

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Matéria: CS106 – Métodos e Técnicas de Pesquisa e de Desenvolvimento de
Produtos em Midialogia
Docente: José Armando Valente
Discente: Katheleen Costa
RA: 177621

A imagem do índio no cinema brasileiro de ontem e hoje

RESUMO

O artigo identifica se existe uma mudança na maneira como o índio é representado pelo cinema ficcional brasileiro ao longo dos anos. Pois a visão que temos dos índios muitas vezes é a visão da literatura, e filmes, e ver se essa representatividade se alterou, para melhor ou pior é importante para sabermos como o índio será visto daqui pra frente. O artigo realiza uma análise de quatro filmes de épocas e gêneros diferentes, aventura, romance, comédia e ficção bibliográfica e um panorama geral da representatividade indígena no audiovisual. Concluindo que a representação indígena a partir da visão etnocêntrica nunca será a ideal.

PALAVRAS-CHAVE: cultura indígena; representatividade; audiovisual;

INTRODUÇÃO

A escola, os livros, e os filmes me ajudaram a formar uma ideia do que era ser índio, depois comecei a perceber que esses mesmos livros românticos e esses filmes não passavam de uma visão do homem branco sobre o tema, e que eu nunca soube o que era ser índio da visão de um índio. Com isso em mente pensei que os filmes atuais pudessem ter uma visão mais próxima da realidade, mas para entendermos se isso realmente aconteceu temos que entender a questão índio, e Márcio Santilli afirma 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).

O índio sendo visto como os outros, os que não somos só comprova o que já era obvio, de que o índio esta sendo e sempre foi representado por homens brancos. Desde o inicio o nativo já era retratado não por eles mesmos, mas pelos intrusos, a carta de achamento do Brasil já iniciava uma atribuição de papéis que mais tarde seria alimentada por escritores e diretores. A literatura romântica com temática indígena de autores importantes no cenário brasileiro como José de Alencar e Mario de Andrade serviu de expirações para varias produções cinematográficas, um grande exemplo é as varias adaptações para o cinema de O Guarani, e tanto os autores literários como os criadores de conteúdo audiovisual parte de uma visão etnocêntrica da cultura indígena. E tudo isso contribuiu para os a visão que temos dos indígenas até hoje.

O cinema nacional brasileiro aborda a temática indígena desde a sua origem, em 1910, e desde então vem contribuindo – em sintonia com a literatura e os

meios de comunicação de massa – para a construção de uma imagem dos grupos e sujeitos indígenas que situa-nos basicamente em termos de bons e maus selvagens. Essas narrativas, em sua maioria, partem de um ponto de vista dominante etnocêntrico que, por meio da fixação de estereótipos, difundiram e continuam a difundir representações que situam os povos indígenas brasileiros no passado histórico, destituindo-lhes da posição de sujeitos e caracterizando-lhes como primitivos, selvagens, ingênuos, infantis, preguiçosos, exóticos, entre outros, ainda que haja momentos de exceção (CUNHA, 2000; SILVA, 2002, SILVA, 2014, NUNES, 2014, SILVA, 2014).

Mas a auto-representação indígena pode de alguma forma ter contribuído para uma mudança atual na maneira que os novos cineastas tentam retratar a cultura indígena? Essa não é exatamente a questão que quero abordar, mas penso que se na conclusão do artigo estiver dizendo que houve uma mudança para melhor, na maneira que o índio é retratado é válido estudar essa relação com a autorrepresentação que começou na década de noventa. Com isso em mente penso que essa possibilidade de auto-representação pode ter favorecido para uma visão mais fiel do índio no cinema ficcional dos últimos anos. Vicente Carelli foi um cineasta que iniciou esse movimento pela busca da auto-representação do índio. Para melhor explicar:

A partir da década de noventa começa a surgir no Brasil, iniciativas por políticas públicas onde os grupos indígenas possam retratar e relatar suas imagens audiovisuais onde os acontecimentos cotidianos do grupo, bem como rituais, cerimônias e celebrações sejam expressos, divulgados para outras culturas, bem como guardados para as futuras gerações. (MELCHIOR, 2011,p,10)

O papel dado ao índio no passado pelas objetivas etnocêntricas de vários diretores de gênero ficcional ajudou a disseminar uma visão superficial e preconceituosa do que realmente é ser um índio, não estou criticando o gênero apenas quero deixar claro que por ele não ter obrigação de se trabalhar fatos reais pode-se trabalhar com exageros.

Nesses filmes (ficção) em função do seu aparente “descompromisso” em retratar a realidade existiria uma rica possibilidade de expressão do imaginário, aflorando conceitos e preconceitos sobre a imagem do personagem indígena presente nessas obras. (SILVA, 2002, p, 3).

Para o objetivo que tenho em mente os gêneros de ficção serão bem mais proveitosos, porque o índio retratado na ficção será o mais próximo do imaginário que temos deles e não uma representação “fiel” como tenta um filme documentário. Com isso quero ver se ao passar dos anos existe uma mudança do pensamento cinematográfico nos filmes de ficção ao retratar o indígena e sua cultura, e entender como as diferentes épocas trabalham na imagem do índio, analisar as diferenças a partir de filmes de períodos distintos.

METODOLOGIA

Minha pesquisa foi qualitativa e documental, com bibliografias encontradas na internet.

Para a elaboração do artigo comecei lendo dois textos que achei importante, O índio no cinema brasileiro e o espelho recente (SILVA, 2002) e A representação do índio no cinema brasileiro (QUARTERONE, 2015) a partir da leitura fui capaz de melhor compreender o papel do índio nos filmes analisados, mas não me contive em apenas ler

os dois artigos citados a cima, cheguei a ler um artigo sobre o cinema produzido pelos próprios indígenas e muitos outros que estão citados nas referencias, e prossegui assistindo um documentário que apresenta uma ampla visão do índio brasileiro, *Yndio do Brasil* (1995) Sylvio Back. Ver esse filme foi importante para ter um panorama geral da representatividade, pois ele aborda trechos de filmes, documentários e reportagens a cerca do índio, e eliminou a necessidade de assistir mais filmes.

Depois assisti e analisei quatro filmes, *Como era gostoso o meu Francês* (1971) Nelson Pereira dos Santos, *O Guarani* (1979) Frauzi Mansur, *Caramuru – A invenção do Brasil* (2001) Guel Arraes e *Xingu* (2011) Cao Hamburger. As escolhas dos filmes não foram aleatórias, tentei ampliar a análise selecionando anos específicos e filmes diversos. Quis preencher a década de 70 por ser a com maior quantidade de filmes com o tema pretendido e a de 2000 para verificar se os anos alteraram a forma que pensamos o índio, e a escolha dos filmes tem uma lógica, *Como era gostoso o meu Francês* possui uma proposta distinta de *O Guarani*, com isso pretendi que dois filmes pertencentes à mesma década narrassem historias diferentes para melhor pensar o indígena e sua cultura.

A análise foi inspirado na leitura do artigo do Juliano Gonçalves da Silva, onde ele já analisava o filme *Caramuru*, então seguindo os passos do Juliano tentei descrever momentos considerados importantes, e vi como a imagem o som, a composição total da cena trabalhava para contar a historia, depois associava as leituras feitas por mim com o que estava vendo e ouvindo e escrevia um panorama das duas coisas.

PANORAMA GERAL DO PAPEL DO INDIO

Desde o inicio o europeu se fascinou com o “exotismo” indígena, o que resultou num grande volume de produções onde o índio é representado. A Carta a El-Rei Dom Manuel, mais conhecida como a carta do achamento do Brasil redigida por Pero Vaz de Caminha é o primeiro momento em que o nativo brasileiro é representado na visão eurocêntrica, e depois disso temos diversas produções.

Existe uma filmografia expressiva da década 10 até os dias atuais que tem como temática o índio, que mostra como a sociedade não indígena, produtores de cinema, construiu certo conjunto de imagens e valores a cerca do índio (SILVA, 2002,p,27).

O primeiro relato de um filme com temática indígena é justamente *O Guarani* de 1911 por Salvattore Lazzaro, uma adaptação do romance de José de Alencar, ou seja, o índio já começa a ser relatado em uma obra ficcional. Os filmes seguintes da década 10 continuam sendo adaptações de romances consagrados, temos *Iracema* de 1919, *Ubirajara* de 1919 e outra versão de *O Guarani* de 1916, todos os livros são de José de Alencar.

Os personagens indígenas nesses filmes são homens brancos pintados, nessa época não se usava atores indígenas, e seus papeis era secundário, se o personagem fosse um homem indígena era vilão na maioria dos casos, se mulher, se apaixonava pelo “herói” branco civilizador. Então o índio se limitava ao tão conhecido discurso do bom ou mau selvagem de Rousseau, e quando bom era idealizado pelo romantismo, sendo digno e incorrupto (SILVA, 2002,p,28).

No período do modernismo brasileiro o enfoque se da na nacionalidade miscigenada que José de Alencar já abordava em suas obras, porem nesse momento os estudos antropológicos e linguísticos dá continuidade a essa pesquisa, é o momento em que Oswald de Andrade escreve o Manifesto Antropófago e que Mario de Andrade escreve *Macunaíma*, o tão conhecido herói sem nenhum caráter, a obra cinematográfica em si é do final da década de sessenta. Os anos seguintes às narrativas que tem índios não os tem como foco.

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. (SILVA, 2002,p,106).

Enquanto nas décadas anteriores o nativo foi deixado de lado, nos anos sessenta ele volta a ser o foco das produções, que agora tenta discutir o que representa ser índio no Brasil, e esse é o período em que se lança a adaptação de *Macunaíma*, um dos primeiros filmes do Cinema Novo e que tem uma abordagem de personagens que representam uma crítica cultural e social do brasileiro e o filme caminha para entender o índio no contexto social geral. Os anos setenta teve uma grande quantidade de produções que falavam do índio incluindo *Como era gostoso o meu Francês* e *O Guarani*. Os filmes dessa época trabalharam com uma forma figurada de ver as coisas, com o intuito de passar pela censura, e alega-se que a explosão de filmes tratando do índio se dá pelo regime nacionalista da ditadura.

Anos oitenta e noventa retoma o assunto sobre o que representa ser índio, e *Yndio do Brasil* fala sobre isso quando resolve mostrar as diversas filmagens problematizando o tema. Quem são eles? É ser o que sempre a imprensa, os livros e o cinema nos contaram ou o que eles mesmos têm para nos contar e mostrar?

Nessa época a violência contra os índios é abordada em diversos filmes como *Avaeté, semente da vingança* (1985) e *Capitalismo Selvagem* (1993). O encontro entre nativos e estrangeiros também é abordado pela cinematografia brasileira como em *Hans Staden* (1999); *Os Sermões* (1989) e *Brava Gente Brasileira* (2000). Nestes filmes se destacam personagens de fundo religioso, que irão, assim como na vida real, mediar esses contatos, contracenando com os personagens indígenas. (SILVA, 2002,p, 107)

Já nos anos 2000 temos *Tainá no país da amazonas*, um filme infantil com uma vertente ecológica, com a visão do indígena protetor da natureza, tem *Brava Gente Brasileira* que além de tratar da violência contra os índios, atribui um papel equivalente ao índio e ao branco, colocando os dois como seres de qualidades e defeitos (SILVA, 2002,p,103). Essa década conta também com *Caramuru – A invenção do Brasil* e *Xingu*, que serão analisados.

ANALISES ANOS 70

O filme *Como era gostoso o meu francês* se passa no ano de 1594 e os índios estavam no meio da guerra com os portugueses e franceses, a tribo tupinambá se alinhou com os franceses, e os tupiniquins com português. O filme começa narrando uma carta escrita por Villegaignon a Calvino em 31 de março de 1557 o conteúdo descreve algumas das aventuras vividas por Villegaignon, enquanto isso, vemos os franceses se instalando em uma ilha até que começa uma perseguição e o nosso protagonista é preso, para se soltar joga-se no mar e é tido como morto. O Jean sobrevive e acaba nas mãos dos índios tupiniquins e portugueses, porém são atacados pelos tupinambás e o francês é aprisionado, pois é confundido com um português. A tribo tupinambá decide matar o francês e comer depois de oito meses. Ele recebe uma esposa, a Seboipeb, e vivera como índio até o dia do ritual antropófago.

Esse filme trabalha a antropofagia como metáfora de resistência, tanto dos povos indígenas, como resistência ao momento histórico em que é produzido, época de ditadura. A caracterização dos tupinambás foi excepcional, deixando todos nus, depilados e pintados de urucum, e a nudez é sem nenhuma conotação sexual, entretanto a gravação do filme coincidiu com o AI-5, e quando ficou pronto O Departamento de Censura de Diversões Públicas do regime militar alegou exibição exagerada do nu

masculino e censurou o filme, mas a divulgação no exterior continuou. Nelson Pereira o diretor, tentou convencer as autoridades de que o índio brasileiro nunca usou roupa, e o excesso de nudez não passa da realidade indígena. O departamento aceitou a nudez do índio, mas continuou proibindo a do homem branco, no que Clarice Lispector disse no *Jornal do Brasil* em 16 de outubro de 1971 “Qual a diferença entre o corpo nu de um índio e o corpo nu de um branco? [...] no filme inteiro não há um só gesto ou intenção obscenos ou simples sugestão maliciosa.” (SALEM, 1987,p, 266).

Nelson Pereira demonstra com textos de cronistas que são inseridos ao longo do filme como a cultura do povo nativo não foi compreendida e nem respeitada pelo europeu, que sempre se colocou em uma posição superior. (SILVA, 2014,p,206)

No decorrer do filme o mercador francês que poderia salvar o Jean mente para o cacique afirmando que ele é português e deve ser morto, e diz para Jean ficar na tribo e ir juntado pau-brasil que quando tivesse chance iria tira-lo da ilha. O francês acredita na história do mercador e adapta-se a vida dos tupinambás, vive com Seboipeb a índia designada a ser sua esposa. Ao perceber que foi enganado pelo mercador, o mata mostrando que ele manteve viva a intenção de fugir da tribo e no fim do filme vemos que ele não desistiu em nenhum momento dessa ideia apesar do seu envolvimento amoroso com Seboipeb, portanto apesar da parente adaptação não se sente tupinambá e sua arrogância de homem civilizado se mantém até o fim. O amor vivido entre os dois personagens de Nelson Pereira não representa uma “conciliação” do colonizador diante do índio e nem “rendição” de um perante o outro. (SILVA, 2014,p,208)

Antes de morrer Seboipeb explica a Jean como será o ritual, que tem como caráter a absorção do poder do inimigo e não a saciar a fome, essa cena considerada a mais bela do filme, te explica um ritual antropofágico através da sedução levando o espectador por um momento respeitar e admirar esse ritual tão esculachado pela sociedade, mostrando como Nelson Pereira soube trabalhar bem uma questão tão delicada sem respeitar a cultura indígena. No fim Jean esbanja sua arrogância diante da tribo e é morto, depois mostra a cena de Seboibep se deliciando com um pedaço do pescoço dele, que é a parte designada à esposa.

Nelson Pereira disse em uma entrevista para *O Globo*, 29 de setembro de 1971.

O público não se identificou com as minhas ideias. Identificou-se, por exemplo, com o francês, o colonizador. Todo mundo lamentava a morte do ‘herói’. Não entenderam que o herói era o índio e não o mocinho. (SALEM, 1987,p,267)

Para finalizar a análise, em outro trecho da entrevista vemos a preocupação com a veracidade da cultura tupinambá, mostrando como Nelson Pereira tentou uma representatividade indígena o mais possível do real, inclusive fazendo o filme praticamente inteiro na língua tupi.

Tive que reconstituir um passado longínquo, o que implicou uma interpretação pessoal da História. Respeitei todos os dados disponíveis da cultura tupinambá. Quanto às relações dos índios com os franceses, ficaram evidentemente sujeitas ao que sempre senti sobre a questão. (SALEM, 1987,p,267)

O Guarani é uma obra muito reproduzida no cinema brasileiro, talvez a mais reproduzida, com sete adaptações cinematográfica portanto não me aprofundarei na narrativa por ser uma história bem conhecida. Sua primeira versão lançada em 1911 foi dirigida por um italiano, mostrando como a visão etnocêntrica estava explícita. Antes mesmo do filme o diretor Vittorio Capellaro escreveu uma ópera sobre o livro que foi encenada na Europa, eram atores europeus cantando italiano sobre um romance entre uma

moça portuguesa com um indígena da tribo dos aimorés. Depois a obra começou a ser encenada no Brasil.

As várias adaptações do livro de José de Alencar mantém a visão do mito da criação da nação brasileira a partir da união de um índio com uma portuguesa, uma visão disseminada até hoje. O grande impasse nesse romance é a passividade do índio, a falta de compromisso dele com a própria tribo, ele foge com a filha do inimigo. Além disso, é tratado como um cachorro fiel ao dono, que no caso são os portugueses. Peri é um dos poucos homens indígenas com um papel de mocinho, considerado mais civilizado que o próprio europeu.

Peri é representado como um cavalheiro europeu que se comporta segundo as normas burguesas de educação. As reações do índio como portador de uma cultura com valores próprios e forma de comportamento específico foram anuladas para compor o personagem cordial e gentil. (BERARDO, 2002,p, 65)

A representatividade indígena aqui não passa dos estereótipos já conhecidos, como mostra Peri e sua harmonia com a natureza.

Peri caça e lhe traz uma onça viva. O fato de não matar a onça denota uma atitude "ecologicamente Correta", já enaltecida pelos europeus seiscentistas e atribuído ao índio uma capacidade heroica ou o sonho de total domínio sobre a natureza. (BERARDO, 2002,p,66)

O diretor Frauze Mansur mantém a visão de José de Alencar que trabalha a relação do índio e do colonizador de uma maneira não histórica, de que o encontro desses se fez em meio a uma paixão. Podemos ver essa paixão como uma maneira de romper com fronteiras, mas reproduz a ideia de domínio como diz Rosa Berardo em sua tese de doutorado.

O motivo específico da escolha desse filme com uma história tão conhecida foi pelo momento histórico em que foi produzida. Ditadura militar, grande propaganda nacionalista, diversos filmes na década de setenta que trata do índio, o lançamento de mais uma versão de O Guarani em 1979, é pra fechar a década com um filme totalmente simbólico para a nação, um dos primeiros grande romance brasileiro e primeiro filme com temática indígena.

ANALISE ANOS 2000

Caramuru é um filme curioso que trabalha com ironia do começo ao fim, é do ano de 2001 porém sua história se passa em 1500 e reconta a história do achamento do Brasil. Na realidade não se tratava de um filme e sim de uma minissérie da rede Globo de televisão que foi produzida como programação especial para as comemorações do descobrimento do Brasil em 2000. Seu formato difere da versão vinculada nos dias de hoje, além de ser uma minissérie de três capítulos, tinha trechos documentais que conversavam com o enredo.

A história do filme (não a versão da minissérie com os trechos documentais) tem um enredo cômico como de costume do diretor Guel Arraes, e não se preocupa nem um pouco com a verdade, exagerando diversas vezes ao decorrer do filme. Essa atitude não merece de maneira nenhuma a tentativa de ver o personagem indígena num filme recente, pois como será lido um pouco a frente apesar dos estereótipos presente nessa obra, o autor cultivava uma leve seriedade para bem representar a cultura indígena.

A abertura do filme já revela o ar que ele terá por completo. Ele inicia com um cometa no céu estrelado que não tenta de maneira nenhuma ser convincente, e um zoom out revela a pupila de um jovem, o nosso protagonista Diogo, enquanto isso um narrador diz que é 1º de janeiro de 1500. Diogo está na sacada da janela olhando para o céu tem uma praia que mais uma vez não é real e nem tenta ser. Outro zoom out mostra a terra, e logo em seguida um zoom in se fecha na direção do Brasil e surge Paraguaçu que está sentada na areia da praia também olhando para o céu. É feito um zoom in nos olhos de Paraguaçu até surgir uma estrela, depois mostra Diogo desenhando uma estrela e em seguida mostra Paraguaçu pegando uma estrela do mar. A lua percorre por trás da índia e surge no céu de Diogo. Enquanto tudo isso acontece o narrador continua falando a cerca do rumo que a história irá tomar.

Essa primeira parte com os efeitos toscos dá a entender que o que será contado dali pra frente não deve ser levado a sério, mas a fala do narrador é quase científica quando fala das constelações, o que gera uma contradição. Porém esse clima irreal não escurece o tratamento concedido ao indígena, não é a autenticidade que era proposta em *Como era gostoso o meu francês*, mas quando o narrador diz: “Uma jovem índia vê este outro céu. Ela sabe que as estrelas são as almas dos heróis indígenas que morreram. O que ela não sabe é que também vai se tornar uma heroína e virar estrela lá no céu.” Ele trata a cultura com respeito, pois ele não diz que Paraguaçu *acredita* que as almas dos heróis indígenas viraram estrelas, ele fala que ela *sabe* disso. Renato Pucci Jr diz que “A cultura indígena é tratada em pé de igualdade em relação a europeia.”

Nessa mesma época lançava *Brava Gente Brasileira* outro filme que trabalha muito com a ideia de que a cultura europeia não é superior a indígena, e que ambos os modos de vida tem suas qualidades e defeitos.

O filme *Xingu* de Cao Hamburger tem uma proposta diferente de *Caramuru*. É um filme ficcional bibliográfico da vida dos irmãos Villas-Bôas, portanto buscam trabalhar com fatos verdadeiros. A história inicia com a chamada para comporem a expedição Roncador-Xingu também conhecida como Marcha para Oeste, que tinha como objetivo penetrar o Brasil central para fazer reconhecimento do ambiente e assumir o território. Portanto pode ser vista como uma política de colonização do oeste, o que já entra em conflito com os povos nativos que habitavam essas regiões.

Durante a marcha os integrantes se depararam com várias tribos indígenas, e esse encontro foi conflituoso no começo, com o tempo foi ocorrendo aproximações mediante as várias tentativas dos irmãos Villas-Bôas. Essas aproximações geraram vínculos fortes que incentivaram os irmãos a lutarem por terras delimitadas aos índios.

A característica mais importante nesse filme, é a preocupação em distinguir as diversas tribos indígenas e sua cultura, não se tem uma visão generalizada sobre o índio. Enquanto demarcam os territórios para a criação do parque nacional, pensam nas diversas tribos e a posição estratégica para não entrarem em conflitos uma com a outra. Os índios nos filmes não tem o papel central, mas não sofrem de estereótipos corriqueiros como nos outros filmes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cumprido com meus objetivos ao ler diversos artigos assistir um documentário introdutório e analisar quatro filmes. No desenvolvimento desse artigo abordei um panorama geral que mostra como o índio é caracterizado, e dos anos 1910 até os anos 2000 houve sim mudanças, mas enquanto forem os homens brancos a contarem histórias sobre eles, não será possível a perfeita e verdadeira visão que gostaria de encontrar ao analisar os filmes mais recentes, porque como diz Berardo quando negamos a

importância da corporalidade dos personagens indígenas, construímos ideias genéricas sobre o índio brasileiro.

As análises foram as partes mais complexas, facilidades não existiram principalmente quando concluí as análises e percebi que as mudanças na representação indígena no cinema não foram como esperei, me decepcionei, repito o que disse logo acima, enquanto nós quisermos falar sobre o índio haverá problemas, erros e desrespeito por isso lanço a ideia que me veio ainda no processo de levantamento de dados, a análise dos produtos audiovisuais recentes em comparação com os filmes de auto-representações indígenas que foram possíveis depois de iniciativas públicas para incentivar a produção cinematográfica para uma melhor representação, divulgação cultural e documentação histórica, e ver se esses filmes feitos por indígenas ajudaram os filmes mais recentes a representa-los com mais autenticidade.

REFERÊNCIAS

AVAETÉ, Semente da Vingança. Direção: Zelito Vianna, Produção: Alvarenga Júnior, Produtora: Produções Cinematográficas Mapa e Embrafilme; colorido, 35mm, 1985. 110 min.

BRAVA Gente Brasileira. Direção e roteiro: Lúcia Murat, Produção: Renê Bittencourt, Companhia Produtora: Tanga Filmes e Vídeo, Distribuição: Riofilme, colorido, 35mm, 2000. 104 min.

BERARDO, Rosa. **A representação da alteridade:** estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70. Tese de Doutorado, Université de La Sorbonne Nouvelle, 2000. 61-73 p.

CAPITALISMO Selvagem. Direção: André Klotzel, Companhia Produtora: Cinematográfica Supervisão de produçãoerfilmes, colorido, 35mm, 1993. 110 min.

CARAMURU A Invenção do Brasil. Direção: Guel Arraes, Produção: Anna Barroso; Globo Filmes; Lereby Productions, 2001. 85 min.

COMO Era Gostoso o Meu Francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos, Produção: Klaus Manfred; Nelson Pereira dos Santos; Luis Carlos Barreto; César Thedim; Condor Filmes; Produções Cinematográficas L.C; Barreto Ltda, 1971. 84 min.

CUNHA, Edgard. **Cinema e imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, USP. São Paulo, 2000. s/n.

HANS Staden. Direção: Luiz Alberto Pereira, Companhia Produtora: Lapfilme Produções (Brasil) e Jorge Neves Produções Audiovisuais (Portugal), Distribuição: Rio Filme; colorido, 35mm, 1999. 92 min.

IRACEMA. Produção, direção e roteiro: Vittorio Capellaro; Argumento: baseado no romance homônimo de José de Alencar; Fotografia: Paulo Benedetti; Companhia Produtora: Capellaro Filme; p&b, 35mm, 1919, Rio de Janeiro, RJ.

MELCHIOR, Marcelo do Nascimento. **Identidade cultural e auto-representação cinematográfica indígena Xavante**. Goiânia, 2010, p.173, Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, 2011. 173 p.

NUNES, Karliane Macedo, SILVA Renato Izidoro da e SILVA José de Oliveira dos Santos. **Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil**, *Polis* [En línea], 38 | 2014, Publicado em 05 setembro 2014, consultado em 25 abril 2016. URL : <http://polis.revues.org/10086>, 16 p.

O GUARANI. Direção: Fauzi Mansur, Produção: Embrafilme; Fauzi A. Mansur Cinematográfica; Virgínia Filmes 1979. 135 min.

OS SERMÕES. Direção: Júlio Bressane, Companhia Produtora: Júlio Bressane Produções Cinematográficas e Embrafilme, Distribuição: Embrafilme, colorido, 35mm, 1989. 90 min.

QUARTERONE, Giovanna Ignacio. **A representação do índio no cinema brasileiro**. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2015. 11 p.

SALEM, Helena (1987), **Nelson Pereira dos Santos: O sonho Possível do Cinema Brasileiro**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira. s/n.

SANTILLI, Márcio. **Os brasileiros e os índios**. São Paulo: Senac, 2000. 156 p.

SILVA, Cleonice Elias da. **Como era gostoso o meu francês: O índio como “homem de seu tempo”**. Mestranda. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, Núcleo de Estudos de Política, História e Cultura – POLITHICULT, São Paulo, 2014. 200-216 p.

SILVA, Juliano Gonçalves da. **O índio no cinema brasileiro e o Espelho Recente**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. 148 p.

TAINÁ no País das Amazonas. Direção: Tânia Lamarca e Sérgio Bloch, Produção: Pedro Carlos Rovai, Montagem: Diana Vasconcelos, Montagem: (con): Michael Ruman, Companhia Produtora: Tietê Produções Cinematográficas, colorido, 35mm, 1999. 92 min.

UBIRAJARA. Produção, direção, roteiro, Cenografia, Montagem: Luiz de Barros; Argumento: baseado no romance homônimo de José de Alencar; Fotografia: João Stamato; col: Museu Histórico Nacional e Serviço de Proteção aos índios; Companhia Produtora: Guanabara Filme; Distribuição: Empresa Cinematográfica Americana; p&b, 35mm, 1919. 100 min.

XINGU. Direção: Cao Hamburger, Produção: Fernando Meirelles; Andrea Barata Ribeiro; Bel Berlink; O2 Filmes; Globo Filmes, 2011. 102 min.

YNDIO do Brasil. Direção: Sylvio Back, Produção: Usina de Kyno, 1969, data de relançamento 1995. 70 min.