

POVOS INDÍGENAS E O CINEMA BRASILEIRO: ANTROPOLOGIA DOS REGIMES IMAGÉTICOS E DISPUTAS UTÓPICAS

JOÃO FRANCISCO KLEBA LISBOA¹

UFPR, BRASIL

<https://orcid.org/0000-0002-2443-7050>

RESUMO: *A relação dos povos indígenas com a nação brasileira é parte fundamental da história do país, que está incorporada na reflexão antropológica de autores como Darcy Ribeiro e Manuela Carneiro da Cunha. Longe de representar um passado colonial longínquo ou uma série de episódios já findados, este tema mantém-se pulsante e problemático, não deixando de oferecer as mais variadas oportunidades de reflexão sobre a ideia nacional e os seus pressupostos culturais, políticos e jurídicos. No cinema nacional brasileiro, pode-se dizer que a temática indígena está presente desde os primórdios, e quase sempre ligada à construção da identidade nacional. Os povos indígenas são ainda hoje uma das grandes forças da produção imagética nacional, seja pela idealização ufanista dos “primeiros brasileiros”, seja no confronto do caráter nacional com uma “anti-imagem do branco”. Neste artigo pretendo abordar a presença indígena na produção cinematográfica nacional segundo diferentes regimes de memória, identidade e alteridade e suas respectivas situações históricas.*

PALAVRAS-CHAVE: *Povos indígenas, imaginário, cinema brasileiro.*

ABSTRACT: *The relationship of Indigenous Peoples with the Brazilian nation is a fundamental part of the country's history, which is incorporated in the anthropological reflection of authors such as Darcy Ribeiro and Manuela Carneiro da Cunha. Far from representing a distant colonial past or a series of episodes that have already ended, this theme remains pulsating and problematic, and does not cease to offer the most varied opportunities for reflection on the national idea and its cultural, political and legal assumptions. In national Brazilian cinema, it is possible to say that the Indigenous theme is present from the beginning, and almost always it is linked to the construction of national identity. Indigenous Peoples are still today one of the great forces of national imagery production, whether through the vainglorious idealization of the “first Brazilians”, or in the confrontation of the national character with an “anti-image of White”. In this paper I intend to approach the Indigenous presence in national film production according to different regimes of memory, identity and alterity and their respective historical situations.*

KEYWORDS: *Indigenous peoples, imaginary, brazilian cinema.*

¹ Doutor em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília (UnB). Professor substituto em Antropologia pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: jfklisboa@gmail.com

Introdução

Este artigo pretende analisar como a presença indígena no cinema brasileiro contemporâneo desafia noções consolidadas e essencializadas no imaginário coletivo nacional, sobretudo a respeito dos povos indígenas e do próprio Brasil enquanto nação e cultura, natureza e território. A relação dos povos indígenas com a nação brasileira é parte fundante da história do país (RIBEIRO [1995], 2006; CUNHA, 1998) e, longe de representar um passado colonial distante ou uma série de episódios já encerrados, continua pulsante e problemática, e não cessa de oferecer as mais variadas oportunidades para uma reflexão em torno da ideia nacional e de seus pressupostos culturais, políticos e jurídicos (ARAÚJO et al., 2006).

O cinema integra um longo percurso de produção e reprodução de imagens sobre os povos indígenas – que remonta aos relatos de missionários e viajantes do século XVI, assim como às expedições científicas e à arte indianista do século XIX, ou às etnografias do século XX – e como tal ele não apenas retrata, mas integra e se confunde com as relações de dominação que se impuseram sobre esses povos². Se hoje é possível celebrar o primeiro Festival de Cinema e Cultura Indígena, realizado em Brasília em dezembro de 2022, idealizado pelo cineasta indígena Takumã Kuikuro e voltado para a “produção audiovisual de cineastas, coletivos e realizadores de origem indígena”³, é porque o próprio cinema e o audiovisual se tornaram elementos importantes das lutas contemporâneas pela emancipação indígena.

Com o nascimento do movimento indígena contemporâneo no Brasil (simultaneamente ao que ocorreu em outros países do continente), a partir do último quarto do século XX, (MUNDURUKU, 2012), que foi relativamente bem sucedido em termos da (re)conquista de direitos e terras perante o Estado, consagrados na Constituição Federal de 1988 (BANIWA, 2009), ocorre uma redefinição da relação entre os indígenas e a sociedade nacional. Isso se dá por meio de uma reivindicação crescente, por parte dos povos indígenas, de autonomia e controle sobre sua representação – no duplo sentido que a palavra carrega, o de representação política e, ao mesmo tempo, de representação imagética/estética, ou encenação, uma ambivalência que não escapou à reflexão de Gayatri Spivak (2010, p. 33) em torno dos dois verbos em alemão, *vertreten* e *darstellen*, respectivamente, para o ato de representar os “subalternos”.

Um episódio narrado por Sylvia Caiuby Novaes, vivenciado por ela em campo entre os Bororo em 1986, expressa bem esse novo cenário político-epistêmico e evidencia o caráter colonial, ainda que interno, da captura e edição de imagens e relatos (sejam cinematográficos ou etnográficos) de comunidades indígenas, inclusive de seus momentos mais íntimos, como as cerimônias fúnebres e os rituais de passagem. O

² Ver sobre isso o número especial da *Revista Cadernos de Antropologia e Imagem*, 12, 1995, intitulado *A imagem do índio no Brasil*.

³ Ver: <https://abcine.org.br/site/festival-de-cinema-e-cultura-indigena-abre-inscricoes-para-laboratorio-de-finalizacao-de-filmes-curta-metragem/> (acesso em 12/08/2022).

trecho citado descreve uma reunião ocorrida em “clima tenso”, após a filmagem de um funeral bororo, e é só um exemplo das demandas legítimas dos indígenas por decisão e controle (ainda que, neste caso, em termos estritamente monetários) sobre sua própria imagem e sobre a presença de não indígenas em suas comunidades:

Durante a filmagem do funeral, vi, várias vezes, os bororos perguntarem aos cineastas sobre o pagamento da filmagem. Os cineastas respondiam dizendo que isto teria que ser acertado com padre Thomas, que era quem havia solicitado a presença deles lá. O tempo todo os cineastas eram acompanhados por Ivo, um bororo do Meruri.

Terminado o funeral, a missa e o enterro da urna, realizou-se, finalmente, uma reunião para a discussão do pagamento. Padre Thomas, que havia chegado, convocou para esta reunião não só os bororos do Meruri e do Garças como também a equipe dos três cineastas, um casal ligado ao CIMI que havia filmado em videotape e os outros que haviam fotografado, eu inclusive.

Começou falando Frederico, “capitão” da aldeia do Meruri, um homem que viveu durante muito tempo entre os “civilizados”. Disse que bororo já estava muito pesquisado, filmado e fotografado e que, apesar disto tudo, os bororos continuavam sofrendo e vivendo na miséria. Que ninguém, principalmente os antropólogos, se importavam com eles, a não ser os missionários, que lhes dedicavam a vida. Que o filme havia sido feito, os cineastas ganhariam com ele e os bororos exigiam um pagamento. Padre Thomas teria que resolver como fazer, mas esta era uma exigência da qual eles não abriam mão (NOVAES, 1993, p. 230).

Os Bororo, ressalta-se, figuram entre os principais alvos de interesse fílmico-etnográfico ao longo do século XX, e suas imagens acompanham a história da etnologia indígena feita no Brasil. Elas remontam aos registros das expedições da Comissão Rondon pelo Major Luiz Thomas Reis, que comprou câmeras dos próprios Irmãos Lumière⁴ – *Rituaes e Festas Bororo* é de 1917 e é considerado um dos primeiros filmes etnográficos do mundo (TACCA, 2002) –, passando pelas gravações feitas por Claude e Dina Lévi-Strauss em 1935 (filme este que Sylvia Caiuby Novaes exibiu para os Bororo naquela ocasião), além do filme feito por Darcy Ribeiro e Hainz Forthmann em 1953 e o documentário de Maureen Bisilliat sobre esta última película, com comentários do próprio Darcy em 1990. Levando em conta esse histórico, as palavras de Frederico, o capitão bororo, soam bastante literais.

⁴ Ver: <https://revistapesquisa.fapesp.br/bororo-na-tela/> (acesso em 12/08/2022).

Povos Indígenas no cinema: o 'sonho coletivo' e o 'olhar por trás das câmeras'.

A representação cinematográfica voltada especificamente para os povos indígenas foi bastante desenvolvida nas duas últimas décadas, e comporta diferentes estilos, com filmes de teor etnográfico como o documentário *As hipermulheres*, 2013, de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro; documentários temáticos sobre povos à beira da extinção (*Serras da Desordem*, 2006, de Andrea Tonacci, ou *Piripkura*, 2017, de Mariana Oliva, Renata Terra e Bruno Jorge); e filmes que transitam entre a arte e o documental, como *Ex-Pajé* (2018), de Luiz Bolognesi e *A Última Floresta* (2021), deste com Davi Kopenawa. Por sua vez, a produção colombiana *O abraço da serpente*, de Ciro Guerra, que retrata com bastante liberdade artística o encontro de etnólogos alemães com indígenas na América do Sul, foi indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro de 2015.

Boa parte dessa produção é diretamente engajada com as lutas contemporâneas dos povos indígenas no Brasil, daí saindo os documentários de curta-metragem que retratam a política indígena em Brasília, *Índio Cidadão* (2014) e *Índios no Poder* (2015), ambos de Rodrigo Arajeju; ou que abordam os conflitos fundiários entre indígenas e fazendeiros, como no caso dos Kaiowa e Guarani do Mato Grosso do Sul, em *Martírio* (2016) de Vincent Carelli, e *À sombra de um delírio verde* (2011) de An Baccaert, Nico Muñoz e Cristiano Navarro, além de *Tekoha – som da terra* (2017) de Rodrigo Arajeju e Valdelice Verón; ou sobre a luta dos Tupinambá do sul da Bahia pela retomada de seu território, como em *Tupinambá, o retorno da terra* (2015) de Daniela Alarcon e Fernanda Ligaube.

Acompanhando esse *boom* do cinema indígena do último decênio, pesquisas acadêmicas vêm sendo realizadas e alguns livros já foram publicados, como *O índio no cinema brasileiro e o espelho recente*, de Juliano Gonçalves da Silva (2020), *Índio imaginado*, de Edgar Teodoro da Cunha (2018), *Povos indígenas no Brasil: Perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual*, organizado por Paulo Sergio Delgado e Naine Terena de Jesus (2018), e *Mídia índio(s): comunidades indígenas e novas tecnologias de comunicação*, de Bruno Pacheco de Oliveira (2014).

Destacando-se enquanto estudo crítico e acadêmico desta nova fase do cinema indígena no Brasil, está o livro lançado por Marcos Aurélio Felipe, *Ensaio sobre cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais* (2020), que entre outras coisas analisa as produções de cineastas indígenas, como as do projeto/ONG *Vídeo nas Aldeias* (VNA), idealizado pelo cineasta franco-brasileiro Vincent Carelli, explorando sobretudo as imbricações entre o método cinematográfico e o compromisso ético-político com uma causa que Carelli acompanha há mais de cinco décadas.

A transformação radical que o VNA trouxe no que diz respeito às imagens produzidas sobre os povos indígenas está sobretudo na passagem de, até então, objetos-Outro sobre quem o olhar ocidental se

detinha para a de sujeitos que produzem imagens, sobre si mesmos, sobre povos vizinhos ou sobre os próprios brancos. Mais do que simplesmente um exercício de captar imagens alheias, estas também tornam real aquele ou aquela que está “por trás das câmeras”, conferindo materialidade a seus saberes e curiosidades, sua sensibilidade, seus temores e os sentimentos que carrega. Indo além, é possível afirmar que essas imagens dão testemunho de seus interesses mais profundos, daquilo pelo que dedicam (ou arriscam) a vida. Esse contraste entre sujeitos e meros objetos fica mais evidente quando contrapomos ao trecho mencionado acima sobre os Bororo com a seguinte passagem do livro de Marcos Felipe sobre o filme *Martírio*:

Na sequência final, quando um jovem Kaiowá grava o ataque das milícias ao território retomado, no MS, no qual está encurralado com seus parentes, esse redimensionamento do lugar do Outro é um dado narrativo, e não apenas uma abstração antropológica. Nesse registro de dentro, com a câmera instável, mas firme em seus propósitos, esse Guarani Kaiowá se movimenta em busca do documento e captura os “pistoleiros” que montam o cerco. Sob o risco real, que nos invade através das lentes indígenas, sentimos a necessidade do registro apesar do perigo iminente, pois a justiça não aceitava denúncias sem provas e elas precisavam ser produzidas para denunciar o processo secular de violação humana (FELIPE, 2020, p. 34-5).

Em que pese a contribuição inestimável do VNA para a documentação visual indígena nos últimos anos, ou a bravura do jovem Kaiowá da cena anterior, é legítimo perguntar o quanto dessa transformação imagética transcende o campo dos especialistas (etnólogos, documentaristas) e se faz sentir naquilo que podemos chamar de “grande público” – pensando também nas salas de cinema como espaços coletivos de compartilhamento sensorial, e não apenas de consumo individualizado. Evitando a armadilha de desprezar os formatos consagrados entre os consumidores de cinema, o crítico Jean-Claude Bernardet ([1980], 2006, p. 161), por exemplo, afirma: “É necessário, já que a ida ao cinema não é compulsória, mas dá-se dentro de uma relação de mercado, que algo nesses filmes diga respeito ao público, que algo, de alguma forma, interesse à vida dos espectadores”.

Walter Benjamin (1994) já chamava a atenção para o potencial do cinema enquanto um fenômeno de massas nos anos 1930, destrinchando seu caráter ambíguo, que, a seu ver, tanto favorecia o surgimento de ditadores (que representam/interpretam a si mesmos diante das câmeras) quanto servia como imunização terapêutica do inconsciente coletivo contra as psicoses violentas que o capitalismo engendra na população. Em uma passagem que dialoga inadvertidamente com o lugar privilegiado que os sonhos têm nas cosmologias indígenas, Benjamin escreve:

O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro (p. 190).

A intenção deste artigo é, levando em conta o crescente protagonismo indígena na filmografia recente, perceber o quanto esse tema ainda povoa o “sonho coletivo” a que Benjamin se refere, abordando a presença indígena na produção fílmica nacional de acordo com diferentes regimes de memória, identidade e alteridade e suas respectivas “situações históricas”, na linha teórica de autores como Johannes Fabian (2001) e João Pacheco de Oliveira (2016).

Tratam-se de filmes que têm nos povos indígenas um de seus temas, mas que também refletem sobre momentos históricos específicos ou questões problemáticas da sociedade brasileira, buscando dialogar com um público mais amplo do que o de especialistas em questões indígenas. Mais do que um foco fechado, portanto, este artigo irá abordar a contribuição da temática indígena na produção fílmica nacional, com especial destaque para os períodos que antecederam, compuseram e ultrapassaram o movimento de Retomada (e de pós-Retomada) do cinema brasileiro.

Os filmes desse período que serão alvo de análise neste artigo são *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati (a primeira e talvez a principal obra associada à Retomada); *O Guarani* (1996), de Norma Benguell (uma releitura do romance indianista escrito por José de Alencar em meados do século XIX); *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira, e *Brava gente brasileira* (2000), de Lúcia Murat. Poderia ser incluído ainda, dentro desse grupo, a comédia *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), uma produção da Globo Filmes (criada em 1998) dirigida por Guel Arraes, que consta como o primeiro longa-metragem filmado em câmera HDTV no Brasil. Já num momento posterior e mais atual, que se definiu por pós-Retomada, os três filmes que conseguiram levar a temática indígena para o grande público são *Árido Movie* (2005), de Lírio Ferreira, *Terra Vermelha* (2008), de Mauro Bechis, e *Xingu* (2012), de Cao Hamburger.

A análise crítica dos filmes aqui mencionados, contudo, não abre mão de relacioná-los e compará-los com outras obras, quando necessário, em combinação com a reflexão teórico-bibliográfica em torno do cinema, dos direitos indígenas e da identidade nacional. Para isso, irei recorrer a fontes de diferentes áreas do conhecimento – Cinema, Direito, Antropologia, História, etc. O interesse maior não é nos preciosismos técnicos ou em discussões acadêmicas restritas e isoladas, mas em dialogar com o imaginário nacional em torno dos direitos indígenas através do cinema brasileiro contemporâneo.

Povos indígenas e o imaginário nacional (e internacional) nas telas do cinema

O cinema nacional não deixa de ser uma importante fonte de imagens, análises e interpretações – críticas ou não – dessa longa e intensa interação entre povos indígenas e o Estado brasileiro. O cinema, enquanto técnica de criação, captação, manipulação e reprodução de imagens, serviu e ainda serve para reforçar (mas também para questionar) estereótipos raciais, de gênero, de sexualidade, entre outros, e ideologias nacionais a serviço de projetos civilizatórios, imperialistas, (neo)coloniais e programas de governo.

Basta lembrar que o clássico norte-americano *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, tido como um dos marcos iniciais do cinema moderno, é um manifesto explicitamente racista (defendendo a segregação racial como uma das bases fundantes daquele país) e baseia-se nos medos e obsessões de brancos norte-americanos em relação à sexualidade dos negros, retratada como animalesca, violenta e corruptora. Nesse caso, como demonstram Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 241), “A potência sexual negra metaforiza a ameaça do avanço político afro-americano. Enquanto isso, a única figura negra não ameaçadora, a mãe ‘fiel’, é representada como totalmente assexuada”. Entretanto, a produção cinematográfica há décadas também vem sendo um instrumento para questionar, denunciar e desafiar tais estereótipos e preconceitos arraigados⁵, ou simplesmente propor imagens alternativas às narrativas oficiais, oferecendo um olhar crítico e artístico ante os mais diversos aspectos da vida social.

No cinema brasileiro, é possível afirmar que a temática indígena esteve presente praticamente desde o seu início, e quase sempre ligada à construção da identidade nacional, como nas adaptações de *O Guarani*, de José de Alencar – ou da ópera homônima, de Carlos Gomes – em 1911 e 1916 (seguidas de muitos outros Guaranis, Iracemas etc. ao longo dos anos seguintes) e o varguista *O descobrimento do Brasil*, de 1937, uma superprodução para a época, baseada na Carta de Pero Vaz de Caminha e com trilha sonora composta por Vila-Lobos (SILVA, 2020). Os povos indígenas constituem ainda hoje uma das grandes forças da produção imagética nacional, seja por meio da idealização estético-utópica ufanista dos “primeiros brasileiros”, seja na confrontação do caráter nacional com uma “anti-imagem do branco” (RAMOS, 2012).

Ao mesmo tempo, a Amazônia e os povos que ali vivem, por sua própria dinâmica ecológica, diversidade cultural e linguística, produção simbólica e interação simbiótica com os outros seres da floresta, despertam há séculos o imaginário ocidental e movem interesses que transcendem todo tipo de fronteira, inclusive as nacionais. Os povos indígenas, de fato, enquanto sociedades distintas, únicas e insubstituíveis, não são *do* Brasil, sendo mais exato defini-los como estando *no* Brasil – ou seja, o fato de nosso território compreendê-los

⁵ Filmes sobre a temática racial dirigidos e estrelados por artistas negros ganharam notoriedade nos últimos anos, seja nos EUA, no Brasil ou em outros países, em que pese não serem o tema deste artigo.

significa, sob esse ponto de vista, mais uma localização geográfica e condição histórica (derivada da invasão de terras, genocídio e conquista colonial) do que uma relação de pertencimento étnico e subordinação política. O país, por sua vez, tem o dever de respeitar e fazer cumprir os direitos originários dos povos indígenas, o que é afirmado pela Constituição Federal de 1988, que também reconhece serem esses direitos anteriores à própria Constituição e ao Estado brasileiro, assim como por tratados internacionais dos quais o Brasil é signatário.

Tal visão internacionalizada sobre os povos indígenas, por sua vez, oscila entre o fascínio exotizante e o deslumbre romântico frente à beleza e os mistérios do paraíso amazônico, por um lado, e por outro o lamento pessimista ante sua destruição. Em que pese o efeito de “espelho invertido” (PINTO, 2005) que essas imagens produzem na visão que os ocidentais fazem de si mesmos, tais sentimentos de empatia têm também raízes muito concretas: eles fortaleceram-se em torno de pautas como a defesa do meio ambiente e as denúncias dos massacres perpetrados contra grupos indígenas na segunda metade do século XX, que levaram ao genocídio de povos inteiros ou reduziram bruscamente sua população. Alianças em defesa da floresta se formaram para resistir aos efeitos nefastos e devastadores das grandes obras de infraestrutura e desenvolvimento derivadas da política dos governos militares para ocupação da região. Esse olhar melancólico sobre o “Éden perdido” chega às telas em filmes como *Brincando nos campos do Senhor* (1991), de Héctor Babenco, e a aventura vespertina *A floresta das esmeraldas* (1985), de John Boorman, que, embora rodados no Brasil, são produções internacionais financiadas em países como o Reino Unido ou os Estados Unidos da América.

A floresta das esmeraldas conta a história de um menino branco norte-americano criado por um grupo de índios isolados, após ser raptado no canteiro de obras de uma grande barragem hidrelétrica onde seu pai trabalha⁶. Nele, destaca-se a estreia da atriz Dira Paes – uma das principais atrizes brasileiras, tanto na televisão quanto no cinema, e uma das poucas dentre o seleto grupo de estrelas com traços fenotípicos marcadamente indígenas – bastante jovem, no papel da índia Kacheri, par romântico do protagonista (um rapaz loiro que parece saído do filme *Lagoa Azul*).

A correlação sexual entre a floresta “virgem” e povos tribais “intocados” com a idealização virginal do corpo feminino nas jovens índias é direta e pouco surpreende. Do ponto de vista do imaginário colonizador (ou de militares, empreiteiros, cineastas) é como se estivessem todas, mulheres, tribos, florestas, esperando para serem

⁶ Num dos diálogos iniciais do filme, logo antes de ser raptado pelos índios na borda da floresta, o menino avisa seu pai: “Daddy, there’s people in there”, ao que seu pai questiona: “People? What kind of people?”, e o menino responde: “Smiling people”. Quando entra alguns passos na floresta para conferir, estando muito próximo dos indígenas o pai afirma: “I can’t see anything”. A conversa evidencia o abismo cognitivo e a diferença de perspectiva entre o olhar do engenheiro, abstrato, calculista e planificador, e a percepção inocente, mas atenta, da criança, que adentra a floresta para perseguir uma trilha de formigas e é surpreendida pelos indígenas perfeitamente camuflados. A pureza infantil, capaz de ver o que os adultos não conseguem, lembra a clássica anedota em que uma criança afirma “o Rei está nu!”, ao mesmo tempo que remete às reflexões de Claude Lévi-Strauss a respeito do *Pensamento Selvagem*, sobretudo ao contrapor os métodos do *bricoleur* aos do engenheiro.

conquistadas, salvas ou desenvolvidas pelo herói branco ou pela civilização que ele representa. Como sugerem Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 206), “a respeito da penetração ocidental em sedutoras paisagens virginais” – na verdade paisagens habitadas, cultivadas e transformadas há milênios – trata-se de um Adão americano em busca de sua Eva:

A noção do Adão americano obliterou o fato de que já havia habitantes no Novo Mundo quando os colonizadores chegaram. Estimativas cautelosas sugerem o encontro de aproximadamente 75 milhões de nativos com um colonizador que mal havia despejado sua profunda bagagem cultural do Velho Mundo. Nesse contexto, a ideia de “virgindade” – que se refletiu no nome das “Ilhas Virgens” – deve ser compreendida em relação diacrítica com a metáfora da pátria-mãe europeia. Uma terra virgem está, supostamente, disponível para defloração e fecundação, pois, sem dono, ela se torna propriedade de seus “descobridores” e cultivadores. A “pureza” sugerida pelo termo mascara a desapropriação de uma terra anteriormente cultivada e de seus recursos naturais. (No México, pirâmides gigantes como La Venta, por exemplo, foram descobertas sob o que parecia ser uma floresta “virgem”. Atualmente, vestígios de campos agrícolas têm aparecido em regiões que haviam sido consideradas como biosferas intactas) (idem, p. 209).

Esses filmes ocorrem num momento em que o cinema nacional enfrentava uma grande crise e muita dificuldade de produção – embora o filme *Kuarup* tenha sido realizado em 1989. Paradoxalmente, nessa época os olhos do mundo voltavam-se para a Amazônia – basta lembrar da turnê que o líder kaiapó Raoni fez com o cantor Sting por dezessete países, no ano de 1989, da ECO92 e da demarcação da TI Yanomami – formando uma aliança internacional de defesa dos povos indígenas.

Tais movimentos, por sua vez, deram início a diversas reações entre setores conservadores, de militares aposentados ou ligados à extrema direita, como a produção de teorias da conspiração em torno de um suposto (e jamais demonstrado) risco à soberania brasileira e de uma ameaça de internacionalização da Amazônia. Ao analisar a função da floresta no imaginário e na identidade nacional, Marijane Vieira Lisboa (2009) vincula-a tanto a um “complexo de grandeza”, que afirma reiteradamente ter o maior rio e a maior floresta tropical do mundo, quanto à obsessão pela extração descompromissada e irresponsável de seus recursos naturais.

Segundo Vieira Lisboa, a insistência nas teorias conspiratórias contra a “ameaça estrangeira” representada pelas ONGs ambientalistas e indigenistas serviria para tentar construir uma unidade fictícia e reforçar o vínculo, ainda que imaginário, em torno da identidade nacional em uma região conflagrada por diversas carências, abandonos e conflitos:

Sob o encanto dessas interpretações nacionalistas, as teorias conspiratórias sobre a cobiça estrangeira em relação à Amazônia pretendem congregar em um mesmo povo solidário brancos e índios, fazendeiros e agricultores familiares, gatos e mão de obra escrava, grileiros e posseiros, populações ribeirinhas e agronegócio, madeireiros e assentamentos de reforma agrária na Amazônia, pobres e ricos, opressores e oprimidos, grandes construtoras e população atingida pelas barragens (p. 166-7).

A Retomada do cinema brasileiro deu-se a partir dos anos 1990, após a grande crise da década anterior, que culminou na extinção da Embrafilme, e a aprovação dos novos marcos legais da produção audiovisual e artística no país, como a Lei Rouanet, (Lei 8.313/1991), e a Lei do Audiovisual (Lei 8.685/1993). Mais recentemente, ambas as leis e a política de fomento que geraram foram modificadas pelo governo Bolsonaro, que tinha na suposta “guerra cultural” um dos motes mobilizadores de sua base radicalizada, que se crê em uma cruzada heroica⁷ para intervir no meio cultural, dominado pelas “esquerdas”.

O papel determinante dos povos indígenas na formação do país (PACHECO DE OLIVEIRA; FREIRE, 2006), entretanto, foi muitas vezes negligenciado e preterido em função de um ponto de vista colonial em torno da Corte, de governantes e de personagens históricos ilustres, ainda que com fortes doses de crítica ou ironia. É o caso do filme *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, a principal obra associada à Retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, após a extinção da Embrafilme e a nova legislação sobre audiovisual e incentivo à cultura no país.

No filme, os indígenas quase não aparecem, apenas como figurantes caricatos durante alguns segundos, saudando a chegada da Corte ao Rio de Janeiro. Expressivo dessa ausência indígena em um filme (re)fundador do cinema nacional – e, mais do que isso, refundador do imaginário nacional, representante visual e sonoro da nova ordem democrática e de um projeto nascente de país pós-ditadura – é o seu diálogo inicial, em inglês, entre um tutor e sua pupila de dez anos:

–Yolanda, I know many stories about Brazil. Wanna hear one?
 –No
 –But it´s about a princess
 –But there are no princesses in Brazil

⁷ Ressalto aqui o infame vídeo de 17 de janeiro de 2020, no qual Ricardo Alvim, o então Secretário nacional de Cultura, encenando Joseph Goebbels, o ministro da propaganda de Hitler, parafraseia o projeto de criação de uma simbologia nazista para a Alemanha e propõe, para o campo das artes, um direcionamento nacionalista de viés claramente fascista: “A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional, será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional, e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo – ou então não será nada” (GLOBO, 2020).

LISBOA, João Francisco Kleba. Povos indígenas e o cinema brasileiro: antropologia dos regimes imagéticos e disputas utópicas. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 279-298, mai./ago. 2023.

- Yes, yes, yes, Yolanda, but Brazil had princesses some time ago
- Was she an Indian princess?
- No, she was Spanish.

Enquanto Carlota Joaquina é encenada como uma megera hipersexualizada, D. João VI é retratado como um monarca bobalhão, glutão e infantilizado. Tal caricatura, em que pese a falta de simpatia pela figura histórica, torna bastante difícil associar o monarca idiota das telas com o soberano cruel que assinou a Carta Régia de 05 de novembro de 1808, na qual declarou guerra “contra os Botocudos”, “estes bárbaros Índios”, para conquistar os campos do Sul do país – talvez um dos documentos jurídicos fundantes do Brasil moderno.

Da mesma época que *Carlota Joaquina* é o filme *O Guarani* (1996), de Norma Benguell, formando com aquele um par complementar, que permite separar oportuna e apropriadamente o histórico, embora vexaminoso (a fuga da família real e os primeiros anos da monarquia corrupta no Brasil) de uma suposta essência nacional pura e incorruptível, nossa “natureza” (simbolizada no amor do casal romântico Peri – interpretado por Márcio Garcia – e a branca Ceci). O filme de Benguell repisa o mito indianista escrito por José de Alencar em meados do século XIX, que dá origem ao romance literário brasileiro. Livro e filme tratam da mesma história, mas são representantes de momentos diferentes, distantes quase um século e meio, de fundação e refundação, respectivamente, de um país que se pretende miscigenado, tropical e apaixonado, apesar das forças contrárias à sua plena realização.

A retomada dessa obra máxima do romantismo nacional deu-se num cenário político-jurídico novo e arejado, embora ainda por se fazer e alvo de muito ceticismo e desconfiança (a democracia pluripartidária advinda da Constituição Federal de 1988). Isso comprova o quanto a selva e – com o perdão do termo, ainda vigente no mais puro juridiquês – os “silvícolas” são necessários e bem-vindos na criação e na afirmação da identidade nacional, quando esta precisa ser socorrida ou reforçada, embora sejam os primeiros a terem seus direitos vilipendiados e suas vidas destruídas em nome dessa mesma abstração.

Ainda dentro da categoria de filmes interessados na história indígena, e ligados ao movimento de Retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, estão *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira, e *Brava gente brasileira* (2000), de Lúcia Murat. Estes se diferenciam dos exemplos acima não apenas pela qualidade técnica – acumulada com as experiências anteriores – mas por trazerem questões mais agudas e provocativas ao público e à própria imagem do país, seja pela referência explícita à antropofagia em *Hans Staden* seja pelos diálogos interétnicos e reflexivos de *Brava gente*.

No caso de *Hans Staden*, o filme retoma o aspecto mais extremado da visão que se formou sobre os indígenas enquanto povos bárbaros: o canibalismo, que talvez seja nosso “mito fundador selvagem”. As referências, necessariamente, passam pelo modernismo antropófago de Mario e Oswald de Andrade, nos anos 1920, e pelo Cinema Novo, que

tratou do tema em filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos. Este último, como analisou Lúcia Nagib, é uma releitura livre do relato de Hans Staden e de outros cronistas do século XVI, e é falado em sua maior parte em francês e em tupi, “ao mesmo tempo que atualiza a antropofagia de Oswald, combinando-a com as utopias políticas e sociais do final dos anos 60” (NAGIB, 2006, p. 94)⁸.

O filme de Joaquim Pedro, por sua vez, traz novamente esse grande personagem literário que encarna os dilemas da busca por uma identidade nacional, e que Mário de Andrade adaptou, em 1928, da mitologia indígena dos povos de língua Caribe que vivem em torno do Monte Roraima, entre Brasil, Guiana e Venezuela: Macunaíma. Segundo Nagib, esse “herói fundador”

contém em si os elementos étnicos básicos que compõem o brasileiro: é negro no nascimento, vive numa tapera indígena no meio da mata e, no decorrer da história, torna-se branco/europeu. Concebido como o representante do brasileiro por excelência, ele vai descrever um percurso pelo Brasil em que o canibalismo se apresenta em cada passo (Idem, p. 101).

Interessada em traçar a relação oscilante entre o canibal no cinema brasileiro e a identidade nacional, Nagib lembra que Hans Staden, de 1999, foi produzido na esteira das comemorações em torno dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil, que “motivaram uma série de eventos históricos e constituíram a ocasião ideal de repensar o país e seus índios no momento da chegada dos europeus” (Id., p. 110). Apesar desse otimismo em torno da data comemorativa, e de oferecer “uma versão atualizada da identidade nacional, sintonizada antes com o espírito globalizado e o cinema comercial que com as propostas utópicas dos anos 60 e 70” (Id. p. 116), até hoje as imagens mais associadas ao quinto centenário são as da polícia reprimindo brutalmente as manifestações pacíficas de indígenas, negros e quem mais protestasse em torno do lema “outros quinhentos”. A repressão foi mais extrema em Porto Seguro, na Bahia, numa prévia de como se daria a relação das forças de segurança com manifestações de rua nas duas décadas seguintes, apesar da consolidação do sistema democrático e da alternância de partidos no poder.

Já os filmes do que se define por pós-Retomada perfazem o período que se inicia com os filmes-favela, sobretudo após *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e que talvez tenha seu ápice em *Tropa de Elite 1 e 2* (2007 e 2010), de José Padilha. Essa nova fase, que coincide com a criação da ANCINE, a Agência

⁸ Outro exemplo da ligação do cinema daquela época com a dimensão utópica e transtemporal das lutas sociais – agora a partir da resistência negra – é o filme *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues, que assim definiu o grande quilombo de Palmares: “Enquanto nas cidades do litoral nordestino o colonialismo europeu fundava o país explorado, miserável e injusto que herdamos, nas montanhas da mesma região inventava-se uma civilização nova – a primeira grande utopia americana, no embalo de cantos e danças sincretizados, apontando para um futuro que a humanidade ainda não conheceu” (DIEGUES, 1999, p. 58).

Nacional do Cinema, em 2003, traz questões ligadas à degradação da vida urbana nas periferias das grandes cidades brasileiras, marcadas pelo abandono do Estado, miséria e violência. Cidades como Recife (*Amarelo Manga*, 2002, de Cláudio Assis) e Salvador (*Cidade baixa*, 2005, de Sérgio Machado) são retratadas de forma irreconhecível para quem era acostumado a vê-las apenas em panfletos turísticos.

O tom de crítica social, nesses filmes, é acompanhado de uma linguagem realista e de um formato cinematográfico de apelo internacional, que rendeu muitos prêmios e ótimas avaliações a seus realizadores (MEHERET; YAMAMOTO, 2019). A opção por retratar a “distopia urbana” (NAGIB, 2006, p. 159) brasileira coincide, no entanto, com o início do governo de Luís Inácio Lula da Silva e uma certa esperança de que alguns dos projetos do país enfim se realizariam (acabar com a fome, distribuir riqueza, etc.).

Eliane Brum, em seu livro “Brasil: construtor de ruínas”, narra de que forma filmes como *Cidade de Deus* refletiam a situação do país naquele (raro) momento de transição pacífica de poder entre dois presidentes eleitos, ao mesmo tempo que esses filmes produziam efeitos de “descoberta” de parte do país por sua elite urbana:

Havia uma pressão social crescente no Brasil. Após o deslumbramento com a volta da democracia e a energia criadora proporcionada pela Constituição de 1988, o país vivera o impeachment de Fernando Collor, com os caras-pintadas nas ruas, e vivia um final de segundo mandato bastante penoso de FHC. *Cidade de Deus*, o filme de Fernando Meirelles e Katia Lund, era a expressão do Brasil de 2002. Indicado para quatro Oscars, a obra era baseada no livro de mesmo nome de Paulo Lins e roteirizada por Bráulio Mantovani. O filme contava a vida na favela de Cidade de Deus, que nos anos 80 se tornou uma das comunidades mais violentas do Rio de Janeiro, a partir do olhar e da voz de um garoto ao mesmo tempo enredado no cotidiano da favela e tentando fugir de seu destino anunciado.

A porção ilustrada e progressista do país “descobria”, nas poltronas estofadas dos cinemas de shopping, mais de quinze anos depois da redemocratização, que o país seguia tremendamente desigual. (BRUM, 2019, p. 24).

Uma vez abandonados os antigos cenários utópicos da “comunhão nacional” – os litorais de Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, tomados por uma desigualdade cada vez mais brutal e violência crescente – a busca por nossa identidade parte (novamente) para o Brasil profundo, voltando a se interessar pelos sertões e grotões do interior nacional⁹. São dessa

⁹ Esse movimento do cinema nacional em direção ao sertão do Nordeste, no entanto, começa um pouco antes, ainda no período da Retomada, principalmente com *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, que obtiveram grande sucesso de crítica e público. De certa forma e intuitivamente eles antecipam o interesse, ainda que de forma bastante idealizada, por uma região “onde tudo é mais lento, mais amigável, agrário e religioso” (SABBADINI, 2017, p. 311). *Central do LISBOA*, João Francisco Kleba. Povos indígenas e o cinema brasileiro: antropologia dos regimes imagéticos e disputas utópicas. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 279-298, mai./ago. 2023.

época, portanto, os filmes chamados pelo sub-gênero “Nordestern”, como *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, *Céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz, e *Árido Movie* (2006), de Lírio Ferreira (VELASCO, 2010), que irão modificar de vez a visão do resto do país sobre a região, ao mesmo tempo que esta se consolidará como a base do “lulismo”, garantindo a permanência do Partido dos Trabalhadores (PT) no poder durante os anos seguintes.

Porém as contradições do país e seus projetos utópicos, com resultados distópicos, não parariam por aí. Dentre os grandes gargalos históricos da dívida social brasileira, a questão indígena está muito longe de ser resolvida e vem acumulando novas catástrofes, como os impactos das barragens de usinas hidrelétricas construídas na Amazônia durante os governos progressistas, com destaque para Belo Monte (ZHOURI, 2012), ou ainda a morte do rio Doce (ou *Watu*, para os Krenak) causada pelo derramamento de lama da Samarco/Vale/BHP Billiton, em 2015 (KRENAK, 2019).

Dos três filmes acima mencionados, é somente *Árido Movie*, de 2006, que tratará da temática indígena, ainda que maneira indireta, metonímica, subterrânea. O filme inicia mencionando que “a coisa vai continuar quente em Brasília”, pois “mais três políticos, cujos nomes não foram divulgados, podem estar envolvidos na fraude da irrigação”, logo antes de mostrar o protagonista, um meteorologista, anunciando que “as coisas não mudam muito: a sexta-feira será de muita chuva na região Sul e Sudeste do Brasil”, enquanto “a grande massa de ar seco, que vem causando longo período de estiagem no Nordeste, continua estacionada nessa região”.

Rodado na época em que o governo do PT era envolvido no seu primeiro grande escândalo de corrupção, que ficou conhecido como *mensalão*, um efeito da permanência de antigas e oligárquicas formas de se fazer política, essas passagens iniciais do filme apontam para continuidades históricas e contradições sociais persistentes, que resistem a transformações, ainda que sejam mencionadas em termos atmosféricos: “a coisa vai continuar quente” e “as coisas não mudam muito”.

Se a atmosfera do sertão (e do país) parece não mudar com o tempo, evidenciando seu caráter cíclico, embora desigual (chuva no Sul e Sudeste, seca no Nordeste), é na terra que se encontra a história. É ao nível do solo que o drama das pessoas se estabelece, e que as coisas mudam. Só que, do ponto de vista dos povos indígenas, mudam para pior. O monólogo proferido pelo personagem Zé Elétrico, interpretado pelo ator José Dumont, narra com precisão poética a sequência de

Brasil, um road movie, promove o deslocamento de seus protagonistas (e, portanto, dos espectadores) do Sudeste para cenários e problemas sociais (fome, subdesenvolvimento) que haviam sido retratados por Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos na década de 1960, evidenciando a continuidade e permanência desses temas enquanto questões que o país precisava encarar. Já *O Auto da Compadecida*, adaptação da peça de Ariano Suassuna de 1955, parece buscar na força criativa, inventividade e catolicismo popular do sertanejo (o “brasileiro em essência”, não corrompido pelos hábitos modernos ocidentais das grandes cidades) outro mito fundador nacional, que o país reivindicava em seu projeto nacional para o século XXI.

LISBOA, João Francisco Kleba. Povos indígenas e o cinema brasileiro: antropologia dos regimes imagéticos e disputas utópicas. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 279-298, mai./ago. 2023.

acontecimentos que culmina com a despossessão dos indígenas da terra da qual eram os verdadeiros donos:

Essa terra tem muita história. Tinha um povo que habitava essa região e sabia usar bem ela. Um povo que tinha respeito por essa terra. E era respeitado por ela. Os verdadeiros donos dessa terra. O povo que veio depois, que invadiu e matou, chamava esses primeiros habitantes de índios. Índios. E os índios foram se dividindo, se misturando, de donos viraram empregados. As mulheres viraram putas. Primeiro a gente perdeu as terras, e logo depois o respeito, e junto começamos a perder os dentes. Às vezes aparece um pessoal que diz que tudo era nosso, tudo era lindo. Mas nem era. Tinha guerra, tinha disputa, tinha fartura e tinha falta, mas era nosso. E a gente terminou sem nada. E saiu por aí.

Com o segundo governo Lula (2007-2010) e a eleição de Dilma Rousseff, sua sucessora (2011-2014), que ainda seria reeleita antes de sofrer impeachment, consolida-se a política do neodesenvolvimentismo brasileiro e o sonho de universalizar um padrão de consumo de “classe média” urbana, com profundas transformações sociais e de renda sobretudo na região Nordeste do país, que passaria então a votar majoritariamente nos candidatos do PT. O cinema continua em busca de uma identidade nacional, agora em outras regiões do país, mas também aborda os impactos sobre os indígenas dessa nossa última utopia em lugares como o Mato Grosso do Sul (*Terra Vermelha*, 2008, de Mauro Bechis) e na região Norte (*Órfãos do Eldorado*, 2015, de Guilherme Cezar Coelho).

O filme Xingu (2011), de Cao Hamburger, uma produção que custou entre 14 e 16 milhões de reais, retrata o sonho utópico e bem sucedido do antropólogo Darcy Ribeiro, do Marechal Rondon e dos irmãos Vilas-Boas em demarcar uma grande reserva indígena no coração do país, abrigando quatorze povos diferentes, até hoje uma referência mundial em termos de diversidade sociocultural e linguística e de preservação ambiental. Com o potencial de utilizar essa história fabulosa e de proporções épicas para mobilizar o imaginário de um Brasil ao mesmo tempo profundo e originário, moderno e multicultural, esse filme carrega uma triste ironia: sua estreia coincidiu com o início das obras da usina hidrelétrica de Belo Monte. A usina, que foi concluída apenas no ano de 2019, trouxe consequências nefastas para a floresta e os povos indígenas da região, e seu projeto ignorou a dinâmica dos ciclos do próprio rio Xingu, fazendo com que ela tenha uma capacidade instalada bastante superior ao seu potencial hídrico¹⁰.

¹⁰ Ver a reportagem na Revista Piauí “Um estado às escuras”, de Juliana Faddul, Edição 198, Março 2023. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/um-estado-as-escuras/> (acesso 14/04/2023).

Conclusão

Hoje em dia, filmes como *Ex-Pajé* (2018), de Luiz Bolognesi e *A Febre* (2019), de Maya Da-Rin, encontram-se disponíveis na plataforma de *streaming* Netflix, e são protagonizados por atores indígenas e falados em parte em línguas indígenas, retratando situações contemporâneas vividas por seus personagens em aldeias e cidades grandes. O audiovisual, assim como muitas outras técnicas e objetos que chegaram de fora, é incorporado pelas comunidades indígenas de uma forma nada passiva. O cenário de ativismo e protagonismo indígena crescente é talvez a mais recente utopia que estejamos vivendo enquanto país¹¹, que agora tem (mais uma vez) a oportunidade de rever sua história e se repensar enquanto projeto.

O cinema está presente há bastante tempo nessa tarefa de construção da nação, carregando consigo as utopias de cada época: das vanguardas utópicas dos anos 1960/70 ao projeto de “Brasil Grande” dos anos 1970/80; do ambientalismo internacional dos anos 1980/90 à democracia multicultural dos anos 1990/2000; da inclusão social do “Brasil profundo” dos anos 2000/2010 à nova fase do movimento indígena nos anos 2010/20. Cada um desses projetos utópicos trouxe consigo dimensões distópicas, como o golpe militar, a devastação da Amazônia, as crises econômicas do neoliberalismo, a violência urbana e policial e a desigualdade, os impactos socioambientais das grandes obras de desenvolvimento, o fascismo. Agora o cinema conta com novos integrantes, indígenas, que já estão mudando radicalmente a forma de fazer filmes e contribuindo com seus olhares e suas imagens para esse grande projeto inacabado de país.

¹¹ Com destaque para a criação do Ministério dos Povos Indígenas (MPI), em janeiro de 2023, chefiado por Sônia Guajajara, e instituído como uma das marcas iniciais do terceiro governo Lula, eleito no ano anterior.

LISBOA, João Francisco Kleba. Povos indígenas e o cinema brasileiro: antropologia dos regimes imagéticos e disputas utópicas. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 279-298, mai./ago. 2023.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Ana Valéria, et al. **Povos Indígenas e a Lei dos “Branços”: o direito à diferença**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

BANIWA, Gersem. “A conquista da cidadania indígena como direito, pluralismo jurídico e o fantasma da tutela no Brasil contemporâneo”. **Revista da faculdade de direito da FMP**, n.03, 2009, p. 76-101.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. [1980]. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o Brasil, de Lula a Bolsonaro**. Porto Alegre: Arquipélago, 2019.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CUNHA, Edgar Teodoro da. **Índio imaginado: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70**. São Paulo: Alameda, 2016.

DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena de (Orgs.). **Povos Indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual**. Curitiba, PR: Brazil Publishing, 2018.

DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro: idéias e imagens – 2ª ed. – Porto Alegre: EdUFRGS/MEC/SESu/PROED**, 1999.

FABIAN, Johannes. **Anthropology with an attitude: critical essays**. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001.

FELIPE, Marcos Aurélio. **Ensaio sobre cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

GLOBO. Secretário nacional da Cultura, Roberto Alvim faz discurso sobre artes semelhante ao de ministro da Propaganda de Hitler. *GI*, 17/01/2020, 08h40 (acesso em 14/04/2023).

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LISBOA, Marijane Vieira. “A função identitária da Amazônia no imaginário brasileiro”. In VIEIRA, Liszt (org.). **Identidade e globalização: impasses e perspectivas da identidade e a diversidade cultural**. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 151-169.

MEHERET, Jéssica; YAMAMOTO, Eduardo Yuji. A identidade nacional no cinema novo e na pós retomada. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Porto Alegre - RS – 20 a 22/06/2019.

MUNDURUKU, Daniel. “Posso ser quem você é sem deixar de ser o que sou”: a gênese do movimento indígena brasileiro. In LUCIANO, Gersem José dos Santos et al. (orgs). **Olhares indígenas contemporâneos II**. Brasília: Centro Indígena de Estudos e Pesquisas – Cinep, 2012, p. 104-118.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NOVAES, Sylvia Cayubi. **Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros**. São Paulo: Edusp, 1993.

OLIVEIRA, Bruno Pacheco de. **Mídia índio(s): comunidades indígenas e novas tecnologias de comunicação**. Rio de Janeiro: Contra Capa / LACED, 2014.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. **O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PACHECO DE OLIVEIRA, João; FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **A Presença Indígena na Formação do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. América, espelho invertido: um estudo sobre a representação da alteridade entre os séculos XVII e XVIII. **ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História** – Londrina, 2005.

RAMOS, Alcida Rita. Indigenismo: um orientalismo americano. **Anuário Antropológico / 2011-I**, 2012: 27-48.

RIBEIRO, Darcy. [1995]. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SABBADINI, Andrea. À procura do pai: observações sobre o filme Central do Brasil (Walter Salles, 1998). **Jornal de Psicanálise**, 50 (92), 311-315, 2017

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Juliano Gonçalves da. **O índio no cinema brasileiro e o espelho recente**. Ponta Grossa, PR: Monstro dos mares, 2020.

SPIVAK, Gayatri C [1985]. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Almeida et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TACCA, Fernando de. Rituais e festas Bororo. A construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2002, v. 45 nº 1, p. 187-219.

VELASCO, Diogo Cavalcanti. O poder do local: Sertões nordestinos no cinema brasileiro contemporâneo. **Dissertação**. Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, 2010, 120p.

ZHOURI, Andréa (Org.). **Desenvolvimento, reconhecimento de direitos e conflitos territoriais**. Brasília: ABA, 2012.

Filmes citados (em ordem cronológica):

O nascimento de uma nação (1915) de D. W. Griffith.
Rituais e Festas Bororo (1917), Luiz Thomas Reis.
O descobrimento do Brasil (1937), Humberto Mauro.
Ganga Zumba (1964), Carlos Diegues.
Macunaíma (1969), Joaquim Pedro de Andrade.
Como era gostoso o meu francês (1971), Nelson Pereira dos Santos.
A floresta das esmeraldas (1985), John Boorman.
Kuarup (1989), Ruy Guerra
Brincando nos campos do Senhor (1991), Héctor Babenco.
Carlota Joaquina: princesa do Brasil (1995) Carla Camurati.
O Guarani (1996), Norma Benguell.
Central do Brasil (1998), Walter Salles.
Hans Staden (1999), Luiz Alberto Pereira.
Brava gente brasileira (2000), Lúcia Murat.
O Auto da Compadecida (2000), Guel Arraes
Caramuru: a invenção do Brasil (2001), Guel Arraes.
Amarelo Manga (2002), Cláudio Assis
Cidade de Deus (2002), Fernando Meirelles
Carandiru (2003), Hector Babenco
Árido Movie (2005), Lírio Ferreira.
Cidade baixa (2005), de Sérgio Machado
Cinema, Aspirinas e Urubus (2005), Marcelo Gomes.
Céu de Suely (2006), Karim Ainouz.
Serras da Desordem (2006), Andrea Tonacci.
Tropa de Elite (2007), José Padilha
Terra Vermelha (2008), Mauro Bechis.
Tropa de Elite II (2010), José Padilha
À sombra de um delírio verde (2011), An Baccaert, Nico Muñoz e Cristiano Navarro.
Xingu (2012), Cao Hamburger.
As hipermulheres (2013), Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro.
Índio Cidadão (2014), Rodrigo Arajeju
Índios no Poder (2015), Rodrigo Arajeju
O abraço da serpente (2015), Ciro Guerra.
Órfãos do Eldorado (2015), Guilherme Cezar Coelho
Tupinambá, o retorno da terra (2015), Daniela Alarcon e Fernanda Ligaube.
Martírio (2016), Vincent Carelli.

Piripkura (2017), Mariana Oliva, Renata Terra e Bruno Jorge.
Tekoha – som da terra (2017), Rodrigo Arajeju e Valdelice Verón.
Ex-Pajé (2018), Luiz Bolognesi.
A Febre (2019), Maya Da-Rin.
A Última Floresta (2021), Luiz Bolognesi e Davi Kopenawa.

Recebido em: 27/05/2023 * Aprovado em: 26/08/2023 * Publicado em: 31/08/2023
