempo, como uma medida punitiva à comunidade indígena para impedir que novas retomadas aconteçam. Essa é a realidade enfrentada pelos índios Guarani Kaiowá que resistem em viver na sua região, para além da reserva ou aldeia que não correspondem as suas necessidades e direitos históricos.

Esse impasse é produto de um processo histórico de ocupação da região, desenvolvido por políticas públicas do Estado brasileiro, que determinaram a expansão do modelo de desenvolvimento econômico adotado. Embora o filme não contemple esse histórico, a pesquisa apresenta um breve resumo dessas políticas que explicam o processo de confinamento dessa etnia aqui representada.

Breve histórico sobre o desenvolvimento econômico no Mato Grosso do Sul

Os dados e as informações sobre a relação entre o desenvolvimento econômico no Mato Grosso do Sul e a etnia Guarani Kaiowa, presente na região, foram pesquisados junto à documentação do acervo do Instituto Sócio Ambiental, que forneceu os relatórios de pesquisadores e antropólogos destinados a investigar o relacionamento entre essa etnia e a sociedade envolvente, os problemas surgidos ao longo desse processo.

A região meridional de Mato Grosso do Sul é imemorialmente habitada por índios Guarani, que se diferenciam em dois grupos, os Guarani Kaiowá e os Guarani Nandevá. Juntos eles compõem uma das maiores populações indígenas brasileiras que se encontram disseminadas por 22 terras indígenas reconhecidas no Sul do estado.

Do total dessa área, catorze são habitadas exclusivamente pelos Guarani Kaiowá, três são habitadas exclusivamente pelos Guarani Nandevá, quatro são partilhadas entre os dois sub grupos e uma possui além deles os Terena. Os Kaiowá representam aproximadamente 70% do total da população indígena da região; os Nandevá 25% e os Terena 5%. Os dois grupos são originários da região onde a Companhia de Jesus e os missionários da colônia espanhola se instalaram, restando a eles a submissão ou a fuga.

Os que fugiram são os do mato – Kaiowá –, que conseguiram permanecer em seu território até final do século XIX.

Com o final da guerra entre Brasil e Paraguai, a Comissão de Limites, em 1872, inicia os trabalhos demarcatórios da fronteira na região. Esta Comissão tem como fornecedor de mantimentos o senhor Tomaz Laranjeiras, gaúcho de Santa Maria, que no exercício de sua função conheceu bem toda a região. Logo percebeu o grande potencial da erva mate nativa que existia nas matas fronteiriças, bem como a expressiva presença dos índios Guarani, que utilizavam a erva e a tornavam conhecida ao europeu. Em função de seu conhecimento na Comissão, conseguiu a concessão da área para explorar os ervais e, em 1882, a Cia Mate Laranjeiras é fundada. A partir de 1891 renova sua concessão e conquista o monopólio dessa exploração. A imensa área concedida abrange praticamente todo o território indígena, tornando os índios sua mão de obra principal.

Já em 1905, Rondon registrava que os Guarani Kaiowá localizados na barra do rio Dourados eram índios pacíficos e empregados nessa zona de extração e fabrico de erva mate. O boom extrativista exerceu grande impacto sobre praticamente todas as comunidades guaranis da região, muitas se desestruturaram, dispersando-se sua população pelas rancharias ervateiras. Com o aumento da produtividade dos ervais do sul do país e a chegada da estrada de ferro Noroeste, a indústria ervateira de Laranjeiras começa a declinar. O monopólio durou até 1915.

Durante essa fase, os posseiros que ali estavam, na sua maioria gaúcha, conquistaram lotes desde que comprovada moradia e cultivo efetivo no local. Período de intensa especulação no decorrer do qual a região assumiu feições agrário-pastoris, a qual fez largo uso de mão de obra indígena, considerados fator produtivo fundamental.

Os Guaranis passaram a ser desalojados de suas terras, removidos e reinstalados nas oito áreas a eles reservadas pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI), no primeiro terço do século XX, ou incorporados como mão de obra nas fazendas que vieram a se sobrepor a seus territórios tradicionais.

As reservas indígenas de 1915 a 1935

Em 1910 é criado o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), marcando a existência de uma política indigenista brasileira centrada no Governo Federal. Concebido segundo preceitos humanistas, foi responsável pela proteção aos índios e, ao mesmo tempo, concebido igualmente segundo preceitos integracionistas. Aldeava os indígenas com o intuito de integrá-los à comunhão nacional. A política de aldeamento não é nova. As missões já o haviam proporcionado. A Província de Mato Grosso, através de procedimentos oficiais, já havia definido a criação de territórios destinados às populações indígenas como sociedades diferenciadas, calcando sua prática indigenista na política de aldeamento, visando demarcar junto aos povoados reservas de terras que unissem os índios “espalhados” pela província, que seriam ali aglutinados com a perspectiva de fundir seus descendentes à nossa população e liberar áreas de cultivo e de ocupação.

Coube ao SPI a tarefa de executar o serviço. A partir de 1915 são criadas as reservas de Caarapó (Jose Bonifácio) com 3.600 hectares; de Dourados (Francisco Horta) também com 3.600 hectares; Ramada ou Sossoró, com 2.000 hectares; Porto Lindo ou Jacarey, com 2.000 hectares; Taquapery, com 2.000 hectares; Amanbai (Benjamim Constant), com 3.600 hectares; Limão Verde, com 900 hectares e Pirajuí, com 2.000 hectares.

As oito reservas foram demarcadas de acordo com as conveniências administrativas do órgão e dos interesses econômicos regionais, sem consulta aos índios. Como os Guarani resistiam ao processo compulsório de invasão de suas terras tradicionais, o SPI passou a criar também inúmeros incentivos e atrativos nas reservas, como assistência médica, desenvolvimento de projetos econômicos, inserção de máquinas agrícolas e outros.

Contou com apoio inclusive de missões religiosas, que se instalavam próximas às reservas e que também atuaram no convencimento dos indígenas. Desconsiderando as lideranças religiosas (pajés) o SPI introduziu a figura do capitão para ser o chefe político de toda a reserva, impondo outra representação entre os índios, para ser o interlocutor oficial entre o Estado e a comunidade. Os índios tiveram que aceitar a imposição, dissimulando sua organização perante os olhos oficiais.

As colônias agrícolas

Durante o período do presidente Getúlio Vargas, o governo passa a estimular a vinda de novas levas de migrantes para habitar a região e, em 1943, cria o Território Federal de Ponta Porã.⁶² Este ato estimulou e terminou por oficializar uma das principais invasões do território do povo Guarani. Objetivando facilitar o aproveitamento das terras férteis, da nascente povoação de Dourados, o governo federal implanta a Colônia Federal de Dourados, no então território de Ponta Porã. Designa uma área de trezentos mil hectares, divididas em dez mil lotes de trinta hectares cada, que foram cedidos a migrantes, aproximadamente dez mil famílias, vindas de todas as partes do Brasil. O ciclo de migrantes na região declinou após a década de 1970, quando os agricultores descobriram o cerrado como nova área de expansão agrícola. Mas as plantações de soja, milho, arroz e outros produtos agrícolas, próprias da cultura desses migrantes, que exigiam o desmatamento de extensas áreas de terras, já envolviam quase que por completo os municípios de Maracajú, Dourados e Ponta Porã. O estímulo dado aos colonos foi estendido também aos pecuaristas de Minas Gerais, São Paulo, Paraná e outros estados.

Vieram trazendo bois, semeando pastagens. Cercaram as terras. Utilizaram da mão de obra Guarani praticamente a troco de comida.

Com as fazendas formadas, os índios foram convencidos ou empurrados à força para o interior das reservas. Todo esse processo encurralou os Guarani, tentando transformá-los não mais do que em um batalhão de mão de obra a serviço dessas fazendas e das usinas de álcool, que a partir da década de 1980, foram instaladas na região.

Conforme as instalações das fazendas aumentam, as aldeias diminuem e ficam cada vez mais povoadas. O uso da violência para expulsar os índios é cada vez mais frequente, pois eles voltam às suas terras de origem, seus *tekohas*. Os fazendeiros e

62 Mais detalhes sobre esse processo em *Conflitos de Direitos sobre as Terras Guarani Kaiowá no Estado do Mato Grosso do Sul*, Ministério Público Federal / CIMI / Comissão Pró-Índio, 2001.

missionários concebem e reafirmam a ideia de que índios desaldeados são aqueles que não possuem direitos, pois estão fora das reservas destinadas a eles.

Não existe reconhecimento legal de território indígena fora da reserva. Com essa imposição, as aldeias foram se tornando cada vez mais insuportáveis, reunindo várias famílias de lugares diferentes, num número muito superior ao anterior. Esse processo de concentração populacional provocou uma drástica modificação nas concepções nativas de espaço e sociabilidade. Antes, a cada conjunto de três famílias extensas correspondia um *tekoha* próprio. Lugar em que o grupo vive de acordo com seus costumes, numa área determinada para abrigar um conjunto de tarefas e práticas comuns passíveis de proporcionar uma vida tranquila para todos. Com o aumento do número de famílias num *tekoha*, esse conceito fundamental do modo de ser guarani foi completamente alterado.

Nesses últimos cem anos de contato interétnico (1914-2014) esses índios vem sofrendo sérias limitações, produzidas pela imposição da sociedade. Cerceamentos, restrições e violências sobre suas comunidades contribuem para a compreensão desse fenômeno recente, o suicídio, que vem alarmando os próprios índios. Essa trajetória contínua de perda de seus territórios e conseqüente confinamento impede o desenvolvimento de suas atividades agrícolas tradicionais, gerando fome e doenças. Essa situação amplia a dependência desses povos com relação à assistência dos órgãos governamentais como também das ofertas de serviços ocasionais, quase sempre muito mal remunerados.

O suicídio como fenômeno social

Os suicídios praticados entre os jovens de 15 a 29 anos é um fenômeno recente na história conhecida dos índios Guarani. A partir dos anos 1980, essa tendência começa a aparecer com mais evidência, mesmo porque antes desta data não se fazia esse tipo de estudo. Na década seguinte a Funai começa a recolher esses dados de forma mais sistemática e conforme relatório enviado ao Ministério Público pelo antropólogo Walter Coutinho Jr., o número de tentativas é maior que o número de suicídios de fato, o que agrava a situação. No período entre 1982 e 1995 foram registrados 228 suicídios, a maioria ocorridos em Dourados, a maior e mais populosa aldeia da região. Os suicídios

tem forte relação com a superpopulação das aldeias e com toda a sorte de restrições que esta situação impõe aos índios.

Como consequência dessa desestruturação, provocada por uma política indigenista integracionista, que privilegia o desenvolvimento regional sem considerar as especificidades desses povos nativos, o suicídio surge como uma resposta à falta de perspectivas.

Enfrentando toda sorte de dificuldades e constrangimentos, as comunidades indígenas ainda conseguem preservar sua língua e seu modo de ser, numa luta contínua para manter sua cultura e tradições. Parte dela ainda sobrevive na memória coletiva, preservada em objetos, comportamentos e rituais que continuam a fazer parte da identidade guarani.

De acordo com o agravamento das péssimas condições de vida desses povos descritas acima, existe uma interpretação na qual o suicídio seria apenas uma das consequências da total degradação dos Guarani Kaiowá que convivem com o alcoolismo, estupro, brigas, homossexualismo.

Dessa forma, mediante tal situação de miséria e barbárie, é muito difícil pensar em uma possível recuperação desses povos, numa clara justificativa para a total revisão de suas terras e direcionamento dos casos mais graves, desestruturando de vez o que resta dessa cultura e resolvendo o problema local para o bem de toda a sociedade.

Essa é uma visão simplista da questão, veiculada pela mídia local com apoio na própria Funai, conforme relatório já mencionado. Esse tipo de visão fatalista considera o que resta desses povos como uma consequência “natural” do progresso e desenvolvimento. Uma população tão inexpressiva não pode atrapalhar as atividades econômicas na região.

De acordo com os relatórios do Conselho Missionário Indigenista (CIMI) e outros órgãos e instituições que trabalham em defesa dos direitos desses povos, a retomada de seus territórios sagrados vem repercutindo positivamente para a consequente retomada de seu modo de vida e apaziguamento das famílias, recuperando a autoestima necessária para acreditar num futuro, numa possibilidade de vida condizente com uma dignidade de povo em busca de seu reconhecimento.

Em consequência do processo a que foram submetidos é que acontecem as retomadas como forma de se fazer ouvir perante a sociedade. Alicerçados na decisão dos caciques, nos apoios das Assembleias e principalmente no apoio das mulheres e de toda a comunidade, reencontram famílias, reidentificam *tekohas* tradicionais, os locais de seus cemitérios sagrados, referências geográficas, como também rituais e atividades próprias de cada grupo. Encaminham reiteradamente sua história e suas reivindicações ao órgão indigenista oficial. As tornam públicas nas Assembleias a quem queira sabê-lo. Percebem que isoladamente nada conseguem e a cada assembleia reencontram grupos, lideranças e comunidades destroçadas pela desatenção oficial e empresarial. Ignorando os invasores de suas terras, ordens judiciais adversas, inexistência de procedimentos administrativos por parte da Funai, que só age mediante a ação e pressão de cada comunidade, seguem até hoje na luta para a retomada de suas terras.⁶³

Não há como identificar uma causa ou o que determina o suicídio, fenômeno que se verifica a partir da década de 1980 em função de todo o histórico de confinamento relatado. São influências variadas, consequências de um quadro de instabilidade geral provocado, entre outros fatores, pela presença missionária evangélica crescente no local. Essa presença recebe apoio de igrejas americanas e alemãs que, de acordo com o relatório, desde 1986 editaram versões no idioma guarani do Novo Testamento. Essa ação missionária é responsável por um duplo movimento disruptivo, afetando ao mesmo tempo as relações interfamiliares e o imaginário simbólico indígena. Conforme análise da antropóloga austríaca Grinberg, convidada para estudar o fenômeno à época e citada no relatório, os missionários provocam uma linha de separação interna entre crentes e não crentes, exaltam a culpa e o pecado frente às alegrias terrenas e os costumes dos pajés. Isso acaba por criar uma incomunicabilidade de uma parte das famílias da aldeia, alterando o sentido coletivo e a partilha comum tradicional. A ação missionária introjetou o sentimento de culpa ao guarani, que prefere a morte como possibilidade de encontro com seu povo, pois considera que se misturou muito com os brancos.

63 Conselho Indigenista Missionário (CIMI). Regional Mato Grosso do Sul. *Povo Guarani e Kaiová – uma história de luta pela terra no Estado de Mato Grosso do Sul*. Integrantes da equipe: Maucir Pauletti, Micheal Ferney, Nereu Schneider e Olívio Mangolim, p. 68.

As brigas entre as famílias, a irritação e os aborrecimentos causados pela superpopulação, os homens que voltam do trabalho quase sempre alcoolizados tornam a vida nas reservas quase insuportável. A contrariedade vivenciada pelo indivíduo em virtude das discussões familiares, das alterações e vexames públicos e pela falta de perspectiva em solucionar esses conflitos é o sentimento que subjaz à maioria dos suicídios.

O que está em jogo é a situação de discórdia gerada pela contínua frustração no desempenho dos papéis sociais que encontra sua explicitação última nas condições de vida dos Guarani nas aldeias contemporâneas. Esse conflito, instaurado no seio das famílias, possui uma incrível força destruturante, constituindo-se na antítese dos valores centrais que deveriam nortear as relações sociais entre eles.

Essa situação também se reflete na relação entre os jovens e seus pais. Antes, a obediência frente à escolha dos pais com relação ao casamento era maior, hoje, os filhos não aceitam tão facilmente e isso cria um impasse. O jovem não quer o/a esposo/a e nem quer desobedecer aos pais, o que leva a situações extremas, ao alcoolismo e ao suicídio.

Ainda conforme o relatório da Funai, entre os índios existe a crença em torno da alma da pessoa que está confusa, perturbada, e é chamada pelas outras almas que se foram, mortas sem explicação, que ficam perambulando nos ambientes tristes.

Como característica do gesto, a repetição do método é uma constante, por enforcamento ou envenenamento. Os suicidas querem passar para o outro lado sem muitos danos ao corpo, sem derramamento de sangue. Querem reencontrar com os seus irmãos e parentes, antecipando o ato. Calam o corpo, a fala, impossibilitando a respiração.

Para o pajé é preciso recuperar a fala, a expressão, a linguagem para renovar a vida. O silêncio é sinal de morte. A palavra é alma, sem a alma a pessoa está morta. É preciso rezar para a alma voltar. A palavra é a conversa, não é qualquer palavra, mas uma conversa onde um ouve o outro. As boas palavras têm ficado cada vez mais raras. Não há mais tempo nem condições para o preparo da reza, do canto de onde vem a inspiração para falar com Nhendarú.

O ritmo da vida de trabalho na sociedade impede o índio de pensar, de ser e viver como Guarani, daí sua desorientação que gera irritação, desgosto e aborrecimento. O mal maior que se vê nos desmatamentos, no egoísmo, na violência, gera um descrédito na vida boa, na natureza boa. A cosmovisão Guarani explica a tristeza frente à devastação da natureza.

Para concluir, podemos reunir as causas do suicídio entre os guarani como sendo o resultado do confinamento territorial, a absoluta miséria material dele decorrente e a inviabilidade do modo de ser Guarani.

No relatório mencionado, são apresentadas algumas declarações em jornais da época:

“a vida do índio vale menos que uma cabeça de gado”, dito pelo procurador da justiça Aristides Junqueira, divulgado na mídia de todo o país em 1995.

“é um fenômeno concentrado em alguns lugares... não se pode dizer que os guaranis são potencialmente suicidas”, Bartolomeu Meliá, padre que trabalha com os guarani-kaiowá no Brasil e Paraguai desde 1969, *Folha de São Paulo*, 24 de maio de 1995.

“essa área ficou muito pequena para a população e não há como expandi-la. O que temos de fazer é usar a terra de forma racional para evitar esses problemas sociais”, Dinarte Madeiro, presidente da Funai, sobre a área indígena de Dourados, *Diário da Serra*, 03 de junho de 1995.

“é difícil determinar uma causa, considero como prováveis fatores a miséria, a redução do espaço físico e a perda gradativa das práticas religiosas tradicionais”, Antonio Brand, professor de história e coordenador do programa Guarani Kaiowá da Universidade Católica Dom Bosco, *Folha de São Paulo*, 21 de maio de 1995.

Em relatório enviado ao Ministro da Justiça pela Funai em 1995, o antropólogo Walter Coutinho Jr. sugere a imediata identificação e delimitação das terras indígenas na região de Mato Grosso do Sul como medidas necessárias para atenuar as condições e fatores que influenciam ativamente o suicídio como fenômeno social.

Os assassinatos e as políticas de Estado

Diante da ineficiência dos órgãos públicos em oferecer o apoio necessário para enfrentar suas dificuldades, como também a morosidade dos processos administrativos e as decisões judiciais contrárias aos seus direitos constitucionais sobre suas terras, os povos Guarani Kaiowá resolvem por sua conta e risco recuperar seus *tekohas* independente dos entraves criados pela sociedade envolvente. No final da década de 1980, com o acirramento do processo de expulsão das fazendas de famílias que ainda restavam fora das reservas em função da expansão das usinas de álcool e de gado, inicia-se uma nova fase na história desse povo, o processo de retorno às suas terras sagradas.

Aos poucos vão reconstruindo suas assembleias, liderados por seus pajés e caciques, recuperam práticas tradicionais e iniciam uma organização de luta pela conquista de seus territórios como único caminho possível para salvar seus descendentes do processo de degradação a que foram submetidos e poder desenvolver seu modo de vida Guarani, de forma a recuperar sua dignidade como povo nativo.

Esse processo de recuperação tem início mais decidido quando da expulsão dos Guarani em 1978 das aldeias de Rancho Jacaré e Guaimbé, suas terras sagradas. Nesse episódio, as aldeias são destruídas e os índios retirados à força e levados a reservas do Estado, inclusive junto a comunidades de outros povos indígenas, com culturas distintas, o que motiva a retornar para as terras das quais haviam sido escorraçados.

Outro caso emblemático que motivou a organização dos Guarani ocorreu em 1983, quando do assassinato de sua maior liderança, o pajé Marçal de Souza. Ele negou-se a aceitar dinheiro, oferecido pelo pretense proprietário de suas terras, Pirakuá, para que

convencesse os Kaiowá a sair do território, localizado no município de Bela Vista, hoje demarcado e homologado, apesar das pendências judiciais que persistem.

Esses fatos, somados à desassistência generalizada do Estado, motivam as lideranças, cobradas por suas comunidades, à tomada de um posicionamento coletivo e irreduzível, de não mais aceitar o despejo.

De 1991 até outubro de 1999 os Guarani Kaiowá retornaram a dezesseis territórios, retomando seus *tekohas* num processo doloroso para suas comunidades, mas ao mesmo tempo de intensa articulação e organização de união entre eles, reforçando suas lideranças. Dessa maneira conseguem ampliar significativamente seu espaço físico, sua possibilidade de vida, seu modo de ser, buscando por conta própria as respostas para os graves problemas que a grande maioria das comunidades enfrenta nas reservas, dentre elas o suicídio.

Conforme artigo assinado por Saulo Feitosa, vice-presidente do CIMI, a Organização das Nações Unidas (ONU) declarou para o período entre 1994 a 2004 a Década Internacional Para os Povos Indígenas no Mundo, tendo como finalidade potencializar a política de cooperação internacional entre os Estados membros, ampliando assim as possibilidades de assegurar aos povos indígenas do mundo uma maior proteção aos seus direitos humanos.

Parece que contra essa orientação, a política indigenista brasileira conquistou um índice digamos expressivo se observarmos os dados que registram na mesma década o número de 287 vítimas de assassinatos. Além de praticamente ignorar essa declaração da ONU, o Estado brasileiro reprimiu violentamente a marcha realizada pelos indígenas em Porto Seguro, Bahia, em protesto aos quinhentos anos de invasão de suas terras, em 2000, ano das comemorações do descobrimento e do vexame da construção da caravela bilionária no local.

Embora esse alto índice de violência seja decorrente de vários fatores, não há dúvida de que a questão fundiária é a principal causa. O Estado brasileiro sempre atrelou a demarcação das terras indígenas aos interesses econômicos de terceiros em razão da riqueza de suas terras.

Em marco de 1996, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, foi implantada uma revisão das demarcações através do decreto 1775/96, que introduziu no

procedimento administrativo de demarcação o contraditório e a ampla defesa. A partir de então, todo e qualquer interessado em uma determinada terra já tem assegurado o direito de disputá-la em juízo. Com base nesse decreto, muitas terras que já se encontravam em avançado estágio de demarcação foram contestadas e tiveram seus processos revistos, muitas vezes regressando a estágios iniciais de identificação antropológica e fundiária. O decreto também tem servido de pretexto para a paralisação judicial de várias demarcações, na medida em que não são cumpridos os requisitos legais e os prazos previstos não são respeitados. Além da utilização deste decreto como instrumento redutor das áreas já demarcadas.

Essas medidas só podem agravar os conflitos já existentes. A morosidade nas demarcações impõe uma indeterminação para a solução das disputas pela posse da terra, intensificando os enfrentamentos entre os índios e os invasores de seus territórios. Em decorrência dessa política perversa, grandes lideranças indígenas do Brasil foram mortas nos últimos dez anos. Entre eles estão:

- Galdino Jesus dos Santos, liderança do povo Pataxó Hã-Hã-Hãe, assassinado por jovens da classe média em Brasília, 1997;

- Xicão Xucuru, cacique do povo Xucuru e coordenador da Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (Apoimne). Assassinado em 1998, em crime encomendado por fazendeiros de Pesqueira em Pernambuco;

- Marcos Veron, líder do povo Guarani Kaiowá, assassinado em 2003 por jagunços e policiais, durante a madrugada, em um ataque contra a aldeia Taquara em Juti (MS);

- Aldo da Silva Mota, Macuxi de Roraima, encontrado numa cova rasa após sete dias de seu desaparecimento em 2003. Morto por defender a demarcação da terra indígena Raposa Serra do Sol (RR). O acusado é um fazendeiro invasor de terra;

- Josenilson José dos Santos, do povo Atikum, e Jose Ademilson Barbosa da Silva, do povo Xucuru, assassinados em 2003 numa emboscada na rodovia estadual que liga a cidade de Pesqueira à vila de Cimbres (PE);

- João Araújo Guajajara, cacique da aldeia Kamihaw, assassinado em 2005 em consequência da disputa pela posse da terra indígena Bacurizinho em Grajaú (MA);

- Dorival Benitez, Guarani Kaiowá, morto a tiros em conflito com fazendeiros invasores da terra indígena Sombreiro, em Sete Quedas (MS);

- Adenilson dos Santos Truká, o Dena, e seu filho Jorge, de 17 anos, mortos a tiros por policiais militares que à paisana e sem se identificar entraram em uma festa onde estavam reunidos cerca de quatrocentos indígenas, na ilha de Assunção, território truká em Pernambuco. As duas vítimas morreram sem que a polícia permitisse que os indígenas presentes lhes prestassem socorro;

- Dorvalino Rocha, Guarani Kaiowá, assassinado a tiros em 2005 por seguranças da fazenda Fronteira, em Antonio João (MS). Dorvalino encontrava-se acampado às margens da rodovia MS-384, juntamente com todos os outros indígenas que haviam sido expulsos, por decisão judicial, da terra indígena Nande Ru Marangatu quinze dias antes do assassinato.

Em função dos recursos judiciais e da resistência dos fazendeiros em não ceder partes das terras requeridas e da constante luta dos índios, essa situação se arrasta até nossos dias.

Ao longo dos anos, conforme relatório do CIMI de 2005, observa-se uma relação inversamente proporcional entre demarcação e violência. O avanço das demarcações produz um impacto positivo na redução dos indicadores. Por outro lado, quanto menos se demarca terras, mais casos de violência são registrados.

Na continuidade dos relatórios que se seguem a realidade não muda, pior, se intensifica com o aumento dos assassinatos por todo o Brasil. Em 2006 foram assassinados 57 indígenas e em 2007, 97 vítimas pertencentes aos povos Guarani Kaiowá, Guajajara, Tupinambá, Pataxó, Baniwa, Tapeba, Arara, Kariri-Xocó, entre outros.

A omissão do governo federal em relação à questão fundiária continua sendo a causa principal dessa tragédia, principalmente no que diz respeito ao povo Guarani Kaiowá.

A falta de reconhecimento de suas áreas reivindicadas perpetua a gravíssima situação de confinamento de milhares de pessoas em pequenas reservas, áreas insuficientes para assegurar uma vida digna. Para ter um exemplo do confinamento a

que estão submetidos, o relatório cita a terra indígena de Dourados, no município do mesmo nome.

A área possui uma superfície de 3.475 hectares e abriga uma população de aproximadamente doze mil pessoas. Para efeito de comparação, no estado de Mato Grosso do Sul cada cabeça de gado dispõe, em média, de sete hectares de terra, enquanto cada indígena de Dourados dispõe apenas de 0,3 hectares para sua sobrevivência física e cultural.

Diante essa realidade, as comunidades Guarani Kaiowá espalhadas pelo estado do Mato Grosso do Sul, acampadas à beira de estradas ou em pequenas reservas, reivindicam a demarcação de novas áreas. O governo faz vista grossa a essas demandas, pois as terras reclamadas estão ocupadas por criadores de gado e/ou plantadores de cana de açúcar e soja. Esses fazendeiros e usineiros contratam trabalhadores sazonais em condições extremamente degradantes, conforme relatado em relatório de 2007, com o registro do Grupo Especial de Fiscalização Móvel do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) que descobriu 1011 indígenas escravizados nas usinas da região.⁶⁴

Essa situação conflituosa entre os fazendeiros e os trabalhadores locais, que se arrasta ao longo desse processo, tem suas explicações históricas, como esclarece José de Souza Martins:

“Os fazendeiros preferem não recrutar como peão quem era posseiro na mesma terra. Evitam, assim, a confirmação de direitos em caso de permanência na terra, ainda que sob a suposta condição de assalariado. Aí o quadro se complica, porque ao lado das grandes empresas e dos grandes proprietários de terra, tem prevalecido a suposição de que o capitalismo e sua expansão justificam tudo: o ilegal é legítimo e legitimado pela espécie de redenção histórica que a expansão capitalista parece representar na mentalidade dos “pioneiros”, dos técnicos, dos funcionários do Estado e dos próprios governantes. A forma econômica supostamente superior, apoiada na racionalidade do Capital, é apresentada como precedente às formas primitivas

64 Relatório bienal 2006-2007 do CIMI. In: *Contexto Social e fatores de violência*, de Lucia Rangel, antropóloga da PUC-SP.

de uso da terra, no âmbito da chamada agricultura familiar e privilegiada em relação a elas”.⁶⁵

Essa mentalidade do desenvolvimento e expansão em torno do agronegócio contribui para a não divisão das terras e a manutenção de um modelo econômico excludente. Ela proporciona um clima tenso em toda a região, como foi demonstrado no filme *Terra Vermelha*, muito em função da presença dos capangas e dos pistoleiros contratados pelos fazendeiros para a manutenção da ordem. As relações de mando e seu raio de influência entre a população que depende de trabalho é enorme.

É um embate que está bem presente ainda hoje e atuante na sua forma costumeira, violenta, com fortes comprometimentos políticos e jurídicos.

“Grupos anti-indígenas promovem perseguições e assassinatos de lideranças, como forma de intimidar e de conter as reivindicações dessas comunidades, até mesmo os aliados dos povos indígenas sofrem ataques desses segmentos, sendo acusados de ‘terroristas’”, em função de seu apoio às lutas desses povos. Além de outros ataques violentos a várias etnias do território nacional, esse relatório cita um caso de 2007 ocorrido na comunidade de Kurusu Ambá, do povo Guarani Kaiowá por ocasião de dois despejos.

No primeiro, a rezadora Julite, de 73 anos, foi assassinada com um tiro à queima-roupa. No segundo despejo, seis lideranças foram feridas a bala quando eram retiradas em um caminhão. No intervalo entre os despejos, Ortiz Lopes, um dos líderes mais importantes dessa comunidade, foi assassinado em sua residência por um pistoleiro no mesmo ano.

Na apresentação do livro *Os conflitos de direitos sobre as terras Guarani Kaiowá*, o jurista e advogado Dalmo Dallari comenta:

“Um dos efeitos da política neoliberal é o recrudescimento das investidas contra os direitos constitucionais das comunidades indígenas. Associando-se ao poder econômico, o governo e os poderosos meios de comunicação de

65 MARTINS, Jose de Souza. “A vida privada nas áreas de expansão da sociedade brasileira.” In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Schwartz, 1998, p. 669.

massa, procura-se disseminar uma imagem de injustiça, dizendo-se, com insistência, que existem “poucos índios para muitas terras” e que isso não é justo quando milhões de brasileiros não conseguem um lugar para se estabelecerem com suas famílias.

A par disso alega-se que será mais conveniente para todo o povo, entregar as terras indígenas a empresas que promovam a produtividade econômica dessas terras, criando riqueza e fazendo aumentar o bolo que depois será distribuído em benefício de todo o povo. Tudo isso tem relação direta com o retardamento inconstitucional da demarcação das terras indígenas”⁶⁶.

Esse comentário está associado ao conjunto de ações políticas e econômicas responsáveis pela produtividade da região, aliado a políticas de desenvolvimento do Estado nacional, que compreende interesses de largo alcance, envolvendo os meios de comunicação que não noticiam nem informam a população sobre os movimentos e reivindicações que os grupos indígenas junto às organizações da sociedade civil promovem.

A conclusão do relatório assinado por Roberto Antonio Liebgott, vice-presidente do CIMI, é de que o aumento da violência contra os povos indígenas é um retrato inegável da política indigenista omissa, negligente e genocida que vem sendo desenvolvida pelo Estado brasileiro.⁶⁷

Diante dessa realidade, o movimento de retomada dos *tekohas* é uma necessidade de recuperação da vida para os Guarani Kaiowá que ao longo desse processo vem recebendo apoio do Conselho Indigenista Missionário – Regional Mato Grosso do Sul CIMI-MS, como aliado e parceiro, assessorando na implementação de um programa de ações, estruturado e articulado com parceiros da cooperação internacional como Catholic Agency For Overseas Development CAFOD, Agencia Católica Irlandesa TRÓCAIRE, União Europeia, Christian A.D., e o apoio de MISEREUR e BILANCE. O programa contempla três opções básicas: terra, autossustentação e organização. É necessário reconquistar a terra, garanti-la e nela sobreviver. Junto ao programa

⁶⁶ MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. Conflitos de Direitos sobre as Terras Guarani Kaiowá no Estado do Mato Grosso do Sul. Brasília, 2001. P. 31.

⁶⁷ Relatório do biênio 2006-2007, artigo “Violência contra os povos indígenas no Brasil”, p. 14.

desenvolve-se a campanha internacional pela demarcação coordenada por Survival com apoio da Anistia Internacional, como suporte político fundamental ao programa.

Em outubro de 2012, Ademir Riquelme Lopes, da comunidade Guarani Kaiowá, divulgou na internet uma carta relatando a situação de extremo abandono e miséria de sua tribo, denunciando as mortes das lideranças e reivindicando seus *tekohas*, dizendo que só sairiam de lá todos mortos de uma vez. Estavam cansados e pediam ajuda. Esse apelo foi veiculado após a 1ª Vara Federal de Naviraí (MS) ter determinado a saída de 170 indígenas do município de Iguatemi. A reação foi imediata, abaixo-assinados em defesa dos indígenas começaram a circular nas redes sociais, o assunto ganhou pauta na mídia e muitos usuários na rede adotaram o sobrenome “guarani kaiowá” como forma de apoio a sua causa. A pressão deu resultado e a desembargadora Cecília Mello suspendeu a decisão liminar que determinava a expulsão, além de ter suspenso a multa de quinhentos reais ao dia, fixada pela Justiça do Mato Grosso do Sul.

Cito mais esse episódio por ser bem conhecido e compor essa trajetória de luta que ainda continua e que pode complicar ainda mais com a possibilidade de tramitação da PEC 215. Essa Proposta de Emenda Constitucional objetiva a transferência para o poder legislativo da responsabilidade pela demarcação e homologação das terras indígenas, quilombolas e áreas de conservação ambiental, que hoje é do poder Executivo. “Existe uma bancada forte que defende que nada seja feito, a do agronegócio. A ideia é sair do Executivo, que já não faz nada, e passar para o Legislativo, para aí sim não fazer absolutamente nada”, analisa Kenarik Boujikian, desembargadora do Tribunal de Justiça de São Paulo.⁶⁸

Diante de tantas manobras políticas e jurídicas como impedimentos a uma negociação que leve em consideração a comunidade indígena e seu movimento nacional, esse filme se apresenta como um defensor da causa sem ser panfletário, mas ilumina a comunidade e a região como um problema local, que contém características de um problema global, na medida em que a expansão das *commodities* internacionais vem ocupando cada vez mais as áreas antes pertencentes a pequenas comunidades

68 FARIA, Glauco. Eles só existem porque resistiram. Revista FORUM. Brasília, nº 117. P. 14 – 17, Dez. 2012.

espalhadas pelo mundo que também sofrem por não ter seus direitos civis e territoriais reconhecidos pelas autoridades locais correspondentes.

Esse filme é feito por um branco que quer conhecer a realidade do outro, diferente de sua cultura. Ele nos apresenta um filme que mostra essa outra cultura, não na sua completa singularidade, mas exatamente na impossibilidade de sua continuidade em função das condições que lhe são impostas. É essa luta pela sobrevivência dos pássaros, em que o autor focaliza a comunidade indígena como protagonista de sua luta para continuar viva, pedindo a solidariedade da sociedade.

Ao abordar esse conflito, consegue amarrar uma complexidade de relações e de limites entre as compreensões distintas sobre essa relação. Essas compreensões estão associadas a discursos tradicionais sustentados por relações de poder, diluídas no conjunto social.

Esse filme contribui para nossa reflexão sobre os processos formadores da nossa sociedade nacional e as especificidades dos grupos que compõe a pluralidade cultural brasileira. Aos discursos oficiais que reiteram o sincretismo ideológico que funde as diversas culturas num caldo harmonioso de democracia racial brasileira, sustentado desde a Ditadura Militar, se contrapõe a violência desse processo unificador.

Esse jogo entre uma ficção que denuncia uma situação real, que ainda não está totalmente esclarecida e nem é conhecida para a maioria da população, possui implicações e interesses políticos claros de difícil negociação. A concepção de mundo que cada cultura carrega está demarcada nas imagens, nas relações entre elas e nos territórios que ocupam.

O desconhecimento do processo histórico vivido por essas etnias presentes na nossa cultura, em constante interação social, é um fator que contribui para a reprodução de um senso comum, que associa esses povos às ideias generalizantes, à construção de ícones consagrados que ficaram no passado e não corresponde as suas especificidades e necessidades atuais.

A questão da nacionalidade de um povo é assegurar o que é nosso. O índio não é mais nosso? Essa é uma das perguntas do filme e me parece ser a questão fundamental da contradição no discurso oficial do Estado. Como conviver com outra cultura que não

se submete ao seu discurso nem à sua forma de vida? São dois modos de vida com tradições opostas de percepção e perspectiva de mundo.

Uma tradição representada pelos povos remanescentes que resistem culturalmente, mantendo vivos seus rituais na medida do possível, para salvaguardar suas tradições míticas que estruturam sua organização e sentido de vida, calcados na socialização da terra. A outra é representada pelo grupo de latifundiários que sustentam suas tradições na propriedade privada de suas terras como provedores da riqueza local que colaboram com o progresso da região e garantem a reprodução de seus valores como sendo os mesmos da nação.

Acompanhando o pensamento de Renato Ortiz, no desenvolvimento do discurso tradicional do Estado para toda a sociedade, temos que considerar o caráter universalista dessa construção como uma memória nacional que engloba todas as diferenças e as subjulga. A memória nacional é da ordem da ideologia, ela é produto de uma história social, não da ritualização da tradição. Conforme suas palavras,

“Dentro dessa perspectiva, o problema não seria tanto de contrapor uma sociedade dinâmica e outra estática, mas, sim, historicidades que se constituem de formas diversas. Nesse sentido, a memória coletiva de grupos populares é particularizada, ao passo que a memória nacional é universal. Por isso o nacional não pode se constituir como o prolongamento dos valores populares, mas sim, como um discurso de segunda ordem.”⁶⁹

As ideias e valores diluídos que circulam na região expressam ideais e concepções ancorados na experiência histórica, passíveis de ser reconhecíveis e identificáveis no presente, como reelaborações do passado e direcionadas para um determinado futuro. A troca de olhares em algumas cenas parece dizer mais que qualquer fala. A tensão nesses momentos amplia as contradições vividas no presente e as imagens confirmam e anunciam os acontecimentos que provocam a desordem no cotidiano, criando uma

69 ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 137.

expectativa sobre a possibilidade de solução do conflito. O filme não tem essa pretensão, apenas expõe as condições nas quais o conflito se desenvolve.

O filme mostra o entrave entre uma racionalidade produtiva em grande escala e a necessidade de outros usos e concepções de usufruto da terra, o que requer um reequilíbrio dessa lógica mercadológica. Esse pode ser um problema local, mas ele espelha e refrata uma lógica que não é só local.

O que está em causa é o modelo que o país deseja para si mesmo e o papel das populações indígenas nesse modelo. As populações indígenas têm direito a seus territórios por motivos históricos, que foram reconhecidos no Brasil ao longo dos séculos. Mas esses direitos não devem ser pensados como um fardo para o resto do país: ao contrário, são pré-requisito da preservação de uma biodiversidade crucial. O que se deve procurar, no interesse de todos, é dar as condições para que essa riqueza não se perca. Seria necessário fazer coincidir os direitos dos índios com os interesses da sociedade brasileira.⁷⁰

Ao Estado de direito, como é o Estado brasileiro, cabe o exercício de árbitro entre litígios e possíveis abusos frente à situação, na medida em que os processos e estudos já desenvolvidos, de defesa de ambas as partes, estão tramitando na justiça há décadas.

O perigo da promulgação do projeto de lei PEC 215 é a confirmação do abandono da política indigenista do Estado brasileiro frente aos interesses das grandes empresas, que estarão representadas no congresso pela bancada ruralista em defesa do agronegócio.

Hoje, o discurso desenvolvimentista do governo se alia à produtividade do agronegócio como importante contribuição para a sustentabilidade econômica e social. Novamente, o modelo agroexportador de gêneros alimentícios impõe uma política na qual o pequeno agricultor e as comunidades indígenas não têm lugar. Suas terras são continuamente invadidas, com o respaldo do pensamento tradicional que considera essas populações como beneficiárias do desenvolvimento decorrente dessa política. Como foi demonstrado ao longo do processo histórico, essa política excludente, abandona essa população frente à mecanização dos processos produtivos e à constante

70 Cf. CUNHA, Manuela Carneiro da. “O futuro da questão indígena.” In: *Cultura com aspas*. São Paulo, Cosac & Naify, 2014, p. 271.

expansão do sistema, que os coloca sem meios e condições para participar e conviver na sociedade pautada por esse modelo de desenvolvimento.

Com o constante adiamento sobre os processos judiciais de demarcação das terras indígenas, as ocupações e retomadas como estratégias de luta pelo movimento indígena são consideradas como invasões de propriedade, portanto, os índios são considerados como inimigos da nação, pois desobedecem às leis. O pensamento tradicional sustentado pelo poder econômico regional considera-se acima da sociedade para solucionar o que lhe causa problema.

Numa inversão total da situação, o discurso oficial se omite, adiando indefinidamente a demarcação dos territórios indígenas, expondo sua contradição em manter, de um lado, os interesses corporativos, representados pelos empresários do setor, e, de outro, o direito dos povos indígenas, assegurados pela constituição.

Enquanto essa indefinição se arrasta, as comunidades ficam expostas aos poderes locais, responsáveis pela manutenção da rede de serviços e produção econômica, que operam diretamente, sujeitando a todos os cidadãos e envolvendo-os em disputas pela sobrevivência, desencadeando situações perversas como o filme demonstra. A omissão do Estado está presente em todos os níveis na medida em que abandona o índio às investidas da sociedade envolvente e não oferece ajuda nem proteção legal a ele, função que é seu dever expresso na constituição. A autonomia e independência das pessoas estão diretamente comprometidas com as condições dadas pela dominação efetiva que o poder dos grandes fazendeiros exerce sobre toda a população. A resistência dos Guarani Kaiowá é um exemplo de luta frente à enorme exploração que sofrem e frente à enorme prerrogativa que esse grupo econômico exerce sobre o Estado brasileiro, com a corroboração da mídia nacional.

Ao pensamento tradicional que ainda considera as comunidades indígenas remanescentes como resíduos históricos que já deram sua contribuição à nação e não participam da produção de riquezas para a sociedade no presente momento, se contrapõe o grito de denúncia dos Guarani Kaiowá sobre a destruição da floresta e os processos violentos que essa destruição acarreta para toda a sociedade. Sua resistência a essa forma de exploração da terra oferece uma via de construção futura para a defesa da vida social, cultural e ambiental, pautada por direitos históricos estabelecidos na

constituição e por acordos internacionais, que garantem a existência digna de comunidades étnicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois filmes encenam diferentes modos de representar a figura do índio, articuladas às compreensões que, sobre ele, foram desenvolvidas ao longo da história. Essas compreensões estão, por sua vez, emolduradas nas imagens e cenas que condensam fatos, símbolos, pontos de vista e representações que espelham nossas projeções sobre como identificamos esses povos.

Os filmes discutem as imagens como representações históricas que construímos para as identidades étnicas. Os povos indígenas representados como projeções da nossa imaginação sobre eles.

Os filmes são produções culturais, leituras específicas sobre determinado tema de nossa vida social, recortada e emoldurada em imagens e sons em movimento, que reelaboram nossas percepções a cada vez que entramos em contato com suas narrativas. Como expressão e representação da realidade, articulam em suas imagens, múltiplas formas e simbologias, ícones e signos do mundo conhecido e organiza-os de maneira única, própria.

O exercício de análise dos filmes buscou desconstruir sua organização e descobrir as várias camadas de significação presentes nos planos, cenas e sequências, condensadas na montagem que resulta na totalidade fílmica. Entender os processos de construção da linguagem cinematográfica permite recuperar a lógica da diegese da narrativa que envolve não só a história encenada, mas o universo social, geográfico e histórico, os contextos externos e internos à narrativa, como momentos especiais de situações nos quais as personagens estão envolvidas.

Dessa forma, em *Yndio do Brasil*, verificamos como o diretor construiu seu discurso a partir de uma pesquisa sobre as várias imagens construídas sobre o índio. Nessa articulação, o autor não cria imagens novas, apenas as reorganiza, justapondo-as numa colagem, como uma *bricollage*.

Oferece um jogo de representações de imagens históricas, de tal forma que nos convida a participar de sua reflexão sobre a construção do discurso fílmico. É nesse jogo que o filme de Sylvio Back desconstrói e reconstrói as nossas referências sobre as imagens apresentadas. É um grito de solidariedade em torno das condições de existência desses povos, como um grupo étnico concreto e não como lenda ou símbolo de nacionalidade. É pelo excesso de informações e referências que o autor trabalha e discute a própria linguagem cinematográfica no uso de citações e fragmentos conhecidos e desconhecidos, articulando as diferentes temporalidades no filme.

É um desfile da história dessas imagens, não em ordem cronológica, mas em descompasso temporal para articular os vários sentidos que a montagem pode proporcionar. Experimento que valoriza o fragmento, o acaso, o diverso, em detrimento da ordenação da narrativa como trama.

De forma totalmente oposta, o filme *Terra Vermelha* articula a linguagem cinematográfica na sua expressão ou versão mais clássica, apresentando uma narrativa a partir de uma perspectiva inusitada para o grande público, o ponto de vista de uma comunidade específica e seu confronto com a sociedade plural a sua volta.

Enquanto *Yndios* discute as temporalidades na história como exercício de percepção para o espectador, em *Terra Vermelha* o autor aborda essa questão como um recurso da linguagem que problematiza e reafirma a própria narrativa. De forma bem planejada e sofisticada, os momentos que se diferenciam no tempo narrativo são, simultaneamente, descritivos e reveladores para o espectador. São momentos em que o narrador também estabelece um diálogo direto com o espectador, por exemplo, ao comentar a compreensão sobre a história da representação do índio.

As percepções construídas historicamente sobre eles não correspondem à realidade da situação atual deles. A narrativa linear corrobora a discussão que o narrador quer travar com o espectador atual sobre a história que estamos construindo, ou a compreensão da história que estamos vivendo agora. É outra maneira de abordar as diferentes temporalidades existentes no presente.

Os dois filmes recorrem à memória da representação do índio para que o espectador possa ampliar suas referências sobre as construções, tradições e os preconceitos arraigados ao longo desse processo e flagrados no presente.

Em *Terra Vermelha* esse recurso é superdosado, colocado em momentos-chave da narrativa. No início como problematização, no meio como enaltecimento de uma ação e no final como confirmação de uma realidade. Cria uma abertura na narrativa que ao mesmo tempo compõe sua significação. Já em *Yndio do Brasil*, o movimento circular dentro do filme é superutilizado, o que provoca uma exaltação e uma exaustão em torno da representação do índio. Mas ambos buscam uma reflexão em torno da construção da narrativa fílmica, inserindo cada acontecimento numa situação histórica específica.

Nesse sentido, os dois filmes trilham caminhos estéticos diferentes, mas evidenciam perspectivas críticas muito próximas, na medida em que trabalham com nossas referências históricas, presentes nos produtos e meios da indústria cultural. Nessa circularidade e simultaneidade acionada pelos filmes por meio de suas imagens, os autores trabalham com a memória dos nossos processos. As possibilidades da linguagem, as diferentes técnicas adotadas foram desenvolvidas nos dois filmes de forma a problematizar a nossa percepção com relação às ideias e valores projetados pela sociedade sobre as sociedades indígenas. Esse exercício nos possibilitou refletir sobre os limites, as tensões, as aberturas que precisam ser enfrentadas para o equacionamento do problema.

Esses filmes nos oferecem uma oportunidade de aprendizado e discussão sobre as representações que fazemos desses povos, construídas ao longo do processo histórico de constante contato entre essas comunidades indígenas e a sociedade envolvente, permitindo uma discussão sobre os processos de identificação e diferenciação entre tradições e culturas distintas.

As imagens nos permitem visualizar os comportamentos sociais dos personagens em situações no cotidiano, seus conflitos e modos de interagir frente à presença dessas etnias. Nessas relações, podemos observar as atitudes, as compreensões e os diferentes códigos de linguagem de cada grupo e indivíduo envolvido.

A construção de identidades é um processo relacional que se desenvolve continuamente e a sobrevivência desses povos é a confirmação de que as etnias buscam suas próprias formas de diferenciação com relação à sociedade envolvente. Esses processos são inacessíveis aos olhos da sociedade que só consegue perceber a exterioridade dessa construção. As categorizações e as cristalizações de traços fixos que os diferenciam não representam a reelaboração interna que eles processam.

As dificuldades dessa relação entre tradições e culturas diferentes estão expostas nos filmes que oferecem uma oportunidade para que o público perceba os contrastes das identidades como modelos de comportamento padrão, que não corresponde à realidade da situação desses povos. As lutas e resistências, os suicídios e assassinatos, as leituras e representações criadas e produzidas pelos meios de comunicação, apresentadas nos filmes, permitem uma reflexão das linguagens que refletem e refratam nossas práticas culturais.

“Pensar o cinema como prática cultural significa também buscar as relações que determinado tipo de filme pode estabelecer com o público. Pensar a comunicação possível na medida em que as narrativas comentam e expressam conflitos sociais concretos travados no campo econômico e no terreno simbólico. Afinal, é nesse terreno que se articulam as interpelações a partir das quais os sujeitos e as identidades coletivas se constituem”.⁷¹

Dessa forma, a pesquisa aponta a centralidade da cultura como campo de análise para o historiador construir sua interpretação sobre o tema proposto e buscar as relações possíveis com as circunstâncias históricas específicas de cada produção.

A análise dos filmes enseja a perspectiva histórica como também a compreensão da linguagem cinematográfica, que enseja também uma ética e uma estética própria.

Os dois filmes representam diferentes perspectivas de montagem cinematográfica e abordagem do problema. Enquanto *Yndio do Brasil* se apresenta como um discurso descontínuo que se desdobra nele mesmo, a narrativa em *Terra Vermelha* representa o cinema de continuidade clássica. Mas os dois conduzem o olhar do espectador de forma a buscar uma relação dialógica e até uma cumplicidade.

A questão de se privilegiar a comunicação com o público está relacionada com a intenção do autor. A forma de comunicar é a maneira como o cineasta concebe o filme e o apresenta para o público. É sua visão, seja na ficção ou no documentário. O modo de

71 Martin-Barbero, Jesus. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 286.

se construir uma narrativa, expressa uma forma de compreensão do problema. Portanto entre forma e conteúdo não existe separação.

Os dois filmes oferecem a oportunidade de discussão dessa relação com o espectador, a partir do ponto de vista do narrador onisciente e dos outros olhares presentes nas imagens e cenas, seja dos personagens implicados na trama, ou nos diferentes fragmentos justapostos com perspectivas diferenciadas. Os diversos modos de abrir espaços internos e externos às narrativas, ou provocar rupturas na sua condução, estão desenvolvidos e articulados nos dois filmes, cada um a seu modo.

Os dois cineastas são de gerações diferentes, mas podemos considerar algumas aproximações com relação à postura profissional. São signatários de um cinema engajado, com um olhar investigativo sobre questões sociais complexas, que envolve aspectos históricos e políticos.

A conjuntura específica brasileira à época da produção de *Yndio do Brasil* permite uma leitura mais colada a essa circunstância, mas também, ao assistirmos o filme hoje, a problemática ali apresentada continua atual, sob a ótica da indústria cultural.

“A história como o cinema produz discursos, narrativas sobre os acontecimentos, interpretando-os de tal forma que tanto pode veicular e produzir poder, reforçá-lo, como pode vir a miná-lo, debilitá-lo e permitir barrá-lo. Pensar a relação de poder como dual e sem saída não faz parte do pensamento de Michael Foucault ou de Walter Benjamin. Pensar o poder como um elemento fundamental do jogo da história é tomá-lo como resultante sempre indefinida e indeterminada do embate entre as forças que compõem um dado campo social, é tomá-lo como sendo materializado em um conjunto de regras e de normas, que estão sempre sendo negociadas, jogadas”.⁷²

72 Albuquerque Jr., Durval Muniz. “A história em jogo: a atuação de M. Foucault no campo da historiografia”. *Anos 90*, Porto Alegre, vol. 11, n. 19/20, jan/dez. 2004, p. 90.

O eixo central de discussão presente nos dois filmes é a percepção da sociedade sobre a existência desses povos, mediada por nossas representações ao longo da história.

No processo de modernização e industrialização, o cinema participa dessas representações, inicialmente como produtor e reproduzidor de ideias oficiais educacionais do Estado brasileiro. Mais tarde, inserido na indústria cultural, compõe com outros meios de comunicação as várias modalidades de imagens criadas e recriadas do índio. A literatura e a música também contribuem nesse processo como referências importantes na construção de um índio idealizado e cristalizado no tempo mítico.

A discussão sobre esse universo simbólico desenvolvido na nossa história de representação flagrada pelas lentes do cinema é apresentada no filme *Yndio do Brasil*, na forma de colagem como um processo de montagem em oposição à continuidade clássica, sem privilegiar uma condução psicológica em torno de um personagem condutor da narrativa, mas sim, considerar a própria imagem fabricada do índio como protagonista principal. Nessa organização das imagens coletadas, o autor imprime um ritmo próprio nos apresentando seus comentários e interferências na forma de poesia verbal e visual.

Em *Terra Vermelha* a condução da narrativa situa o espectador para conhecer as circunstâncias vividas no momento presente da comunidade específica em foco. Seu protagonismo nos informa sobre as possibilidades que eles encontram para dar continuidade a seu modo de ser índio, não o imaginado, mas o histórico, presente e atuante como representante de uma cultura própria, defendendo seu direito constitucional de existência.

Nesse sentido, ao longo da pesquisa foi possível compreender as contradições existentes no modelo econômico adotado pelo Estado brasileiro, que a partir do processo de industrialização adotado principalmente na década de 1950, instaura uma modernização conservadora que imprime uma dependência tecnológica e financeira à matriz do modelo internacional.

Nesse processo de construção da sociedade brasileira, as representações se fazem notar nas produções oficiais e independentes apresentadas nos filmes. Por meio de suas leituras, podemos estabelecer relações entre os processos formadores de mentalidades, ou ideários, diluídos na sociedade e reforçados pelos meios de comunicação. Essa

relação entre a produção cultural, representada pelos filmes, e o universo mais amplo das relações sociais no qual estão inseridos, nos proporciona o estudo dessa imbricação na relação entre cinema e história.

Essa relação está inscrita nas diferentes produções que trabalham e operam com símbolos e ícones do imaginário social, codificadas e organizadas dentro das especificidades de cada linguagem. Nesse sentido, os filmes acionam uma vasta gama dessas referências universais, no caso, das representações criadas e dirigidas aos povos indígenas. Essas representações são históricas, produtos da diversidade e profusão das relações desenvolvidas socialmente. Essas imagens são portadoras de múltiplos sentidos, os quais nos fazem buscar novas possibilidades de compreensão e significação acerca das representações e dos pontos de vista apresentados nos filmes.

A questão do realismo apresentado nos filmes não traduz a realidade da imagem e das cenas, mas a possibilidade de reconhecermos naquelas imagens, algo que traduz uma verdade do ponto de vista da personagem ou da situação apresentada. Essa possibilidade de leitura de uma questão pertencente à realidade está mediada por um discurso que é o filme, portador de uma visão passível de entendimento, interpretação, adesão ou não de suas premissas.

Essa questão extensivamente debatida por cineastas e críticos de cinema comporta concepções diferenciadas sobre a prática cinematográfica. Hoje, me parece consenso no meio que a linguagem é resultado de um método, de um procedimento técnico específico que organiza as imagens de uma determinada forma para atingir o público com determinado fim, mas o importante é o desafio dessa relação, na medida em que o observador/espectador também reelabora as imagens de acordo com seus referenciais culturais apreendidos no seu processo.

Dessa forma temos que concordar com o pensamento de Bakhtin, quando explica que as representações artísticas são também sociais, não porque representam o real, mas porque constitui uma enunciação situada historicamente – uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais.

A questão não está em discutir a fidelidade das representações, mas o que elas nos apontam, entendidas como discursos, nos remetem a outras perguntas, tais como: a quem se dirige esses discursos, em que condições foram realizados e com que finalidade. Buscar a veracidade dentro do discurso como forma de compreensão da realidade que comenta, descortinando as relações de oposição e embate que apresentam.

Aliado a essas questões, a especificidade da linguagem cinematográfica comporta uma análise da projeção e identificação com as imagens, na medida em que elas instauram uma situação de imersão total do espectador no universo imagético e sonoro em movimento que é o filme. Essa capacidade única do cinema o transforma num poderoso agente manipulador e instrumento das mais diferentes causas, históricas, pessoais ou universais. Conforme a análise de Edgar Morin, o cinema ilumina o espírito humano que ilumina o cinema. Esse jogo de espelhos que o cinema proporciona abre perspectivas projetivas que podem revolver expectativas, imprimir sensações e de alguma maneira nos envolve com a possibilidade de surpresas, para o bem ou para o mal, em produzir outras imagens ou recordações de emoções e experiências múltiplas. O cinema, como mediador e produtor de imagens, aciona e faz parte de nossas referências no mundo moderno. Cada vez mais o alcance das imagens e a espetacularização da sociedade, nos envolve em simulacros, numa vertigem universal de profusão e veiculação de imagens nas quais estamos todos enredados.

A perspectiva em desconstruir e construir a produção imagética, por meio das análises dos filmes, nos introduz na organização e na forma de construção desse discurso, como possibilidade de distanciamento e crítica a eles. Pode ser uma perspectiva de compreensão do que os diferentes pontos de vista, ou os discursos únicos dirigidos ao espectador, apresentados nas telas, nos querem fazer crer ou nos questionar sobre nossas representações. Como práticas culturais, as produções cinematográficas, mesmo as inseridas na indústria cultural, podem nos oferecer brechas para um vislumbre ainda não incorporado, e mesmo a constante repetição da forma como receita de reprodução de entretenimento também necessita do inusitado para se reproduzir.

As narrativas fílmicas são, nesse sentido, simulações para nossa observação, mas o que nos é dado a ver pode, por vezes, ser apresentado de tal maneira que desloque os sentidos e promova outras formas de se perceber os problemas focados. Essa é uma

construção contínua e as imagens elaboradas nos fornecem possibilidades de compreensão sobre a construção de nossa percepção.

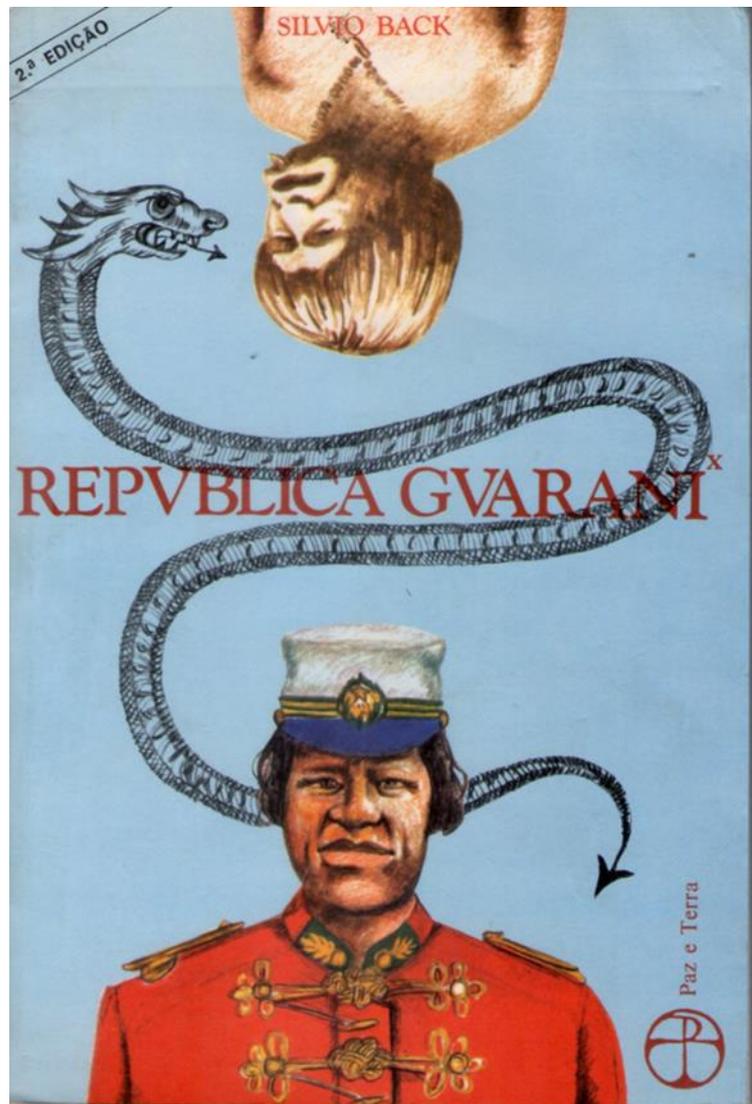
Como fontes principais da pesquisa, foi possível estabelecer um diálogo com a historiografia e a antropologia, no esclarecimento das relações possíveis entre a história e o cinema, tanto no aspecto dos usos das simbologias criadas pelo discurso oficial com relação a esses povos, como também a crítica a esses usos.

Como mediadores de uma questão bastante complexa, os filmes são interpretações da história e essa pesquisa se esforçou em aproximar a historicidade das duas tradições envolvidas, representantes do pensamento dos dois grupos em oposição. Essa diferença compõe o estudo sobre os discursos ideológicos de Estado, como unificador das diferenças e especificidades culturais, promotor de uma memória nacional em confronto com outras memórias dos grupos diferenciados. A compreensão desse processo foi possível pelo diálogo entre análises históricas e nossas representações emolduradas nas imagens, desenvolvidas ao longo da pesquisa.

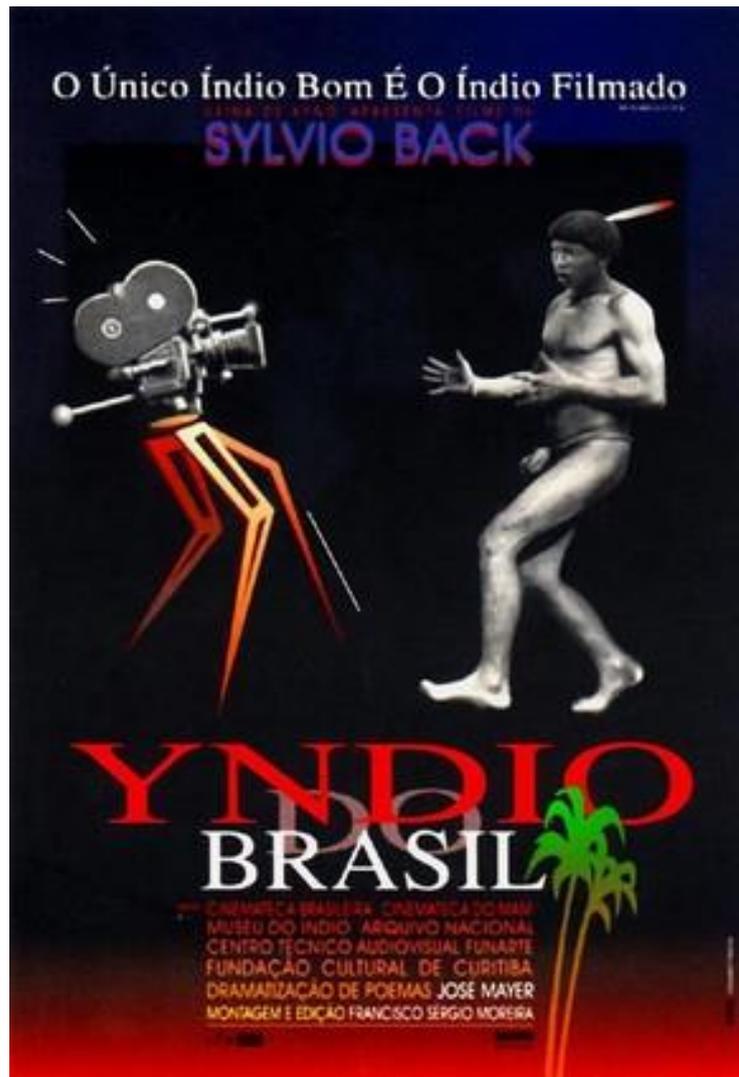
Nesse sentido, a análise dos filmes possibilitou a discussão sobre as representações que a sociedade criou da figura do índio, as contradições entre as idealizações forjadas ao longo da história e as condições de sobrevivência desses povos. Os discursos ideológicos produzidos que justificam as políticas direcionadas aos povos indígenas também foram representados nos filmes e nos possibilitaram estabelecer relações entre as situações históricas mapeadas e interpretadas na visão de cada cineasta. A compreensão da organização da linguagem em cada um permitiu vislumbrar as possibilidades de construção e desconstrução de perspectivas sobre a questão da alteridade e seus comprometimentos.

A discussão sobre o direito à vida de diferentes etnias não é só uma questão legal, é de toda a sociedade. O futuro da questão envolve diversos interesses e todos eles ligados em defesa do bem público, da preservação da biodiversidade e riquezas naturais, dos direitos históricos de existência desses povos de diversas etnias que compõem a pluralidade de nossa sociedade brasileira.

ANEXOS



República Garani, 1982. Capa do livro.



Yndio do Brasil, 1995. Cartaz do filme e capa do catálogo.

FICHA TÉCNICA

*35mm, PB/cor, 70min
pesquisa histórica, prospecção de imagem e som,
roteiro e poemas*

Sylvio Back

consultores de imagem

Mario Cereghino

Francisco Sérgio Moreira

Cosme Alves Netto

Carlos Roberto de Souza

pesquisa musical e arquivo fonográfico

Jairo Severiano

colaboração

Dulce Tupy

José Maria Manso

dramatização de poemas

José Mayer

abertura, cartaz e press-book

Fernando Pimenta

Cadu Gomes

produção executiva e assistente do diretor

Margit Richter

montagem e edição

Francisco Sérgio Moreira

produção

Usina de Kyno

apoio

Cinemateca Brasileira

Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Museu do Índio

Centro Técnico Audiovisual - FUNARTE

Arquivo Nacional

Fundação Cultural de Curitiba

distribuição

Riofilme

filme de

Sylvio Back

1995

Yndio do Brasil, 1995. Ficha técnica.

SINOPSE

Colagem de dezenas de filmes nacionais e estrangeiros - de ficção, cine-jornais 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 nosso índio.

Índio do Brasil, 1995. Sinopse.

filmes selecionados

- Como Era Gostoso Meu Francês** 1971
Nelson Pereira dos Santos
em cena : Arduino Colassanti
- O Descobrimento do Brasil** 1937
Humberto Mauro
- Tabu** 1949
Eurico Richers
- A Lenda de Ubirajara** 1975
André Luis Oliveira
em cena : Roberto Bonfim, Tatau
- Uirapuru - An Interpretation** EUA, 1950
Sam Zerra Production
- Experiências Sexuais de um Cavalo** 1985
Rubens Prado
em cena : Alex Prado, Aída Guimarães
- O Segredo de Diacuí** 1959
William Gerick
em cena : Diacuí, Ayres da Cunha, Assis Chateaubriand
- Eine Brasilianische Rapsodie** Alemanha, 1935
Franz Eichorn
- Jungle Head Hunters** EUA, 1950
Lewis Cotlow
em cena e voz : Lewis Cotlow
- Noel Nutels** 1975
Marco Altberg
- O Caçador de Diamantes** 1933
Vittorio Capellaro
em cena: Irene Rudner, Reginaldo Calmon, Nobre Jocosso,
Elmo Claifontes

filmes selecionados

- Frente à Frente com os Xavantes** 1948 - DOC
Genil Vasconcelos
- Mundo Estranho** 1948 FIC
Francisco Eichorn
em cena : Grijó Sobrinho, Kamatzaikuma, Alexandre Carlos
- The Law of the Bororos** EUA, 1930 FIC
Aloha Baker
em cena e voz : Aloha Baker
- The River of Doubt** EUA, 1913 1927
George M. Dyott
- Redeeming a Rubber Empire** EUA, 1930
Ford Film Collection
- Iracema** 1931 FIC
Jorge S. Konchin
em cena : Dora Felly, Ronaldo Alencar, Carmo Nacarato
- Curumim** 1978 FIC
Plácido de Campos Jr.
em cena : Goiabinha, Débora de Araújo Lobo
- Casei-me com um Xavante** 1957 FIC
Alfredo Palácios
em cena : Luely Figueiró, Pagano Sobrinho
- Xetás na Serra dos Dourados** 1956 DOC
Vladimir Kozák
- Ikatena (Vamos Caçar)** 1983
Luiz Paulino dos Santos
- Cine-jornais e documentários da Agência Nacional e do Serviço de Proteção aos Índios SPI
Filmetes institucionais da AERP Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República, anos 70

Yndio do Brasil, 1995. Filmes selecionados.

músicas

"Ceci e Peri"
Príncipe Valente
com Dalva de Oliveira e Dupla Preto e Branco
Disco Victor, 1937

"Choro Ritual"
do LP *Bororo Vive*
Pesquisa Antonio João de Jesus, Joana A. Fernandes Silva
Técnico de Som Francisco Pereira de Souza
Museu Rondon Universidade Federal de Mato Grosso
Edição Idéia Livre, s.d.

"Avante Camaradas"
Antonio Manoel do Espírito Santo
Banda da Força Pública do Estado de São Paulo
Regência : Major Alcides Degobbi
Disco Copacabana, 1975

"Índio Quer Apito"
Haroldo Lobo - Milton de Oliveira
com Walter Levita
Disco Continental, 1961

"Ritual da perfuração da orelha"
Guerra Peixe
Música Nova do Brasil - Série Xavante
Madrigal Renascentista de Belo Horizonte- MG
Regente : Afrânio Lacerda
Edição FUNARTE, 1979

"O Boca Negra"
Antonio Almeida Alberto Ribeiro
com Emilinha Borba
Disco Continental, 1948

"Terno de Atabaques"
Grupo Joel Lourenço
S. João de Meriti/RJ
Samba de Caboclo RJ
Edição FUNARTE/MEC, 1977

músicas

"Índia Paraguaçu"
Max Bulhões - João Bastos Filho
com Marilu
Disco Victor, 1944

"Barcarola"
Offenbäch
Orquestra dirigida por Moacir Portes
Produção Johny Dalgas Frisch
Disco Sabiá, s.d.

"Canção Para Inglês Ver"
Lamartine Babo
com Joel e Gaucho
Disco RCA Victor, circa 1960

"Tamandaqué"
Ulisses Lucas
LP *Oxóssi... Rei da Mata*
Edição Cáritas, s.d.

"Marcha da Constituinte"
Antonio Gavião
com Gavião
Rama Produções e Edições Musicais, 1987

"A Índia e o Traficante"
Eduardo Dusek e Luis Carlos Góes
com Eduardo Dusek
Cortesia Editora Vitale
e Disco Polygram, 1986

Spots de rádio institucionais, anos 80

Yndio do Brasil, 1995. Músicas do filme.

os selvagens

hoje não estou a fim de preto
hoje não estou a fim de comunista
hoje não estou a fim de burocrata
hoje não estou a fim de psicanalista
hoje não estou a fim de pederasta
hoje não estou a fim de feminista
hoje não estou a fim de cineasta
hoje não estou a fim de milico
hoje não estou a fim de liberal
hoje não estou a fim de político
hoje não estou a fim de travesti
hoje não estou a fim de ti

hoje não estou a fim de pobre
hoje não estou a fim de privatista
hoje não estou a fim de padre
hoje não estou a fim de fascista
hoje não estou a fim de delator
hoje não estou a fim de turista
hoje não estou a fim de nacionalista
hoje não estou a fim de pastor
hoje não estou a fim de socialista
hoje não estou a fim de sertanista
hoje não estou a fim de si

hoje não estou a fim de ecólogo
hoje não estou a fim de separatista
hoje não estou a fim de anarquista
hoje não estou a fim de astrólogo
hoje não estou a fim de onanista
hoje não estou a fim de antropólogo
hoje não estou a fim de umbandista
hoje não estou a fim de indigenista
hoje não estou a fim de índio
hoje não estou a fim de mi



FOTO: MARCELO FIORINI

Yndio do Brasil, 1995. Poema de Sylvio Back.

arquivos pesquisados

Arquivo Nacional (RJ)
Centro Técnico Audiovisual FUNARTE (RJ)
Cincinnati Museum of Natural History (EUA)
Cinemateca Brasileira (SP)
Cinemateca do Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro (RJ)
Collector's (RJ)
Museu do Índio (RJ)
Museu Villa-Lobos (RJ)
National Archives (EUA)
Smithsonian Institute (EUA)
The Library of Congress (EUA)

Imagem

Líder (RJ)
Cinema Arts Inc. (EUA)

Som

Centro Técnico Audiovisual FUNARTE (RJ)
Delart (RJ)

Mixagem

Roberto Leite

Transcrição

Júlio Tavares

Moviola

Elias Cine-Video (RJ)

Trucagens

Ronald Palatnik
Movedoll (RJ)

agradecimentos especiais

Aloha Baker (EUA) Jurandir Noronha (RJ)
Ana Lucia Franco dos Santos (SP) Jussara Vieira Gomes (RJ)
Ana Maria da Paixão (RJ) Laércio Silva (SP)
André Luis Oliveira (DF) Lewis Cotlow (EUA)
Angela Biffaro Galdino da Silva (RJ) Marco Altberg (RJ)
Bernardino Bittencourt (RJ) Marcos Vinicius Pereira Alves (RJ)
Bertha Nutels (RJ) Maria Cristina Mendes (RJ)
Bob Summers (EUA) Mário Audrá (SP)
Carlos Eduardo Novaes (RJ) Mark Meader (EUA)
Carlos de Araújo Moreira Neto (RJ) Mauro Domingues (RJ)
Cosme Ubiracy Campos Cassemiro (RJ) Michel do Espírito Santo (RJ)
Dorothea Richter (PR) Nelson Pereira dos Santos (RJ)
Eduardo Dusek (RJ) Nilda Sampaio Barbosa (RJ)
Elizabeth Weatherford (EUA) Pamela Wintle (EUA)
Ester Bertoletti (RJ) Pedro Veriano (PA)
Edwaldo Mayrinck (RJ) Plácido de Campos Jr. (SP)
Flávio Ahmed (RJ) Roberto Leite (RJ)
Guilherme Lisboa (SP) Ronaldo Schilling da Câmara (RJ)
Jake Horniak (EUA) Rosemary Hanes (EUA)
Jerry Hatfield (EUA) Rubens Prado (SP)
João Domingos Lamônica (RJ) Rudá de Andrade (SP)
João Paulo de Carvalho (RJ) Sérgio Sanz (RJ)
John E. Allen (RJ) Timothy Asch (EUA)
John Gable (EUA) Turibio Santos (RJ)
Jorge J. V. Capellaro (RJ) Vera Zaverucha (RJ)
José Carvalho Motta (SP) Victorio G. J. Capellaro (RJ)
José Mauro (RJ) Wesley Cowan (EUA)
José Medeiros Filho (RJ)

importante

*As opiniões, interpretações e conclusões inseridas neste
filme são de única e exclusiva
responsabilidade de seu diretor Sylvio Back.
Assim ficam isentos colaboradores e instituições que
tornaram possível a realização de*
YNDIO DO BRASIL
1995

Yndio do Brasil, 1995. Arquivos pesquisados e agradecimentos.



Terra Vermelha, 2008. Capa DVD.

Foto: João Ripper/Imagens da Terra



Índio Guarani-Kaiowá (MS) - Trabalho forçado

Cadernos Bienais do CIMI – Conselho Missionário Indigenista.



Cadernos Bienais do CIMI – Conselho Missionário Indigenista.

AÇÃO DE AGENTES DO PODER PÚBLICO
CERCEAMENTO AO DIREITO
CONSTITUCIONAL À INFORMAÇÃO

Negado acesso a contestações geradas pelo Decreto 1.775/96

A violação do direito à informação foi identificada em 1 (um) caso, praticado pelo presidente da Funai. Com o respaldo do Poder Público, o autor da agressão negou-se a disponibilizar documentos relativos à contestação da demarcação de terras indígenas, a fim de proteger a implementação do Decreto 1.775/96 contra reações contrárias à

norma.

As vítimas foram comunidades indígenas que tiveram a demarcação de suas terras contestadas e or-

ganizações indígenas que se opunham à nova política governamental relativa às demarcações, instaurada pelo decreto.

A Justiça Federal, em Brasília, atendeu pedido do Conselho de Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil/Capoib – organização autora de mandado de segurança contra o ato do presidente da Funai –, permitindo que o acesso às informações fosse assegurado.

O direito à informação é garantido pela Constituição Federal, segundo determina o art. 5º, inciso XXXIII, que diz que todos têm direito a receber de órgãos públicos informações de interesse particular ou coletivo.



Foto: E. M. M. / Agência O Globo

Mobilização indígena em Brasília, contra a edição do Decreto 1.775/96.

OMISSÃO DE AGENTES DO PODER PÚBLICO

PREVARICAÇÃO

Governador e outros funcionários públicos não cumprem dever de proteção aos índios

Houve 4 (quatro) ocorrências de prevaricação com 1.365 (mil trezentas e sessenta e cinco) vítimas em 3 (três) Estados.

Três índios Tapeba, no Ceará, 1 (um) índio Tenharim, no Amazonas, e uma comunidade Xerente, em Tocantins, foram vítimas de crime de prevaricação. Os responsáveis foram um delegado e um comissário de Polícia Civil, no Ceará um chefe de posto da Funai, no Amazonas, e o gover-

nador de Tocantins, que se omitiram da prática de seus atos de ofício.

O delegado e comissário recusaram-se a registrar queixa de lesão corporal contra os índios Tapeba, agredidos por terceiros particulares e policiais militares. O chefe do posto negou-se a transportar um índio Tenharim até um hospital. O governador de Tocantins ameaçou cancelar a prestação de assistência à comunidade, para persuadir os índios a autorizar ilegalmente a continuidade de construção de

obras viárias em seu território, embargadas pela Justiça Federal, desde 1995.

Providências foram tomadas em dois casos. Em um deles, pela Promotoria de Justiça em Caucaia-CE, em favor de uma índia Tapeba. Em outro, em favor dos Xerente no Tocantins, promovida pela Assessoria Jurídica do Cimi que ingressou com representação junto à Procuradoria da República, em Brasília, solicitando medidas contra o delito.

SUICÍDIO

Recuperação de terras faz diminuir casos de suicídio entre os Guarani

Em 1996, foram identificados 30 (trinta) suicídios entre os povos indígenas no Brasil, o que corresponde a 50% do total de casos registrados em 1995.

A maioria dos suicídios foi registrada entre os Guarani e Guarani-Kaiowá. Em 1996, foram 27 (vinte e sete) casos, sem que o Poder Público tivesse adotado qualquer medida eficaz. A estimativa é de que nos últimos 10 (dez) anos ocorreram 206 (duzentos e seis) casos de suicídio entre esses índios, 57% dos quais durante o governo Fernando Henrique Cardoso.

As razões que levaram à ocorrência de suicídios entre os Guarani estão relacionadas, sobretudo, ao confinamento dos índios em áreas reduzidas e superpovoadas, à crise de liderança nas áreas e à disseminação e consumo de bebidas alcoólicas.

Devido ao aumento substancial dos casos de suicídio em 1995 entre os Guarani, Guarani-Kaiowá e Guarani-Nandeva em Mato Grosso do Sul - num total de 55 (cinquenta e cinco) casos -, lideranças indígenas decidiram não facilitar a divulgação dessas informações em 1996, dificultando o registro das ocorrências.

Uma outra razão que explica a diminuição de casos é a recuperação de terras ocupadas tradicionalmente pelo povo Guarani, que estiveram sob o domínio de fazendeiros, nas últimas décadas. Em 1996, os Guarani recuperaram 3.549 ha de terras, retomando as áreas Jaguapiré, Jarará e Sucuriy. Essas conquistas, segundo algumas lideranças indígenas, contribuíram para a redução do número de suicídios, por significar uma expectativa de vida nova, viabilizando o fim do confinamento territorial.

Em Mato Grosso do Sul, 1 (um) índio Ofayé-Xavante e 1 (um) Terena, e 1 (um)

Cinta Larga em Rondônia se suicidaram.

As terras indígenas Guarani, onde foram registradas as ocorrências, totalizaram 11 (onze), mesmo número identificado em 1995.

A maior incidência de casos de suicídio registrou-se na terra indígena Porto Lindo (7 casos), seguida de Dourados, (5 casos: 4 Guarani e 1 Terena); Taquaperi (4 casos); Caarapó (3 casos); Bororó (2 casos) e, finalmente, Panambizinho, Cerrito, Panambi, Sete Cerros e Guaimbé, com um caso cada uma.

A faixa etária de maior incidência entre os suicidas permaneceu entre os mais jovens: 8 (oito) casos entre adolescentes de 16 a 20 anos; 6 (seis) casos entre jovens de 21 a 25 anos; 5 (cinco) casos de crianças e adolescentes entre 10 e 15 anos; 2 (dois) casos entre 26 a 30 anos; 2 (dois) casos na faixa entre 36 e 50 anos; 2 (dois) casos entre 55 e 70 anos;

1 (um) caso de adulto de 31 a 35 anos, e 1 (um) caso em que a vítima tinha 81 anos. Comparativamente ao que ocorreu em 1995, elevou-se a ocorrência de casos de suicídio entre adultos e idosos, que, em parte, eram lideranças Guarani em suas respectivas áreas.

A maioria dos 30 (trinta) casos de suicídio identificados aconteceu por asfixia provocada por enforcamento, 23 (vinte e três) mortes; 4 (quatro) mortes foram causadas por envenenamento (um caso por ingestão de agrotóxico); uma morte foi provocada por arma de fogo; e no caso Cinta-Larga, não há notícia do meio empregado.

TENTATIVA DE SUICÍDIO. Nove índios tentaram o suicídio, todos eles Guarani-Kaiowá, no Mato Grosso do Sul. A maior incidência de casos aconteceu na terra indígena Dourados. O meio empregado na maioria das ocorrências foi o envenenamento. Os jovens lideraram as ocorrências de tentativa de suicídio. Dois casos referem-se a crianças e adolescentes de 10 a 15 anos; 5 (cinco) casos a adolescentes de 16 a 20 anos e um caso a um jovem de 23 anos.



A recuperação de terras - a exemplo da aldeia Jarará (foto) - foi um dos principais estímulos para redução de casos de suicídio entre os Guarani-Kaiowá, em Mato Grosso do Sul.

CARTA ABERTA DOS ÍNDIOS AOS PARTICIPANTES DO SEMINÁRIO-CONSULTA

Nós índios participantes do Seminário - Consulta sobre o Carajás, queremos vir a público para externar alguns sentimentos que temos guardados e que nem sempre podemos expressar.

Gostaríamos, em primeiro lugar, de manifestar a nossa satisfação em ter tido a oportunidade de participar desse seminário juntamente com representantes de organismos, entidades, governos, universidades, sindicatos, etc. Evidentemente, teríamos gostado de ter tido uma maior possibilidade de expor a triste situação em que vivem os nossos parentes índios no Maranhão e no Bfasil, mas na sua sociedade o tempo tem outro valor... E por isso estamos fazendo um grande esforço para compreender e aceitar essa forma diferente de ser.

Gostaríamos, entretanto, que a compreensão que nós procuramos ter para com vocês existisse da mesma forma por parte da sua sociedade para conosco. De fato, muitas pessoas, que parecem até bem intencionadas, afirmam justamente que nós indígenas temos uma forma própria e específica de nos relacionar entre nós, com a natureza, com Deus, com a terra e com bichos, mas esquecem tudo isso na hora em que seus interesses econômicos são ameaçados ou quando os nossos direitos parecem limitar a sua ambição e ganância.

Hoje no nosso País, em nome do progresso, dos planos econômicos, da segurança nacional, da paz e igualdade sociais, justifica-se o assalto, o esbulho e invasão das áreas indígenas, lá onde estão demarcadas e, onde isso ainda não ocorreu, pressiona-se pela sua drástica redução.

Grandes e pequenos acusam-nos de latifundiários, pois teríamos terra em abundância e seríamos incapazes de explorá-la "adequadamente", como eles sabem fazer...

O resultado está aí na nossa frente: dos dois milhões de hectares, aproximadamente, que somam as áreas indígenas, cerca de 250.000 hectares estão ocupados e explorados "adequadamente" por fazendeiros, lavradores, madeireiros e outros, e mais de 100.000 hectares destruídos pelo fogo e o desmatamento irracional.

A nós 14.300 índios, dos povos Guajajara, Guajá, Kaapor, Gavião, Canela e Krikati, cabem pouco mais que 100 hectares para cada um. Lamentamos que o Governo Federal, apesar dos graves conflitos ocorridos recentemente aqui no Maranhão para que não se permitisse a demarcação da área indígena Krikati e Awá do povo Guajá e o despejo dos invasores de várias áreas indígenas, não tenha tomado nenhuma definição que venha salvaguardar os nossos direitos históricos.

O próprio Governo Estadual, na pessoa da governadora Roseana Sarney, vem propondo sistematicamente a redução da área indígena Krikati contrariando frontalmente as determinações ministeriais. Prefeituras, políticos e gangues de estelionatários vêm planejando, incentivando e apoiando descaradamente um número sempre maior de lavradores sem consciência, fazendeiros e aproveitadores a invadirem nossas terras e florestas para explorar suas já reduzidas riquezas naturais.

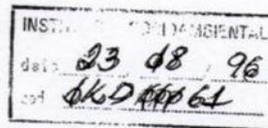
Não queremos nos considerar e passar como as únicas vítimas desse progresso desigual, pois existem outros sofredores como nós no Maranhão, mas queremos que nos ajudem a proteger os nossos territórios porque só assim estaremos salvaguardando nossa cultura e nossa vida.

Acreditamos que no Maranhão têm espaço e chance para todos, mas é preciso que os nossos direitos e os direitos dos mais fracos sejam respeitados urgentemente.

Progresso não significa somente tecnologia avançada, mas também formas de convivência avançada, isto é, maior respeito e participação. Embora estejamos longe de conseguirmos isso, queremos acreditar que é ainda possível construir uma sociedade onde nós índios podemos nos relacionar com vocês, em pé de igualdade, sem deixar de ser nós mesmos.

São Luis, 06 de maio de 1995.

Francisco Viana Guajajara
Cipriano Viana Guajajara
Francisco Carajim I. Guajajara.



Filmar e ser filmado

Normalmente somos filmados pelos waradzu (não índio) que vão até a aldeia como pesquisadores ou com o objetivo de estar documentando sobre a nossa cultura. Depois eles voltam para a cidade, editam o material, e concorrem a prêmios em festivais de cinema. Muitas vezes, eles ganham fama com isso enquanto os indígenas não participam em nada, nem do processo, nem dos ganhos, nem se destacam por isso. Principalmente agora, com esta "comemoração" (nós indígenas devemos comemorar?) dos 500 anos do descobrimento do Brasil, essa situação tem se tornado muito frequente.

A justificativa que se dá é que estão divulgando a nossa cultura para que se conheça mais sobre os hábitos, a estrutura social e política das aldeias. Porém, esse resultado nem sempre é alcançado. Porque o ponto de vista do cineasta acaba por ter maior destaque do que o conteúdo. Ou seja, os índios continuam como simples objetos da filmagem para despertar a curiosidade do público, que continua pouco informado sobre a situação real dos povos indígenas.

No mês de abril, devido à proximidade do Dia do Índio, assistimos à um verdadeiro festival de imagens sobre os índios, tratadas, quase sempre, de maneira totalmente superficial. O resto do ano a temática permanece adormecida. Aparentemente, para os waradzu, pouco importa o aprofundamento da questão. Como ocorre no caso da novela "A Muralha" produzida pela Rede Globo de Televisão, a representação da imagem do índio não tem consistência, é uma idéia generalizante do que seria o índio brasileiro. Mistura-se elementos de várias culturas, quando na verdade, a história contada por eles diria respeito aos Guarani, Tupiniquim, Tupinambá e Tamoio. Me pergundo o que os Xavante que aparecem na Muralha estariam fazendo lá. Na realidade nós, os Xavante, temos muito pouco a ver com tudo isso. Nós não fomos descobertos pelos Portugueses, nem tampouco fomos caçados a laço. Resistimos, isto sim, enquanto pudemos, atacando com bordunas e arco e flecha os aviões da Força Aérea Brasileira, mas isso aconteceu apenas no período do governo do Presidente Getúlio Vargas, a partir de 1930. Como se percebe nossa história é outra.

Ocorre também que quase nunca somos consultados no momento da finalização dos filmes, quando se privilegia o lado estético da imagem e se despreza o conteúdo real da

representação. Por exemplo, o filme "Hans Staden" que é um festival de imagens bonitas, dá muito pouca oportunidade ao espectador de saber sobre o processo cultural ali envolvido. Também sentimos isso quando filmam o nosso ritual do Wa'ia, que sem dúvida é um espetáculo de representação e de cores. Numa ocasião passada, um filme mostrando esse ritual de cura, que é coisa muito séria para nós, e que acontece apenas a cada quinze anos, foi mixado com som de rock e acabou sendo aclamado no Festival da Fotóptica.

Portanto, nós não temos domínio nenhum sobre as nossas próprias imagens. Somos o alvo desse safari fotográfico. Mesmo quando as imagens são captadas por um dos nossos cinegrafistas, após a conclusão dos trabalhos as imagens partem para a finalização na cidade, porque nós não temos o equipamento necessário, nem dominamos o processo para a edição e finalização.

A Associação Xavante Warã tenta modificar essa situação. São grandes os nossos esforços para formar pessoal Xavante capacitado para realização de vídeos. Queremos uma relação de maior igualdade na produção de imagens e controle da nossa auto-imagem. Desejamos sim, colaborar em parceria com outras instituições em projetos de vídeos e de filmes, desde que tenhamos uma participação efetiva, ativa. Estamos preparando um jovem cinegrafista, Tseretó, da aldeia Idzô'uhu, para que ele retrate a visão coletiva da comunidade, e não somente a sua visão individual. Este trabalho tem uma enorme importância para nós, pois se trata de uma forma de registrar a nossa tradição oral e cultura para as novas gerações de Xavantes. Este objetivo, na maioria dos casos, não é compartilhado pelos cinegrafistas waradzu, que filmam e editam apenas para outros waradzu.

Para que tenham domínio da sua auto-imagem, e para que o vídeo cumpra a função social esperada, os povos indígenas precisam estar preparados para participar de todo o processo de construção de imagens. Para isso é necessário que entendam no que implica esta atuação, e tudo que ela envolve, como por exemplo nos seus aspectos legais.

Hiparidi D. Top'tiro
Coordenador da Associação Xavante Warã

Texto extraído da Revista Sinopse, publicação em comemoração aos 500 Anos de Descobrimento da América, Dossiê: Os Brasis Indígenas. Completava o dossiê, uma mostra de vídeos com o mesmo nome, na qual estava incluído Yndio do Brasil e outras produções, ao lado de vídeos realizados pelos próprios índios. Projeto desenvolvido pela Ong. Vídeo nas Aldeias, que desde a década de 90 oferece oficinas de capacitação em filmagem e edição em vídeo para diversas comunidades indígenas, sob a orientação de Vincent Carelli.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras., 1996
- AUMONT, Jacques *et al.* *A Estética do Filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BACK, Silvio. *República Guarani*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BAKHTIN, Mikail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8º ed revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERNADET, Jean Claude. *Historiografia Clássica do Cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Anablume, 1995.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BURKE, Peter (org). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CAPELATO, Maria Helena *et al.* *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- CEVASCO, M. Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CUNHA, Edgar Teodoro da. *Cinema e imaginação: A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Visual da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.
- CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUTRA, Roger Andrade. “Da historicidade da imagem à historicidade do cinema”. In: *Projeto História 21: história e imagem*. São Paulo: Educ, 2000.

- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FLÓRIO, Marcelo. *Fragments de um Discurso Imagético: O Cinema Hollywoodiano de Billy Wilder*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.
- GINZBURG, Jaime e SELDMAYER, Sabrina (org). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HONNETH, Axel. *A luta pelo reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MARTINS, José de Souza. “A vida privada nas áreas de expansão da sociedade brasileira”. In: *História da vida privada no Brasil*, V. 4. São Paulo: Schwarcz, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, Comissão Pró Índio e Conselho Missionário Indígena. *Conflitos de Direitos sobre as Terras Guarani Kaiowá no Estado do Mato Grosso do Sul*. Brasília, 2001.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo*. V. 1 Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.
- _____. *Le Cinéma ou L’homme imaginaire. Essai d’antropologie. Argument*. Les editions de minut.1977.
- NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2008.

NOVAIS, Fernando A. e MELLO, J. M. Cardoso de. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna.” In: *História da vida privada no Brasil*. v. 4. São Paulo: Schwarcz, 1998.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PERON, Mauro Luiz. *Articulações Narrativas em Alfred Hitchcock*. Tese de Doutorado, pelo Instituto de Artes do Departamento de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

RAMOS, Fernão P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V. II. *Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROMERO, Mariza. *Inúteis e perigosos no Diário da Noite. São Paulo 1950-1960*. São Paulo: EDUC / FAPESP, 2004.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VAINFAS, Ronaldo. “História das mentalidades e história cultural.” In: CARDOSO, Ciro Flamarion (org.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VANOYE, Francis e GOLIOT- LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema. Antologia*. São Paulo: Graal, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Fontes

Cadernos do Conselho Indigenista Missionário (CIMI). 1995 a 2007. Textos de Lucia Helena Rangel, antropóloga da PUC-SP.

Catálogo da Mostra de Filmes O Índio Imaginado, CEDI/SMC-SP, 1992.

Dossiê Os Brasis Indígenas. Sinopse. Revista em parceria com o Instituto Goethe, mostra de filmes em comemoração ao descobrimento da América. 2000.

Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, ano 8, n. 91, abril de 2013.

Revista Fórum, São Paulo, ano 12, n. 117, dezembro de 2012.

KAMINSKI, Rosane, *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back*. Tese de Doutorado Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2010.

Fontes Fílmicas

Yndios do Brasil (1995). Prefeitura Rio Filme. Direção Sylvio Back.

Terra Vermelha (2008) Coprodução Brasil/Itália. Direção: Marco Bechis.