

# ENTRE O BOM E O MAU SELVAGEM: FICÇÃO E ALTERIDADE NO CINEMA BRASILEIRO

JULIANO GONÇALVES DA SILVA<sup>1</sup>  
UNICAMP

---

**RESUMO:** *O artigo realiza uma análise da imagem do índio no cinema brasileiro, através do estudo de como o personagem indígena é por ele construído e veiculado através dos filmes de ficção de longa-metragem.*

**PALAVRAS CHAVE:** *imagem do índio; cinema; personagem indígena; filmes de ficção.*

**ABSTRACT:** *This paper consists in an analysis of the indians image on the brazilian, achieved through the study of how the indian character is built and disseminated through the brazilian fiction films.*

**KEYWORDS:** *indians image; cinema; indian character; fiction films.*

---

## Introdução

Este artigo apresenta algumas das reflexões desenvolvidas na minha dissertação de Mestrado, que teve como objetivo desvendar como o brasileiro vê o índio pelas lentes do cinema ficcional e de longa-metragem, através da visão dos seus diretores, ou seja, a imagem do índio passada pelo cinema e que irá constituir o imaginário das pessoas.

Assim, enquadrando-se na temática mais ampla do estudo das representações sociais em geral, levanta questões sobre o papel do cinema como elemento de reprodução de determinados valores e atitudes culturalmente vigentes na sociedade.

A análise de filmes de ficção é, na minha opinião, um instrumento importante para a compreensão não apenas das sociedades retratadas ou imaginadas no âmbito do cinema, mas, principalmente, para a compreensão de quem ou do meio no qual os filmes são produzidos.

---

<sup>1</sup> Mestre em Multimeios pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP / e-mail: [juliano.gds@ig.com.br](mailto:juliano.gds@ig.com.br)

Desde o início do século passado, quando o cinema ainda buscava explorar suas possibilidades potenciais, filmes de temática indígena são produzidos no Brasil e mesmo no exterior. Há uma filmografia expressiva<sup>2</sup> que cobre um espaço de tempo relativamente amplo (de 1910 até a atualidade) e que focaliza o índio brasileiro, expressando, um certo conjunto de imagens e valores em relação às sociedades indígenas.

Concordando com Márcio Santilli, podemos afirmar que

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

Penso com esse trabalho, em contribuir na perspectiva do movimento que vem se constituindo, buscando elucidar esses outros retratados, através da análise realizada sobre a imagem do índio, tal como vem sendo veiculada no discurso do cinema brasileiro de ficção.

## Imaginário e cinema

A noção de imaginário contém em si duas concepções da imagética mental. No sentido corrente da palavra, o imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis. Praticamente, é sinônimo de "fictício", de "inventado", oposto ao real (mesmo sendo, às vezes, realista). Nesse sentido banal, a imagem representativa mostra um mundo imaginário, uma *diegese* (AUMONT, 1995, p.118).

---

<sup>2</sup> Vide (SILVA, 2002, p. 34-38) e posterior panorama geral dos filmes, suas sinopses e recepções críticas (SILVA, 2002, p. 39-74).

Muito do imaginário que perpassa a imagem do índio em nossa sociedade é perceptível se nos atentarmos diante dos filmes de ficção ou mesmo documentários, que enfocam sociedades indígenas. O cinema nacional desde o seu início, tematizou o índio em suas produções e por muito tempo, esses filmes tiveram como referência não o índio real, mas aquele construído pela literatura romântica, marcadamente idealizado, como atestam os inúmeros "guaranis", "ubirajaras" e "iracemas" do nosso cinema (CUNHA, 1999).

Nos filmes ditos de ficção não existe necessariamente um compromisso com o real, embora haja uma mescla de dados da realidade com elementos do imaginário, pois nesse tipo de produção o índio pode surgir como um personagem, que pode corresponder às representações ideológicas e estéticas desejadas pelo cineasta num dado contexto histórico. Assim, nem sempre há o compromisso com a realidade, embora muitas vezes filmes desta natureza, assim como os filmes históricos sejam criticados exatamente por não ter relação com o real, ou não serem verossímeis. Na verdade, caberia questionar quais são as possibilidades de atingir esse ideal de "documentação da realidade" mesmo em filmes que expressamente se colocam nesta perspectiva. A escolha aqui provisória é a de manter a dúvida e tentar extrair dela o máximo de elementos possíveis.

Na literatura sobre cinema, Morin (apud XAVIER, 1984, p. 23) discute o fenômeno da identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. Para ele, a identificação constitui a "alma do cinema". A participação afetiva deve ser considerada "como estado genético e como fundamento estrutural do cinema", ou seja, daquilo que é algo mais do que o cinematógrafo (técnica de duplicação), sendo materialização daquilo que a "vida prática não pode satisfazer". Portanto, nesta quase-identidade (cinema = imaginário, lugar da ficção e do preenchimento do desejo), ele julga constatar um dado definidor da essência universal do cinema.

Morin (apud BORELLI, 1995, p.74) assegura que a "cultura de massa continua [a reproduzir] a grande tradição imaginária de todas as culturas". Aponta ainda para a existência de um imaginário comum, capaz de catalisar e unificar sonhos, desejos e fantasias. Os gêneros – com suas tramas, personagens e temáticas familiares e reconhecidas

pelo público receptor – entram como alternativas exemplares na constituição dos mitos, verdadeiros "modelos de cultura".

O processo de dependência com as metrópoles possibilitou que, ao nível do imaginário e do consumo cultural, as classes dominantes brasileiras tivessem a ilusão de ser como que um prolongamento das burguesias européias, principalmente, ao adotarem a cultura erudita francesa. Isto fazia com que elas tentassem se igualar àquela, pelo viés do consumo e não da produção cultural. Este processo de aculturação podia ser feito de várias maneiras: através de viagens, de importação, ou mesmo de uma produção que visava reproduzir as informações emitidas pela metrópole. A reprodução, como sabemos, era impossível, pelo simples fato de que o processo social brasileiro é diferente daquele vivido pelas burguesias européias (BERNARDET, 1979, p.16-17).

Desta maneira, o esforço cultural que se fazia no Brasil era freqüentemente vivido como reprodução, ou melhor, como "atualização", conforme o termo utilizado por Darcy Ribeiro em Teoria do Brasil (RIBEIRO, 1972). Não se trata de procurar uma originalidade, uma especificidade dos processos culturais no Brasil, mas sim de pôr a "cultura brasileira" em dia com o que de mais recente se produzia nas metrópoles. "Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro", resume criticamente Paulo Emílio Salles Gomes concluindo que: "o filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar" (GOMES, 1980, p.77).

Ismail Xavier em entrevista publicada no Caderno Mais, de 03/12/.2000, do Jornal Folha de São Paulo, respondendo à pergunta sobre se o cinema estaria contribuindo para "puxar o freio" e discutir o Brasil, afirma que:

Pelos mecanismos de produção, o cinema teria muito mais condições que a televisão para propiciar o distanciamento, a crítica e a reflexão. A televisão está mais próxima do horizonte da indústria cultural, tal como é definida por Adorno e Horkheimer, do que do cinema, que já não desempenha mais o mesmo papel na sociedade. Ele não é mais a arte das massas que

foi. Não obstante, internacionalmente, Hollywood ainda dita a pauta do imaginário ao qual a televisão se atrela. No Brasil, por ser o primo pobre, por não ter se estruturado até o fim como arte de massas, o cinema procura agora se atrelar à televisão. E nisso está sendo tímido, não tem estado à altura de suas possibilidades estéticas nem da discussão dos problemas da sociedade brasileira. O chamado cinema de arte ainda tem condições de provocar o debate, como ocorreu com 'Cronicamente Inviável'. Infelizmente, tais exemplos são raros hoje (Folha de S.P. 13/12/2000).

## ENTRE O BOM E O MAU SELVAGEM

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

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

A análise esta centrada na produção de filmes de longa metragem – do gênero ficção – que, fazendo parte da indústria cultural brasileira, emitem mensagens para os integrantes desta sociedade, influenciando-os no modo de perceber e interpretar a imagem do índio, tanto no objeto que é foco de críticas, como de quem a incorpora.

Através da análise fílmica realizada, foi possível evidenciar que a personagem índio/índia é apresentada, julgada e classificada, sendo ressaltadas as suas qualidades que remetem à apresentação do seu

papel dentro da sociedade. Sob este aspecto, a filmografia analisada apresenta, através da visão dos seus diretores, um julgamento qualitativo que estrutura-se, invariavelmente, segundo dois pólos extremos: o do bom e o do mau selvagem. Aqui se explicitam duas ideologias concorrentes, consistindo uma no simétrico invertido da outra: a recusa do *estranho*, apreendido a partir de uma falta, cujo corolário é a boa consciência que se tem sobre si e a sua sociedade, e a fascinação pelo estranho, cujo corolário é a má consciência que se tem sobre si e sua sociedade (LAPLANTINE, 1988, p. 38).

Com isto, se estará reforçando ou duplicando preconceitos, na medida em que se constrói um índio imaginário, que na maioria das vezes não corresponde ao índio “real”, não idealizado sob a mediação de preconceitos. Aqui estaremos fazendo essa apreciação da análise.

O índio enquanto abstração irá se concretizar em personagens e narrativas recentes e na maioria delas é do gênero feminino e vai ser o destino gerador da prole do colonizador. Exemplificando isso temos os filmes: *Brava Gente Brasileira* (MURAT, 2000), *Caramuru* (ARRAES, 2001) e *Tainá* (LAMARCA, 2000). São geralmente submissos e representam o fascínio pelo estrangeiro, fascínio este, presente de forma muito grande entre os portugueses que vão se amancebar com elas. As mulheres indígenas seriam como que um troféu, representando uma antiga ameaça, selvagem que foi subjugada e domada, demonstrando a vitória de uma cultura sobre a outra. É curioso que quanto ao índio de gênero masculino continua sendo visto como inimigo, será o eterno bugre<sup>3</sup> a ser amansado.

Os primeiros filmes do cinema brasileiro, que se enquadram na temática indígena, foram geralmente realizados por imigrantes em sua maioria, italianos e espanhóis. Estes vinham com práticas de atuação originárias da ópera e a ela deviam muito de seu estilo nas produções. Esses pioneiros do cinema brasileiro, logo elegeram este “outro indígena” como um possível objeto de sua atenção e fantasia. Ao que parece, isso evidencia o quanto o personagem indígena atraiu a atenção dos europeus, fascinados pelo exotismo e idealização dos povos originários, habitantes das Américas. Cabe frisar que a primeira

---

<sup>3</sup> Denominação pejorativa dada aos povos originários, ou seja, os primeiros habitantes pelos imigrantes europeus no sul do Brasil.

retratação de um índio foi feita em um filme de ficção – *O Guarani* – de Salvattore Lazzaro em 1911, antes mesmo dele aparecer em um documentário.

O personagem indígena nestes filmes é caracterizado: através do uso excessivo de maquiagem, uma vez que ainda não se utilizam atores indígenas. Estes atores são brancos e têm que usar uma pasta especial, para ficarem, próximos da cor do índio. Na análise mais geral dos filmes por nós levantados o personagem indígena aparece na sua maioria em segundo plano, em relação ao branco (raramente ele aparecerá isoladamente). Quando “índios” aparecem em segundo plano, o primeiro plano é ocupado por um herói branco, que é o personagem principal.

No filme *Caramuru* (MURAT, 2000), isso está presente de maneira muito acentuada sendo inclusive o herói branco Diogo, na seqüência em que é nomeado Caramuru, ovacionado pelos índios na cena em que ele atira com um revólver para o alto. Percebemos, portanto que a narrativa não é centrada no personagem índio, este aparece em segundo plano, como personagem coadjuvante. No filme *Brava Gente Brasileira* (ARRAES, 2001) essa situação é diferente. Aqui temos índios e brancos ocupando planos equivalentes. Isto talvez decorra da tentativa de se equalizar índios e brancos como seres com qualidades e defeitos, enfim mais próximos de um índio real, menos imaginário.

Uma outra imagem que aparece através da caracterização dos personagens indígenas é a do índio como preguiçoso e indolente <sup>4</sup>. Isto acontece no filme *Caramuru* (MURAT, 2000) na figura do chefe Itaparica, embora saibamos que a sua aparente indolência seja o resultado da inserção do índio nas suas culturas, pois diferente do branco, as motivações dos indígenas são outras. A noção de trabalho conseqüentemente também. Sabe-se que os índios trabalhavam sempre o suficiente para garantir a subsistência sua e dos seus, o restante do tempo era dedicado ao lazer e aos seus rituais cotidianos. Não havia uma preocupação tal como os brancos em acumular riquezas, o que será visto pelo branco europeu como preguiça e indolência (RIBEIRO,

---

<sup>4</sup> O preconceito do índio preguiçoso assenta-se numa ignorância deliberada de suas próprias formas de trabalho. Após a pacificação dos índios, sua aculturação *forçada* visava à formação de trabalhadores brasileiros, com sua incorporação à força de trabalho nacional. Muitas sociedades foram obrigadas a alterar completamente suas formas tradicionais de trabalhar e de sobreviver, tiveram que se sedentarizar, viver em terras de extensão inferior à das utilizadas antes. substituir a caça e a pesca pela agricultura ou, mesmo, trabalhar para terceiros (SANTILLI, 2000, p. 61).

1995). Podemos perceber isto ainda hoje, quando é dado ao índio possibilidade de acesso a dinheiro, como naqueles casos de indenizações por suas terras, no caso da construção de uma hidroelétrica ou em outras situações deste gênero. O dinheiro, para os índios, vale mais pelo valor de troca do que o de acumulação. Assim, por exemplo, se essa for a vontade da comunidade, vale a pena fretar um avião pra trazer engradados de Coca-Cola para uma festa na aldeia (SANTOS, 2007).

Existe um momento do filme *Caramuru* (MURAT, 2000), no qual se ironiza<sup>5</sup> a ambição do europeu em relação á riqueza. É quando as personagens Itaparica e depois Paraguaçu descrevem o caminho para se chegar ao “Eldorado”. A construção do personagem evidencia esta diferença, estando amarrada à idéia das diferentes ambições que norteiam a visão do branco e a do índio. Os europeus, em tudo viam sinal do metal procurado. Já os indígenas são caracterizados como se movendo pela estética da vida, pelo princípio do prazer. Isso fica patente, também no filme *Brava Gente Brasileira* (ARRAES, 2001) no momento em que Dom Diogo volta com a índia Anote para o Forte Coimbra com a cara pintada, de grafismos indígenas como os de Anote, ambos muito felizes e contentes, e são ridicularizados pelo Comandante do mesmo. E bem verdade que isto pode levar ao seu extremo oposto, ao configurar uma quase idealização dos índios, como bons selvagens, puros e incorruptíveis. Aquele ser em sintonia perfeita com a natureza, desprovido da maldade européia, heróico por existir.

Assim como em *Caramuru* (MURAT, 2000) em *Brava Gente Brasileira* (ARRAES, 2001) o branco, que neste caso é caracterizado pelo personagem Antônio, transparece a idéia de que ele enquanto ajudante do capitão está sistematicamente se movendo em busca de formas que vão possibilitá-lo viabilizar a busca ao tesouro escondido. No contexto mais geral do Descobrimento, isso aparece desde o momento da descrição deste “Novo Mundo” como consta na Carta de Pero Vaz de Caminha (TUFANO, 1999), quando em tudo se vê sinal de ouro ou possibilidade de ganho material.

---

<sup>5</sup> O filme é impregnado de ironia. Essa ironia é o resultado de uma operação de contraste forte do filme com as narrativas históricas oficiais, segundo José Gatti, em artigo de sua autoria, intitulado "(Re)descobrimento do Brasil". In *Cinemas - Revista de Cinema*, no. 16 março/abril 1999.

Essa vertente positiva prestou-se a uma profusão literária desde o século XV e foi consagrada na obra de Rousseau<sup>6</sup> a partir do texto *Do Contrato Social* (ROUSSEAU, 1973). Prestou-se também à criticar a política francesa e europeia da época. Ao longo do tempo ela se reproduziu de múltiplas formas e ainda povoa consciências contemporâneas. Há também a vertente antropofágica, negativa, assustada com a reação violenta de grupos indígenas ao processo de colonização. No Brasil e em Portugal, a imagem da deglutição do bispo Sardinha é sua síntese maior: um homem santo, devorado por canibais. Essa vertente justificou as mais violentas políticas e práticas de extermínio físico dos índios. Mas também inspirou, por adesão simbólica invertida, o movimento modernista dos anos 1920 no Brasil que eclodiu na Semana de Arte Moderna (CUNHA, 1999). A qualquer momento, podemos encontrar pessoas nas ruas que reproduzem essas visões estereotipadas. Elas são reforçadas o tempo todo pela literatura e pela mídia. Se um índio estupra, ressurgem o estereótipo do índio violento. Se ele é assassinado, torna-se candidato a santo. Como os índios são os outros, que se definem por oposição a nós, não devem ser gente como nós. Se forem, correm o risco simbólico de estarem deixando de ser índios.

Já se tem amplamente comentado o fato da ideologia romântica, buscando na Idade Média o ponto de partida para seu ufanismo heróico, não encontrar, ao chegar ao Brasil, outro elemento em que se inspirar, a não ser o índio. Essa transposição foi ainda mais facilitada como já foi dito pelas idéias do “bom selvagem” rousseauiano, que idealizava o ser primitivo, fosse ele africano, asiático ou latino-americano (SCHWARCZ, 1998).

Assim, o indianismo nacional encontrará amplas possibilidades de aqui expandir-se, especialmente no caso de José de Alencar, cuja principal herança será a da nacionalidade miscigenada, teoria que tantos anos depois ainda causaria celeuma e tentações de mistificação por parte de alguns de seus estudiosos (GALVÃO, 1979, p.386). Alencar será nesse sentido especialmente importante em obras como *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* (ALENCAR, 1977), filmadas e re-filmadas

---

<sup>6</sup> Ver também *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa*, de Afonso Arinos de Melo Franco (s/d) onde são analisadas as origens, as mutações e a permanência dos mitos europeus que se criaram em relação ao Brasil.

exaustivamente<sup>7</sup>. O modernismo partindo de estudos antropológicos e lingüísticos dará continuidade a essas pesquisas, ora desafiando-as e mesmo contradizendo-as. Numa linha de assimilação dessas tradições, Mário de Andrade irá produzir seu herói sem nenhum caráter, *Macunaíma* (ANDRADE, 2000). Contemporaneamente, dois autores destacam-se na relação com a tradição indígena. Darcy Ribeiro com suas obras de ficção: *Maíra* (RIBEIRO, 1996), *Uirá sai a procura de Deus* (RIBEIRO, 1980) e Antônio Callado com *Quarup* (CALLADO, 2005). Estes livros foram base para argumentos e roteiros de filmes neles inspirados.

Do ponto de vista cronodidático verifica-se uma alteração nos enfoques dados aos personagens, a depender do contexto sócio-cultural de sua produção. Sendo assim, os anos quarenta e cinquenta, constituem-se em momentos em que o índio passa a ser pano de fundo, cenário para filmes de aventura sobre o garimpo, desbravamento do interior, da Amazônia, das matas misteriosas, história das bandeiras e bandeirantes ou servem de elemento para a comédia. O personagem indígena aparece neste caso, desvinculado da civilização e ligado à natureza selvagem<sup>8</sup>.

Nos anos sessenta há uma mudança de foco. O índio passa a ser personagem central no enredo dos filmes. Vide: *Brasil Ano 2000* (JÚNIOR, 1968) e *Macunaíma* (ANDRADE, 1969), onde existe toda uma discussão sobre o que é ser índio no Brasil e sua identidade no contexto social mais geral da sociedade. Ampliando a sua dimensão em *Terra em Transe* (ROCHA, 1969), há também uma ampla busca de compreensão da necessidade de mudança desta realidade e da perplexidade das relações entre povo, cultura e organização social<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Vide: *O Guarani* (LÁZZARO, 1911); *O Guarani* (CAPELLARO, 1916); *O Guarani* (DEUS, 1920); *O Guarani* (CAPELLARO, 1926); *O Guarani* (FREDA, 1950); *O Guarani* (MANSUR, 1979); *O Guarani* (BENGEL, 1995); as duas versões de *Iracema* (CAPELLARO, 1919a e 1919b); *Iracema* (KOUCHIN, 1931); *Iracema* (CARDINALI, 1949); *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (COIMBRA, 1979); *Iracema, uma transa amazônica* (BODANSKY, 1975/80); *Ubirajara* (BARROS, 1919) e *A lenda de Ubirajara* (OLIVEIRA, 1975).

<sup>8</sup> Vide: *Aruanã* (LUXARDO, 1938); *Os Bandeirantes* (MAURO, 1940); *Terra Violenta* (BERNOUDI, 1948); *Fernão Dias* (ALVES, 1956); *Casei-me com um Xavante* (PALÁCIOS, 1958); *Além do Rio das Mortes* (MASTROIANNI, 1957); *Curucu, o terror das Amazonas* (SIDMAK, 1957); *Escravo do amor das Amazonas* (SIDMAK, 1957); *O Segredo da Serra Dourada* (BELLI, 1958); *Na garganta do Diabo* (KHOURY, 1958) e *Lana, rainha das Amazonas* (FARNEY e VON CZIFFA, 1966).

<sup>9</sup> Este debate também é retomado recentemente no polêmico *Cronicamente Inviável* (BIANCHI, 2000) onde Sérgio Bianchi faz um trabalho magistralmente iconoclasta e revolucionário desconstruindo todas as explicações canonicamente clássicas do país nas Ciências Humanas, principalmente do Pensamento Social Brasileiro.

Nos anos setenta, há um *boom* de produções que vão tematizar de maneira alegórica o índio para, de uma forma mais geral, pensar os problemas do Brasil desta época. O uso da alegoria se faz, principalmente, como artifício para burlar a censura. Ver por exemplo: *Como era gostoso o meu francês* (SANTOS, 1970); *Iracema, uma transa amazônica*<sup>10</sup> (BODANSKY, 1975/80) e *Uirá um índio em busca de Deus* (DAHL, 1974).

Nos anos oitenta e noventa, o tema da violência contra os índios dá a tônica de alguns filmes deixando vir à tona uma série de ações bárbaras e cruéis que foram perpetradas contra os “selvagens”, que durante muito tempo foram desconsideradas, principalmente no campo das imagens cinematográficas<sup>11</sup>. Há também uma busca na direção de se pensar quem são os índios. Este é o caso de *Exú-pia coração de Macunaíma* (VERÍSSIMO, 1984); *Yndio do Brasil* (BACK, 1995); *O Guarani* (BENGEL, 1995).

O tema do encontro entre nativos e estrangeiros ganha expressão. Sabemos que as relações de contato se impõem pela força bruta ou por outros meios mais sutis. Além da guerra, há a estratégia de gerar dependência, como indica a figura clássica do varal de presentes, que se estende na mata para estimular o primeiro contato. Não faz sentido afiar pedra com pedra, depois que se incorpora o uso da faca de metal. Doença de branco demanda remédio de branco. Consumo, mesmo o básico, depende de recursos que têm que ser introduzidos por alguém ou gerados por meios próprios. Reflexões sobre o tema do contato tomam corpo nos filmes: *Os Sermões* (BRESSANE, 1989/90); *Brincando nos Campos do Senhor* (BABENCO, 1991); *Hans Staden* (PEREIRA, 1999); *Palavra e Utopia* (OLIVEIRA, 2000); *Desmundo* (FRESNOT, 2002) e *Brava Gente Brasileira* (MURAT, 2000).

Em alguns destes filmes se destacam personagens de fundo religioso, que irão, assim como na vida real, mediar esses contatos, contracenando com os personagens indígenas. Tal presença se deve ao papel exercido pelos padres e missionários na “pacificação” e conversão indígena. Os jesuítas, utilizando meios distintos dos bandeirantes, chegaram ao mesmo fim destes: expandir e integrar o território

<sup>10</sup> Sobre este filme, vide (SILVA, 2001).

<sup>11</sup> Vide: *Avaeté, semente da vingança* (VIANA, 1984); *Brincando nos Campos do Senhor* (BABENCO 1991) e *Capitalismo Selvagem* (KLOTZEL, 1993).

nacional. Embora os jesuítas fossem *civilizadores* como os *brancos*, havia uma evidente contradição entre o método civilizador dos jesuítas (transformar o índio) e o método bandeirante (escravizá-lo). Este é o caso dos filmes: *Anchieta, entre o amor e a religião* (CARRARI, 1931); *Anchieta, José do Brasil* (SARACENI, 1979) e *Os sermões* (BRESSANE 1989/90).

Finalmente, cabe mencionar uma passagem em que a guerra ao índio aparecerá retratando personagens vistos sob o ângulo da resistência indígena, onde o índio em processo de extermínio recebe a sua identidade “nacional” e onde seus heróis ganham nome. Este é o caso dos filmes: *Macunaíma, o herói de nossa gente* (ANDRADE, 1969); *A lenda de Ubirajara* (OLIVEIRA, 1975); *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia* (CALDEIRA, 1977); *Aveté, a semente da vingança* (VIANA, 1984); *Brincando nos campos do Senhor* (BABENCO, 1991) e *Brava Gente Brasileira* (MURAT, 2000). Este último pontuando a heróica atuação das mulheres Guaicuru.

Uma última vertente que busca na personagem indígena uma possibilidade de conscientização ecológica, ligando o índio à preservação da natureza e visando uma sociedade ecologicamente mais justa, está representada no filme *Tainá, no país das Amazonas* (LAMARCA, 2000) e sua continuação. Em contraposição, essa visão do índio, não deixa de cair na idealização romântica.

Como a maior parte dos filmes que vão retratar o personagem indígena acabam lidando com o branco por tabela, terras invadidas, desrespeito pela cultura e doenças são problemas práticos que nos revelam o porque o branco tem a importância que tem nos filmes indígenas. A existência de um acaba sendo a ameaça do outro.

---

### Referências bibliográficas

ALENCAR, José. **O guarani ; Iracema ; Ubirajara** . 7 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio 1977.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. 31 ed. Belo Horizonte: Villa Rica Editora, 2000.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1995.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. Gêneros ficcionais: materialidade, cotidiano, imaginário. In: SOUSA, Mauro Wilton. **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.71-85.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

CUNHA, Edgar Teodoro da. **Cinema e Imaginação**: A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70. Dissertação (Mestrado), São Paulo: FFLCH/USP, 1999.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa**: As origens brasileiras da teoria da bondade natural. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, s/d.

GATTI, José. (Re)descobrimientos do Brasil. **Cinemais** - Revista de Cinema, Rio de Janeiro, n. 16, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Indianismo Revisitado. In. LAFER, Celso (Org.). **Esboço de Figura**: homenagem a Antonio Cândido. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 379-391.

GOMES, Paulo Emílio. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Embrafilme, 1980.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RIBEIRO, Darcy. **Maíra**. São Paulo: Editora Record, 1996.

\_\_\_\_\_. **Uirá sai à procura de Deus**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

\_\_\_\_\_. **Teoria do Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do Contrato Social**. In. Coleção os Pensadores, São Paulo: Abril, 1973.

SANTILLI, Márcio. **Os brasileiros e os índios**. São Paulo: Senac, 2000.

SANTOS, Silvio Coelho. **Ensaio oportuno**. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras/ Nova Letra, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SILVA, Juliano Gonçalves da. Iracema, uma transa amazônica. **Cadernos de Antropologia e Imagem** - A imagem do Índio no Brasil, Rio de Janeiro, v. 12(1), p.169-181, 2001.

SILVA, Juliano Gonçalves da. **O Índio no Cinema Brasileiro e o espelho recente**. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Campinas: UNICAMP, 2002.

TUFANO, Douglas. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. São Paulo: Moderna, 1999.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. Entrevista. In. **Caderno Mais**, Folha de São Paulo, São Paulo, 03 dez. 2000.

---

### **Filmografia**

ALVES, Alfredo Roberto. **Fernão Dias**. 1956.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. **Macunaíma**. 1969.

ARRAES, Guel. **Caramuru, a invenção do Brasil**. 2001.

BABENCO, Hector. **Brincando nos Campos do Senhor**. 1991.

BACK, Sylvio. **Yndio do Brasil**. 1995.

BARROS, Luz de. **Ubirajara**. 1919.

BELLI, Pino. **O segredo da serra dourada**. 1958.

BENGEL, Norma. **O Guarani**. 1995.

BERNOUDI, Edmond. **Terra violenta**. 1948.

BIANCHI, Sérgio. **Cronicamente Inviável**. 2000.

BODANSKY, Jorge. **Iracema, uma transa amazônica**. 1975/80.

BRESSANE, Júlio. **Os sermões**. 1989/90.

CALDEIRA, Osvaldo. **Ajuricaba: o rebelde da Amazônia**. 1977.

CAPELLARO, Vittorio. **O Guarani**. 1916.

CAPELLARO, Vittorio. **Iracema**. 1919a.

- CAPELLARO, Vittorio. **Iracema**. 1919b.
- CAPELLARO, Vittorio. **O Guarani**. 1926.
- CARDINALI, Vittorio. **Iracema**. 1949.
- CARRARI, Arturo. **Anchieta: entre o amor e religião**. 1931.
- COIMBRA, Carlos. **Iracema, a virgem dos lábios de mel**. 1979.
- DAHL, Gustavo. **Uirá, um índio em busca de deus**. 1974.
- DEUS, João de. **O Guarani**. 1920.
- FARNEY, Cyll e VON CZIFFA, Geza. **Lana, rainha das amazonas**. 1966.
- FREDA, Ricardo. **O Guarani**. 1950.
- GUERRA, Ruy. **Kuarup**. 1988.
- JÚNIOR, Walter Lima. **Brasil ano 2000**. 1968.
- KHOURY, Walter Hugo. **Na garganta do diabo**. 1958.
- KLOTZEL, André. **Capitalismo Selvagem**. 1993.
- KOUCHIN, Jorge. **Iracema**. 1931.
- LAMARCA, Tânia. **Tainá, no país das amazonas**. 2000.
- LÁZZARO, Salvatore. **O Guarani**. 1911.
- LUXARDO, Líbero. **Aruanã**. 1938.
- MANSUR, Fauzi. **O Guarani**. 1979.
- MAURO, Humberto. **O Descobrimento do Brasil**. 1937.
- MAURO, Humberto. **Os bandeirantes**. 1940.
- MASTROIANNI, Duílio. **Além do rio das mortes**. 1957.
- MURAT, Lúcia. **Brava gente brasileira**. 2000.
- OLIVEIRA, André Luiz de. **A lenda de Ubirajara**. 1975.
- OLIVEIRA, Manoel de. **Palavra e Utopia**. 2000.

PALÁCIOS, Alfredo. **Casei-me com um Xavante**. 1958.

PEREIRA, Luiz Alberto. **Hans Staden**. 1999.

ROCHA, Glauber. **Terra em Transe**. 1969.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Como era gostoso o meu francês**. 1970.

SARACENI, Paulo Sérgio. **Anchieta, José do Brasil**. 1978.

SIDMAK, Curt. **Curucu, o terror das amazonas**. 1957.

SIDMAK, Curt. **Escravo do amor das amazonas**. 1958.

VERÍSSIMO, Paulo. **Exu-piá coração de Macunaíma**. 1984.

VIANA, Zelito. **Avaeté**. 1984.

---