



## O INDÍGENA NO CINEMA DOCUMENTAL<sup>1</sup>

Cid Nogueira FIDELIS<sup>2</sup>

Márcia Gomes MARQUES<sup>3</sup>

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

### RESUMO

Este artigo problematiza a relação entre o ficcional e o documental, como gênero cinematográfico, a partir da representação dos indígenas em produtos do gênero, produzidos por indígenas e não indígenas. Depois de questionar as interfaces e intersecções entre realidade e ficção no documentário, faz-se um levantamento histórico dos filmes documentário que relacionam a imagem do indígena brasileiro em seus roteiros, discutindo justamente a construção feita da imagem do índio no cinema. No que diz respeito ao cinema realizado sobre os indígenas, sobre suas vivências e experiências, questiona-se o quanto seja possível aceder, através desses produtos, à vivência desses povos, como registro, documento ou expressão de suas vivências.

**PARALRAS-CHAVE: documentário, cinema indígena, ficção, cinema brasileiro.**

### Cinema documentário: entre a realidade e a ficção

O gênero documentário pertence a uma tradição audiovisual presente desde os primórdios do cinema. O primeiro registro de fotografias em movimento, *A Chegada do Trem na Estação*, de autoria dos inventores do cinematógrafo, os irmãos Lumière (ARAUJO, 1995), é um arquivo visual de uma ação cotidiana comum, ou seja, um fato decorrente da vida ordinária industrial. Foi nessa perspectiva experimental de reproduzir

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT História da Mídia, III Encontro Centro-Oeste de História da Mídia, evento componente da ALCAR – Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia/Centro-oeste.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação pela UFMS, músico e professor da SED, é graduado em Comunicação: Rádio e Televisão pela UCDB e especialista em Artes Visuais pelo SENAC, E-mail: cidnogueira.69@hotmail.com.

<sup>3</sup> Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma, é professora do Mestrado em Comunicação da UFMS. Socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, e mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidad Javeriana- Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de Audiovisual e Estudos de Recepção. E-mail: [marciagm@yahoo.com](mailto:marciagm@yahoo.com).



acontecimentos do entorno social, como nos registros de atualidades em formatos de cinejornais, produções institucionais, acontecimentos históricos, atos oficiais, expedições, cerimoniais públicos ou privados, atividades em fábricas e propriedades rurais, entre outros registros, que paulatinamente o cinema se formou como linguagem e dinâmica. Nessa perspectiva, não seria errôneo afirmar que o cinema “nasceu” documentário. No Brasil, estas “tomadas de vistas” ao natural, prevaleceram até as primeiras décadas do século XX; no caso, tais produções eram realizadas principalmente por estrangeiros imigrantes, geralmente fotógrafos que se tornaram cinegrafistas.

As asserções sobre o filme documentário revelam aspirações de captura da realidade, ou seja, uma atividade marcada pela intencionalidade de manter a veracidade dos acontecimentos, seja pela intervenção ou pela investigação da concretude do mundo real. Esse desejo de representar, apreendendo a realidade tal qual se manifesta aos sentidos humanos, é atravessado por discussões sobre as várias teorias realistas e possui objetivos classificatórios quanto às fronteiras do gênero fílmico, ocasionando, assim, o surgimento de várias especificidades, como Cine Direto, Cinema Verdade, Documentário, Cinema de Realidade, entre outros. A variedade de denominações diz respeito a acepções relacionadas à representação, que ora foca na oposição entre ficção e realidade, ora relaciona essas duas possibilidades, e por vezes presta-se a certa ambiguidade. Sobre essas possíveis margens contraditórias na definição do termo documentário, Ramos explica:

O campo do documentário possui fronteiras, como todo campo que se define enquanto tal. Devemos pensar as fronteiras do documentário não de modo normativo (o que deve ser o documentário), mas com o objetivo de reafirmarmos nosso instrumento analítico. O fato de as fronteiras do documentário serem flexíveis não implica sua inexistência, nem retira o significado das áreas que delimitam, conforme já buscamos demonstrar. A constatação de que um artista singular pode criar uma obra que explore a mixagem entre traços



estruturais de documentário e ficção não possui incidência metodológica direta sobre a definição propriamente. (2008 p.49)

Ao afirmar que qualquer filme pode ser um documentário, Nichols (2005), por sua vez, expõe um ponto de vista abrangente e complexo. O autor irá entender o filme documental como um gênero intenso, dinâmico e em pleno desenvolvimento; dessa forma, é preciso entender o conglomerado que resulta o processo filmico como uma representação de culturas. A Teoria Realista do Documentário percorre assertivas contornando o Realismo entre as várias possibilidades funcionais do audiovisual na representação da Realidade, “ambos revelam aspectos diferentes da Realidade e tem para isso métodos diferentes de abordá-la” (GODOY, 2000 p. 08).

Na perspectiva do realismo, ficção e documentário, ainda que diferentes, não estão totalmente desconexos: existem nuances entre um e outro, que vai desde o “que caminha do puro documentário, até a pura ficção, com muitas tipologias intermediárias entre esses dois extremos” (GODOY 2000, p. 08). Em vista disso, existem várias vertentes em torno da dicotomia realidade/ficção. Aumont afirma que qualquer filme é uma representação ficcional pelo caráter espetacular ao qual lhe é atribuído:

O característico do filme de ficção é representar algo de imaginário, uma história. Se decompusermos o processo, perceberemos que o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores) (1995, p.100)

A representação filmica, segundo Aumont, é de certa forma mais realista que outras formas representativas, como a pintura figurativa ou o teatro, por conter um maior grau de “fidelidade” nos detalhes; porém, existe o aspecto da imagem “ausente” e fugidia que é características da linguagem cinemática, pois “o cinema tem de fato esse poder de “ausentar” o que nos mostra” (*Ibidem* p.100), pelo motivo dos registros



cinematográficos pertencerem a algo já decorrido. Há um distanciamento no tempo e no espaço, a cena registrada é algo passado em outro lugar que não na tela onde se observa a imagem e, conseqüentemente, torna-se “vestígio” de um movimento passado (METZ, 1972).

Outro aspecto a ser apontada, e que ressalta a ambivalência entre realidade e irreabilidade próprios desse tipo de representação, é que qualquer obra que utilize o recurso da imagem em movimento e do som, seja ficcional, documental ou de cunho científico, transforme compulsoriamente o que representa em espetáculo. Ora, seja em qualquer gênero filmico, o espectador se comporta de forma análoga como o faz diante de um filme de ficção, pois qualquer fenômeno que se configure como espetáculo abre pressupostos para o “devaneio”.

Metz levanta a questão da impressão de realidade, afirmando que a realidade cinematográfica está configurada por índices de realidade utilizados na imagem em movimento, de maneira que a realidade experimentada pelo espectador se dá sobretudo por efeito de percepção. A impressão de realidade é discutida e problematizada desde dois aspectos complementares. O primeiro deles, “provocado pela diegese<sup>4</sup>”, segundo a linha teórica greimasiana; o significado de diegese está vinculado ao “aspecto narrativo do discurso” (GREIMAS e CORTES, 1979, p.121), aproximando dos conceitos de história e narrativa, onde a narração e descrição constituem aquilo ao qual será o “narrado”. O segundo aspecto, que se plasma no efeito provocado, a impressão de realidade está contido nos materiais específicos utilizados para a representação.

Todas essas discussões demonstram que seria conveniente estabelecer de uma vez uma distinção nítida (inclusive na terminologia, onde a palavra “real” engana constantemente) dois problemas: por um lado, a impressão de realidade *provocada pela diegese*, pelo universo ficcional, pelo “*representado*” próprio a cada arte; e, por outro lado, a

---

<sup>4</sup> Segundo Aumont, em **Diccionario teórico e crítico de cinema** (2003, p. 77), “O interesse dessa concepção filmológica é acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a ideia de representação e de lógica suposta por esse universo representado.” O próprio do cinema depende, como efeito, que os espectadores construam um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica o da diegese.



realidade dos *materiais* usados em cada arte para a *representação*; por um lado temos a impressão de realidade e por outro a percepção da realidade. (Metz, 1972, p.26)

Como um dos adeptos da Teoria Realista, Kracauer (*apud* ANDREW, 2002) afirma que as técnicas cinematográficas constituem umas das propriedades do cinema; sendo assim, as classifica como meio. Defende, ainda, o conceito de equilíbrio entre o impulso realista, que busca o registro completo do objeto, e o impulso formativo, que através de mecanismo específicos constrói o significado, proporcionando, assim, a possibilidade do espectador estabelecer uma relação de afinidade particular com o mundo predominando o conteúdo, evidenciando a visão própria do mundo em detrimento da visão subjetiva do ser humano. Segundo Andrew (2002, p.103), referindo-se a Kracauer,

[...] quando tratou da imagem cinematográfica e defendeu um equilíbrio entre o impulso realista, que quer registrar o objeto completamente, e o impulso formativo, que tenta revelar-lhe o significado, do mesmo modo nessa seção ele considerou a forma cinematográfica propriamente dita como o equilíbrio entre o documentário, que tenta seguir o impetuoso fluxo da natureza, e o filme de enredo, que se esforça para dar à natureza uma forma humana.

Essa proposta mistura o assunto com sua forma de tratamento, de modo que o cineasta trabalha com dois elementos básicos: “a realidade e o registro cinematográfico da realidade”; combina, através da utilização dos dispositivos próprios do cinema, o registro da realidade feito com suas ferramentas próprias com a manifestação de determinada realidade, Já para Gérard Betton (1987), o conceito de realismo no cinema possui um sentido mais amplo, e desde o princípio o cinema se preocupou em buscar cada vez mais a proximidade com o realismo, reproduzindo imagens retratando a exatidão da natureza, com detalhes da existência humana, o uso da linguagem cotidiana, entre outras coisas, preocupando-se com a validade real do acontecimento. Contudo, para o autor, da mesma forma que há uma variedade de realismos, existe igualmente o idealismo, que coadunados, ora misturam-se, ora opõem-se. Nessa concepção, a ideia de realismo pode ser relativizada.



Da mesma forma que há uma grande diversidade de realismos, existem diversos idealismos: idealismos racionalistas (cartesiano, leibniziano, kantiano, etc.), idealismos empiristas (Locke, Berkeley...), idealismos dialéticos (idealismo subjetivo fichteano, objetivo de Hegel, ou sintético de Hamelin...), idealismo crítico e reflexivo de Léon Brunschvicg), idealismos anglo-saxões (de Bradley, Josiah Royce...). Finalmente, observa-se que nem sempre é fácil distinguir o realismo do idealismo: os dois simultaneamente misturam-se e opõem-se, e a distância que os separa tende a diminuir, sobretudo nas doutrinas contemporâneas do realismo (bergsonismo, fenomenologia – particularmente na teoria de Husserl – existencialismo...) e no idealismo moderno (neo kantiano, hegelianismo, empiriocriticismo, instrumentalismo, convencionalismo, crítica das ciências, etc.). (1987, p.13)

Ainda quando objetivo desse trabalho não seja o de discutir a fundo as teorias do cinema, e nem o de dilatar as discussões entorno das possíveis definições temáticas e conceituais a respeito do documentário, a discussão, ainda que introdutória, sobre as interfaces entre o documentário e a ficção, a narrativa ou o idealismo é vista como necessária para destacar a existência de indícios plurais que rodeiam a dicotomia ficção/realidade.

Se os filmes documentários não são feitos apenas para entreter, como ocorre com parte substancial dos filmes ficcionais, mas para estabelecer asserções sobre o mundo e suas conjunturas: como classificar os aspectos conteudísticos dos filmes realizados sobre os indígenas brasileiros, ou pelos indígenas brasileiros, entre os quais os Guarani-Kaiowá? Os conteúdos e formas expressas nesses materiais representam suas realidades e suas crenças? Como classificá-los: material ficcional ou documental? No filme *Brô Mc's*<sup>5</sup>, por exemplo, parece evidente o caráter realista de registro do cotiando feito pelos próprios Guarani-Kaiowá, os índices de realidade são evidenciados na rotina singela desses garotos que buscam propagar sua voz por meio do cinema. O

---

<sup>5</sup> *Brô Mc's* é um curta-metragem produzido no projeto AVA MARANDU. Filme: *Brô Mc's – cor*, 8'15'' Ano: 2010 Produção: Aldeia Jaguapiru e Pontão Guaicuru. Gênero: Documentário – disponível em: <https://vimeo.com/13526094>



hibridismo cultural é uma marca acentuada nesse trabalho, há uma mescla entre valores, tanto no conteúdo como no formato audiovisual de registro. Em *Jaguapiré na luta*<sup>6</sup>, utiliza-se de uma forma sofisticada para revelar propósitos e não se reduz apenas a registro de lutas culturais, possuindo fortes indícios de veracidade.

Situar os diferentes filmes, ou o gênero documental, dentro do espectro que vai do totalmente ficcional ao documental como equivalente ao real, traz repercussões para o entendimento dos filmes produzidos por indígenas e não indígenas sobre os indígenas brasileiros. Para esse entendimento, é necessário refletir sobre os fundamentos da imagem e do som – como artifício, por exemplo – na narrativa cinematográfica, e os trabalhos sobre os indígenas, ou que tratam dessa temática, constituem um lugar instigante para levar a cabo essa reflexão.

### **Do advento do cinema no país à contemporaneidade: os indígenas nos documentários**

Nesse tópico foram elencados os filmes documentais desde o início do cinema até os anos 2000. Para fins analíticos, foram separados os filmes classificados como documentários dos de ficção, uma vez que, “ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico” (RAMOS, 2008 p. 22).

Já no final da segunda década do século XX, o cinema surge como uma importante ferramenta a favor da antropologia, que começará a percorrer as regiões do Brasil com o intuito de fazer a etnografia de povos indígenas. Esses filmes etnográficos apresentavam, a um Brasil citadino, a imagem de um grandioso país desconhecido, divulgando, por vezes, as iniciativas oficiais de integração nacional e a então fascinante imagem idealizada de um índio primitivo e selvagem.

---

<sup>6</sup> *Jaguapiré na luta* é um curta-metragem produzido no projeto AVA MARANDU. Filme: *Jaguapiré na luta – cor*, 10'14''. Ano: 2010. Produção: Aldeia Jaguapiré, jaguapiré Memby e Pontão Guaicuru. Gênero: Documentário – disponível em: <https://vimeo.com/13529014>



Na gênese do processo expedicionário destacam-se a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, também lembrado como Comissão Rondon, concluída em 1916, “a qual o colocou frente a frente no sertão a vários grupos indígenas de pouco contato com a civilização, levando-o a criar o Serviço de Proteção ao Índio, em 1910” (TACCA, 2002 p. 188/189). Com a direção do militar Luiz Thomaz Reis foram produzidos três filmes, *Nos sertões de Mato Grosso (1914)*, *Expedição Roosevelt (1916)*, e o filme intitulado *Rituais e Festas Bororo (1917)*, como foi mencionado no primeiro capítulo. São filmes importante para história, por serem considerados alguns dos primeiros filmes antropológicos do mundo, o que é expressivo tanto pela originalidade quanto pela notável utilização dos limitados recursos aplicados à produção.

O cinema como propaganda também ganhou êxito no momento em que focou registrar as belezas exóticas de um Brasil em plena fase de exploração. Destaca-se, nesse segmento, Silvino Santos no estado do Amazonas, contratado por acionistas da *Peruvian Amazon Rubber Company*, acusado pela corte inglesa por promover massacres a aldeias indígenas. O então fotógrafo, depois cinegrafista, tinha a incumbência de mostrar a “verdade” através do cinema como propaganda.

Em um momento favorável à exportação da borracha para o mercado internacional, Silvino tornou-se documentarista, e seus principais trabalhos foram: *No Paiz das Amazonas (1922)*, destinado a divulgação do Estado em meio as festividades comemorativas de centenário da independência no Rio de Janeiro; e *No rastro do Eldorado (1924-25)*. Com uma cinematografia vasta, produziu doze documentários pela primeira produtora local, *Amazonia Cine Films (1918-1920)*, dez curtas-metragens e três longas com repercussão nacional e internacional, além de outras produções menores (COSTA e LOBO, 2005).

Nesse período as produções estrangeiras estavam em evidência nas salas de cinema no Brasil. Frente à invasão de filmes estrangeiros, criou-se um protecionismo, no governo de Getúlio Vargas, em relação à exibição dos materiais produzidos em solo brasileiro. Aprovou-se uma reserva de mercado, que teve início com um decreto em



1932. Bernardet (2009 p. 146) explica que isso beneficiou a produção no formato curta-metragem:

Em 1932, Getúlio Vargas assina um decreto que tornava obrigatória a exibição de um curta-metragem brasileiro antes de qualquer longa-metragem: o complemento nacional. Com esse decreto, abria-se uma nova fase na história do cinema brasileiro: o governo criava uma reserva de mercado para o produto nacional e fixava as linhas mestras de política seguida em relação ao nosso cinema até hoje, quando a lei de exibição compulsória exige 84 dias de filmes brasileiros por ano, em cada sala.

Em 1936 é instituído pelo governo Federal o Instituto Nacional do Cinema Educativo – Ince, um fértil centro de produções cinematográficas, dirigido pelo antropólogo Edgar Roquette-Pinto, também empreendedor do rádio no país, e tendo Humberto Mauro como o responsável técnico pelo instituto. O modelo clássico griersoniano<sup>7</sup> de cinema educativo, estava fortemente atrelado a ideais nacionalista na Era Vargas, em que idealizava um país progressista, disseminando o universo cultural das classes intelectualizadas, convicções que gravitavam também em torno dos editoriais da principal revista do segmento, a *Cinearte*<sup>8</sup>. Segundo Ramos (2008 p. 256), “O objetivo educativo da produção documentária do Ince tem um caráter paternalista, que pretende ensinar ao povo como lidar com suas próprias tradições culturais”.

Humberto Mauro esteve presente na direção cinematográfica do Ince desde a sua fundação, em 1936, abrindo os trabalhos com *Taxidermia* e *O descobrimento do Brasil* – que pode ser considerado um documentário pelo teor da obra –, até sua extinção, em 1964, onde produz *A Velha a Fiar*, o seu último filme no Instituto. Ao longo de 28 anos, foram produzidos e coordenados sobre sua responsabilidade 358 filmes de documentários, entre curtas e média-metragem (Ibidem), “um exemplo de tentativa consciente de fazer um cinema legitimamente nacional” (VIANY, 1993 p.68).

<sup>7</sup> O termo DOCUMENTÁRIO foi utilizado pela primeira vez por John Grierson em 1926, em um artigo para o jornal New York Sun. Fundador da Escola inglesa de documentário, ele acreditava no caráter educativo do cinema na promoção da cidadania. Para saber mais: <http://johnagrierson.blogspot.com.br>

<sup>8</sup> <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/122-cinearte-o-cinema-brasileiro-em-revista-1926-1942>



Os trabalhos financiados pelo Ince não se restringem apenas a obra de Humberto Mauro. A partir dos anos 1950, outros diretores têm seus filmes financiados pelo Instituto, com destaque para o longa-metragem *Panorama do Cinema Brasileiro* (1968), de Jurandyr Passos Noronha. O Ince, juntamente outros órgãos, como o Departamento de Imprensa e Propaganda e o Serviço de Informação do Ministério da Agricultura, também viabilizou produções cinematográficas.

Na trajetória do documentário existem momentos decisivos – com relação às mudanças no formato estilístico - que irão influenciar o cinema na sua totalidade, e o período conhecido como cinema direto/verdade foi um desses momentos. Há, nessa nova fase, uma desconstrução do modelo clássico griersoniano, suprimindo a *voz over*, assinalando uma fase subjetiva no estilo documentário. “no primeiro momento do cinema direto, acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo” (RAMOS 2008 p. 270); ou seja, o sujeito encontra-se em uma posição *observativa* frente a seu objeto, sem supostamente interferir no mundo a ser representado, distanciando assim, do documentário clássico educativo-cientificista. No final dos anos 1950, com o surgimento de novas ferramentas tecnológicas, como os novos aparelhos portáteis de gravação de som e imagem, manifesta-se um novo estilo de fazer documentário.

Em 1959 estreia o filme de Duílio Mastroianni, *Além do Rio das mortes*, um longa com cenas documentais sobre a vida dos índios Carajás, envolvendo a flora e fauna da região da Ilha do Bananal. No período de florescimento do moderno cinema brasileiro nos anos 1960, a temática da natureza e povos exóticos irá dividir espaço com as reflexões sobre o subdesenvolvimento do país e com as questões relacionadas à desigualdade social. Destaca-se, nesse período, Paulo Cesar Saraceni e Mario Carneiro, com o filme *Arraial do Cabo* (1959), e no ano seguinte Linduarte Noronha, com *Aruanda* (1960), considerado o marco do cinema moderno documental no Brasil.

Em 1962 o Itamaraty, em parceria com a Unesco, promove um seminário com o documentarista sueco Arne Sucksdorf, que ministrou um curso a respeito das novas



técnicas do *direto*. Dentro da geração cinemanovista que participará desse evento, estavam: Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lufti, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Salvá e David Neves. A nova tendência se manifesta em *Marimbás (1963)*, de Vladimir Herzog, o primeiro documentário registrado com tomadas sincrônicas, som magnético utilizando o gravador portátil de áudio Nagra e com uma temática sobre a rotina de pescadores nas praias de Copacabana. Erigido em formato de depoimento, modelo versado no cinema verdade (RAMOS, 2008), tido como um marco de um novo procedimento estilístico. Também se destacam, como fruto desse evento, os filmes: *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman (1964), *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni (1964), e *O Circo* (1965), de Arnaldo Jabor, que foram confeccionados a partir da nova técnica.

*Brasil Verdade* é uma compilação de quatro médias-metragens, produzidos por Thomas Farkas no período entre 1964 e 1965, com os filmes *Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, *Nossa Escola de Samba*, de Manoel Gimenez, e *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capoville. Posteriormente, é criada uma caravana conhecida como Caravana Farkas, no período entre 1969 e 1971, que percorreu o Brasil documentando manifestações populares; como consequência desse trabalho, surgiram 19 documentários intitulados *A Condição Brasileira*.

Após o ano de 1964, data do golpe militar, muitos diretores foram perseguidos pelo regime e muitos filmes foram censurados. *Cabra Marcado para Morrer* (1964), de Eduardo Coutinho, foi interrompido antes de terminado, só retomando a ser feito 20 anos depois. *Liberdade de Imprensa* (1966), de João Batista de Andrade, também teve a mesma sorte. Na tentativa de levantar questões a respeito dos movimentos sociais, ou de mostrar um povo descrente de liberdade, surgem os filmes: *A Opinião Pública* (1966), de Arnaldo Jabor, e *Nelson Cavaquinho* (1969), de Leon Hirzman.

No final dos anos 1960, a televisão já é um importante veículo de comunicação no Brasil. Muitos diretores buscam experiências, agora, em formatos televisivos ou no



jornalismo investigativo. Em 1972 surge, na TV Cultura de São Paulo, a *Hora da Notícia*, uma produção televisiva cujo fim era mostrar uma imagem diferente daquela apreçada pelos militares. Mais tarde um time de profissionais, como João Batista Andrade, Paulo Gil Soares, Luiz Carlos Maciel, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Hermano Penna e Walter Lima Jr., formam a equipe de reportagens especiais da TV Globo de São Paulo. Após várias filmagens, derivando dez documentários, surge o Globo Repórter, desvinculado do departamento de jornalismo. Os filmes eram realizados em películas 16mm, e com eles os cineastas visavam revelar um Brasil através de uma linguagem experimental e inovadora. Nesse contexto, destaca-se alguns trabalhos como: *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho Galiléia* (1978), de João Batista de Andrade; *Teodorico, o Imperador do Sertão* (1978), de Eduardo Coutinho, e *O Último Dia de Lampião* (1975), de Maurice Capovilla. Mais tarde, em 1983, a Rede Globo muda o formato televisivo, trocando os filmes de 16mm por câmeras de vídeo e os seus documentaristas por repórteres.

Glauber Rocha, importante representante do cinema novo, realizou alguns documentários em curta-metragem com um estilo autoral, mesmo em filmes que trabalhou contratado; destaca-se, entre eles o filme *Amazonas Amazonas* (1965), com um texto que evoca a todo momento os povos originários e sua primeira experiência com o filme colorido, e também *Di Cavalcanti Di Glauber* (1977). Sobre esse último, Xavier acentua que,

[...] o cinema não filma o evento, o cinema é o evento: o gesto de filmar o funeral de Di Cavalcanti é o que se discute no vaivém das imagens e, principalmente, na fala ininterrupta do autor; esta se desloca sempre o que seria um comentário convencional sobre a obra do pintor enquanto essa repica na tela em *flashes*, reproduções manuseadas, fragmentos. (2001 p. 93)

Em 1979 estreia *Terra dos índios*, de Zelito Viana. O filme retrata as condições de existência de algumas tribos indígenas no Brasil, como os Caingang, os Guarani, os Kadiwéu, os Xavante, os Terena e os Cajabi. Outro documentarista desse período é



Silvio Back, que possui na história do documentário brasileiro uma ampla produção entre curtas, médias e longas-metragens. Como característica, utiliza constantemente materiais de arquivo em seus filmes. Em *Revolução de 30* (1980), reunindo vários arquivos históricos dos anos 20 e 30, ou em *República Guarani* (1982), a fim de traçar um painel sobre a organização política indígena, construída a partir de um projeto dos jesuítas entre 1610-1767, utiliza-se de materiais etnográficos, por meio de colagem, animação e pedaços de filmes realizados. Em 1995 Back estreia outro documentário, *Índios do Brasil*, com mesmo estilo, utiliza técnicas de colagem de filmes nacionais e estrangeiros, cinejornais e documentários. O filme possui o foco expositivo de como o cinema tem construído a imagem do índio.

No início dos anos 1980, o país atravessa uma reorganização política e surgem diversos movimentos populares, como a Associação Brasileira de Vídeos Populares – ABVP<sup>9</sup>. Nessa época, a mudança tecnológica proporcionou uma maior abertura a produções independentes, com equipamentos mais leves e de baixo custo, viabilizando assim muitos outros projetos. O Centro de Trabalho Indigenista- CTI<sup>10</sup>, destaca-se nesse momento, com um trabalho feito a partir de um longo período em contato com etnias indígenas, encabeçado pela antropóloga belga Dominique Gallois e por Vicent Carelli. Os filmes etnográficos levantam questões sobre a identidade dos povos originários na contemporaneidade e têm desdobramentos de outras ordens, como a capacitação tecnológica desses povos. Entre essa produção pode-se destacar alguns curtas-metragens<sup>11</sup>: *A festa da Moça* (1987), sobre a etnia nabiquara, *Wai`á, o segredo dos homens* (1988), sobre os xavantes, *Vídeo nas aldeias* (1989). O filme *Mato eles?* (1982), de Sergio Bianchi, faz uma forte crítica direcionada, ao desmonta o universo de aparências que se forma em torno da questão indígena, como: na atuação da Funai com a indústria madeireira, as autoridades que promovem massacres e as leis que se posicionam de modo indiferente a inúmeros procedimentos ilegais.

<sup>9</sup>Saber mais - [http://www.pucsp.br/cedic/fundos/associacao\\_video.html](http://www.pucsp.br/cedic/fundos/associacao_video.html)

<sup>10</sup>Saber mais - <http://www.trabalhoindigenista.org.br/quem-somos>

<sup>11</sup> Outros filmes - <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?f=0>



Em 1997 surge o documentário biográfico *O cineasta da selva*, de Aurélio Michiles, que relata a vida de Silvino Santos. Em 2000, há o filme de Manoel de Oliveira, *Palavra ou Utopia*, que relata a saga do padre Antônio Vieira, levantando questões sobre a exploração indígenas pelos colonos. Joel Pizzini estreia em 2004 o longa *500 Almas*, retratando a redescoberta da extinta etnia Guató. *Desmundo* (2002), de Alain Fresnot, é uma adaptação do livro com o mesmo nome de Ana Miranda, que problematiza a mestiçagem entre índias e colonos. Andrea Tomacci dirige o documentário *Serra da desordem* (2006), cujo fio condutor é o índio Carapiru da tribo Guajá, que enfrentou um massacre em suas terras. Belisário Franca dirige, em 2007, o documentário *Estratégia Xavante*, em que retrata a estratégia desenvolvida pelo povo Xavante na tentativa de tomar conta de seu território e suas tradições com autonomia. Sobre *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli, é um longa que retrata o massacre dos índios da Gleba Corumbiara, e além deste trabalho existe uma longa filmografia em curta-metragem. José Padilha retrata, em *Segredos da tribo* (2010), os conflitos entre antropólogos nas aldeias Ianomâmi. Em *O mestre e o divino* (2013), de Tiago Campo pela Ong VNA<sup>12</sup>, um missionário e um indígena retratam a vida na aldeia e na missão de Sangradouro, em Mato Grosso.

## CONSIDERAÇÕES

Nesse artigo fez-se um breve levantamento histórico de filmes do gênero documental brasileiro, inseridos no circuito comercial, além de outros trabalhos documentários catalogados, que tratam da temática indígena. Foram listados, desde do início do cinema no Brasil até o ano 2000, 20 documentários voltados de alguma forma para as questões indígenas. Existe alguns autores, como Viany (1993), Bilharinho (1997), Xavier (2001), Ramos (2008), que abordam o assunto da trajetória do cinema em uma visão mais expandida, com profundidade e em diversos outros aspectos.

---

<sup>12</sup> Saber mais: <http://www.videonasaldeias.org.br>



Quanto à produção de material específico com a temática indígena, é preciso destacar o trabalho da VNA<sup>13</sup> – Vídeos nas Aldeias, organizado por Vincent Carelli. Na página oficial da Ong, além de informações técnicas, pode-se ter acesso a várias curtas-metragens desenvolvidos por indígenas ao longo de todo o trabalho realizado com os índios Nambiquara.

É também pertinente relatar que, na história do cinema brasileiro, os primeiros filmes que surgiram com a temática indígena foram, muitas vezes, realizados por imigrantes, principalmente espanhóis e italianos. Com o estilo de produção com influências do teatro e da ópera, esses pioneiros da cinematografia brasileira, de pronto, elegeram o índio como objeto de valor e fantasia, atraídos pelo fascínio desses povos considerados exóticos, habitantes originários das Américas. Cabe aqui frisar que, antes mesmo de qualquer aparição em documental, o primeiro filme catalogado com conteúdo que trabalha a temática indígena, foi a adaptação ficcional de *O Guarani* (1911), do romance de José de Alencar, dirigido por Salvatore Lazzaro.

O reforço de estereótipos sobre a figura tribal desses povos foi muito presente na trajetória do cinema nacional, produzido desde a lógica industrial, que edificou a figura desses povos entre duas vertentes principais: a do bom selvagem e a figura antropofágica (SANTILLI, 2000). Por meio dos produtos filmicos, os personagens índio/índia são julgados e classificados, a partir de juízos de valores estruturados entre esses dois extremos. Entre as ideologias concorrentes, sobressai-se aquela cujo resultado suscita, por um lado, a consciência ecológica e a vontade de proteção paternalista ligada a eles; por outro lado, pode gerar sua exclusão, a partir da ideia que os associa a figuras subdesenvolvidas. O resultado dessa “consciência” imagética pode amplificar opiniões preconceituosas, uma vez que levanta questões em torno de um personagem indígena imaginário, fixado no passado da história e que, na maioria das vezes, não corresponde ao índio real e atual.

---

<sup>13</sup> disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>



Nos dias atuais a produção documental é um mercado segmentado, em frequente expansão e com aberturas para diferentes formatos, contornando diversos suportes, como TV aberta, canais pagos e também materiais exclusivamente digitais para a internet.

## BIBLIOGRAFIA

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução: Teresa Ottoni. – Rio de Janeiro: Zahar 2002.

ARAUJO, Inácio. **Cinema o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller; revisão técnica Nuno Cesar P. De Abreu. Campinas: Papyrus, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: proposta para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo, SP – Martins Fontes, 1987.

COSTA, Selda Vale. LOBO, Narciso Julio Freire. **Cinema no Amazonas**. Artigo, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n53/24094.pdf>

GODOY, Hélio Augusto. **Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do documentário**. Artigo, 2000. Disponível em: << <http://www.bocc.ubi.pt/pag/godoy-helio-realismo-documentario.pdf> >>

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. **Dicionário Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

METZ, Christian. **A significação do cinema/ tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet / São Paulo, Perspectiva -1972**.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**; tradução Mônica Saddy Martins. – Campinas, SP: Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** Fernão Pessoa Ramos – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.



SANTILLI, Márcio. **Os brasileiros e os índios** / Márcio Santilli. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

TACCA, Fernando de. **Rituaes e festas Bororo. A construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon** - Rev. Antropol. vol.45 no.1 São Paulo 2002 – disponível em : [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012002000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100006)

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro** – Rio de Janeiro: Revan, 1993.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.