



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO
EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

MARIA HELENA BENITES ALVES

**ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DOS ÍNDIOS KAIOWÁ E
GUARANI NO CINEMA: FILME TERRA VERMELHA**

**CAMPO GRANDE/MS
FEVEREIRO/2012**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO
EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

MARIA HELENA BENITES ALVES

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Linguística e Semiótica), na "Produção de sentido no texto/discurso", da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), sob a orientação do Prof.Dr. Hélio Augusto Godoy de Souza.

**CAMPO GRANDE/MS
FEVEREIRO/2012**

MARIA HELENA BENITES ALVES

**ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DOS ÍNDIOS KAIOWÁ E
GUARANI NO CINEMA: FILME TERRA VERMELHA**

APROVADA POR

**DR. HÉLIO AUGUSTO GODOY DE SOUZA
(ORIENTADOR/UFMS)**

**DR. GERALDO VICENTE MARTINS
(UFMS)**

**DR. ANTONIO JACÓ BRAND
(CONVIDADO/UCDB)**

Campo Grande/MS, _____, _____ de _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela minha vida e por ter alcançado mais esta etapa no meu caminhar.

Em especial à minha mãe que sempre me incentivou em todos os meus projetos.

Ao meu pai que sempre torce por mim.

Aos meus filhos Danyelle e Caio.

À minha amiga Cristina Ramos, grande motivadora desse Mestrado .

Aos meus amigos Jacir Zanatta, Jakson Pereira, Inara Silva, Osvaldo Ramos e Silvia Tada pelo incentivo e compreensão.

Ao meu amigo e conselheiro José Francisco Sarmiento.

À Eva Ferreira pela ajuda e conselhos.

Às “Leonires” do Gestão de Pessoas da UCDB por estarem sempre dispostas a compor meus horários.

À UCDB que desde a graduação sempre esteve presente no meu crescimento profissional.

Ao meu orientador Hélio Augusto Godoy de Souza que com sabedoria e humildade compartilhou seus conhecimentos.

A todos que de maneira direta ou indireta sempre me incentivaram e me apoiaram.

*Uma coisa é distinguir as coisas umas das outras.
Outra é conhecer a diferença das coisas.*
(IMMANUEL KANT)

RESUMO.....	8
INTRODUÇÃO	10
1. OS KAIOWÁ E GUARANI E A OCUPAÇÃO TERRITORIAL NO ANTIGO SUL DE MATO GROSSO	13
1.1 Processo histórico.....	13
1.2 Presença Kaiowá no Mato Grosso do Sul.....	15
1.3 Ocupação Fronteiriça.....	19
1.4 Os Kaiowá e a ocupação de seu território	21
1.5 Outras frentes de ocupação	23
1.6 Confinamento do povo Guarani/Kaiowá.....	25
1.7 Cultura dos Kaiowá e Guarani	26
1.8 O Suicídio entre os Kaiowá e Guarani	30
2. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA, ANÁLISE FÍLMICA E A VISÃO DO ÍNDIO NO CINEMA BRASILEIRO	34
2.1 Linguagem e seus desdobramentos	34
2.2 – Fotografia	38
2.2.1 Questão do realismo na fotografia	39
2.2.2 Um Código para Fotografia	44
2.3 Aspectos Fotográficos do Cinema	48
2.3.1 Enquadramentos.....	52
2.3.2 Planos	53
2.3.3 Ângulos de filmagem.....	56
2.3.4 Movimentos de Câmera e Linguagem Cinematográfica	58
2.3.5 Tipos de Movimentos de Câmera	61
2.4 Montagem	63
2.4.1 Pontos de vista.....	64
2.4.2 Montagem Narrativa e a Continuidade da Ação.....	67
2.4.3 Elipse	68
2.4.4 Fenômenos Sonoros.....	70
2.4.4.1 Ruído	71
2.4.4.2 Música.....	71

2.4.4.3 A Utilização da Fala	72
2.5 – Estrutura Narrativa	72
2.5.1 Abordagem Sintética: Dramaturgia	73
2.5.2 <i>Plot</i> e o núcleo dramático:.....	74
2.5.3 Princípios do <i>Plot</i>	75
2.6 Estrutura Clássica	75
2.7 Análise Fílmica.....	77
2.8 A visão do índio nos filmes brasileiros	82
3. ANÁLISE DO FILME TERRA VERMELHA	86
3.1 O Filme	87
3.1.1 Ficha Técnica:.....	87
3.1.2 Descrição resumida do filme	88
3.2 Análise do filme a partir dos conceitos antropológicos.....	91
3.3 Análise do filme a partir dos conceitos da linguagem cinematográfica .	107
3.3.1 Fotografia	108
3.3.2 Câmera em movimento	111
3.3.3 Montagem	114
3.3.4 Estrutura narrativa.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS:	134
ANEXOS	138
ANEXO A - DIVISÃO EM CENAS DO FILME “TERRA VERMELHA”	138
ANEXO B – DESCRIÇÃO DAS CENAS DO FILME “TERRA VERMELHA”	141

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo observar como é feita a representação do povo da etnia Kaiowá/Guarani no cinema, em especial, no filme *Terra Vermelha* (2008), de Marco Bechis. O filme é um drama ficcional que retrata os dilemas dos índios Kaiowá/Guarani do Mato Grosso do Sul, em luta por seu território. O longa-metragem brasileiro *Terra Vermelha* de co-produção entre o Brasil e a Itália é inspirado em fatos reais. Por se tratar de uma história que aborda os conflitos vividos pela etnia Kaiowá e Guarani, este estudo pretende analisar como a representação dos índios dessa etnia é retratada no filme e, a partir dessa análise, examinar a produção de sentido no longa-metragem. Apesar desta dissertação conter em seu título a palavra “representação” não pretendemos discutir com mais profundidade este conceito que possui variadas acepções dependendo do campo de conhecimento que se considere (Antropologia, Sociologia, História, etc). Utilizamos o termo no sentido de algo que está no lugar de algo, algo que representa outra coisa, tal como aparece na Semiótica, quando se define o conceito de signo. Para a análise do filme, esta pesquisa contará com o aporte teórico de Lucia Santaella e Winfried Nöth estudiosos da semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce, de Hélio Augusto Godoy de Souza, Antônio Jacó Brand, Marcel Martin, Philippe Dubois, Ane Goliòt-Lété e Francis Vanoye, Edgar Teodoro Cunha entre outros.

Palavras-chave: produção de sentido; análise fílmica; representação; Mato Grosso do Sul

ABSTRACT

This work aims to observe how is the representation of people of ethnic Kaiowá e Guarani in cinema, especially in *Terra Vermelha* movie (2008), by Marco Bechis. The film is a fictional drama that portrays the dilemmas of Indians Kaiowá e Guarani of Mato Grosso do Sul state, fighting for their territory. The Brazilian feature film *Terra Vermelha* co-production between Brazil and Italy is inspired by real events. Because it is a history that addresses the conflicts experienced by Kaiowá e Guarani ethnic, this study aims to examine how the representation of Indians in this ethnic group is portrayed in the film and from this analysis to examine the production of meaning in the feature film. Although this dissertation contain in its title the word "representation" does not intend to discuss in more depth this concept that has different meanings depending on the field of knowledge that is deemed (anthropology, sociology, history, etc.). We use the term as meaning something that is in place for something, something that represents something else, as it appears in Semiotics, when defining the concept of the sign. For the analysis of the film, this research will

include the theoretical Lucia Santaella and Winfried Nöth scholars of semiotics developed by Charles Sanders Peirce, Hélio Augusto Godoy de Souza, Antônio Jacó Brand, Marcel Martin, Philippe Dubois, and Ane Goliôt-Lété and Francis Vanoye, Edgar Teodoro Cunha among others.

Keywords: production of meaning, film analysis, representation, Mato Grosso do Sul state

INTRODUÇÃO

O cinema ao deixar de ter um caráter apenas de espetáculo e fantasia tornou-se um meio de comunicação, de informação e de propaganda. É por meio de suas imagens e por consequência, da representação do “real” que tomamos consciência de outras culturas e valores.

Esse tomar consciência a respeito de outras culturas por meio das imagens veiculadas no cinema é que moveu este estudo, que tem como objetivo geral observar como foi construída a representação dos índios Kaiowá e Guarani¹ no cinema. Para tanto, escolhemos analisar o filme *Terra Vermelha* (2008), de Marco Bechis, sendo que esse exame permitiu observarmos a produção do sentido gerado a partir da narrativa contida na história do filme.

O longa-metragem brasileiro *Terra Vermelha* (2008) de co-produção entre o Brasil e a Itália, com duração de 108 minutos é um drama ficcional, inspirado em fatos reais. *Terra Vermelha*, escrito e dirigido por Marco Bechis, retrata os dilemas dos índios Kaiowá e Guarani do Mato Grosso do Sul em luta por seu território. O cineasta italiano pensava em fazer um filme sobre uma tribo isolada, mas, durante suas pesquisas, deparou-se com os casos constantes de suicídio entre os Kaiowá e Guarani e escolheu essa etnia como tema de seu trabalho. Na busca por atores que pudessem interpretar com realidade esses papéis, Bechis usa os próprios índios como atores no filme.

A relevância desta pesquisa reside no fato de que o não-índio traz consigo um preconceito enraizado pela ação da colonização realizada por eles e que ainda se faz presente, pois como relatado por Brand, o índio é considerado preguiçoso, bêbado e invasor, e somente esses tipos de notícias são veiculadas na mídia. O foco estará na análise das imagens do povo

¹ De acordo com Antonio Brand a classificação recorrente na antropologia, são designados pela classificação genérica de guarani os grupos étnicos Kaiowá, Mbya e Nandeva, sendo que, no cenário de relações interétnicas, em Mato Grosso do Sul, somente esses últimos, os Nandeva se autoreconhecem como guarani. Embora em menor número, os Guarani/Nandeva constituem a população majoritária em quatro terras indígenas, estando, porém, presentes em menor número em diversas outras. Ao nos referirmos a aspectos comuns aos dois utilizaremos a expressão Kaiowá e Guarani.

Kaiowá e Guarani que são retratadas no longa-metragem brasileiro e observar se a mesmas contribuem ou não para o reforço desse juízo de valor negativo a respeito dos indígenas.

O estado de Mato Grosso do Sul possui a segunda maior população indígena do Brasil. Está em primeiro lugar, dentre todos os Estados brasileiros, em termos de concentração dessa mesma população. No Estado existem, reconhecidamente, cinco etnias: Guarani (subgrupos Kaiowá e Nandeva), Guató, Kadiwéu, Ofayé-Xavante e Terena.

Segundo dados do Núcleo de Pesquisas das Populações Indígenas da Universidade Católica Dom Bosco (NEPPI/UCDB), os Kaiowá e Guarani contemporâneos foram descobertos pelo mundo colonial em 1750-60, por ocasião da execução do Tratado de Madri. A etnia Kaiowá e Guarani vive concentrada na região sul do Estado e é a mais populosa do Mato Grosso do Sul.

Podemos observar que é muito antiga a resistência por parte dos indígenas frente à invasão de suas terras, pois conforme relato histórico era quase impossível os colonizadores, nas viagens terrestres, não serem atacados por índios que tiveram suas terras invadidas pelos brancos, o que era entendido pelos europeus e brasileiros como atitude de barbárie e violência.

Ainda hoje, a briga pela posse da terra continua, contando com a presença constante das mídias no papel de comunicar o fato. Contudo, mesmo com o empenho da mídia na busca em retratar os dilemas dos povos indígenas, o que se vê são histórias com teor pouco sólido e imagens genéricas, que se distanciam muito da realidade vivida por esses povos. Conforme Brand (1997), a colonização sofrida pelos indígenas resultou não somente na perda de território ocupado por eles, mas serviu também para gerar um processo de mudanças profundas e rápidas na identidade e na cultura desses povos.

Para a realização da pesquisa, optou-se por dividir o trabalho em três capítulos, sendo que os dois primeiros estão reservados para a revisão bibliográfica da pesquisa e o terceiro contempla a análise do filme proposto.

No primeiro capítulo, abordamos o aspecto histórico que mostra como foi o processo de colonização e o consequente confinamento dos Kaiowá e Guarani. Nesse capítulo, passamos a conhecer também a cultura e o relacionamento dessa etnia com o seu território – *tekohá*. Pesquisas realizadas por Antônio Jacó Brand serão as grandes norteadoras deste primeiro capítulo, sendo que também contaremos com o aporte teórico de outros estudiosos na explanação sobre os assuntos tratados nesse capítulo.

Para o capítulo 2, reservamos um espaço no qual discorreremos a respeito da linguagem cinematográfica e seus códigos, que auxiliam a composição de um filme, para tanto contaremos com a contribuição teórica de Marcel Martin, Hélio Augusto Godoy de Souza entre outros. Também abordamos o assunto que contempla o tema “análise fílmica” e como se processa o trabalho de se fazer uma análise, este tópico contará com o trabalho realizado por Francis Vanoye e Anne Goliót-Léte no livro *Ensaio sobre Análise Fílmica*. Ainda nesse capítulo, dedicamos um espaço para analisar como a imagem do índio foi sendo construída no cinema brasileiro sendo que para isso contaremos com as pesquisas do estudioso Edgar Teodoro Cunha.

O terceiro capítulo contempla a análise de algumas cenas do filme *Terra Vermelha*, sendo que, nesse momento, colocamos em prática as pesquisas realizadas no primeiro e segundo capítulos, para entendermos como é feita a representação dos índios nesse longa-metragem.

1. OS KAIOWÁ E GUARANI E A OCUPAÇÃO TERRITORIAL NO ANTIGO SUL DE MATO GROSSO

Neste capítulo, discorreremos sobre os aspectos históricos e culturais dos índios Kaiowá e Guarani que habitam a região sul de Mato Grosso do Sul. Esse levantamento de informações servirá como base para tentarmos entender um pouco mais sobre essas etnias representadas na obra cinematográfica do cineasta italiano Marco Bechis. Usaremos como referências bibliográficas estudiosos que tratam do assunto com bastante propriedade, embora, como será constatado mais adiante, no tópico sobre a cultura dos Kaiowá e Guarani, utilizaremos como referência basicamente os estudos realizados pelo historiador e coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas da Universidade Católica Dom Bosco (NEPPI/UCDB), Antônio Brand.

1.1 Processo histórico

De acordo com diversos historiadores, aproximadamente cinco milhões de índios viviam no Brasil antes da vinda dos europeus para esse continente. Os nativos brasileiros foram classificados em tribos conforme o tronco linguístico ao qual pertenciam: tupi-guaranis (Litoral), macro-jê ou tapuias (Planalto Central), aruaques (Amazônia) e caraíbas (Amazônia).

Os Guarani descendentes do tronco tupi, no Brasil, são subdivididos em três grupos: Mbyá, Kaiowá e Ñandeva. Estas duas últimas subdivisões vivem no Mato Grosso do Sul, sendo que podemos encontrar outros Guarani distribuídos em diversos estados brasileiros: Rio de Janeiro, Paraná, São Paulo, Rio Grande do Sul, Espírito Santo e Santa Catarina.

Segundo Eva Maria Luiz Ferreira (2007), a etnia Guarani é a mais pesquisada pelos estudiosos, sendo que esse interesse talvez esteja relacionado à ativa participação na ocupação e colonização na Bacia do Rio da Prata. A estudiosa Friedl Paz Grünberg (2002) faz referência à herança cultural

e histórica dos Guarani na formação de países como a Argentina, Uruguai, Brasil e Bolívia (figura 1).

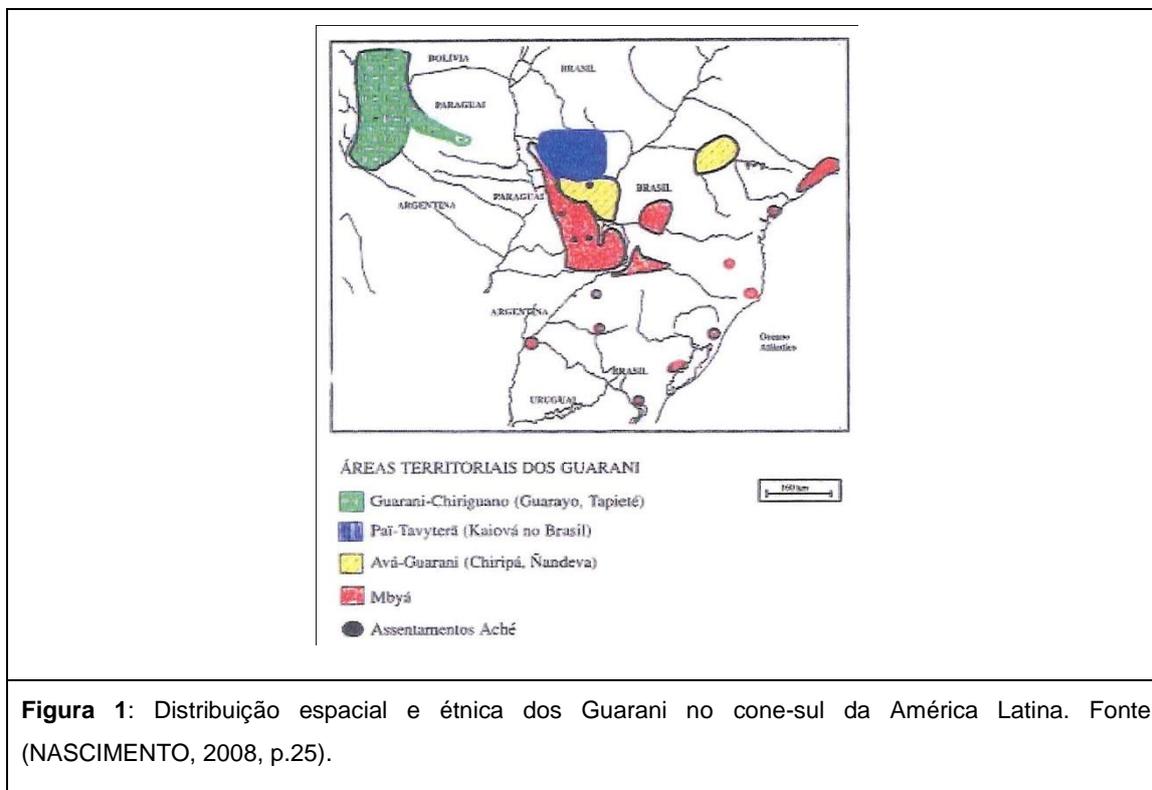


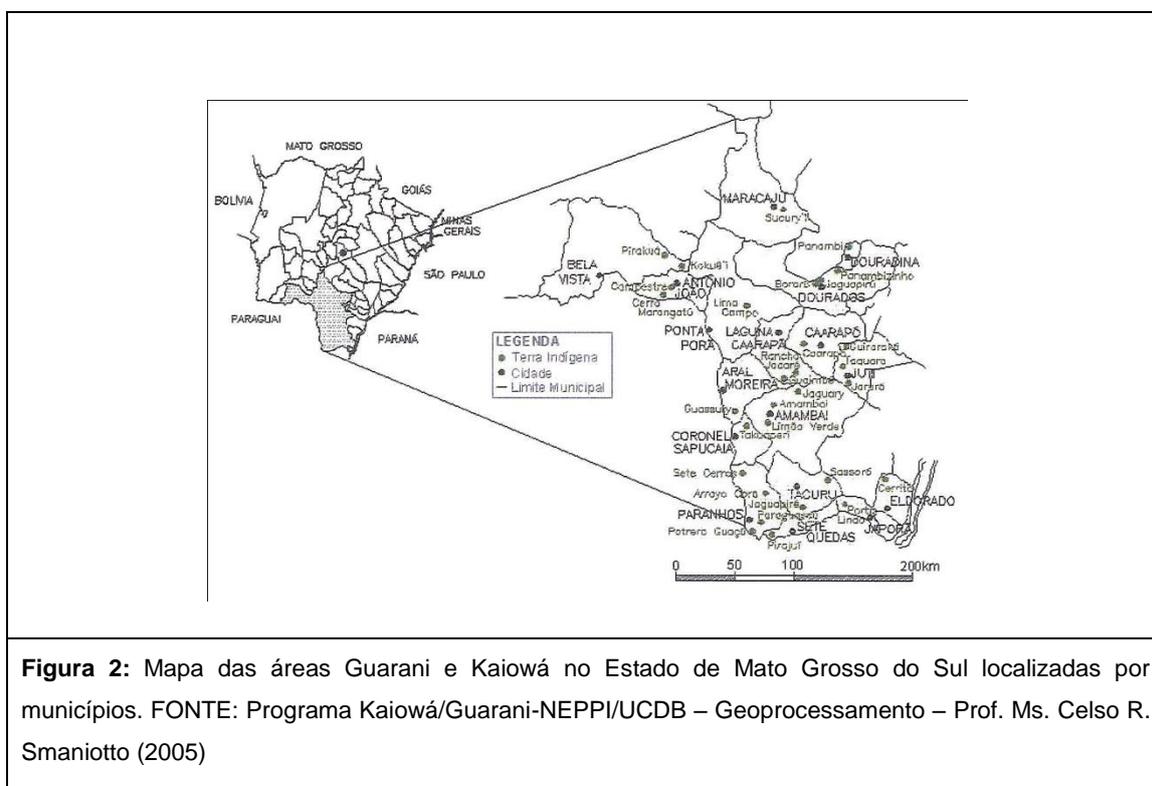
Figura 1: Distribuição espacial e étnica dos Guarani no cone-sul da América Latina. Fonte (NASCIMENTO, 2008, p.25).

Durante o processo de ocupação europeia, identificaram-se cinco grupos ou subgrupos que possuíam categorias distintas, mas, apesar das diferenças existentes, foram incluídos na categoria genérica dos “Guarani”. De acordo com estudiosos, os Cario estavam estabelecidos nas proximidades do Rio Paraguai. Os Paraná ficavam nos arredores do rio que tem o mesmo nome, sendo que essas duas etnias foram dizimadas – quando os espanhóis chegaram aqui. Ao sul, no atual Rio Grande do Sul e regiões vizinhas, localizavam-se os *Tape*, que se supõem serem os ancestrais dos atuais Guarani-Mbyá. Mais ao norte do então território Guarani, entre o Rio Mbotetey, atual Miranda, e o Rio Apa, ficavam os povos da Província do Itatim, que se constituiriam nos atuais Pai-Tavyterã ou Kaiowá. Um quinto subgrupo colonial ocupava a província paraguaia designada Guairá que poderia, também, ser considerado ascendente dos atuais Guarani-Ñandeva (MELIÀ, G. GRÜNBERG, F. GRÜNBERG, 1976 *apud* FERREIRA, 2007, p.23).

1.2 Presença Kaiowá no Mato Grosso do Sul

Os colonizadores europeus descobriram em 1750-60, por ocasião da execução do Tratado de Madri, os Kaiowá, conhecidos pelos paraguaios como Pãi-Tavyterã, (MELIÀ, G. GRÜNBERG, F. GRÜNBERG, 1976 *apud* FERREIRA, 2007, p.23). Eles foram considerados descendentes dos Itatim, sendo que seu território compreendia a região que ia desde o rio Apa até o rio Miranda (GADELHA, 1980, p.251, n. 14 *apud*, 1997, p.51), tendo ao Leste a serra de Amambai e, a Oeste, o rio Paraguai (figura 2).

Consta que parte dos Itatim foi reduzida² pelos jesuítas, a partir de 1632. Nos relatos dos missionários consta que, para convencerem-nos a se reduzirem, utilizavam como argumento a perspectiva de conseguirem escapar dos encomendeiros. Mas, por causa desse mesmo argumento, outros Itatim evitaram as reduções, preferindo permanecer no mato. A Província do Itatim era, no século XVII, a região mais isolada e pobre do Paraguai (GADELHA, 1980 *apud* BRAND, 1997, p. 51).



² Reduções foram os aldeamentos indígenas organizados e administrados pelos padres jesuítas no Novo Mundo, como parte de sua obra de cunho civilizador e evangelizador.

Esses Itatim (Caaguá-Monteses³), ao preferirem permanecer no mato, se tornaram os mais atingidos pela invasão dos bandeirantes paulistas, pois eles eram considerados pelos colonizadores como “infiéis” e culturalmente “bárbaros” (MELIÀ, F. GRÜNBERG, J. GRÜNBERG, 1976 *apud* BRAND, 1997, p. 51). Os bandeirantes, para chegarem até os Itatim, navegaram pelos afluentes do rio Paraguai, tais como o Taquari, Aquidauana, Miranda, Apa, Ipane, Jejuí e Tebiquari (GADELHA, 1980 *apud* BRAND, 1997, p.51).

Em 1767, foi criado o Forte Iguatemi (Povoação e Praça de Armas de Nossa Senhora dos Prazeres e São Francisco de Paula do Iguatemi), que, em 1771, foi elevado à categoria de Vila. Iguatemi transformou-se no mais antigo povoado do Mato Grosso meridional e este foi o primeiro passo para a povoação do atual Mato Grosso do Sul.

De acordo com pesquisas realizadas pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (Relatório de registro de sítio arqueológico-etnográfico e histórico, 1987), o Forte encontrava-se em território da atual aldeia Kaiowá Yvykuarusu/Paraguassu, às margens do rio Iguatemi, sendo que inúmeros documentos históricos sugerem a presença de índios Kaiowá naquela região, já desde a fundação do Forte Iguatemi.

É esta campanha abundante de gentio Cuan e cavaleiro, tem suas caças, mas também tem muitos mosquitos e insetos, não tem os homens liberdade de saírem ao campo sem que vão com camaradas, porque do contrário correm risco de suas vidas (TAUNAY, 1951 *apud* BRAND, 1997, p.53)

Antonio Brand (1997) explica que foi por meio dos trabalhos de demarcação dos limites da fronteira de 1754 e de 1777, que novas notícias sobre os Caaguá ou Monteses chegaram até os colonizadores, possibilitando estabelecer a diferenciação entre os diversos subgrupos guarani hoje existentes e distinguir alguns aspectos característicos do seu modo-de-ser coletivo, especialmente o religioso.

³ Denominação dada aos Kaiowá que resolveram permanecer nas matas e fugir do confronto com os colonizadores (MONTEIRO, 2003, p. 18).

Foi no período de 1830 que começou de fato o povoamento por não-índios das terras que hoje constituem o Estado de Mato Grosso do Sul (CAMPESTRINI E GUIMARÃES, 2002). Essa ocupação se deu pelos campos de Miranda, Serra de Maracaju e, entrando pelo rio Paranaíba, rio Sucuriçu e Taquarussu (1835), chegando aos campos do rio Brilhante (1839) e rio Vacaria (BRAND,1997). Porém, segundo GRESSLER e SWENSSON (1988, p.20), “apesar do surto colonizador do ciclo do gado, o Estado de Mato Grosso do Sul permanecia quase despovoado” até a Guerra do Paraguai.

Em 1845, o Barão de Antonina deu início a uma empreitada que tinha como finalidade principal descobrir uma via que ligasse o porto de Antonina a Cuiabá, ou seja, uma via de acesso direto entre o Paraná e Mato Grosso. Mas apenas em 1847, a expedição teria penetrado em rios do Mato Grosso. Em setembro desse mesmo ano, João Henrique Elliot, integrante da expedição, escreveu:

Oito léguas abaixo da barra do Vaccaria com o Avinheima, encontramos muitos vestígios de índios na margem direita: n’este mesmo dia, dobrando uma volta, os avistamos de repente lavando-se no Rio: Seriam cincoenta, e correram para o mato da barranca, ficando alguns mais corajosos por verem sómente uma canoa com quatro pessoas dentro.[...] Eram Caiuás da mesma família d’aquelles que encontramos nas margens do Rio Ivahy em 1845 [...] Estes índios pareciam de boa índole, fáceis de reduzir, e podem ser muitos úteis aos navegantes: resta que o governo dê boas providencias a respeito, para que os não hostile, matando uns, captivando outros, e affugendo o resto. (ELLIOT, 1848, p. 173 *apud* MONTEIRO, 2003, p, 23)

As explanações do sertanista evidenciam as mesmas observações, sobre a “boa índole” e o caráter pacífico dos Kaiowá, dos viajantes e observadores que mantiveram contato com os índios pelo lado da fronteira com o Paraguai (BRAND, 1997)

Outra expedição foi organizada em 1848 pelo Barão de Antonina e percorreu toda a região do atual Mato Grosso do Sul com o mesmo propósito de averiguar a probabilidade de abrir uma via de comunicação entre São Paulo e Mato Grosso, ou “para, tendo em vista já a Lei de Terras de 1850, garantir-lhe as melhores áreas desta região”. (CAMPESTRINI e GUIMARÃES, 2002,

p.41). Joaquim Francisco Lopes, integrante da comitiva, aponta as características de agricultores que os possuíam:

Chegamos enfim ao aldeamento, impropriamente assim chamado, porque as casas acham-se disseminadas e como por bairros. Entramos em um rancho coberto de folhas de caeté, sendo outros cobertos de folhas de jerivá. A aldeã é collocada entre as suas roças ou lavouras, que abundam especialmente em milho, mandioca, abobora, batatas, amendoins, jucutupé, carás, tingas, fumo, algodão, o que é tudo plantado em ordem; e toda época é própria, fora a sementeira, [...] (LOPES, 1850 *apud* MONTEIRO, 2003, p. 24)

Até 1850, poucos contatos foram mantidos com os Kaiowá. Segundo Relatório do Diretor Geral de Índios, da Província de Mato Grosso (1848), eles tinham pouco conhecimento sobre os Kaiowá; sabiam apenas que eram bastante numerosos e de índole pacífica, devido à vida sedentária e agrícola, e que essa qualidade era raríssima entre os indígenas.

Nesse período, começam, aos poucos, tentativas que não foram bem sucedidas de aldeamento dos Kaiowá e Guarani dessa região.

Embora haja unanimidade, nos escritos da época, sobre o caráter pacífico desses índios, concluiu-se que seria necessário aldeá-los, pois "no estado, porém, em que vivem, são completamente inúteis e prejudiciais à sociedade pelas suas freqüentes correrias..." (Relatório do Presidente da Província de Mato Grosso, 1880:33, *apud* Monteiro, 1981, p.13).

Nesse mesmo relatório, o presidente da Província afirma que:

O único meio de chamá-los à civilização será o da persuasão, procurando se modificar os seus hábitos por intermédio de Missionários que possuídos da verdadeira fé christã, se internem nos sertões com o fim de aldear e catechisar esses infelizes (Relatório do Presidente da Província de Mato Grosso, 1880:33, *apud* Monteiro, 2003, p. 27).

O Barão de Antonina promoveu também a migração de 400 a 600 índios Kaiowá e Guarani para o aldeamento de S. Pedro de Alcântara, em 1854, na

margem esquerda do rio Tibagi, sendo que a transferência foi efetivada pelos sertanistas Lopes e Elliot.

Eliott, no seu relato sobre essa transferência, descreve que se deparou com uma nação refugiada de Kaiowá numerosíssima, proveniente das vastas matas da margem direita do grande Paraná. E confirma também a índole pacífica e os costumes bem favoráveis para a “civilização” (ELLIOT, 1900 *apud* BRAND, 1997, p. 58)

Nas margens do rio Dourados, próxima à atual cidade de Ponta Porã, foi instalada a Colônia Militar de Dourados (1861), que foi criada com a finalidade de auxiliar a navegação interior e a defesa dos moradores contra os índios, até a fronteira do rio Iguatemi e do rio Apa, e também transformar os índios em “civilizados” por meio da catequese (GRESSLER, SWENSSON, 1988, p.39).

1.3 Ocupação Fronteiriça

Na confluência do rio Santa Maria com o Brilhante (1863), sob a responsabilidade do Frei Ângelo de Caramônico, havia um aldeamento de Kaiowá e Guarani. Com a guerra do Paraguai, os indígenas desse aldeamento se dispersaram e ele foi extinto. Essa guerra trouxe consequências determinantes para a sobrevivência dos grupos indígenas da região fronteiriça que, à época, era desconhecida e de limites indefinidos.

Este ano marca o início das hostilidades com o Paraguai, que invade esta região do sul do Mato Grosso, determinando, entre outros efeitos de caráter mais geral, um esforço e um interesse novo pelo aliciamento de populações indígenas fronteiriças, por autoridades brasileiras. A necessidade de definir as fronteiras implicava, numa região parcamente povoada e onde o índio representava uma força de trabalho essencial, no aceleração dos contatos com populações indígenas arredias ou mesmo hostis, com vistas a sua eventual utilização no conflito ou, pelo menos, sua neutralização como elemento útil às forças invasoras (...) (MONTEIRO, 2003, p. 28)

Com o fim dessa guerra, segundo relatos indígenas, grande parte dos ex-combatentes, especialmente paraguaios, ficou na região e se tornou mão-de-obra nos trabalhos da Cia Matte Laranjeira; os fazendeiros, que haviam fugido durante a guerra, retornaram (BRAND,1997, p.59).

Com o término da guerra com o Paraguai (1865-1870), as autoridades brasileiras tomaram consciência da importância em colonizar a fronteira e, buscaram trazer o “elemento branco” para habitar essa região e estabeleceram postos militares para deter a infiltração de estrangeiros. Para definir a região de fronteira, foi nomeada uma comissão que percorreu a região ocupada pelos Kaiowá e Guarani, entre o rio Apa e o salto de Sete Quedas, em Guaíra, sendo Thomás Laranjeira, nomeado para realizar este trabalho de demarcação fronteira (BRAND, 1997).

Thomás, ao chegar a essa região, percebeu a grande quantidade de ervais nativos existentes e também a abundante mão-de-obra pós-guerra disponível e estabeleceu a Companhia Matte Laranjeira (1882), em território dos Kaiowá e Guarani, que, segundo Ferreira (2007, p.28), marca “*um período de grande importância para a história regional do atual Mato Grosso do Sul e para a história dessa etnia*”.

Thomás Laranjeira foi o primeiro a obter o direito legal de retirada da erva-mate nativa, essa concessão obtida inicialmente compreendia um período de 10 anos.

É concedida a Thomaz Laranjeira permissão por 10 anos para colher mate nos ervais existentes nos limites da Província de Mato Grosso com a República do Paraguay, no perímetro compreendido pelos morros do Rincão e as cabeceiras do Igatemy, ou entre os rios Amambay e Verde, e pela linha que desses pontos for levada para o interior, na extensão de 40 kilometros (Decreto n. 8799 de 9 de dezembro de 1882). [legislação sobre o mate de 1833 a 1935, p.13] Instituto Nacional do Mate – INM. Arquivo Nacional – Rio de Janeiro (JESUS, 2004 *apud* FERREIRA, 2007, p.11).

1.4 Os Kaiowá e a ocupação de seu território

A concessão obtida pela Cia Matte Laranjeira atingiu em cheio o território dos Kaiowá e Guarani e dava o direito a Thomás Laranjeira de extrair a erva-mate nativa. Porém uma determinada cláusula o impedia de proibir a colheita da mesma erva por parte dos moradores locais e marca o começo de um novo momento para os índios Kaiowá e Guarani, que viam seu território ser explorado pelos não-índios (BRAND, 1997, p.61). Esta concessão foi sendo cada vez mais ampliada sempre com o apoio de políticos influentes como os Murtinho e Antônio Maria Coelho, chegando a 5.000.000 hectares (ha).

Assim, a área correspondente ao atual Estado de Mato Grosso do Sul passa a ser efetivamente ocupada e explorada, o que torna cada vez mais difícil o isolamento dos grupos indígenas existentes na região, entre eles os Kaiowá. Ao longo dos séculos os brancos foram se aproximando da região ocupada pelos índios de início apenas tangenciando-a para, posteriormente, irem ocupando os territórios dos Guarani mais densamente. (MONTEIRO, 2003, p. 31)

Esse movimento de ocupação das terras indígenas pelos não-índios, resultou no engajamento dos Kaiowá e Guarani – na tentativa de garantir a sua sobrevivência – como mão-de-obra dos grandes ervateiros que se estabeleciam na região, sendo que este “disciplinamento” estabelecido entre os índios e os brancos no Mato Grosso *“implicava o reconhecimento dos territórios indígenas e sua conseqüente demarcação”* (MONTEIRO, 2003, p.31). *“O guarani é a razão de ser da extração da erva, cuja faina quando se entrega, não mede a extensão da sua força (...)”* (SILVA, 1939 *apud* MONTEIRO, 2003, p. 31).

Monteiro (2003, p.31) ressalta ainda que esta relação estreita com os “civilizados” gerou uma grande dependência de bens de consumo como tecido, sal, ferramentas e outros artigos. A exploração da erva mate tornou-se importante para os Kaiowá e Guarani por duas razões: a primeira, de atração, em “que o rendimento do trabalho permitia aos índios a aquisição de produtos como sal, açúcar, e outros”, e a segunda, de repulsão, pois gerou “o deslocamento dos índios para paragens distantes, em matas ainda

disponíveis”. Esse sistema começou a interferir na relação interna destas populações, modificando as suas vidas (WENCESLAU, 1999 *apud* MONTEIRO, 2003, p.31).

Embora a Cia Matte Laranjeira inicialmente não estivesse interessada na propriedade da terra, a exploração da erva-mate e o amplo engajamento dos Kaiowá Guarani nesta tarefa, impôs já o deslocamento de algumas aldeias, bem como a criação de novos ajuntamentos de índios em seus acampamentos. Algumas Reservas foram criadas em função desta interferência da Cia Matte Laranjeira na ocupação espacial tradicional (BRAND, 1997, p.132)

O monopólio da Cia Matte Laranjeira começou a perder força a partir de 1912, quando buscava renovar seus arrendamentos. Apesar de encontrar oposição no ato da renovação, a companhia atingiu seu auge em 1920. Conseguiu renovar o arrendamento sobre um total de 1.440.000 ha, por meio da Lei n. 725, de 24 de setembro de 1915. Mas a mesma lei autorizou a venda de até dois lotes de 3.600 ha a terceiros e, com isso, extinguiu o seu monopólio. O artigo 31^o dessa lei previa:

[...] a cada um dos ocupantes de terras de pastagens e de lavouras situadas dentro da área compreendida no contrato de arrendamento em vigor, será garantido, dentro do prazo de dois anos, a contar de 27 de julho de 1916, a preferência para a aquisição de uma área nunca superior a dois lotes de três mil e seiscientos hectares cada um, ainda mesmo que dentro dessas terras existam pequenos ervais (CORREIA FILHO, 1957 *apud* BRAND, 1997 p.86-87)

Outro momento em que se visualiza a redução do território Guarani é o da implantação de Colônias Agrícolas Nacionais (CAN), que fazia parte do projeto do governo brasileiro da era Vargas denominado “*Marcha para o Oeste*”, de caráter colonizador sem qualquer preocupação com os costumes indígenas já existentes na região. Este projeto previa a incorporação de novas terras e o aumento da produção de alimentos e produtos primários necessários à industrialização, a preços baixos (BRAND, 1997, p.73).

Estas colônias eram ‘a menina dos olhos da política de colonização do Estado Novo’. Entende que a ‘conquista do

oeste', através da criação das colônias agrícolas e outras iniciativas, significava, para o regime Vargas, 'a integração territorial como substrato simbólico da união de todos os brasileiros' (BRAND, 1997, p.73)

Durante esse processo de expansão para o Oeste, promovido por Getúlio Vargas, os territórios indígenas foram convertidos em lotes para instalação de colonos, como forma de promover a política nacional de desenvolvimento.

Em 28 de outubro de 1943, por meio do Decreto-Lei n. 5.941, criou-se a Colônia Nacional de Dourados (CAN). Nessa colônia, foram distribuídos 1.000 lotes de 30 ha cada, sendo beneficiados, especialmente, lavradores nordestinos (GRESSLER, SWENSSON, 1988, p.85-86).

De acordo com Brand, a implantação da colônia acabou resultando em problemas diferentes daqueles criados pela Matte Laranjeira, visto que, para essa companhia, o que importava eram os ervais; já para os colonos, o que interessava eram as terras a serem habitadas e exploradas.

Como observado por Brand (1997, p.78), as implantações dessas colônias marcam o início da luta dos índios pela manutenção e recuperação de suas terras, que foram vendidas pelo governo para os colonos, iniciando-se um conflito visto até os dias atuais, que é a busca constante dos colonos em obter a expulsão dos índios por meio de ações judiciais ou por outros meios.

1.5 Outras frentes de ocupação

Foi no governo de Getúlio Vargas, com a criação do Território Federal de Ponta Porã (1943), que o monopólio da Cia Matte Laranjeira foi quebrado, pois era do interesse desse governo liberar as terras para colonização. Nesse mesmo período, com o fim do domínio da Cia Matte Laranjeira, outras atividades passaram a fazer parte do dia-a-dia dos Guarani, como a exploração do palmito. Mas foi ao término dessa exploração de palmito que a situação dos

Kaiowá veio a piorar ainda mais, sendo que essa situação se reflete até os dias atuais, com as derrubadas de matas e as implantações de fazendas (BRAND,1997, p.88).

É nesse período de implantação de fazendas que se caracteriza o início do *esparramo*⁴, que compreende as décadas de 1950 a 1970, aproximadamente. Segundo depoimento do indígena João Martins: “A Cia não esparramava. Levava o grupo inteiro e os fazendeiro esparramava tudo” (BRAND, 1997, p.88). Conforme Brand, foi nesse período que esses moradores espalhados encontravam dificuldades para manter suas práticas religiosas coletivas e específicas, especialmente os rituais de iniciação dos meninos e das meninas.

Segundo Brand, os Kaiowá e Guarani, enquanto possível, continuaram buscando refúgio no interior das matas ou nos fundos das fazendas, mas como já não serviam mais aos interesses dos fazendeiros, estes passaram a se sentirem incomodados com a sua presença nas propriedades. Dessa maneira, os Kaiowá e Guarani começaram a ser confinados dentro das Reservas destinadas para eles. Esse processo atingiu o seu auge durante a década de 1980 (BRAND, 1997, p.90).

Algumas famílias Kaiowá e Guarani, ao verem o seu território ser reduzido, passaram a viver em pequenas áreas e, por parte do governo, não havia interesse em garantir uma organização social para essa etnia, como também em assegurar-lhes, ao menos, que esses espaços fossem, de fato e de direito, seus (SIQUEIRA, 2007, p.19).

A problemática do território é central na existência dos índios, mas, também, ocupa uma posição central na definição dos padrões de sua organização social e nas suas manifestações identitárias e culturais (OLIVEIRA, 1999 *apud* SIQUEIRA, 2007, p.19)

⁴ Dispersão de famílias indígenas extensas, causando a desarticulação de sua organização social (SIQUEIRA, 2007, p. 22)

1.6 Confinamento do povo Guarani/Kaiowá

O Serviço de Proteção aos Índios (SPI) foi criado em 1910, subordinado ao Ministério da Agricultura para atender as questões indígenas no Brasil em especial no estado de São Paulo e no sul de Mato Grosso e instituiu, no período de 1915 a 1928, oito reservas indígenas no então Mato Grosso, destinadas ao povo Kaiowá e Guarani. De acordo com Ferreira (2007), a ação promovida pelo SPI foi decisiva no processo de confinamento dessas etnias, pois, ao delimitar as reservas indígenas, os colonizadores entenderam que o restante da terra ocupada pelos índios estaria disponível para a colonização (Figura 3).

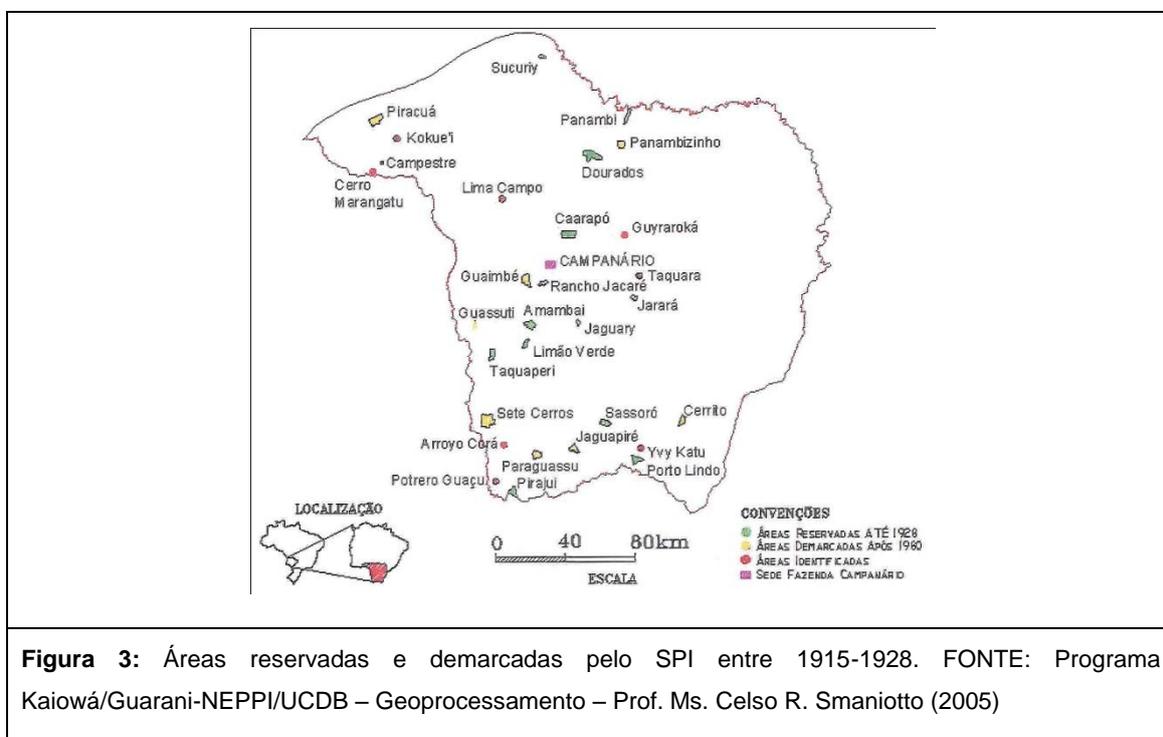


Figura 3: Áreas reservadas e demarcadas pelo SPI entre 1915-1928. FONTE: Programa Kaiowá/Guarani-NEPPI/UCDB – Geoprocessamento – Prof. Ms. Celso R. Smaniotto (2005)

Como observado por Brand (1997), o confinamento começou a inviabilizar a possibilidade de movimentação dos grupos dentro do território amplo, influenciando diretamente em sua cultura, na qual a coleta e a caça, junto com a agricultura, ocupavam lugar importante. Observa-se que o confinamento imposto pelos não-índios resultou não somente na perda da terra dos Kaiowá e Guarani, mas também na desestabilização de uma cultura de tradição, ao tentar impor-lhes o aldeamento e a cultura ocidental. As

consequências dessa mudança cultural podem ser observadas até os dias atuais.

1.7 Cultura dos Kaiowá e Guarani

Nesta pesquisa, usaremos como referência a definição abordada por Brand (1997), que cita Marshall Sahlins e mostra que um dos modos de compreendermos cultura é entendermos que ela é a “*organização da situação atual em termos do passado*”. Essa definição mostra que o passado enquanto referência do presente serve como meio de interpretação da realidade.

Brand durante sua pesquisa observa que o modo de ser dos antepassados Kaiowá e Guarani (*tekoyma*) aparece repetidamente nos depoimentos dos indígenas, referenciando o modo de pensar a realidade atual por parte destas etnias.

São as palavras da tradição recebidas de nossos pais (os antepassados), que informam a leitura da realidade: “... *nosso pai, nossa mãe coloca para nosso caminho (ñane raperã) por onde ir. O homem tem que seguir, o seu pai já lhe dá para o seu caminho*”, dizia o cacique Júlio Lopez, do Guassuty (8;1). (BRAND,1997, p.21)

Com o confinamento dentro de Reservas resultando na perda da identidade cultural, um dos grandes desafios enfrentados pelos Kaiowá e Guarani seguidores da tradição é o confronto entre as palavras da tradição (*tekoyma*) e os desafios advindos da realidade atual. Para os seguidores da tradição, a cultura segue apoiada na crença em deuses, que são invocados por meio da prática das rezas (BRAND,1997).

Brand (1997), no desenvolvimento de sua pesquisa, relata que a história que vai sendo lembrada pelos indígenas é consequência dessa ação dialética de confronto entre o “*dado permanente*” (as palavras da tradição) e o “*contingente*” (o novo modo-de-ser – *tekopyahu*), a realidade sincrônica

(entorno regional) que, para os Kaiowá e Guarani, alterou-se extremamente nos últimos anos.

O confronto entre o bom modo de ser dos antepassados (tekoyma) e o novo modo de ser (tekopyahu), que vem do entorno regional, emerge em todos os relatos. Este novo modo de ser para os *caciques* representa a “*má cultura*” (teko vai) e é como “*um atrapalho*” (Júlio Lopez, 8;2) (BRAND, 1997, p.22)

Brand observa nos relatos dos indígenas que, mesmo marcados pelas transformações impostas pela colonização dos não-índios, o passado ainda se faz presente para os Kaiowá e Guarani. De acordo com Brand, esse comportamento dos indígenas se deve ao fato de que “*o presente é, na verdade, uma ponte através do qual o passado constrói o futuro*”. Brand (1997) acredita que é talvez nessa construção de futuro, utilizando como referência o passado, que residam os impasses vividos pelos indígenas nos dias atuais.

Acostumados a vivenciar o presente, enquanto ponte por onde o passado transita para o futuro, ou seja, as palavras da tradição e o bom modo-de-ser dos antepassados se tornam futuro na passagem para a outra vida, para o sobrenatural, para o mundo das divindades para o qual toda a alma kaiowá/guarani aspira (BRAND, 1997, p.23)

Para Brand (1997), o confinamento nas Reservas e a correspondente perda de inúmeras aldeias resultam em alterações no modo-de-ser específico e tradicional dos Kaiowá e Guarani. “*É na aldeia enquanto tekoha (teko = modo-de-ser e ha= lugar onde), que os Kaiowá/Guarani vivenciam e atualizam esse seu modo-de-ser*”. Para Brand, a afirmação de Meliá vem ao encontro da hipótese de sua pesquisa “*sem lugar para vivenciar seu modo-de-ser não há modo-de-ser*”⁵ (MELIÁ, 1988b:106 *apud* BRAND, 1997, p.8).

Observa-se nessas explanações dos estudiosos citados que o território, para os Kaiowá e Guarani, transcende a questão meramente física, onde eles moram e obtêm meios para sua subsistência. O território é um local onde eles podem comungar e extravasar suas relações sociais e peculiares. “*É um*

⁵ “sin tekoha no hay teko”

espaço onde eles vivem segundo os seus costumes, tornando os aspectos culturais mais relevantes do que, propriamente, as questões relacionadas à produção econômica” (SIQUEIRA, 2007, p.22).

Para os indígenas, o aspecto cultural suplanta o aspecto físico e isso se deve ao fato que, de acordo com as suas tradições, a terra é uma dádiva de Deus aos homens, visto que devemos utilizá-la em benefício de todos, onde podemos plantar, construir moradias, realizar festas e rituais *“onde se vivenciam as inter-relações entre os homens e a natureza”* (SIQUEIRA, 2007, p.22).

Muito mais do que simples meio de subsistência, representa o suporte da vida social e está diretamente ligado ao sistema de crenças e conhecimento. Não é apenas um recurso natural – e tão importante quanto este – um recurso sociocultural (RAMOS, 1986 *apud* SIQUEIRA, 2007, p. 22).

Wenceslau (1990) aponta que a construção desse território é, essencialmente, formada por três espaços:

1) Território de andança, caminhada, procura do mel, da caça e da pesca. É por onde eles podem caminhar e passear e também uma terra que tem limites sagrados; 2) um território mais restrito, no qual se instalam as roças, oferecendo um aspecto descontínuo, situado em clareiras e terras férteis; e 3) muito importante, pois é onde está situada a aldeia, formada por duas, três ou mesmo uma casa, mas o mais importante para a casa é o terreiro. (WENCESLAU, 1990 *apud* SIQUEIRA, 2007, p.23)

Observa-se que o entendimento que os Kaiowá e Guarani têm sobre o território difere do entendimento dos não-índios. Os não-índios têm outro juízo de valor sobre a terra, sendo que eles a consideram somente sob o aspecto meramente comercial, servindo como meio de produção e geração de renda. Já para as populações indígenas, a terra é vista como fundamental para sua vida cultural.

Ela representa sua identidade, pois é ali que estão enterrados seus antepassados, o lugar onde são realizados os rituais, os casamentos, ocorrem nascimentos e a educação dos filhos, ou

seja, a terra carrega em si toda a história de sua vida. Ela é humanizada por estas populações, existindo laços muito fortes entre ambos (SIQUEIRA, 2007, p. 23).

O teórico Posey (*apud* SIQUEIRA, 2007, p.23) destaca bem o papel da natureza “no sistema de crenças e de adaptação do homem a determinados ambientes”. Não se trata de dependência, mas de uma “imbricação”, na expressão de Posey, entre o “mundo natural, simbólico e social”.

Logo, a consequência gerada pela colonização imposta pelos não-índios é observada pela alteração do modo-de-ser (*teko*), da organização social, da cultura e da sobrevivência dos indígenas pois, para eles, o território significa muito mais do que um pedaço de terra, é um local carregado pela presença de seus antepassados que ali habitaram, morreram e deixaram seus ensinamentos. A permanência nesses territórios facilitaria a comunicação e o aconselhamento com os espíritos de seus ancestrais que os auxiliariam a preservar a tradição e a cultura da sua sociedade.

Essa questão sociocultural dos Kaiowá e Guarani, de acordo com relatos deles, só é possível enquanto eles viverem em seus territórios (aldeias). Brand, apoiado em artigos de diversos autores-pesquisadores dos Kaiowá e Guarani, diz que é admirável a unanimidade em todos os estudos desses pesquisadores de que a unidade territorial fundamental é o espaço ocupado por cada aldeia. É essa aldeia, enquanto *tekoha*, o espaço ou “*lugar onde vivemos segundo nossos costumes*”⁶ (MELIÁ, G. e F. GRÜNBERG, 1976 *apud* BRAND, 1997, p.124), ou ainda, “*um espaço legítimo para a realização dos rituais, cantos e danças – liturgias que produzem a cosmogenia na vida Guarani*” (PEREIRA, 1995 *apud* Brand, 1997, p. 123).

O *tekoha* é um espaço “*prenhe de significados. Fora dos limites do seu tekoha, sim, tudo está repleto de vazios, não há vida Guarani*” (PEREIRA, 1995 *apud* BRAND, 1997, p.124). A autora afirma que em outro ambiente sem ser o *tekoha*, “*estaria apenas ‘um lugar da imortalidade, a chamada Terra sem Mal (yvy Mara ey), espaço onde a condição humana é abandonada, para que, no*

⁶ “lugar donde vivimos según muestra costumbres”

homem, possa realizar-se a condição de um deus” (PEREIRA, 1995 apud BRAND, 1997, p.124)

É a aldeia, efetivamente, o espaço onde se fundem terra, território, subsistência, relações sociais e festas religiosas, ou como afirma PEREIRA (1995, p.22), a aldeia é o “espaço físico-político-simbólico (...) lugar estruturante e suporte de sua organização social”. É o espaço necessário para os realizarem e concretizarem seu modo-de-ser específico e fundador de sua identidade. É onde se realizam as grandes festas religiosas e políticas. Por esta razão, referindo-se à vida em aldeia, o cacique Júlio Lopez diz: “vê como a gente, quando vivia com quem sabia rezar, nada acontecia para a gente, nos encostava em nosso companheiro, havia igualdade, irmão, pai, filho e companheiro de trabalho”. É a aldeia o espaço físico que torna possível este tipo de relação social e religiosa (BRAND, 1997, p.124).

Por isso, a importância dada pelos indígenas na retomada de seus territórios, pois entendem que é somente lá que poderão vivenciar sua cultura plenamente, pois é nesse espaço (aldeia) que eles conseguem vivenciar a plenitude no *tekoha*.

1.8 O Suicídio entre os Kaiowá e Guarani

Neste item, iremos abordar o suicídio entre os membros dessa etnia. Para tanto, utilizaremos como referência os estudos realizados durante a pesquisa de doutorado em 1998 do professor Antonio Brand. O estudioso observa que, de acordo com levantamentos realizados no período de 1981 a 1996, 281 casos de suicídio foram registrados. A partir de 1990, observa-se um crescimento significativo no número de suicídios, sendo que, naquele ano, 38 casos foram registrados, atingindo o seu auge em 1995, com 56 casos (BRAND, 1997, p.134).

De acordo com Brand (1997), essa variante observada no número de suicídios de um ano para o outro aponta o “*caráter ondular do suicídio indígena*” (BRAND, 1997, p.136). O autor aponta, ainda, que o pesquisador Levcovitz também encontra este caráter ondular de suicídio entre os índios na

América do Norte e que a incidência se torna mais acentuada entre os adolescentes.

Ou seja, o aumento ou a diminuição dos casos de suicídios se dá de forma ondular, com períodos mais ou menos longos sem o registro de casos, quando um novo surto se manifesta. Aliás, conclusões semelhantes são destacadas por Wicker (1966), referindo-se aos estudos de Westlake van Winkle sobre os índios do Novo México (BRAND, 1997, p.136).

O historiador destaca a falta de registro das tentativas de suicídios não consumadas, e que a não-consumação do ato se deve à rápida interferência de parentes e vizinhos junto a esses suicidas. O estudioso ressalta, ainda, “o cuidado maior por parte dos familiares que, ao perceberem alterações no estado psicológico das pessoas, passam a segui-las de perto” (BRAND, 1997, p.136).

No levantamento realizado pelo pesquisador, foi apurado que, desses 281 casos de suicídios, 48,2% ocorreram na Reserva de Dourados, 11,1% na Reserva de Caarapó, 8,9% na Reserva de Porto Lindo e nenhum caso foi registrado na Reserva de Pirajuy. Foi verificado, ainda, o predomínio dos homens — 57,9%, em comparação às mulheres, 40,7%. No que se refere à idade, observa-se que 43,93% estão na faixa de 12 a 18 anos e outros 22,50% na idade de 18 a 24 anos, indicando que 66,43% são pessoas com idade entre 12 a 24 anos. Quanto ao método utilizado pelos suicidas, o enforcamento é o modo mais recorrente.

A pesquisa aponta que nos meses de dezembro, janeiro e fevereiro encontra-se o maior índice de suicídios entre os indígenas. De acordo com Brand, deve-se levar em conta que, nesses meses, “*trata-se de um período que precede festas importantes do calendário kaiowá/guarani tradicional*” (BRAND, 1997, p.143). Lideranças indígenas atribuem outro fato a este fenômeno:

Este aumento verificado nas taxas de suicídio no final e no início de cada ano, ao fato de ser o período em que a totalidade dos homens está nas Reservas, devido à interrupção dos contratos coletivos de trabalho nas usinas de álcool. É um

período em que as violências internas e o alcoolismo crescem (BRAND, 1997, p.143).

Brand, durante seus estudos, entrevistou diversas pessoas que apontaram as causas aparentes que levariam as pessoas a suicidarem-se, sendo que esses depoimentos eram tomados de parentes, vizinhos, amigos ou mesmo não-índios, que mantinham contato com a vítima.

Nas causas alegadas ou nas circunstâncias próximas ao ato de suicidar-se, encontram-se, recorrentemente, problemas de relacionamento familiar e ou afetivos, desentendimentos com o cônjuge ou filhos e frustrações amorosas entre homens e mulheres. Emergem, ainda, com ênfase, casos em que o ato foi precedido de morte por suicídio de parentes, amigos ou pessoas amadas (BRAND, 1997, p.149).

Em Relatório da FUNAI (Com. De Serviço n. 372/ADR/AMB/MS, de 7/11/94), consta que vários moradores entendem que *“há uma feiticeira dentro da área que vem realizando esse tipo de trabalho”* (BRAND, 1997, p.149)

Brand cita ainda outro relatório feito exclusivamente na Reserva de Dourados, realizado por Pereira (1990), em que se encontra uma relação de causas “apontadas pelos índios” para o suicídio:

Bebida alcoólica; situação econômica precária; abandono da FUNAI; enfraquecimento das lideranças; clima conflitual entre as lideranças (um líder coercitivo e outro permissivo): brigas familiares; saída em massa para as fazendas; proliferação de seitas evangélicas, provocando a substituição da religião original, feitiço, falta de benzedores (BRAND, 1997, p.149-150).

O suicídio é prática historicamente conhecida pelos Kaiowá e Guarani, porém com pouca incidência. Hamilton Benitez diz *“sempre tinha, mas não muito porque pouca reza pedindo e muito contra”* (BRAND, 1997, p.151). Há registro da existência de suicídios por enforcamento e por envenenamento no período das reduções jesuíticas. Essas duas formas continuam sendo as mesmas encontradas nos dias atuais.

Nos depoimentos indígenas, fica evidente a preocupação em evitar que eventuais mortes por suicídio fossem vistas, principalmente por crianças, porque: *“se levar criança no local onde estiver enforcado morto, na volta para casa já vem com a doença”* (BRAND, 1997, p.155).

Observa-se também a preocupação em “livrar-se” rapidamente do morto por suicídio. Na prática indígena, também não se realiza velório e o morto é enterrado no mesmo local onde realizou o suicídio. Diversos depoimentos afirmam que *“antigamente enterrava direto, no mesmo local onde se enforcava ou tomava veneno. Apenas cortava a corda e do jeito que caía no buraco enterrava para não continuar outro se matando”* (BRAND, 1997, p.155). Os indígenas afirmam que, dessa maneira, evitam que outras pessoas fiquem com esta *“prática na memória, evitando-se assim que outros seguissem o mesmo exemplo”* (BRAND, 1997, p.155).

Brand observa que esses cuidados indicam, também, que a morte por suicídio era entendida como uma prática que tinha como ser evitada, uma morte culturalmente condenada. *“Estes indicativos permitem, por isso mesmo, contestar afirmações de serem, historicamente, os Kaiowá e Guarani ‘potencialmente suicidas’”* (José Flores, Administrador Regional da FUNAI, in MELIÁ, 1994b:32 *apud* BRAND, 1997, p.156).

O próximo capítulo permitirá conhecermos como se comporta cada código que compõe a linguagem cinematográfica. Realizaremos também uma fundamentação teórica a respeito dos métodos de se fazer uma análise de filme e como foi sendo construída a imagem do índio no cinema brasileiro.

2. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA, ANÁLISE FÍLMICA E A VISÃO DO ÍNDIO NO CINEMA BRASILEIRO

Neste capítulo, abordaremos teorias que mostram a peculiaridade de cada código que constitui a linguagem cinematográfica. A metodologia para se fazer uma análise fílmica e como foi sendo feita a construção da imagem do índio no cinema brasileiro também são itens que serão estudados nesse capítulo. Essa fundamentação teórica é de suma importância para a realização deste trabalho, pois auxiliará o exame do filme *Terra Vermelha*.

2.1 Linguagem e seus desdobramentos

Margarida Petter, antes de discorrer sobre a definição do que é linguagem, faz uma interessante abordagem sobre o poder da palavra:

Uma das grandes escolas de iniciação da savana sudanesa, o Komo, diz que a Palavra (kuma) era um atributo reservado a Deus, que por ela criava as coisas: "o que Maa Ngala (Deus) diz é".

No começo, só havia um vazio vivo, vivendo da vida do Ser. Um que se chama a si mesmo Maa Ngala. Então ele criou Fan, o ovo primordial, que nos seus nove compartimentos alojava nove estados fundamentais da existência. Quando esse ovo abriu, as criaturas que daí saíram eram mudas.

Então para se dar um interlocutor, Maa Ngala tirou uma parcela de cada uma das criaturas, misturou-as e por um sopro de fogo que emanava dele mesmo, constituiu um ser à parte: o homem, ao qual deu uma parte de seu próprio nome, Maa (homem).

Hampâté Bâ

No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra, porém, estava informe e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre as águas.

E Deus disse: Exista a luz. E a luz existiu. E Deus viu que a luz era boa; e separou a luz das trevas. E chamou à luz dia, e às trevas noite. E fez-se tarde e manhã, (e foi) o primeiro dia.

Gênesis, I, 1-5 (PETER, 2003, p.5)

Após essa introdução, ela discorre sobre a origem do mundo, que vem associada ao poder da palavra, ao poder mágico de criar que a linguagem verbal possui. A estudiosa acredita que a linguagem verbal é que leva o homem a:

Nomear/criar/transformar o universo real, mas também possibilita trocar experiências, falar sobre o que existiu, poderá vir a existir, e até mesmo imaginar o que não precisa nem pode existir. A linguagem verbal é, então, a matéria do pensamento e o veículo da comunicação social (PETER, 2003, p.5).

Resulta dessa colocação da estudiosa que, para uma sociedade existir, é preciso que exista também uma linguagem ou vice-versa. Tudo o que é concebido enquanto linguagem ocorre no eixo da sociedade, e existe para ser comunicado, criando assim:

Uma realidade material que se relaciona com o que lhe é exterior, com o que existe independentemente da linguagem. Como realidade material - organização de sons, palavras, frases - a linguagem é relativamente autônoma; como expressão de emoções, idéias, propósitos, no entanto, ela é orientada pela visão de mundo, pelas injunções da realidade social, histórica e cultural de seu falante (PETER, 2003, p.5).

Assim como a linguagem verbal precisou encontrar meios (palavras, sons, frases) que permitissem ao homem expressar suas emoções, ideias, o cinema, enquanto linguagem, precisou também encontrar “ferramentas” que o auxiliassem na expressão de emoções, ideias e propósitos, que fazem parte de um filme. Era somente nas imagens que, inicialmente, no cinema, residia a força principal da linguagem, e não na palavra. Porém, durante a sua evolução, o cinema passou a contar – além da imagem – com som, música e diálogo, assim realizando a consolidação dessa linguagem e, por consequência, instituiu-se um novo tipo de linguagem, que conhecemos como Linguagem Cinematográfica, um dos objetos de estudo deste capítulo.

Para definirmos o que é linguagem, usaremos a definição estabelecida pelo teórico Jean Mitry, que diz ser um *“sistema de signos e símbolos que permite designar as coisas denominando-as, para significar idéias, para*

traduzir pensamento” (MITRY, 1963 *apud* Godoy, 2010, p.2). Do ponto de vista de Christian Metz, linguagem cinematográfica é:

Conjunto de todos os códigos cinematográficos particulares e gerais, razão por que se negligenciam provisoriamente as diferenças que os separam, e se trata seu tronco comum, por ficção, com um sistema real unitário. (METZ, 1980, p.81).

Foi nesta busca por elementos que compusessem a linguagem cinematográfica que descobriu-se um dos primeiros itens que daria vida ao cinema – a fotografia – elemento base para o cinema. Os irmãos Lumière, a partir da criação de uma tecnologia que permitia a apresentação de imagens em movimento, criavam o cinema. Com Méliès, a cenografia e os atores eram os principais veiculadores da mensagem cinematográfica e, com Griffith, é a câmera e a montagem que, antes de tudo, fazem o filme — técnicas que permitiam transmitir de forma narrativa uma história ou ideia para os espectadores. Os “fazedores de filmes”, nesta busca pelo aperfeiçoamento no modo de fazer cinema, acabaram criando um novo tipo de linguagem – a linguagem cinematográfica.

Méliès, por meio de suas experiências, foi o pioneiro na descoberta das características da linguagem do cinema, cabendo a outros artistas a evolução dessas descobertas que transformaram o cinema em um meio de divulgação dos conceitos estéticos e, também, ideológicos daquele período.

Como observado por Metz, a linguagem cinematográfica é composta pelo conjunto dos códigos cinematográficos, sendo eles: a fotografia; os movimentos de câmera; a montagem; a estrutura narrativa e o sistema de gêneros, sendo que estes códigos se desdobram em: **códigos não específicos**: também encontrados em outras linguagens – desenho, pintura, teatro, literatura, etc; **códigos específicos**: particulares (gêneros) e gerais – pertencem ao cinematográfico, mas podem assumir suas particularidades conforme o tipo de filme; e também os **códigos extra-cinematográficos**: cultural, gestualidade, vestuário, arquitetônico, linguístico, paisagístico, comportamental, sendo que todos esses códigos contribuem para a formação

do signo cinematográfico. Marcel Martin (2005, p.24) observa que, devido a esses inúmeros códigos e outros processos de expressão que compõem a linguagem cinematográfica, permite ela ser comparada à linguagem falada.

Por trazer em sua concepção referências de outras formas de expressão cultural (teatro, literatura, pintura entre outros), o cinema torna-se similar a essas outras formas de manifestação de cultura, porém com um diferencial exposto por Arnheim ao observar que, ao se fazer um filme, o “fazedor de filmes” não tem a obrigação de levar o espectador a interpretações artísticas (subjetivas) do filme.

O cinema assemelha-se à pintura, à música, à literatura, e à dança, neste simples pormenor: é um meio de expressão que pode, embora não seja necessário conduzir a resultados artísticos. Os postais coloridos, por exemplo, não são arte nem pretendem sê-la. O mesmo acontece com as entrevistas, com as marchas militares ou o “strip-tease”. E as fitas não tem de ser necessariamente arte (ARNHEIM, s/d, p.21).

Martin (2005) sinaliza com outra particularidade para fazer referência à diferença do cinema com os outros meios de expressão cultural, que é a característica singular da Linguagem Cinematográfica – a reprodução fotográfica da realidade.

Se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objectos, não com os objectos em si. A duplicação fotográfica {...} arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso. Dispostas de forma diferente do que surgem na vida, transformadas e reestruturadas no decurso de uma intervenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se elementos de um enunciado (METZ, 1965 *apud* MARTIN, 2005, p. 24).

Diz ainda:

[...] essencialmente do seu poder total, figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo que o vivido, de conseguir a fusão do sonho e do real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental, de ressuscitar o passado e actualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugitiva maior carga persuasiva do que aquela que é oferecida pelo espetáculo do quotidiano. (MARTIN, 2005, p.26)

“Tornado linguagem graças a uma escrita *própria*”, o cinema deixou de ser apenas espetáculo e fantasia e se tornou, também, um meio de comunicação, de informação e de propaganda (MARTIN, 2005, p. 22).

Passemos agora a análise dos códigos que compõem a linguagem cinematográfica.

2.2 – Fotografia

A palavra fotografia em seu sentido etimológico significa *foto* (luz) *grafia* (escrever) e é em sua essência uma técnica que permite a criação de imagens por meio de exposição luminosa, por isso a denominação de “*escrever com luz*”. A primeira fotografia (figura 4) data aproximadamente ao ano de 1825 e é conferida a Joseph Nicéphore Niépce.



Figura 4: Imagem da primeira fotografia permanente do mundo feita por Nicéphore Niépce, em 1825.
FONTE: <http://franci23.files.wordpress.com/200905/primeira-fotografia-do-mundo.jpg>

A fotografia é o resultado do interesse de várias pessoas que foram, ao longo do tempo, realizando pesquisas para aperfeiçoar o método de representação por meio das imagens. Sendo alvo de diversas discussões a

respeito de sua especificidade, a fotografia despertou interesse tanto das ciências quanto das artes.

2.2.1 Questão do realismo na fotografia

A fotografia, inicialmente, foi considerada como sendo uma técnica capaz de representar fielmente a realidade, pois a ela era atribuída somente a capacidade mimética de representar a natureza ou o objeto fotografado, sendo conferida a ela apenas a característica de registro do passado.

O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo. [...] Baudelaire recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um “servidor”) da memória, uma simples testemunha do que foi (DUBOIS, 1994, p.30)

Philippe Dubois (1994, p.27) refere-se à fotografia nessa fase inicial como sendo o “espelho do real”. Nesse período, apesar de existirem muitos prós e contras a fotografia, existia um fator em comum entre as discussões a respeito da nova técnica de representação imagética, o reconhecimento de que a fotografia era “a imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS, 1994, p.27). O estudioso cita ainda que, nesse primeiro momento fotográfico, a atenção era toda voltada para a máquina, sendo que, ao fotógrafo, cabia apenas a função de “assistente da máquina”, um mero espectador da cena fotografada.

Em um segundo momento da fotografia, denominado por Dubois de “a fotografia como transformação do real”, é colocada em discussão a maneira de se fazer uma fotografia, sendo que estudiosos alertavam a respeito dos códigos existentes na composição de uma foto. Nesse período, a foto deixa de ter o caráter simplista de “mimese” e passa a ser estudada outra característica da fotografia – a de produtora de sentidos – *“a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.)* (DUBOIS, 1994, p.37).

Nessa segunda fase, o fotógrafo passa a desempenhar um papel de destaque frente ao que é “registrado pela máquina”. Estudiosos passam a observar o uso de fotos para enfatizar notícias, transmitir ideologias.

Bergala denuncia toda a parcela de “encenação” dessas imagens, toda a dimensão ideológica de seus dispositivos de enunciação sempre ocultados: insiste nos modos de integração do fotógrafo na ação, no efeito de parada na imagem, no papel da grande angular etc. (DUBOIS, 1994, p.41)

Dubois ressalta ainda a dependência cultural do indivíduo para a significação da mensagem implícita na foto.

A significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura. Todos os homens não são iguais diante da fotografia (DUBOIS, 1994, p.41-42)

Para exemplificar esta importância cultural assinalada por Dubois nesse período fotográfico, utilizaremos um trecho da cena inicial do filme *Terra Vermelha* (Figura 5).



Figura 5: Índios seminus e pintados. (Frame/Instante: 2.880/00:01:36;02)

A imagem da figura 5, para um espectador que não tem conhecimento sobre a etnia Kaiowá e Guarani, leva a acreditar que existem índios aqui no

Mato Grosso do Sul que ainda se comportam da maneira mostrada na fotografia. Já, para outro espectador, que tem vivência sobre a história dos índios dessa região, saberá que essa imagem não traduz a maneira atual de os índios se comportarem.

“A fotografia como traço do real” é a terceira fase analisada por Dubois. Nesse período fotográfico, é dada importância para a relação da fotografia com o objeto fotografado. Nesta fase, Dubois faz referência aos estudos semióticos desenvolvidos por Charles Sanders Peirce dizendo:

As teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que Ch. S. Peirce chamaria em primeiro lugar a ordem do *ícone* (representação por semelhança) e em seguida a ordem do *símbolo* (representação por convenção geral). Ora, o tema desta última parte do trabalho é justamente teorias que consideram a foto como procedente da ordem do *índice* (representação por contigüidade física do signo com seu referente). E tal concepção distingue-se claramente das duas precedentes principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de um real (DUBOIS, 1994, p.45).

Nos seus estudos semióticos, Peirce já alertava para esse caráter indicial da fotografia de informar sobre algo, sobre aquilo que foi fotografado.

As fotografias, especialmente as do tipo ‘instantâneo’, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Porém essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice]” (PEIRCE, 1995, p. 65).

Dubois observa que Peirce fundamentou a abordagem teórica a respeito do realismo da foto levando em consideração “*não o produto icônico concluído, mas o processo de produção do mesmo*” (DUBOIS, 1994, p.50). Dubois ressalta, ainda, que Peirce “*não se preocupa com as “conseqüências ético-estéticas” do fazer fotográfico, mas preocupa-se com as “conseqüências lógico-*

semióticas, que correspondem às implicações gerais da noção de índice” (DUBOIS, 1994, p.50).

Dubois conclui nessa terceira fase de análise fotográfica, que *“a realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”* (DUBOIS, 1994, p.53).

Peirce, em seus estudos semióticos, assinalava esta característica indicial da foto de “estar no lugar do outro”, fornecendo vestígios sobre determinada coisa, não esquecendo, contudo, do “fazer fotográfico”, advertindo de que esta representação do objeto fotografado chega até nós mediada pela máquina e pelo fotógrafo. Essa mediação leva muitos teóricos a questionarem o valor da “realidade” retratada, pois, ao registrar o que vê, o fotógrafo está retratando apenas um “pedaço” daquela realidade, está escolhendo, selecionando qual o melhor momento para fotografar, e essa seleção se dá pelo ponto de vista do fotógrafo e pela mensagem que ele quer que chegue até o receptor daquela fotografia.

Fotografia, cinema e vídeo são sempre frutos de uma “colisão de ótica”, para usarmos a expressão cunhada por Couchot (1987;88). Atrás do visor de uma câmera está um sujeito, aquele que maneja essa prótese ótica, que a maneja mais com os olhos do que com as mãos. Essa prótese, por si mesma, cria um certo tipo de enfrentamento entre o olho do sujeito, que se prolonga no olho da câmera, e o real a ser capturado. O que o sujeito busca, antes de tudo, é dominar o objeto, o real, sob a visão focalizada de seu olhar, um real que lhe faz resistência e obstáculo (NÖTH, SANTAELLA, 2001, p.165)

Este recurso de reproduzir algo “real” ou não, por intermédio das imagens, faz com que elas se dividam em dois domínios que os estudiosos definem como:

O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. (NÖTH, SANTAELLA, 2001, p.15)

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2009), relaciona algumas definições para a palavra representação entre elas “ato ou efeito de representar/reprodução por meio de pintura, escultura, gravura/reprodução daquilo que se pensa”. Para a semiótica, a palavra representação está associada ao ato de um objeto estar no lugar de outro objeto. Charles Sanders Peirce exemplifica isso ao esclarecer que, para a semiótica representação quer dizer:

Estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro. [...] Veja-se o conceito de Signo^b. Quando se deseja distinguir entre aquilo que representa e o ato ou relação de representação, pode-se denominar o primeiro de “representâmen” e o último de “representação”. (PEIRCE, 1995, p.61)

Por possuir esta peculiaridade de representação, de registro de um momento, de um instante, a fotografia possibilita também a comunicação, o “contar algo” por meio dela. Para isso, basta observarmos que, no nosso dia-a-dia, estamos cercados por imagens, que nos fornecem todo tipo de informação, tornando-nos leitores e consumidores de signos visuais. Essa capacidade da fotografia de “conversar” com o espectador gerou o interesse de diversas áreas de pesquisas.

As investigações das imagens se distribuem por várias disciplinas de pesquisa, tais como a história da arte, as teorias antropológicas, sociológicas, psicológicas da arte, a crítica de arte, os estudos das mídias, a semiótica visual, as teorias da cognição. O estudo da imagem é, assim, um empreendimento interdisciplinar. (NÖTH, SANTAELLA. 2005, p.13)

Estes estudos revelaram que é possível tornar a mensagem da fotografia mais enfática ao fotografar de ângulos, posições e enquadramentos diferentes, fazendo com que uma fotografia em meio a tantas outras nos chame mais a atenção.

Do mesmo modo que precisam conhecer a técnica, os fotógrafos precisam conhecer também a parte subjetiva da foto que é a composição da

fotografia, para que possam “*criar um arranjo agradável dos elementos e transmitir uma emoção às pessoas que olharem sua foto*” (PALACIN, RAMALHO, 2004, p.155).

2.2.2 Um Código para Fotografia

Sendo a fotografia o elemento base de um filme, deixaremos de abordar neste subitem sobre fotografia apenas os elementos “planos e ângulos”, que compõem o código fotográfico. Iremos discorrer mais amplamente sobre esses dois itens no subitem denominado “Aspectos Fotográficos do Cinema”. Isso se faz necessário para não se tornarem repetitivos alguns elementos similares tanto à fotografia quanto ao cinema.

Ao longo do tempo, os profissionais da área fotográfica foram aperfeiçoando as técnicas para um melhor fazer fotográfico; dentre elas, diversos estudiosos assinalam que a composição fotográfica é um dos itens que irá trazer esse efeito buscado por eles, pois este recurso permite organizar dentro do quadro os itens do tema que vai ser fotografado. Os estudiosos perceberam que, ao dispor os detalhes nos mínimos pormenores antes da realização da fotografia, levariam o espectador a um fácil entendimento dela. “*A composição deve ser uma de nossas preocupações constantes, até nos encontrarmos prestes a tirar uma fotografia – e, então, devemos ceder lugar à sensibilidade*” (Henri Cartier-Bresson *apud* Bussele, 2001,p.16).

Após este planejamento no detalhamento sobre os itens a serem fotografados, os profissionais descobriram também que era possível orientar o interesse do espectador para a foto. Para isso o uso dos “planos” é de fundamental importância pois é, também, por meio deles, que uma fotografia prende ou não a atenção do espectador. O **primeiro plano** é o responsável pelo interesse da fotografia, é onde propriamente ocorre a fotografia. “*Na maioria dos casos é no primeiro plano que devemos colocar a foto e ajustar a profundidade de campo. É do primeiro plano que deve sair a linha de condução de visão da foto*” (RAMALHO, PALACIN, 2004, p.155). Já no **segundo plano**,

ficam dispostos os elementos que auxiliarão a composição da cena fotografada. Apesar do nome sugerir uma relação de inferioridade para a composição da foto, ele é um plano que, se não for bem elaborado, poderá comprometer negativamente o resultado final de uma fotografia.

Ele, teoricamente não é tão importante, mas se não receber a devida atenção pode comprometer a foto, pois vai roubar atenção do elemento principal. Na maioria das vezes, ele acaba dificultando a visão do centro de atenção, pois dificulta sua separação (RAMALHO, PALACIN, 2004, p.155).

Ramalho e Palacin ressaltam outro item importante para a comunicação da mensagem fotográfica, o qual “reside” na **simplicidade** fotográfica, pois uma mensagem simples e objetiva cativa mais facilmente o espectador. “*A simplicidade se aplica tanto à quantidade de elementos que não devem competir pela atenção de quem vê, como na relação entre eles*” (RAMALHO, PALACIN, 2004, p.156).

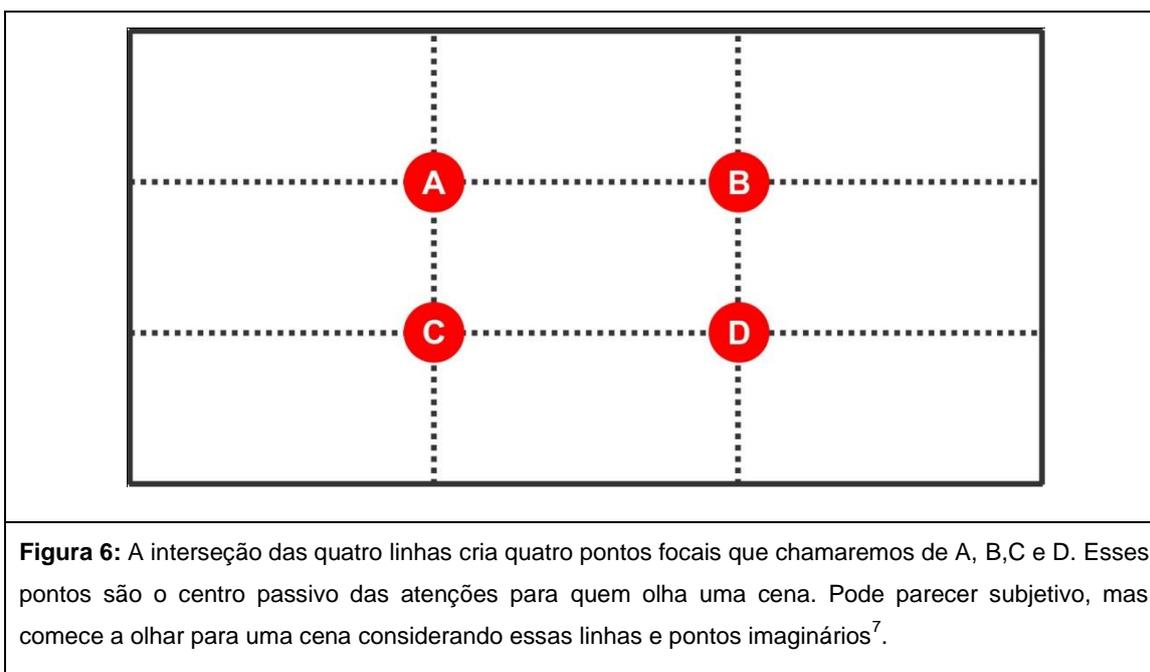
O **centro de interesse** é outro elemento destacado pelos autores, sendo que os estudiosos acreditam que eleger o centro de interesse é o primeiro desafio do fotógrafo ao iniciar o enquadramento da fotografia. “*Qual elemento deve chamar para si o olhar do espectador e que a partir de sua contemplação irá, eventualmente, examinar o restante da foto*” (RAMALHO, PALACIN, 2004, p.155).

De acordo com os autores, para despertar o interesse do espectador, não é necessário que o elemento principal da foto esteja centralizado e, para uma fotografia atrair a atenção sobre ela, é fundamental a utilização da “regra dos terços”.

O centro de interesse não deve ser o centro da foto. Centralizar o assunto principal exatamente no centro da foto irá causar um efeito devastador no espectador. Ele focará sua atenção naquele ponto e não se preocupará em apreciar o restante dos detalhes da fotografia (PALACIN, RAMALHO, 2004, p.155).

A regra dos terços serve para que possamos determinar um melhor direcionamento do olhar do espectador, sendo que devemos dividir a cena a

ser fotografada em três linhas verticais e horizontais. Esta regra nos ensina que devemos focar o elemento de maior atenção em um dos terços da cena e que não é preciso que o elemento de destaque ocupe todos os pontos ou linhas (figura 6).



Responsável por trazer equilíbrio para os elementos que serão registrados na cena, o **balanço** é também um elemento importante para a fotografia.

Embora complexo, o conceito de balanço ou equilíbrio pode ser visto como uma combinação entre os elementos registrados na imagem. Como a fotografia é uma imagem estática, um dos grandes desafios do fotógrafo é criar algum tipo de movimento ou peso para a imagem. Você pode usar uma simetria ou assimetria para representar uma imagem de maneira diferente (PALACIN, RAMALHO, 2004, p.159).

As linhas são utilizadas de diversos modos pelos fotógrafos que as empregam com a intenção de induzir para um local de interesse o olhar do espectador, gerando assim um *“clima para a cena”* (PALACIN, RAMALHO,

⁷ (PALACIN, RAMALHO, 2004, p.155).

2004, p.163). As linhas classificam-se em três grupos: de condução, de horizonte e linhas de características.

As **linhas de condução** são responsáveis por influenciar o olhar do espectador. Para que esta influência do olhar seja positiva, o ideal é que essas *“linhas comecem no canto inferior da cena e continuem até que o ponto de interesse seja atingido”*. [...] De um modo geral, esse tipo de linha causa uma sensação de profundidade (PALACIN, RAMALHO, 2004, p.163).

As **linhas de horizonte** distinguem a separação entre a terra e o céu ou entre o mar e o céu. *“Use a regra dos terços para criar uma linha de horizonte afastada do meio da foto e tome sempre cuidado para não deixá-la inclinada”* (PALACIN, RAMALHO, 2004, p.163).

As **linhas de características** são linhas subjetivas, sendo que cada uma possui características peculiares que levam o espectador a um determinado tipo de emoção. São elas: *“linhas horizontais: indicam paz e tranqüilidade; linhas verticais: indicam força e poder; linhas diagonais: indicam ação, movimento e força; linhas curvas: indicam charme e graça”* (PALACIN, RAMALHO, 2004, p.163).

Considerado um item importantíssimo da composição, a **direção** é responsável por conduzir o olhar do espectador para o centro de interesse. Para se conseguir esse objetivo, é necessária a utilização de linhas visíveis ou invisíveis.

É preciso conseguir aliar os **detalhes** de uma foto ao centro de interesse para que eles não entrem em “competição” com o elemento principal da foto. O detalhe, na maioria das vezes, fornece mais informações sobre o assunto principal, “transmitindo mais emoções” (PALACIN, RAMALHO, 2004, p.163).

Longe de servir apenas como fonte de luz, a **iluminação** é um elemento que também é responsável pela condução do olhar do espectador. Uma iluminação adequada é capaz de *“ênfatar ou tirar a força que um elemento possui na cena”* [...] *“A iluminação tem relação com a forma como o assunto recebe a luz”* (PALACIN, RAMALHO, 2004, p.166).

Temos também o **formato** que diz respeito ao modo como o assunto da foto é colocado, horizontal ou verticalmente. “O *tamanho, a forma e a natureza do assunto dizem qual é a melhor orientação da cena*”. (RAMALHO; PALACIN, 2004, p.166). Observa-se que é no momento da composição fotográfica que fica evidente a participação do fotógrafo, pois é nesse momento que é aplicada a parte subjetiva do “*fazer fotografia*” (RAMALHO; PALACIN, 2004, p.155).

Dessa maneira, como explicado no início deste tópico, encerramos o assunto sobre os códigos que compõem a fotografia, para retomarmos os itens “planos e ângulos”, que também fazem parte da composição da foto, no tema seguinte. Ressaltamos, ainda, que todos os elementos e técnicas que fazem parte da composição da fotografia são usados igualmente no cinema, apenas separamos os itens “planos e ângulos” para não tornarmos o assunto repetitivo.

2.3 Aspectos Fotográficos do Cinema

Com a descoberta da capacidade de retratar imagneticamente o que via à sua volta, o homem não parou de buscar meios de tornar cada vez mais “real” a representação do que ele observava. Com o advento da fotografia, tornou-se possível registrar com fidelidade cada momento, cada instante do cotidiano. Após esta descoberta da “captura” do momento, veio novamente a busca pelo novo, que desembocou na capacidade de dar mobilidade ao que era estático.

Dessa busca pelo novo, nasce o cinema, que é uma rápida projeção de imagens fixas que dão a impressão de que estas imagens estão em movimento. “Ver um filme (imagens do movimento projetadas numa tela) é, antes de tudo, sofrer uma ilusão de ótica. Sem esta limitação de nosso aparelho perceptivo, não haveria Cinema!” (PEREIRA, 1981, p. 15).

O movimento que suscitou o espanto admirativo dos primeiros espectadores, surpreendidos por verem as folhas das árvores mexerem sob o efeito da brisa, ou um comboio avançar sobre eles: neste aspecto, o movimento é certamente o carácter mais

específico e mais importante da imagem fílmica (MARTIN, 2005, p.28)

Pereira atribui a descoberta do movimento cinematográfico a três descobertas:

Tecnicamente falando, para se analisar captar e reproduzir sinteticamente o movimento, através da sua imagem, foram necessárias, historicamente três descobertas: 1. O tempo de duração da “persistência retiniana”; 2. O processo de alta sensibilização de películas fotográficas, usando-se filme como suporte; 3. A câmara e o projeto cinematográfico (PEREIRA, 1981, p. 12).

Ao estudar fisiologicamente como se processa a visão humana, Joseph-Antoine Plateu descobriu que qualquer estímulo luminoso permanece aproximadamente 1/10 segundo na retina do olho humano. Com essa descoberta, foi possível observar que se outra imagem chega a nossa retina antes da primeira imagem se dissolver, o nosso cérebro passa a perceber duas imagens sobrepostas, gerando a ilusão de movimento. Essa ilusão de ótica que a persistência retiniana possibilita é o recurso que o cinema soube explorar, sendo ela importantíssima para “vermos” filmes. Segundo Pereira:

Isto explica por que vemos dois dedos indicadores numa só mão, quando a agitamos com certa velocidade; ou o fato de a chama de uma vela transforma-se em faixa luminosa, quando a sacudimos rapidamente. O objeto (dedo ou chama) deslocou-se, antes de passada a fração de segundo exigida pela retina, e várias imagens do mesmo objeto se sobrepueram, dentro do olho, produzindo uma ilusão de ótica, que dá continuidade (dois dedos, faixa de luz) ao que não é realmente contínuo no espaço (PEREIRA, 1981, p. 12).

Outro momento assinalado pelo autor é o da descoberta da reação química que conseguisse ser impressionada em um tempo menor ao da persistência retiniana, possibilitando usar os filmes em bobinas, como suporte.

Por volta de 1878, os químicos já tinham conseguido uma velocidade tão grande de sensibilização fotográfica que o excêntrico milionário Leland Stanford pôde gastar uma fortuna, para que o inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), utilizando

24 câmaras escuras, pudesse 'disparar instantaneamente' do movimento de um cavalo, com a única finalidade de Leland ganhar uma aposta sobre a posição real das pernas do animal, durante uma corrida. Isto significava dizer que a sensibilidade do filme já suportava um disparo de câmara superior a 1/10 de segundo (PEREIRA, 1981, p. 14).

Após esta descoberta de que, por intermédio da fotografia, era possível analisar o movimento, passa-se a outra fase que o autor aponta, para a criação de um equipamento que pudesse tirar fotos de objetos em movimento, em filme transparente, com velocidade maior que a da persistência retiniana, com regularidade, e depois projetá-las numa tela, a essa mesma velocidade.

Esse aparelho que permitia fotografar elementos em movimento foi desenvolvido por Thomas Alva Edison, sendo que essas imagens só poderiam ser vistas em um aparelho chamado "cinetoscópio". Ismail Xavier observa que todas essas descobertas foram contribuições de diversas áreas das ciências e de técnicos que, durante quase meio século, lutaram para aperfeiçoar a técnica de ilusão de movimento, a qual confere vida às imagens projetadas na tela de cinema.

Assim, durante quase todo um século, química, mecânica, fisiologia, óptica e eletricidade criaram condições para que tivéssemos a emergência da técnica de registro e projeção cinematográfica. [...] não existe possibilidade de ver nele senão uma epopéia científica e técnica, na qual a inteligência e a imaginação de cientistas e amadores foram, pouco a pouco, vencendo os obstáculos que impediam a obtenção de uma ilusão de movimento satisfatória (XAVIER, 1978, p. 20-21).

George Méliès foi um dos pioneiros na realização de truques com a utilização das imagens. Por ser mágico, logo descobriu que era possível fazer truques com a câmara, e com inúmeros experimentos, utilizando as imagens, criou um *show* de ilusionismo para o público. Porém, Méliès, para a apresentação dos seus *shows*, utilizava a câmara fixa *"a fim de que não saísse da posição que o cineasta julgava a mais correta: um ponto ideal da 'platéia', de onde o espectador pudesse ver o palco por inteiro"* (PEREIRA, 1981, p.16).

Durante muito tempo manteve-se a câmara fixa, numa imobilidade que correspondia ao ponto de vista do espectador da plateia que assiste a uma representação teatral. Eis a regra subentendida, a da unidade de ponto de vista, que guiou Méliès, criador fecundo e genial, ao longo da sua carreira (MARTIN, 2005, p. 37).

Assim como a descoberta da possibilidade de realizar “truques” com a câmara cinematográfica, também foi por acaso a de dar mobilidade a ela. “*Não obstante, desde 1896 que o travelling fora inventado espontaneamente por um operador de Lumière ao colocar a câmara numa gôndola em Veneza; em 1905*” (MARTIN, 2005, p.38). Porém foi ao inglês G. A. Smith que coube “*o mérito de ter, em 1900, libertado a câmara do seu imobilismo, modificando o ponto de vista na mesma cena ao passar de um plano para outro*” (MARTIN, 2005, p.38).

A mobilidade da câmara trouxe ao cinema uma maior dinamicidade, pois a filmagem de diferentes ângulos e planos criava uma aproximação mais estreita da cena com o espectador.

A história da técnica cinematográfica pode ser considerada no seu conjunto com a história da libertação da câmara. É, com efeito, exacto que a emancipação da câmara teve uma importância extrema na história do cinema. O nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a idéia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de planos, dos quais os movimentos do aparelho não constituem senão um caso particular (notemos que na base de qualquer mudança de plano há sempre um movimento de câmara, efectivo ou mantido virtualmente (Alexandre Astruc *apud* MARTIN, 2005, p.37)

Esta “intimidade” que a filmagem com a câmara em movimento proporciona ao espectador é explorada com grande propriedade pelos cineastas que encontraram na mobilidade a oportunidade de fazer com que o espectador interaja mais com o filme, pois a sensação obtida com a mobilidade dá a ele a impressão de que ele está vivenciando a situação que se passa na tela.

A câmara tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmara é então uma criatura em movimento, activa, uma personagem do

drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador (MARTIN, 2005, p.38).

Similares aos fotógrafos, os realizadores de filmes precisam conhecer também a parte subjetiva de se fazer um filme. Para isso, desenvolvem técnicas que os auxiliam no modo de composição da cena que, *“criam e condicionam a expressividade da imagem”* (MARTIN, 2005, p. 44).

De acordo com Martin, esta expressividade da imagem pode ser alcançada com a aplicação de determinadas regras que vão do *“estático ao dinâmico, como por exemplo, os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmara”* (MARTIN, 2005, p. 44), assuntos do próximo item.

2.3.1 Enquadramentos

“É considerado o primeiro aspecto da participação criadora da câmara no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística” (MARTIN, 2005, p.44). É um estágio similar ao trabalho do fotógrafo que precisa saber compor a cena que irá apresentar ao espectador. *“A escolha da matéria filmada é o estágio elementar do trabalho criador do cinema”* (MARTIN, 2005, p.44). Com o aperfeiçoamento dessa técnica, verificou-se que ela possibilitaria reforçar emoções no espectador, de acordo com o enquadramento da cena escolhido pelo realizador:

- 1) deixar determinados elementos da ação fora do enquadramento (descobria-se assim a noção de eclipse);
 - 2) mostrar apenas um pormenor significativo ou simbólico (é o equivalente da sinédoque);
 - 3) compor arbitrariamente e de maneira pouco natural o conteúdo do enquadramento (como tal, símbolo);
 - 4) modificar o ponto de vista normal do espectador (como tal, uma vez mais, símbolo) e,
 - 5) jogar com a terceira dimensão do espaço (a profundidade de campo)
- (MARTIN, 2005, p.45)

2.3.2 Planos

“A grandeza do plano (e por conseqüência o seu nome e lugar na nomenclatura técnica) é determinada pela distância entre a câmara e o assunto e pela distância focal da objectiva utilizada” (MARTIN, 2005, p.46). Igualmente ao enquadramento, o plano tem como função ressaltar e influenciar emoções no espectador. De acordo com Martin, “*todos os tipos de planos não tem outra razão de ser senão a de comodidade da percepção e de clareza da narrativa*” (MARTIN, 2005, p.47).

Os planos servem também para orientar o profissional sobre como relacionar a disposição dos elementos com o assunto que está sendo registrado. Os planos dividem-se em dois grupos: posicionamento e expressão. Os planos de posicionamento estabelecem onde os elementos ficarão na cena.

Neste grupo, temos o **grande plano geral (GPG)** que geralmente mostra uma grande área, filmada à longa distância. É comumente usado nas primeiras cenas do filme ou para indicar mudança de ambiente (Figura 7).



Figura 7: Grande Plano Geral. Fonte: www.meiobit.com

Pertencente a esse grupo, encontramos ainda o **plano geral** ou **simplesmente geral (PG)**: “a cena é enquadrada na sua totalidade” (COSTA, 1987, p.176), ou seja, todos os elementos que compõem a cena serão mostrados. Nesse plano, tem-se a noção da posição da figura humana, mas não podemos defini-la com clareza. (Figura 8).



Figura 8: Plano Geral. Fonte: tudibao.com.br

E o **plano conjunto** (PC), pertencente ao grupo dos planos de posicionamento; o personagem ou os elementos da cena são enquadrados na altura dos joelhos ou um pouco abaixo. Nesse plano, já visualizamos, com mais clareza, os personagens e os elementos da cena. (Figura 9).



Figura 9: Plano Conjunto. Fonte: mejobit.com

Encontramos ainda o **plano médio** (PM), sendo que, nesse plano, o personagem é enquadrado da cintura para cima. Esse plano tem função descritiva e o centro da atenção do espectador é colocado na figura. (Figura 10).



Figura 10: Fonte: harrymedia.com

Os planos de expressão são empregados para expressar emoções e sentimentos por meio do enquadramento do sujeito. Eles vão desde o primeiro plano, aproximando-se do rosto da pessoa até o plano inteiro, que mostra todo o corpo. Nesses planos encontramos: **primeiro plano (PP)** no qual o personagem é enquadrado na altura do busto; empregado para focalizar diálogos e durante entrevistas (figura 11); **primeiríssimo plano (PPP)**, em que é feito apenas o enquadramento do rosto; destacando com mais precisão as expressões do ator (figura 12), e o **plano detalhe** (figura 13), que enquadra somente o que é fundamental para levar o espectador a um entendimento maior sobre a cena.



Figura 11: Fonte: csecoop.com.br



Figura 12: Fonte: renatofelix.wordpress.com



Figura 13: Fonte: omundoemumflash.blogspot.com

2.3.3 Ângulos de filmagem

Esse recurso de filmagem tem como finalidade reforçar ou evidenciar um determinado estado psicológico do personagem. *“Quando não são directamente justificados por uma situação ligada à acção, os ângulos de filmagem excepcionais podem adquirir um significado psicológico particular”* (MARTIN, 2005, p. 51).

Se quisermos dar uma impressão de grandeza ou superioridade, utilizamos o ângulo **contrapicado** ou **contra-plongée** (figura 14), pois, nesse tipo de filmagem, a câmera filma o objeto de baixo para cima. Ao filmar dessa maneira cria-se uma *“impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los [...]”* (MARTIN, 2005, p. 51).

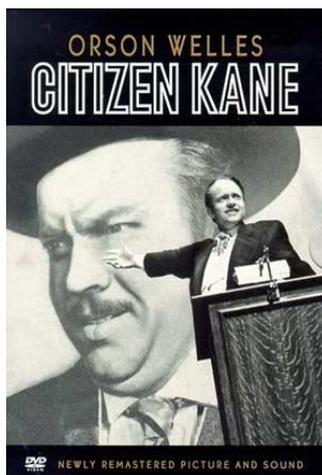


Figura 14: Fonte: dvdsofaepipoca.blogspot.com

Buscando um efeito contrário, ou seja, de inferioridade, o profissional pode utilizar o **ângulo picado** ou **plongée** (figura 15). Nesse tipo de ângulo, a câmera é colocada acima do objeto. Este recurso de filmagem torna o *“indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objecto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino”* (MARTIN, 2005, p.51).

Ramalho e Palacin fazem referência a esses dois tipos de ângulos citados por Martin e referem-se, ainda, a outro tipo de ângulo que tem um efeito imparcial na fotografia e que recebe a denominação de **ângulo normal**. *“O ângulo normal tem um efeito neutro”* (RAMALHO, PALACIN, 2004, p.162).



Figura 15: Fonte: substantivoplural.com.br

2.3.4 Movimentos de Câmera e Linguagem Cinematográfica

Diversas ferramentas foram desenvolvidas para que pudessem auxiliar a movimentação da câmera, permitindo, assim, uma maior mobilidade tanto da câmera quanto do seu operador. Essa mobilidade dada à câmera proporciona ao espectador muito mais do que acompanhar um movimento: “sentir” com mais intensidade as ações realizadas pelo personagem em cena.

O movimento não serve só para informar a assistência sobre os acontecimentos de que se compõe a história: é também altamente expressivo. Quando observamos uma mãe a deitar o filho, não só compreendemos o que está a acontecer mas também ficamos a saber, através dos gestos calmos ou precipitados, suaves ou desajeitados, enérgicos ou fracos, seguros ou hesitantes da mãe, que espécie de pessoa é e qual a sua afinidade em relação à criança (ARNHEIM, s/d, p. 189).

A exemplo de Martin em seu livro “A Linguagem Cinematográfica”, antes de mostrar os diversos tipos de movimentos de câmera, começaremos definindo “as suas diversas funções do ponto de vista da expressão fílmica” (MARTIN, 2005, p.55).

Para simular um **acompanhamento de uma personagem ou de um objeto em movimento**. Essa primeira função citada por Martin talvez seja a mais comum de emprego do movimento de câmera. Nesse tipo de movimento, a câmera, para prender a atenção do espectador ao elemento central da filmagem, acompanha todos os movimentos feitos. Os cineastas fazem uso desse tipo de recurso que, aparentemente, dá a impressão de “apenas seguir o objeto”. Porém esta aparente casualidade de movimento pode imprimir ao espectador algum outro tipo de sentimento.

É o caso em que a câmara aproxima-se ou afasta-se com a intenção de fazer o espectador participar mais intimamente da ação. A “*nouvelle vague*” francesa (décadas de 50 e 60) utilizou-se deste recurso estilístico em abundância. Ao invés de fazer uma série de disparos de câmera (tomadas diferentes), o cinegrafista acompanha toda a ação, movendo-se em todas as direções, acompanhando “em cima” os fatos registrando tudo num só disparo de câmera, ao mesmo tempo em que o enquadramento e a composição passam a ser, a cada momento, diferentes. A isso chamaram inexatamente de “plano-seqüência”. De fato, não passa de uma tomada única, que substitui uma seqüência de planos ou tomadas diferentes (PEREIRA, 1981, p.56-57).

“Um *travelling* para a frente dá a sensação de que a *Fortaleza Voadora* (1944), de William Wyler, se move sobre a pista de vôo” (MARTIN, 2005, p.55). Esse recurso que permite criar a **ilusão de movimento de um objeto estático** possibilitado pela câmera é muito utilizado em filmes “sobre objetos de arte, sendo que a panorâmica, o *travelling* e o zoom podem simular “*movimento ao que realmente é estático e ajudar, didaticamente, o espectador, a perceber toda uma série de pormenores artísticos*” (PEREIRA, 1981, p.57).

De acordo com Pereira, a função de **descrever um espaço ou uma ação que tenha um conteúdo material ou dramático único e unívoco** fornecida pela câmera é formidável, “*pois seus recursos óticos superam, sob certos aspectos, os do próprio olho humano*” (PEREIRA, 1981, p. 57). Martin mostra esta peculiaridade de movimento de câmera ao citar uma cena do filme *Quatorze de Julho* (1933), de René Clair, “um *travelling* para trás mostra progressivamente o baile ao ar livre” (MARTIN, 2005, p.55).

O movimento de câmera é utilizado também para gerar a **definição de relações espaciais entre dois elementos da ação (entre duas personagens ou entre uma personagem e um objeto)**. Esse tipo de movimento geralmente focaliza um personagem em inferioridade, filmando imediatamente um outro que está em posição superior. Esse movimento pode induzir a uma relação simples de coexistência espacial ou à assimilação do espectador em ver alguém em posição desfavorável.

Se quisermos **acentuar dramaticamente uma personagem ou um objeto destinados a representar uma função importante no desenrolar da ação**, podemos, também, utilizar esse recurso. Martin exemplifica este movimento de câmera ao descrever um *travelling* efetuado de um modo que deixou em primeiro plano, o rosto de Harry Lime, no filme *O Terceiro Homem* (1949), de Carol Reed (MARTIN, 2005, p.56).

Para empregar uma **expressão subjetiva do ponto de vista de uma personagem em movimento**, é preciso posicionar a câmera de um modo que a filmagem seja feita a partir do ponto de vista de um personagem em ação. Esse recurso leva o “*espectador a obrigatoriamente participar das ações, sofrendo-lhes todas as conseqüências [...]*” (PEREIRA, 1981, p.36).

Outro exemplo de função de movimento de câmera é o de **expressão da tensão mental de uma personagem**, que pode se comportar de duas maneiras, uma com **ponto de vista subjetivo** e outra com **ponto de vista objetivo**, sendo que ambos os movimentos de câmera têm a função de informar e tornar mais participativo o envolvimento do espectador.

De acordo com Martin, essas funções do ponto de vista da expressão fílmica acabam se dividindo em dois grupos que são classificados em descritivos e narrativos. Martin assinala ainda que, nos movimentos que fazem parte da função “descritiva”, a câmera se comporta de maneira apenas informativa, revelando ao espectador os elementos que compõem a cena de maneira tal como eles são. Já nos movimentos que pertencem à função “narrativa”, a câmera tem como objetivo conduzir o espectador a um envolvimento que vai além da descrição da cena.

As três primeiras funções são puramente “descritivas”, quer dizer que o movimento da câmara não tem valor como tal, mas somente por aquilo que permite ver ao espectador (este movimento é puramente virtual nos casos A e B e poderia ser substituído por uma série de planos separados no caso C). Pelo contrário, os quatro últimos gêneros têm um valor “dramático”, quer dizer que o movimento em si próprio tem uma significação como tal e que visa exprimi-la ao sublinhar um elemento material ou psicológico chamado a desempenhar um papel decisivo no desenrolar da acção (MARTIN, 2005, p.57).

Martin observa que “*ao lado destas funções descritiva e dramática, pode definir-se uma terceira, evidenciada nos filmes de Alain Resnais e Jean-Luc Godard, e que poderia qualificar de função rítmica*” (MARTIN, 2005, p.57).

Em “À Bout de Souffle” (“O Acossado”), a câmara, perpetuamente móvel, cria uma espécie de dinamização do espaço, o qual, em vez de permanecer como um quadro rígido, se torna fluido e vivo: as personagens têm o aspecto de ser arrastadas num movimento balético (quase se poderia falar de uma função coreográfica da câmara na medida em que é ela que dança); por outro lado, modificando a cada instante o ponto de vista do espectador, os movimentos incessantes da câmara desempenham um papel análogo ao da montagem e acabam por conferir ao filme um ritmo próprio que é um dos elementos essenciais do seu estilo (MARTIN, 2005, p.57).

2.3.5 Tipos de Movimentos de Câmera

Para executar movimentos de translação, recorre-se ao **Travelling (carrinho)**. Nesse tipo de movimento, a câmara é colocada sobre um suporte móvel, fazendo com que a câmara ela se aproxime ou se afaste de seu objeto, podendo também contorná-lo ou acompanhá-lo.

Martin salienta os diversos efeitos psicológicos que o *travelling* imprime ao espectador. **Travelling vertical**: “*é bastante raro, e geralmente não tem outro papel senão o de acompanhar uma personagem em movimento*” (MARTIN, 2005, p.58). **Travelling para frente**, neste movimento, a câmara parece descer em queda livre para exprimir o ponto de vista subjetivo de um personagem que cai no vazio. **Travelling para trás (de baixo para cima)**, assimilável a um efeito de plano em picado, exprimindo o aniquilamento moral

da personagem. **Travelling lateral**, geralmente com um papel descritivo. **Travelling para trás** pode ter vários significados: 1) conclusão, 2) afastamento no espaço, 3) acompanhamento de uma personagem a caminhar e de que é dramaticamente importante que se veja o rosto; 4) desapego moral; 5) impressão de solidão, de prostração, de impotência, de morte.

O teórico informa, ainda, sobre a importância de se estudar o *travelling* para frente, pois, segundo ele, este movimento tem uma aparência de naturalidade. *“Corresponde, com efeito, ao ponto de vista de uma personagem que avança ou então corresponde à direcção do olhar no sentido de um centro de interesse”* (MARTIN, 2005, p. 60).

Funções expressivas do travelling para a frente: 1) introdução: o movimento introduz-nos no mundo em que a acção se vai desenrolar; 2) descrição de um espaço material; 3) evidência de um elemento dramático importante; 4) passagem para interioridade, quer dizer, a introdução da representação objectiva do sonho e 5) Por fim, e esta função é sem dúvida a mais interessante, o travelling para a frente exprime, objectiva, materializa a tensão mental (impressão, sentimento, desejo, idéias violentas e súbitas) de uma personagem (MARTIN, 2005, p.63).

Outro tipo de movimento é denominado de **panorâmica** e consiste em um movimento de rotação da câmara sobre seu próprio eixo (no tripé ou na mão), em qualquer sentido: vertical, horizontal, diagonal etc. Tem como função seguir uma personagem ou um veículo em movimento. Três tipos principais de panorâmicas são destacados por Martin.

As panorâmicas puramente **descritivas**, que têm por finalidade a exploração de um espaço: representam, frequentemente, uma função introdutória ou conclusiva, ou ainda evocam o movimento do olhar de uma personagem em redor de si (nesse caso, começam ou acabam no rosto da testemunha). Outro tipo de panorâmica são as **expressivas**, que são fundadas sobre uma espécie de trucagem, com uma utilização não realista da câmara, e destinam-se a sugerir uma ideia ou uma impressão. Encontramos também as panorâmicas **dramáticas**, que são muito mais interessantes porque desempenham um papel direto na narrativa. Esse tipo de recurso tem como

objetivo “estabelecer relações especiais, ou entre um indivíduo que olha a cena e o objecto, ou então entre um ou mais indivíduos, por um lado, e um ou vários outros que observam, por outro lado” (MARTIN, 2005, p. 66). A dramaticidade exercida pelo movimento de câmera gera uma impressão de “ameaça, de hostilidade, de superioridade tática (ver sem ser visto, por exemplo) por parte daquele ou daqueles para quem a câmara se dirige em segundo lugar” (MARTIN, 2005, p. 66).

Existem também os movimentos conhecidos como **Dolly ou grua**, em que a câmera é colocada na extremidade de um braço móvel amparado por uma plataforma equipada de rodas ou ajustável num veículo. Tal equipamento permite movimentos mais fluidos, de baixo para cima e vice versa.

Outro tipo de movimento encontrado é o **steadycam**. Nesse tipo de movimento, a câmera é presa ao corpo do operador mediante uma armação e, ao mesmo tempo, corretamente isolada dele por um sistema de amortecedores, “adquire o máximo de mobilidade própria das câmeras portáteis e o máximo de fluidez, já que os deslocamentos não dependem mais do controle manual da câmera por parte do operador” (COSTA, 1987, p. 186-187).

Um fato importante a ser ressaltado é o de que não devemos esquecer que a imagem sozinha não dará “conta” de transmitir uma mensagem, mas que é preciso utilizá-la em conjunto com outros itens que compõem a linguagem cinematográfica, entre eles a montagem, alvo do próximo tópico.

2.4 Montagem

“A montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema” (EISENSTEIN, 2002, p.13).

Tentando atribuir uma definição ao que é a montagem, encontramos uma comum a quase todos os teóricos que a definem como sendo a junção em sequência de vários planos. Essa “colagem” permite contar ou narrar uma

história. Martin faz uma referência especial à montagem ao afirmar que ela é o “elemento mais específico da linguagem fílmica”. *“Digamos desde já que a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração”* (MARTIN, 2005, p.167).

2.4.1 Pontos de vista

Os pontos de vista são responsáveis por levar ao espectador a sensação de ver a cena pelos “olhos” do personagem ou do narrador. O ponto de vista pode ser **subjutivo**: *“atribuído a uma personagem da acção”* (MARTIN, 2005, p.53). Nesse tipo de filmagem, a câmera subjetiva é posicionada de modo que a filmagem seja feita a partir do ponto de vista de um personagem em ação. Esse recurso leva o *“espectador a obrigatoriamente participar das ações, sofrendo-lhes todas as conseqüências [...]”* (PEREIRA, 1981, p.36). Na filmagem em que o **ponto de vista objetivo** é *“atribuído ao espectador”* (MARTIN, 2005, p.53), a câmera toma como ponto de partida um narrador.

O uso de enquadramentos permitiu aos cineastas fazerem com que o espectador visualizasse as pessoas ou objetos mais próximos ou mais afastados, sendo que esse recurso de delimitar o espaço filmado também permitia uma maior aproximação ou afastamento do espectador em relação à ação desenvolvida no filme. O teórico alemão Arnheim observa que esse artifício dos planos, utilizado pelo cinema, consegue influenciar o espectador.

Pode fazer que partes duma cena representem a cena toda, criar o “suspense”, deixando fora da fotografia aquilo que é importante ou notável. Pode acentuar certas partes para que o espectador compreenda o significado simbólico do seu aparecimento. Pode dirigir a atenção do público para os pormenores essenciais (ARNHEIM, s/d, p.90)

Para Pereira:

O importante é entendermos que o espaço imaginal cinematográfico, fruto, inicialmente, do enquadramento, permite uma exploração quase infinita de pontos de vista ideais de

posicionamento do espectador diante da realidade (ou da ficção), o que dá ao cinema um poder extraordinário de análise e impacto (PEREIRA, 1981, p. 39).

Como observado, cada plano possui uma característica ativa intrínseca a ele e a utilização interativa entre cada um dos planos é um dos componentes que permite essa característica dinâmica. Porém Costa (1987) lembra que essa dinamicidade não se resume apenas ao fato de que um plano pode interagir com o outro, levando o espectador a diversas interpretações da imagem.

Cada plano é na realidade um elemento dinâmico; e não só porque, como acabamos de ver, está sempre em interação com outros planos, que, contextualizando-a, determinam variações de usos e significados. Existe um dinamismo interno do plano que diz respeito tanto ao material pró-fílmico (os movimentos dos atores ou de outros componentes da cena) quanto ao seu rendimento cinematográfico, uma vez que a organização dos materiais plásticos (composição) pode gerar efeitos dinâmicos, exatamente como acontece na pintura ou na fotografia (COSTA, 1987, p. 184).

Esta dinamicidade do plano gera outra característica ativa que está ligada ao movimento do plano – o plano em movimento. De acordo com Costa, *“uma cena pode ser filmada segundo três modalidades fundamentais”* (COSTA, 1987, p.185), sendo que ele analisa isoladamente cada uma dessas três modalidades, apesar de elas poderem ser combinadas entre si:

1) Plano fixo: é aquele usado, por necessidade, pelo cinema primitivo, o de Méliès, por exemplo, obrigado a adotar, um ponto de vista único, a distância fixa, o que Sadoul chamava o ponto de vista do “senhor da platéia” (Sadoul, 1947-48, 401-409); 2) Sequência de planos variados quanto à escala, ângulo de filmagem etc.: neste caso, a filmagem é efetuada deslocando várias vezes a câmera, mas o espectador só vê os efeitos de tais deslocamentos. Esse conjunto de variações pode ser mantido claramente visível por causa das consideráveis diferenças dos parâmetros dos diversos planos e do forte escandimento rítmico (como acontece no cinema soviético dos anos 20). Pelo contrário, as variações, mesmo quando freqüentes, podem ser quase anuladas pela rigorosa funcionalidade das junções ao desenvolvimento da ação e pelo papel hegemônico que a “continuidade” da trilha sonora desempenha em relação à “descontinuidade” dos planos, 3) Plano em movimento: a cena é filmada movendo a câmera seja para focalizar melhor e em fases sucessivas os diversos

elementos que compõem a cena, seja para produzir efeitos de intensificação expressiva. (COSTA, 1987, p.185)

Martin, para uma melhor compreensão histórica, divide a montagem em grupos distintos – *a montagem narrativa e a montagem expressiva*.

Por *montagem narrativa*, Martin refere-se à característica mais simples e primeira da montagem – contar uma história –, sendo que, para isso, fazia-se necessário distribuir, de acordo com um encadeamento lógico ou cronológico, esses acontecimentos.

A *montagem expressiva* é formada pela justaposição de planos e tende a demonstrar, por meio de si, um sentimento ou uma ideia, tendo como intuito gerar um efeito direto e exato por meio da colisão de duas imagens.

Longe de ter por finalidade ideal o apagar-se perante a continuidade, facilitando ao máximo as ligações flexíveis de um plano ao outro, tende, pelo contrário, a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente para tornar mais viva nele a influência da ideia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos (MARTIN, 2005, p.167-168).

Martin distingue esse tipo de montagem em duas classificações: a *montagem rítmica*, que, segundo ele:

É a forma primeira, elementar, técnica da montagem, ainda que seja talvez mais difícil de analisar. A montagem rítmica tem, antes de tudo, um aspecto métrico que diz respeito ao comprimento dos planos, determinado pelo grau de interesse psicológico que o seu conteúdo suscita (MARTIN, 2005, p.187).

A característica da montagem rítmica se faz presente na duração de cada plano e nos movimentos de atenção que coincidem entre si, despertando a atenção do espectador. O ritmo nessa montagem é sinônimo de “atenção”.

O outro tipo de montagem expressiva é a *ideológica* que, segundo Martin, trata de “*todas as conjunções construídas sobre uma analogia de carácter psicológico entre conteúdos mentais através do olhar, do nome ou do*

pensamento” (MARTIN, 2005, p.194). A montagem passa a desempenhar um “papel intelectual propriamente dito, criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objectos ou personagens” (MARTIN, 2005, p.194).

Na maioria das vezes, uma montagem *normal* pode ser considerada basicamente como *narrativa*. Sendo que uma montagem muito rápida ou muito lenta tem como característica a montagem expressiva, “*porque o ritmo da montagem desempenha então um papel directamente psicológico*” (MARTIN, 2005, p.169).

2.4.2 Montagem Narrativa e a Continuidade da Ação

“Não importa o quão útil a posição teórica possa ser, o desafio prático do diretor e do montador é trabalhar com uma certa quantidade de planos para criar a continuidade, evitar uma desnecessária atenção para o próprio trabalho” (DANCYGER, 2003, p. 367).

De acordo com Dancyger, é no momento de juntar os planos para um primeiro corte que reside “*o desenvolvimento da continuidade visual e sonora*” (DANCYGER, 2003, p. 367) de uma montagem.

Martin afirma que esse encadeamento da montagem utiliza a justaposição de diversos planos, sendo que cada um contribuiria para fazer avançar a ação sob o ponto de vista dramático e psicológico.

Vários planos, cada um dos quais significa um conteúdo de acontecimentos, contribuindo para fazer avançar a acção sob o ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da acção segundo uma relação de causalidade) e sob o ponto de vista psicológico (a compreensão do drama pelo espectador (MARTIN, 2005, p.167).

Martin divide a montagem narrativa em quatro tipos, sendo elas: **montagem linear**, que é a disposição dos planos que obedecem a uma sequência lógica e cronológica. “*É o mais simples e o mais corrente dos tipos de montagem*” (MARTIN, 2005, p.197); **montagem invertida** em que os planos

são dispostos de uma maneira que não obedecem à ordem cronológica; **montagem alternada** na qual há uma montagem por paralelismo, baseada na estrita contemporaneidade das duas (ou várias) ações que se justapõem, “ações essas que, aliás, acabam sempre por se juntar no fim do filme; é o esquema tradicional do filme de perseguição” (MARTIN, 2005, p.197-198); e **montagem paralela**, “*duas (e por vezes várias) acções são conduzidas pela intercalação de fragmentos, pertencendo alternadamente a cada uma delas, com o objectivo de fazer surgir um significado da sua confrontação*” (MARTIN, 2005, p.198).

Martin ressalta, ainda, que a montagem paralela é caracterizada pela sua “indiferença pelo tempo”, pois ela consiste em juntar “*acontecimentos que podem estar muito afastados no tempo e cuja estrita simultaneidade não é absolutamente necessária para que a sua justaposição seja demonstrativa*” (MARTIN, 2005, p.200).

Para contar uma história no cinema, é preciso saber trabalhar com coerência e precisão a manipulação do tempo, pois uma história precisa ser contada em aproximadamente 90 minutos. Para conseguir preservar, de maneira lógica e cronológica, a continuidade narrativa de um filme, diversos recursos foram sendo descobertos pelos cineastas ao longo da consolidação da linguagem cinematográfica e que vieram tornar mais dinâmica a montagem, como os elementos de que trataremos a seguir.

2.4.3 Elipse

Jacques Feyder escreveu:

No cinema, o princípio é sugerir e disse-se frequentemente que o cinema é a arte da elipse. Capaz de mostrar tudo e conhecendo o formidável coeficiente de realidade de que é afectado tudo o que aparece no ecrã, o cineasta pode e deve recorrer a ilusão e fazer-se compreender por meias palavras. (MARTIN, 2005, p. 95).

Para Martin, “a descoberta da elipse marca um importante passo no progresso da linguagem cinematográfica” (MARTIN, 2005, p.97). De acordo com o estudioso, o papel da elipse é o de suprimir os tempos e de sugerir algo que o espectador sem dificuldade irá deduzir. A utilização de *closes* é muito importante para auxiliar as elipses, na “economia” de tempo da ação muito longa de um personagem.

Quem pode mais, pode menos. A elipse não deve castrar, mas desbastar. A sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e os momentos vazios, mas antes sugerir o *sólido* e o *pleno*, deixando fora de campo (fora de jogo) o que o espírito do espectador consegue preencher sem dificuldade. (MARTIN, 2005, p.107)

De acordo com Martin, podemos encontrar diversos tipos de elipses, sendo elas as **elipses expressivas**: “*porque visam um efeito dramático ou são geralmente acompanhadas de um significado simbólico*” (MARTIN, 2005, p.97); as **elipses de estrutura**, sendo que, nesse tipo, encontramos os elementos que permeiam as razões de construção da narrativa. Essa elipse tem por finalidade gerar no espectador um sentimento “*de expectativa angustiada, que se chama suspense. De acordo com Martin, esses tipos de elipses são de algum modo, objectivas, visto que se dissimula qualquer coisa ao espectador*”. (Martin, 2005, p.99). Quando se tornava necessário suprimir alguma cena por motivo de *censura social*, os cineastas faziam uso das **elipses de conteúdo**.

O acontecimento pode ser total ou parcialmente escondido por um elemento material [...] pode ser também substituído por um plano do rosto do autor ou das testemunhas [...] é possível também substituir o acontecimento pela sua sombra ou pelo seu reflexo, permanecendo invisível mas de maneira indirecta, e o carácter secundário da representação atenua a sua violência realista (MARTIN, 2005, p.101)

Uma história contada no cinema é diferente do tempo que ela leva para acontecer no dia-a-dia. Cineastas, para solucionar esse tipo de problema de ordem cronológica, recorrem às **elipses de ligações e transições** para poderem, com coerência, contar uma história que, na “realidade”, leva vinte

anos para se desenrolar. Nesse tipo de elipse, pode-se, por exemplo, colocar em um plano a pessoa com dois anos de idade e, na sequência, essa pessoa aparecer com 14 anos, sem que o espectador se espante com a transição ocorrida, desde que, no próximo plano, exista algum item que leve o espectador a entender a passagem cronológica do tempo-espaço.

Na ausência (eventualmente) de continuidade lógica, temporal e espacial, ou pelo menos para mais clareza, é necessário recorrer-se a ligações ou transições plásticas e psicológicas, ao mesmo tempo visuais e sonoras, destinadas a constituir as articulações da narrativa (MARTIN, 2005, p.109).

Essas transições têm como objetivo realizar “*a fluidez da narrativa e evitar as ligações erradas (falsos raccords⁸)*” (MARTIN, 2005, p.109). Existem diversas denominações para essas elipses, sendo que todas servem para sinalizar uma alteração de tempo-espaço: mudança e plano por corte seco; abertura em fusão e o fecho em fusão (ou fusão a negro); fusão encadeada por sobreposição momentânea de imagem; fusão encadeada sonora; panorâmica corrida; e as cortinas e as íris.

2.4.4 Fenômenos Sonoros

Igualmente à elipse, o som é um recurso que possibilita maior dinamicidade à montagem, sendo que ele “*põe a disposição do filme um registro descritivo bastante extenso*” (MARTIN, 2005, p.143). Ele pode imprimir um maior contraste à imagem, de “*maneira realista ou não-realista*”, o que dá imediatamente ao realizador, como se irá ver, “*quatro modos possíveis de organização das relações imagem-som*”, em lugar da imagem do filme mudo” (MARTIN, 2005, p.143).

Martin assinala algumas contribuições que o som trouxe ao cinema: o **realismo**, ou melhor dizendo, a impressão de realidade: o som aumenta o

⁸ Coerência entre um plano e o plano seguinte dentro de uma determinada sequência de montagem.

coeficiente de autenticidade da imagem; a **continuidade sonora**, enquanto que a banda de imagens de um filme é uma sequência de fragmentos, a banda sonora restabelece a continuidade, tanto no nível da percepção simples como no da sensação estética; a **utilização normal da palavra**, que permite suprimir a “praga” do cinema mudo, que eram as legendas; o **silêncio**, que se encontra promovido com valor positivo, e sabe-se muito bem a função dramática considerável que pode desempenhar como símbolo de morte, e as **elipses** possíveis do **som** e da **imagem**, graças ao seu dualismo.

2.4.4.1 Ruído

Os ruídos abrangem duas categorias: *ruídos naturais*, fenômenos da natureza, e *ruídos humanos*, entre os quais encontram-se os mecânicos. Esse tipo de fenômeno sonoro era classificado por Martin como sendo realista, pois eles “*serviam para a construção do ambiente sonoro dando ênfase na impressão de realidade*” (MARTIN, 2005, 146).

De acordo com Martin, existe a utilização do som como não-realista, sendo que, para isso, ele tomaria um papel de “*metáfora, símbolo ou comentário sobre a narrativa, deste modo o som não é diegético*” (MARTIN, 2005, 146).

2.4.4.2 Música

De importância singular para o filme sonoro, a música contribuiu de forma positiva na realização de filmes.

De acordo com Godoy de Souza (2001)¹, a utilização da música em um filme pode assumir características diegéticas e não diegéticas. A **música não-diegética** sempre tem um caráter não-realista e a **música diegética**, que assume a forma de *paráfrase*, realiza um pleonasma constante; uma música perpétua que comenta, enriquece, corrige, dirige; trata-se de uma música

organizadora; trata-se de um acompanhamento servil das imagens (como no filme *E o vento levou* (1939)...) e a forma de *música-ambientação*, que participa, discretamente, na criação da totalidade geral, estética e dramática da obra; produz uma impressão global sem parafrasear a imagem; age por sua totalidade.

2.4.4.3 A Utilização da Fala

A utilização da fala no filme dá a ele uma vocação realista. Isto se deve ao fato de a fala se estabelecer como um modo de podermos identificar os personagens. Martin sinaliza para alguns pontos positivos e negativos que devem ser levados em consideração durante a prática de um filme quanto ao emprego da fala: *“fazer prevalecer a explicação verbal sobre a expressão visual”* (MARTIN, 2005, p.221) — o filme pode significar sem ter que dizer, evitando-se a paráfrase. Outro item assinalado por ele é o fato da *“dualidade possível entre as palavras e o conteúdo de acontecimentos da imagem: pode fazer surgir desse confronto (em contraponto ou em contraste) efeitos simbólicos muito ricos do ponto de vista da linguagem”* (MARTIN, 2005, p.222).

Os diálogos dividem-se em: 1) diálogos teatrais: são estritamente escritos como se fossem destinados ao teatro; 2) diálogos literários: a elipse, a alusão, as meias-tintas e o silêncio têm nele lugar; e 3) diálogos “realistas”, mais falados do que escritos.

Todos esses tipos de diálogos têm grande importância para o cinema, porém o “realista” é considerado o mais específico *“não sendo possível definir qual deve ser a regra na matéria”* (MARTIN, 2005, p. 226).

2.5 – Estrutura Narrativa

Como observado, desde a sua invenção, o cinema, para “encontrar” a sua linguagem, tomou emprestado características de outras linguagens, dentre

elas a literatura, o teatro, a música, a fotografia e a poesia. Vimos também que o semiólogo Metz sinaliza para o fato de que é o conjunto de todos esses códigos que compõem a linguagem cinematográfica. Por “emprestar” estas características de outras linguagens, a estrutura narrativa de um filme é estudada sob o viés de dois modos de se contar a história – a abordagem analítica (semiótica narrativa) e abordagem sintética (dramaturgia). Nessa pesquisa, empregamos somente o conceito da abordagem sintética.

2.5.1 Abordagem Sintética: Dramaturgia

Nesse estudo, utilizamos contribuições das pesquisas realizadas por Aristóteles: segundo *Comparato*, “sob o ponto de vista estético e teórico, Aristóteles e sua *Poética* constituem um ponto de reflexão obrigatório para o estudo da dramaturgia [...]” (COMPARATO, 2000, p. 161). Esta obra é “*leitura obrigatória para todos que se dedicam a escrever para o cinema e televisão*” (COMPARATO, 2000, p. 62).

A palavra “drama” no grego significa “ação”. “*Aristóteles relaciona o aspecto dramático a uma relação de fatos e acontecimentos, entre causa e efeito, encadeados segundo uma ordem criada pelo autor*” (COMPARATO, 2000, p. 162). O filósofo grego divide o ato dramático em seis etapas que são: **alma**, que é o primeiro e mais importante dos elementos da tragédia (como desenvolver a ação dramática); **personagem**, que vem a ser algo assim como personalidade e aplica-se às pessoas com um caráter definido que aparecem na narração; **pensamento**, motivo por que escrevemos e vamos contar alguma coisa (*ethos*); **dicção**, que é o diálogo; **música**, responsável por imprimir a cadência ou ritmo do filme, e o **espetáculo**, que é a realização ou direção, conforme o autor

Toda ação dramática possui um centro que é chamado de *plot*. O *plot* é “*a espinha dorsal de uma história, o núcleo central da ação dramática, ou seja, as ações organizadas de maneira conexa de forma que se suprimimos ou alteramos alguma, alteramos o conjunto*” (COMPARATO, 2000, p. 163).

Observa-se o quanto é importante saber conectar todas as ações que serão desenvolvidas durante o drama, pois é essa conexão que gerará o envolvimento do espectador com a história. *“Assim o roteirista deve juntar o **como** ao **qual**, ao **quando**, ao **onde**, ao **quê** e ao **quem**”* (COMPARATO, 2000, p. 163).

Esse **como** consiste em desenvolver a ação dramática através de um ou vários *plots* e procurar a maneira mais criativa, harmoniosa e emocionante de contar uma história. Uma boa estrutura é um dos pontos-chave na construção de um bom roteiro (COMPARATO, 2000, p. 163).

A estrutura é responsável pelos momentos dramáticos da história, sendo que, para se conseguir isso, é preciso fragmentar a história para, mais tarde, convertê-la em cenas. *“Esta fragmentação feita pelo roteirista segue uma ordem conseqüente com as necessidades dramáticas. É o como explicaremos nossa história ao público”* (COMPARATO, 2000, p. 163).

2.5.2 Plot e o núcleo dramático:

O *plot* é organizado da seguinte maneira:

Protagonistas (e atores secundários)

+ ação (história)

+plot (o como)

+ ação dramática

O *plot* tem como finalidade indicar mais antecipações e expectativas, “é o motor da mudança dramática e de novas situações, o núcleo vital do drama” (COMPARATO, 2000, p. 176). É possível ter roteiros com um *plot* ou com vários *plots*.

2.5.3 Princípios do *Plot*

Totalidade e unidade são os princípios do *plot*. *“Aristóteles fala da totalidade como um conjunto das partes que forma o todo, ordenado segundo o critério de princípio, meio e fim”* (COMPARATO, 2000, p. 178).

Independente de como se começa a contar uma história é fundamental que ela tenha um princípio, um meio e um fim. O importante é que todos os itens que compõem a história formem um “todo” conexo. *“A lógica intrínseca de um plot não pode ser quebrada: não podemos fazer saltar cenas sem desvirtuar o sentido do plot”* (COMPARATO, 2000, p. 179).

Comparato se refere à estrutura como sendo a “engenharia” do roteiro, pois é por meio dela que o público chegará à compreensão do que está sendo contado. Por isso, faz-se necessário o planejamento das cenas e da sequência em que a história será montada. Essa estrutura é dividida em: **argumento**: um corpo único e **estrutura**: neste item divide-se o corpo em cenas, que serão montadas de acordo com uma *“ordem escolhida pelo autor, de tal forma que se obtenha o máximo nível de tensão dramática, de acordo com o estilo pessoal”* (COMPARATO, 2000, p. 163).

2.6 Estrutura Clássica

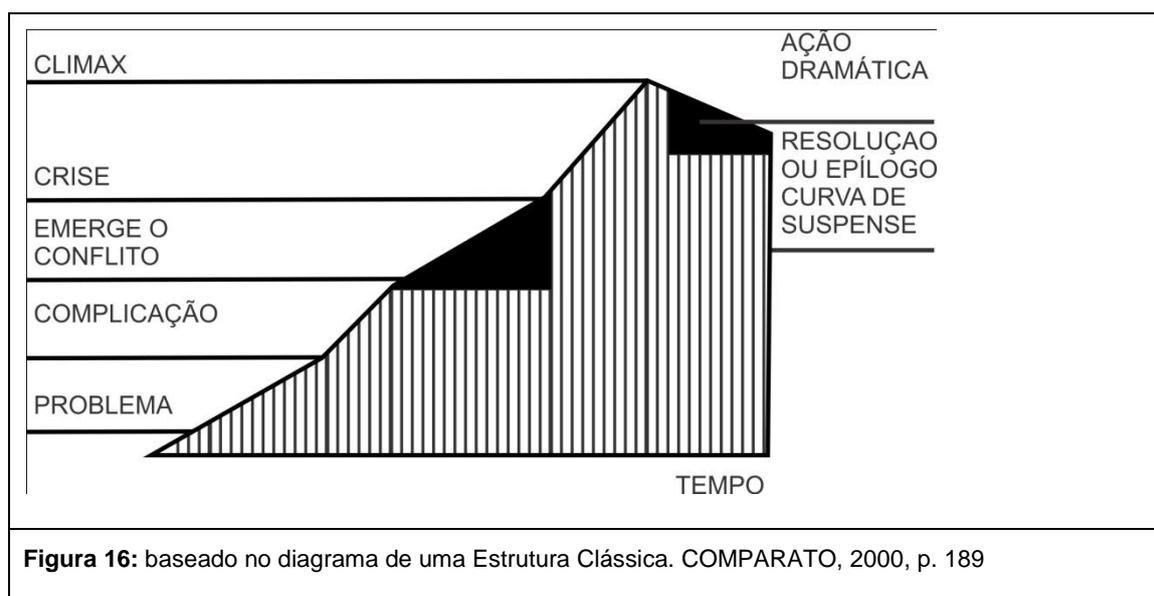
O cineasta, para contar uma história, precisa compô-la utilizando imagens, diálogos, descrições e estabelecê-la dentro de um contexto de estrutura dramática. *“Mas o que é uma história? E que tem todas as histórias em comum? Um princípio, um meio e um fim. O princípio corresponde ao primeiro ato, o meio ao segundo ato e o fim ao terceiro ato”* (COMPARATO, 2000, p. 187). Uma estrutura clássica divide-se em três momentos:

Primeiro ato: *“Exposição do problema; situação desestabilizadora; uma promessa; uma expectativa; antecipação de problemas - APARECE O CONFLITO”*.

Segundo ato: “*Complicação do problema; deterioração da situação; tentativa de normalização; levando a ação a extremos - CRISE*”.

Terceiro ato: “*Clímax – (ou alteração das expectativas) – RESOLUÇÃO*” (COMPARATO, 2000, p. 188).

Diagrama de uma Estrutura Clássica (Figura 16)



Para Comparato, “*o diagrama de uma ação é a representação da curva dramática de uma estrutura. Cada autor pode fazer a sua, pois constitui uma boa forma de visualizar nossa estrutura e comprovar se funciona ou não*” (COMPARATO, 2000, p.189).

Observa-se, nesta revisão bibliográfica, que cada um dos códigos cinematográficos estudados tem como papel principal “conduzir” o espectador a algum tipo de significação, sendo que, para o melhor desempenho de cada um, é preciso que haja uma relação de complementaridade entre eles, para que a mensagem chegue com eficácia ao espectador. Nota-se que os “fazedores” de filme têm, assim como os “fazedores” de fotografia, técnicas que lhes permitem conduzir de forma “fácil” o entendimento do espectador. Essas técnicas são de conhecimentos de todos, sendo que o que diferencia um

cineasta de outro é a “arte” que cada um possui para realizar um filme, ou seja, é a subjetividade de cada um que acaba por ficar impressa em seus trabalhos.

2.7 Análise Fílmica

Para tentarmos entender como se processa uma análise fílmica, dedicamos este item para estudá-la com mais profundidade. Isso se torna necessário, pois vivemos em um período em que analisar um filme não é mais tarefa somente de “estudioso” da área, exemplo disso é a enorme quantidade de textos que encontramos sobre um mesmo filme e que levam a conclusões divergentes de autor para autor.

O próprio objeto de estudo dessa pesquisa – o filme *Terra Vermelha* – é alvo de críticas diversas a respeito dele. De um lado, temos a opinião da jornalista Isabela Boscov que defende a ideia de que o filme “*traz uma visão lúcida e original da questão indígena no Brasil*” (BOSCOV, 2008, p. 135).

Na contramão a esta afirmação da jornalista, temos uma coluna no site UOL dedicada à análise de filmes e comandada pelo especialista Rubens Ewald Filho⁹, que prefere não tecer nenhum comentário a respeito desse filme, pois acredita que o longa-metragem não merece uma crítica.

Adotaremos então o processo de se fazer uma análise fílmica, sob a teoria de Vanoye e Goliót-Lété, para podermos entender as opiniões contrárias – de especialistas – sobre um mesmo filme.

Durante o estudo, um fato similar encontrado é que alguns teóricos defendem o princípio de que, para se analisar um filme, é necessário primeiramente “quebrá-lo” em pequenos pedaços para, depois, reorganizá-los novamente, sendo que, nessa reconstrução, acabamos por atribuir-lhe significados que passaram despercebidos durante a sua visualização.

⁹ <http://mais.uol.com.br/view/wxs5e3bsd547/rubens-ewald-filho-comenta-o-filme-terra-vermelha-04023460C8B93326?types=A&>

Tal qual um linguista, que se debruça sobre as estruturas que formam uma frase para entendê-la, o analista de filme também precisa conhecer as ferramentas que possibilitará a realização de uma análise fílmica.

Para Vanoye e Goliót-Lété:

A análise de filme geralmente dá lugar a uma produção escrita, mas pode também conduzir a uma produção audiovisual ou mista (fita que apresenta análises e seqüências, fragmentos acompanhados de comentários, montagens de cenas ou de planos característicos etc) (VANOYE; GOLIÓT-LÉTÉ, 1994, p.9)

Para os autores, o trabalho de análise principia com uma observação técnica do filme, sendo que esse exame leva o espectador a um entendimento mais profundo da obra. Essa compreensão da totalidade da obra, proporcionada pela “decomposição do filme”, produz um deslumbramento a cada vez que o revê. Isso é proporcionado pelo fato de que *“desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor”* (VANOYE; GOLIÓT-LÉTÉ, 1994, p.12).

De acordo com Francis Vanoye e Goliót-Lété (1994), a postura de um espectador que se propõe a analisar um filme é diferente da de um espectador considerado comum, pois o primeiro se propõe a observar o filme com uma finalidade definida, que é a de entender o processo fílmico que compõe a obra. Nesse momento, o analista de filme se compara a um cientista, pois analisar um filme é, sinonimamente dizendo, o mesmo que lançar uma molécula de átomo sob a luz de um microscópio – é preciso quebrá-lo em pequenos pedaços para poder, após diversas ponderações, entendê-lo como um todo.

Ismail Xavier (1978, p. 11) observa essa analogia ao assinalar que *“a ciência é hoje um elemento determinante no encaminhamento de muitos trabalhos”*, sendo que o interesse científico contribuiu para um refinamento de análises. O teórico observa, ainda, que apesar deste aprimoramento de análise ser considerado bem-vindo, muitas vezes, ele era entendido de maneira equivocada por alguns estudiosos que defendiam com exclusividades suas

linhas de pesquisas, uns pelo método do estudo humanístico e outros pelo método científico.

A suposta dicotomia estudos humanísticos/investigação científica é um dos reflexos de tal atitude, que define uma inesperada cumplicidade entre certos cientistas e eruditos. [...] O que marca tal cumplicidade é a adoção, por ambas as partes, de uma concepção de ciência baseada numa aceitação acrítica do modelo das ciências naturais. (XAVIER, 1978, p.12)

Xavier atenta ainda para o fato de que, ao tentar se criar um método para analisar um filme, é preciso ter em mente não somente uma técnica em particular, mas sim tentar envolver toda uma visão de cultura que permitirá estabelecer o lugar do “objeto no contexto social e o lugar da própria análise” (XAVIER, 1978, p.13).

Neste sentido, nunca é demais lembrar que, contrariando certas ilusões, o objeto de ciências não é um dado que, ao mesmo tempo, dispõe-se para o conhecimento e garante de imediato, a consistência teórica da investigação que o focaliza. Ao contrário, o problema das várias ciências tem sido a definição, ou melhor, a construção de seu objeto (XAVIER, 1978, p. 13).

Vanoye e Goliót-Lété veem como primordial o enquadramento da análise fílmica em seu contexto de demanda. Os teóricos advertem, ainda, que um filme por ser composto de forma híbrida – diferentes linguagens (texto escrito e audiovisual) – apresenta um problema de ordem metodológica, sendo, então, primordial a escolha do eixo temático para a análise do filme.

Como forma de resolver esta problemática metodológica, Vanoye e Goliót-Lété apresentam duas noções que fazem referência às suas posições sobre como fazer análise fílmica. A primeira diz respeito à compreensão do filme e, para isso, eles dizem que é necessário analisá-lo, desmontá-lo e esmiuçá-lo em pequeninas partes, que serão observadas e estudadas isoladamente.

Na segunda fase, os autores assinalam a necessidade de “*estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam*”

e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo, reconstruir o filme ou o fragmento” (VANOYE; GOLIÓT-LÉTÉ, 1994, p.15). Os autores observam ainda que *“a desconstrução equivale à descrição. Já a composição corresponde ao que se chama com freqüência a “interpretação”* ((VANOYE; GOLIÓT-LÉTÉ, 1994, p.15). Para essa reconstrução, faz-se necessário tomar como ponto de partida o próprio filme.

Os limites dessa invenção, dessa ‘criação’ são, contudo, muito estritos. O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. (VANOYE; GOLIÓT-LÉTÉ, 1994, p. 15)

Os autores alertam, ainda, para a quantidade de análises que lemos constantemente, seja em revista, jornais e internet, que não distinguem *“explicitamente as fases de desconstrução e de reconstrução, que as imbricam uma na outra, ou então, não param de alterná-las”* (VANOYE; GOLIÓT-LÉTÉ, 1994, p.16)

André França, na sua dissertação de mestrado “Das Teorias do Cinema à Análise Fílmica”¹⁰, sinaliza para as divergências encontradas pelos próprios teóricos ao conceber um método para se realizar uma análise fílmica. Sendo que, em um de seus questionamentos, faz alusão à metodologia de análise fílmica que Vanoye e Goliót-Lété propõem. Então se observa que cada teórico pode desenvolver o seu próprio método ao analisar um filme.

Xavier nos sinaliza com a importância em se “conhecer não somente uma técnica em particular”, mas termos, também, uma visão cultural ampla sobre o assunto tratado para daí estabelecer conjecturas sobre o objeto. Essa importância do conhecimento cultural de uma sociedade faz-se presente no artigo de Nely Aparecida Maciel e outros colaboradores: O Filme que não

¹⁰ André França, Das Teorias do Cinema à Análise Fílmica, 2008. Salvador/BA

acabou: Leitura da “Terra Vermelha” a partir de olhos Guarani e Kaiowá¹¹, nos depoimentos de alunos e professores da Licenciatura Intercultural Indígena Teko Arandu da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), sobre o filme Terra Vermelha.

Para Rosenildo, o filme “Terra vermelha” mostrou mais as “coisas ruins do índio, que é preguiçoso, bêbado e não os nossos valores”, pois “a gente tem muito para mostrar”. A narrativa, tanto imagética como das falas, acentuou situações e palavras que tendem mais a reproduzir os preconceitos que atenuá-los, por exemplo, no caso dos palavrões – “que não fazem parte da cultura indígena” – e da cena em que a índia “se oferece” ao não índio para lhe tirar a arma de fogo: “não é a vida nossa”, acentuou Rosenildo (MACIEL, GOETTERT, BARBOZA et al, 2009, p. 3).

Ainda:

Para Otaniel, não seria o filme “apenas” “outra inventividade”? O filme, como muitos outros, é o olhar do não indígena. E perguntou: “para o índio, o que o filme mostra realmente acontece? Se é arte, é arte para quem?” Daí, que entende que é um filme para o não índio, ao mesmo tempo em que parece favorecer a negatividade em relação aos povos indígenas. Para Otaniel, todo filme tem “um propósito”, mas isso não pode ser elemento que o livre de certa responsabilidade ética, salientou (MACIEL, GOETTERT, BARBOZA et al, 2009, p. 4).

Esses depoimentos vêm reforçar a teoria do professor Xavier e vêm, também, ao encontro de nossos anseios de demonstrar que não é somente uma técnica que precisamos conhecer para fazermos uma análise fílmica, e sim conhecer o todo que envolve uma produção cinematográfica. Para tanto, no item seguinte, iremos discorrer sobre como a figura do índio foi sendo construída nos filmes brasileiros.

¹¹ <http://www.rededesaberes.org/3seminario/anais/textos/ARTIGOS%20PDF/Artigo%20GT%207B-10%20-%20Edir%20Neves,%20Jones%20Dari%20e%20Nely%20Aparecida.pdf>

2.8 A visão do índio nos filmes brasileiros

De acordo com estudiosos, a produção cinematográfica no Brasil desde o seu princípio explorava filmes no qual o tema indígena era o elemento base buscado pelos cineastas. De acordo com Edgar Teodoro da Cunha:

Existe uma filmografia expressiva, que cobre um espaço de tempo relativamente amplo (da década de dez até a atualidade) e que focaliza o índio brasileiro de alguma forma [...] (CUNHA, 1999, p. 107).

Primeiramente, antes de observarmos o processo de construção do índio no cinema, iremos definir o que é ser índio:

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, *apud* SILVA, 2002, 196).

Essa representação indígena divulgada no cinema colocava o índio brasileiro de diversas formas que, segundo o antropólogo Edgar Teodoro da Cunha, expressa:

[...] um imaginário social, ou melhor, como a sociedade não indígena urbana, dos centros produtores e consumidores de cinema, construiu e expressou um certo conjunto de imagens e valores em relação às sociedades indígenas (CUNHA, 1999, p.107-108).

Por isso, o estudioso alerta para a importância em se analisar filmes de ficção que tenham como base o indígena para buscar entender como a imagem do índio é vista neste meio de comunicação. Sendo que esse exame é fundamental para o entendimento *“não apenas dessas sociedades retratadas ou imaginadas no âmbito do cinema, mas, principalmente, para a compreensão de quem ou do meio no qual os filmes são produzidos”* (CUNHA, 1999, p. 108).

Cunha ressalta que muito do imaginário que decorre do conceito do índio em nossa sociedade é compreensível se atentarmos diante aos filmes de ficção ou mesmo documentários que enfocam sociedades indígenas. Isso se deve ao fato de a idealização do índio ser concebida a partir da literatura romântica.

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, p. 86).

Um dos grandes responsáveis pela presença da imagem do índio desde o início do cinema brasileiro foi Marechal Rondon. O militar, durante as suas viagens a serviço da "Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso e Amazonas", aproveitava para realizar o trabalho de registro fotográfico dos indígenas, contatados na época por meio das atividades da Comissão. Dessas produções, destacam-se *Os Sertões de Mato Grosso* (1912) e *Expedição Roosevelt* (1914), ambos lançados comercialmente em 1915, e *Rituais e Festas Bororo*, de 1916, seu filme mais conhecido, entre outros.

De acordo com Cunha:

Essa produção apresenta um viés importante de documentação e divulgação de informações sobre essas populações até então pouco conhecidas, e mesmo dos trabalhos da Comissão, de seus objetivos e valores. Temos ainda o trabalho de Silvino Santos, pioneiro do cinema na Amazônia, que no início do século, financiado pelos coronéis da borracha, realiza filmes que focalizam vários elementos do mundo amazônico, incluindo os índios, como *No país das Amazonas* (1921) e *No rastro do Eldorado* (1924-25) (CUNHA, 1999, p.108).

O estudioso cita ainda que, juntamente a essa produção considerada documental, nascia o cinema de ficção que também tinha interesse pela figura indígena, porém com intenções diversas, pois o tema indígena era apropriado para conceber filmes de aventura e romanescos.

Prosseguindo com estas produções, duas adaptações importantes foram realizadas na década de 1930: *O caçador de diamantes* (1932), de Capellaro, que apresenta a história dos bandeirantes no século XVII, e *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, que foi baseado na carta de Pero Vaz de Caminha. Na década de 1950, temos a chanchada *Casei-me com um Xavante* (1957), de Alfredo Palácios, com Pagano Sobrinho. Mais recentemente, temos *Iracema – Uma Transa Amazônica* (1976), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, *Iracema – A Virgem dos Lábios de Mel* (1979), de Carlos Coimbra, *Terra dos Índios* (1979), de Zelito Viana, *Mato Eles?* (1983), de Sergio Bianchi, *Brincando nos campos do senhor* (1991), de Hector Babenco, *Capitalismo Selvagem* (1993), de André Klotzel, e versões mais recentes, como *O Guarani* (1995), de Norma Bengel, e mesmo *Hans Staden* (2000), de Luiz Alberto Pereira, e *Brava Gente Brasileira* (2000), de Lúcia Murat.

Como observado pelo antropólogo Cunha, a figura do índio fez parte do início da história do cinema brasileiro, sendo que ele servia de tema, seja em forma de documentários como os produzidos por Marechal Rondon, seja o índio inspirado pela literatura romântica, nos filmes ficcionais. Observa-se, então, a peculiaridade do cinema ressaltada por Martin, que é a de veiculador de informação e propaganda.

Apesar de muitos desses filmes com temática indígena serem considerados ficcionais, e não terem obrigação em retratar o “real”, há uma mistura de elementos da realidade com os do imaginário; isso é possível, pois, nesse tipo de produção, o índio pode se tornar um personagem, “*que pode corresponder às representações ideológicas e estéticas desejadas pelo cineasta num dado contexto histórico*” (CUNHA, 1999, p. 86).

Cunha observa que essas imagens, que chegam até a sociedade por meio dos filmes, servem de referência para a constituição da figura do índio. O teórico observa ainda que “*o índio tem se constituído através do tempo como o lugar do outro, da alteridade, que historicamente mobilizou vários temas e que por contraste acabou por definir elementos do olhar de nossa própria sociedade*” (CUNHA, 1999, p. 109). E continua, ao dizer que nesta construção:

Esse outro foi chamado de selvagem, bárbaro e seus costumes considerados estranhos e primitivos, em oposição ao mundo civilizado. Foi questionado até mesmo quanto ao estatuto de humanidade em contraposição à "humanidade" ocidental (CUNHA, 1999, p.109).

O autor alerta que, nessa ação histórica, diversas imagens foram sendo construídas a respeito dos índios. Essas imagens foram tornando-se:

Um repositório de imagens e significados, que fez com que o índio tenha se tornado o que é, um índio imaginário, um campo semântico complexo que se exprime de maneiras variadas e tem implicações concretas ligadas à realidade histórica e sóciopolítica do momento em que são mobilizadas (CUNHA, 1999, p.109).

Assim, conforme aponta Cunha, criamos um juízo de valor a respeito dos índios que, de acordo com o teórico, foram originadas em períodos históricos específicos e são produtos de uma "realidade social particular", mas que, ao longo do tempo ao fazer parte do nosso dia a dia, acabam tomando outros significados, *"terminando por gozar de uma relativa autonomia em relação ao seu contexto original"* (CUNHA, 1999, p.109).

Quando se utiliza a palavra "índio", em nossa sociedade, existe a referência a uma entidade genérica que grande parte das vezes pouco tem a ver com as sociedades indígenas reais. Sob esse termo comum temos uma diversidade cultural, lingüística e social enorme, que acabam por ficar encobertas aos olhos dos não especialistas, nas grandes cidades e centros urbanos (CUNHA, 1999, p.110).

Cunha atenta para o fato de não nos enganarmos, achando que o índio imaginado pela "sociedade dos brancos" não passa de uma ideia, alertando para o fato de que eles pertencem a uma realidade correspondente.

É importante ressaltar, nesse estudo realizado pelo antropólogo, fazendo alusão ao modo como "imaginamos" o índio, sendo que essa "criação" imaginária em relação a eles origina inúmeras associações, gera significações e faz referência ao modo como nossa *"sociedade constrói o que poderíamos*

chamar de cosmologias contemporâneas, através de metáforas e alegorias” (CUNHA, 1999, p.112).

Antonio Brand (2004) acredita, também, que os meios de comunicação produzem e ajudam a criar a imagem do índio, porém, não pelo viés romântico como foi no início do cinema, pois o que vemos hoje são notícias negativas, nas quais o índio é apresentado como bêbado e preguiçoso.

A revisão bibliográfica realizada no capítulo 1, na qual abordamos o processo histórico e cultural dos Kaiowá e Guarani, e nesse capítulo 2, no qual discorreremos a respeito da linguagem cinematográfica, os métodos buscados para realizar uma análise fílmica e a referência a outros teóricos sobre como a figura do índio foi sendo formada desde o início do cinema no Brasil, é de fundamental importância, pois nos ajudará na análise de trechos do longa-metragem, no capítulo seguinte.

3. ANÁLISE DO FILME TERRA VERMELHA

Similar ao neo-realismo italiano, o filme de Marcos Bechis – *Terra Vermelha* – utiliza fatos reais, aproximando-se muitas vezes de um documentário. Oposto ao cinema tradicional de ficção, o neo-realismo tentava retratar a realidade social e econômica de uma época. Neste filme de co-produção Brasil/Itália, pode-se observar os elementos peculiares do neo-realismo italiano, como: gravações ao ar livre, pois a maior parte das locações do filme é realizada nos arredores de Dourados (MS), a utilização dos próprios índios como atores, o tema central, que é o conflito vivido por esta etnia, a solidão, a miséria, entre outros.

O neo-realismo italiano surgiu no fim da Segunda Guerra Mundial. De acordo com Mascarello, “para a maioria da crítica mundial, ainda hoje, o neo-realismo começou com *Roma, cidade aberta* (1945), de Rossellini. O próprio diretor, no entanto, não concordava com isso”. (2006, p. 199). Rossellini creditava o nascimento do neo-realismo a outros documentários de guerra

romanceados, nos quais ele também participou, como *La nave Bianca* (1941), entre outros.

Por ter em sua constituição um caráter híbrido – fatos reais e ficção –, a análise fílmica do longa-metragem *Terra Vermelha* tornou-se um pouco mais complexa. Para tanto, recorreremos ao método proposto por Vanoye e Goliót-Lété que consiste primeiramente em “quebrar” o filme em pedaços pequenos, para, então, partir para um segundo momento, que é o de juntar os pedaços para uma melhor compreensão. Para tanto, dividimos o filme em cenas que somaram um total de 17 (ANEXO A – Divisão em cenas do filme Terra Vermelha e ANEXO B – Descrição das cenas do filme Terra Vermelha)¹². Após isso, elegemos algumas cenas em que observaríamos detalhes que contariam com o apoio da revisão bibliográfica realizada no capítulo 1 e outras cenas que possibilitariam examinar o emprego da linguagem cinematográfica, contida no capítulo 2, como meio de produção de significados no espectador.

3.1 O Filme

Terra Vermelha é um longa-metragem baseado em fatos reais. A descoberta de duas jovens índias enforcadas serve de pivô para que um grupo de indígenas abandone a aldeia em que vivem para ir acampar em frente a uma fazenda e reivindicar a devolução de suas terras. Essa decisão se deve ao fato de o xamã do grupo acreditar que o alto índice de suicídio é consequência da falta de eles vivenciarem mais seus costumes, por habitarem espaços reduzidos, que são as reservas. No desenrolar da história, vemos os conflitos gerados pela inserção da cultura não-índia no modo de ser dos indígenas.

3.1.1 Ficha Técnica:

Direção: Marco Bechis

¹² Para divisão do filme em cenas, utilizou-se o programa de edição de vídeo VegasPro 10.0. , sendo que cada uma dessas cenas precisa conter começo, meio e fim .

Roteiro: Marco Bechis, Luiz Bolognesi

Produtor: Amedeo Pagani, Marco Bechis, Caio Gullane e Fabiano Gullane

Ano: 2008

Gênero: Drama

Duração: 108'

Elenco

Matheus Nachtergaele (Dimas)

Cláudio Santamaría (Roberto)

Alicelia Baptista (Lia)

Chiara Caselli (Beatrice)

Abrísio Da Silva Pedro (Osvaldo)

Ademilson Concianza Verga (Ireneu)

Ambrósio Vilhalva (Nadio)

Fabiane Pereira Da Silva (Maria)

Eliane Juca da Silva (Mami)

Temily Comar (Amiga de Maria)

César Chedid (Fazendeiro)

Leonardo Medeiros (Lucas Moreira)

3.1.2 Descrição resumida do filme

Desde o início do filme *Terra Vermelha*, o cineasta mostra os conflitos gerados na cultura indígena causados pela interferência dos não-índios. Durante todo o desenrolar do filme, são colocados elementos que indicam que essa interferência gera transtornos no modo de ser dos indígenas, levando-os a uma perda de identidade, a uma confusão sobre quem realmente são.

Na cena um, por exemplo, eles são pagos para interpretarem a imagem que os turistas têm a respeito dos índios e, após servirem aos interesses da esposa do fazendeiro, novamente voltam a ser tratados como um estorvo, sendo conduzidos para sua reserva.

A cena dois expõe a descoberta das duas indígenas suicidas, e segundo estudos, este atentado contra a própria vida se deve à perda de identidade cultural dos indígenas.

Um mesmo local, que é utilizado para uma jovem índia treinar algum tipo de “arte marcial”, serve também para ser usado em um ritual que visa a afastar o mau espírito que ronda a reserva; é mostrado na cena três.

Na cena quatro, o xamã, após tantos episódios negativos, constata que se eles não voltarem para o tekohá, morrerão, pois não têm mais lugar para realizarem seus rituais, suas festas, etc.

A cena cinco revela que após o suicídio das índias e a conversa com o xamã, Nádio resolve deixar a reserva e ir em busca das terras de seus antepassados. Instala-se, neste momento, o conflito central do filme – a busca pelo tekohá.

Na cena seis, os índios armam acampamento em frente à fazenda Nossa Senhora Aparecida e começa a preparação de Osvaldo para se tornar um xamã.

O encontro de Osvaldo e Maria e o modo violento de os fazendeiros defenderem as suas terras, pois Moreira coloca um peão armado em um trailer para vigiar os índios 24 horas por dia, é exposto na cena sete.

Na cena oito, mais índios chegam ao acampamento de Nádio e o xamã recomenda a Osvaldo que, durante a sua iniciação para ser xamã, fique longe de mulheres e das bebidas.

O tema trabalho e bebida é abordado na cena nove. Nessa cena, os índios mais uma vez recusam trabalho. Logo após Irineu e Osvaldo vão caçar na mata, mas, por não terem mais caça em abundância, eles matam a vaca da fazenda de Moreira. Este constata que a vaca morta pelos índios é dele e busca auxílio.

Na cena 10, Osvaldo e Maria novamente se encontram. Nessa cena, Osvaldo realiza sua preparação para ser xamã na beira do rio. Vemos também indícios de que Lia e o vigia do trailer terão algum tipo de relacionamento.

A cena 11 mostra Osvaldo forçando um encontro com Maria. A esposa de Moreira oferece dinheiro outra vez para os índios encenarem para ela, só que com uma condição – a de que eles deixem a fazenda.

Na cena 12, Irineu passa por situações que irão deixá-lo desestruturado – a recusa de seu amor por Mami, a busca de apoio em seu pai, a visão de um pai bêbado que não consegue comandar o acampamento que está sob a sua responsabilidade. Irineu acaba desobedecendo a seu pai e aceita trabalhar na fazenda.

A cena 13 mostra o descomprometimento de Osvaldo com o seu aprendizado para se tornar um xamã, pois se envolve fisicamente com Maria, apesar da orientação do xamã. Novamente, o descaso com o índio se faz presente, pois um avião sobrevoa o acampamento e joga algo tóxico sobre ele.

Na cena 14, Irineu trabalha no corte de cana-de-açúcar. Após receber seu pagamento, vai à cidade, compra um tênis e volta para o acampamento com alguma compra para seu pai, que o humilha e o expulsa do local.

A cena 15 revela o suicídio de Irineu, que não suporta tanta incompreensão e acaba se matando.

Após a morte de Irineu, na cena 16, Nádio e os outros índios resolvem invadir a fazenda de Moreira. Para isso, usam como isca Lia que vai beber e se oferece para o vigia (ela rouba a arma dele enquanto ele dorme). Nessa mesma cena, Moreira chama a polícia para resolver o problema com os índios.

A cena 17 é culminada com a morte de Nádio, que é assassinado pelos não-índios. Mostra também a tentativa de suicídio de Osvaldo.

Passaremos agora à análise mais aprofundada de algumas cenas escolhidas.

3.2 Análise do filme a partir dos conceitos antropológicos

No capítulo 1, nos itens que compreendem os processos históricos e culturais dos Kaiowá e Guarani, viu-se que os pesquisadores apontam que a interferência dos não-índios na cultura dos índios trouxe prejuízos que acarretaram a perda da terra e, conseqüentemente, acabaram interferindo na cultura dessa etnia. Essas interferências citadas por diversos pesquisadores e antropólogos que estudam a etnia se fazem presentes em diversas cenas do filme, porém elegemos cinco cenas para analisar, são elas: a cena 2, que denominamos “Descoberta das duas indígenas suicidas”; a cena 12, “Ida de Irineu e outros indígenas para trabalhar na fazenda Santa Rita”; a cena 14, “Irineu no corte da cana-de-açúcar”; a cena 15, “O suicídio de Irineu”; e a cena 16, “A Invasão da fazenda Nossa Senhora Aparecida”, todas elas contêm elementos presentes nas pesquisas antropológicas, que servem como subsídios para o cineasta narrar os fatos que acontecem atualmente com os índios Kaiowá e Guarani.

Na cena 2, a questão da inserção da cultura dos não-índios na cultura dos índios é observada em diversos momentos, como, por exemplo, no início da cena: uma menina indígena dentro de uma oca treina golpes que lembram alguma arte marcial; toda a ação dessa cena é realizada ao som de uma música americana que está sendo tocada em uma estação de rádio (figura 17).



Figura 17: índia treinando. Frame/instante: 7.220/00:04:00;28 a 8.048/00:04:28;16

Mais adiante é inserida a questão do cuidado com a pessoa que pode estar sofrendo alguma perturbação psicológica e que pode induzi-la ao suicídio, como podemos observar na recomendação feita pela mãe de Osvaldo (Lia) que pede a Irineu que cuide de Osvaldo (figura 18).



Figura 18: Lia pedindo à Irineu que cuide de Osvaldo. Frame/instante: 7.220/00:04:00;28 a 8.048/00:04:28;16.

Na sequência, outra interferência no dia-a-dia dos indígenas é sinalizada quando Osvaldo e Irineu saem para caçar e são caçados por seus amigos como sendo incapazes de realizar um ato que era considerado comum por seus antepassados – a caça. O cineasta utiliza-se de um recurso de filmagem para demonstrar essa perda da capacidade dos índios novos em caçar e para a falta de caça na mata (figura 19), ao filmar apenas as sombras dos índios

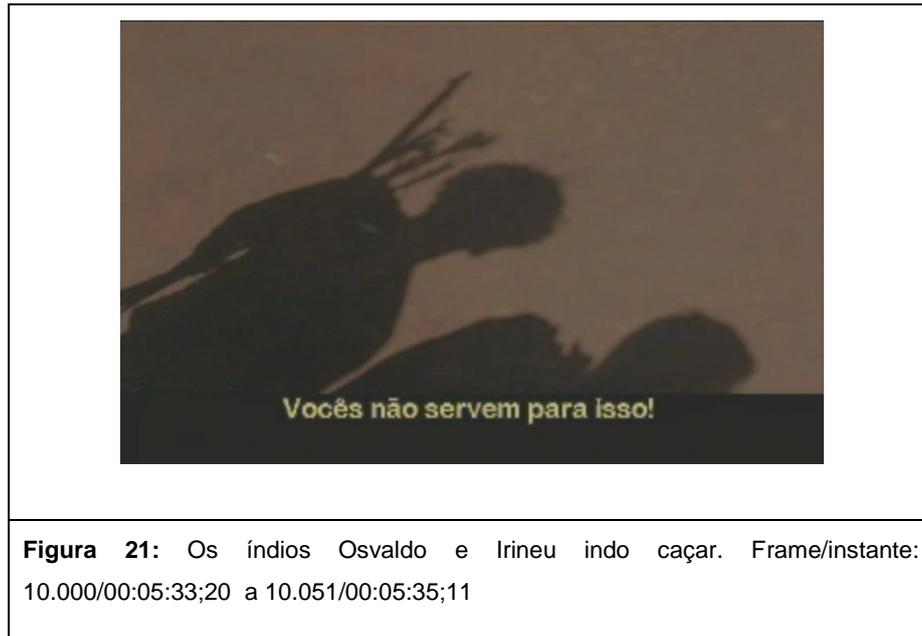
com arco e flechas saindo da reserva (figura 20). Ao filmar dessa maneira, o cineasta indica não apenas a falta de caça, mas também sinaliza que os índios são apenas sombra do que já foram um dia, antes da chegada dos não-índios. (figura 21).



Figura 19: Diálogo de outros indígenas com Osvaldo e Irineu. Frame/instante: 9.915/00:05:30;25 a 9.983/00:05:33;03.



Figura 20: Mami conversando com Osvaldo e Irineu. Frame/instante: 9.796/00:05:26;26 a 9.881/00:05:29;21.



Outra interferência observada é a necessidade de Osvaldo e Irineu entrarem escondidos na mata, que antes era considerada por eles como lar. Nesse ponto, é introduzida a questão dos fazendeiros, “donos” das terras, protegendo-as, principalmente, da entrada dos índios. Nessa cena, o peão da fazenda refere-se a Osvaldo e Irineu, que entram escondidos na fazenda como “índios”, indicando a partir deste tratamento (pejorativo) a distinção que é feita sobre os índios. Marca também o modo violento de os fazendeiros coibirem a presença dos índios em suas fazendas, pois o peão ao não conseguir alcançar os índios, grita para eles: “vocês um dia ainda vão levar um tiro” (figura 22).



Figura 22: Peão da fazenda tentando impedir a entrada dos índios na fazenda.

Frame/instante: 10.991/00:06:06;23 a 11.012/00:06:07;14

A questão do suicídio também é tratada nessa cena, pois Osvaldo e Irineu encontram duas índias enforcadas. Em um trecho dessa cena, Osvaldo diz “agora vocês irão para onde tudo fica bem” (figura 23). Essa afirmação de Osvaldo é oposta aos depoimentos dos indígenas anciãos que são contrários ao suicídio; talvez o diretor do filme tenha encontrado nessa fala de Osvaldo uma forma de reforçar ainda mais a perda cultural dos índios relatada pelos anciãos que afirmam que os jovens não estão mais interessados no que eles têm a dizer e que isso se deve também ao fato de eles não praticarem mais as suas danças, rezas, festas, etc, pois vivem em espaços reduzidos e encontram dificuldades para cultivar suas tradições.



Figura 23: Osvaldo encontra as índias suicidas. Frame/instante: 13.388/00:07:26;22

a 13.405/00:07:27;09

Na sequência, vemos o enterro apressado das indígenas suicidas com seus objetos pessoais, realizado no mesmo local onde elas foram encontradas mortas, demonstrando a pressa de saírem daquele lugar considerado amaldiçoado pelos índios. Essa prática dos índios é relatada também nas pesquisas antropológicas (figura 24). É nos pertences das índias que o diretor

encontra reforço para caracterizar a inserção da cultura não-índia no cotidiano dos índios, pois as suicidas portam objetos que fazem parte da cultura consumista do branco: celular, pulseira, roupas, sapatos.



Outro detalhe na cena que vem indicar o conflito entre índios e fazendeiros é que todo o ritual do enterro das suicidas é feito sob a supervisão dos peões da fazenda, reforçando, dessa maneira, que aquelas terras têm dono. (figura 25).



Na continuação da análise, tomando por fundamento os estudos dos pesquisadores, realizaremos um exame em conjunto das cenas 12, “Ida de Irineu e outros indígenas para trabalhar na Fazenda Santa Rita”; 14, “Irineu no corte da cana-de-açúcar”, e 15, “O suicídio de Irineu”, pois é a partir da cena 12 que vai sendo explicado o desfecho da cena 15 (suicídio). Essas cenas contêm diversos elementos que apontam as possíveis causas que levam os indígenas a suicidarem-se, evidenciando, novamente, as interferências da cultura dos brancos na cultura dos índios, levando-os a um conflito de identidade. Essas explicações podem ser analisadas com embasamentos nos estudos realizados no capítulo 1. Passemos à análise.

Na cena 12, observamos os temas “bebida”, “trabalho” e “deseestrutura familiar” serem abordados pelo cineasta. Nessa cena, Irineu, ao ser rejeitado por Mami (figura 26), busca apoio em seu pai (Nádio), que está bebendo e não o ajuda (figura 27).





Figura 27: Nádio bebendo sem dar o apoio esperado por Irineu. Frame/instante: 101.436/00:56:24;18 a 101.657/00:56:31;29

Logo após, aparece Dimas (dono do mercado) oferecendo trabalho para os índios. Nádio novamente tenta impedir os outros índios que estão no acampamento de irem trabalhar e, por estar muito bêbado, acaba caindo no chão (figura 28).



Figura 28: Nádio bêbado, caído no chão. Frame/instante: 103.850/00:57:45;04 a 103.884/00:57:46;08

Lia desrespeita as ordens de Nádio e chama os outros índios do acampamento para irem trabalhar e, ao chamar Osvaldo para ir com seus companheiros, ele acaba recusando de maneira grosseira e hostil (figura 29).



Irineu aceita ir trabalhar e, no fim da cena 12, observando o pai caído bêbado no chão, parte com um olhar de decepção, de confusão (figura 30).



Mais adiante, na cena 14, Irineu trabalha no corte da cana de açúcar. Logo após ele e outros trabalhadores indígenas estão em um alojamento. Ouvimos alguém entoar a música cantada enquanto eles estavam cortando a cana. Então, um peão armado entra no alojamento e os manda pararem com aquela cantoria de “bugre”. Irineu observa o peão com um olhar “perdido”, “triste”.

Observa-se, nesse momento, mais um fato que vai colaborar para o desencadeamento da cena 15: Irineu percebe que quando está trabalhando – servindo aos interesses dos brancos – ele pode cantar mas, em um momento de descanso, eles eram proibidos de fazê-lo – tratados como estorvo. Este ato de ser descartado pelos fazendeiros é observado desde a época da colonização dos fazendeiros no Mato Grosso, pois, ao terem as suas fazendas formadas – com a ajuda dos índios –, os proprietários os expulsavam dos fundos de suas fazendas, pois não serviam mais aos seus interesses.

Na sequência, Irineu passeia por uma cidade e compra um tênis. Logo, ele volta para o acampamento levando para seu pai uma sacola com compras. Chegando lá, é humilhado e acusado por seu pai de se “vender” para o fazendeiro; o pai o expulsa da tenda. Após todos esses conflitos de culturas – índia e não-índia – em que ele é tratado com desprezo tanto pelos não-índios, quanto pelo seu próprio pai, ele acaba suicidando-se.

Como citado no início da análise dessas cenas, foi preciso começar o exame a partir da cena 12, pois é a partir dela que encontramos a inserção de costumes de outras culturas na cultura dos índios, que acaba levando-os a um conflito de identidade, pois não possuem mais como referência apenas as palavras dos mais velhos, mas precisam também se adaptar aos novos costumes impostos pelos não-índios. Nas cenas analisadas, observamos que há os argumentos dos índios anciãos e que, segundo eles, são as possíveis causas que levariam os indígenas a se suicidarem – a bebida, a desestrutura familiar e o modo de vida do entorno – entre outros.

Porém a maneira como esses temas foram trabalhados – em especial nessas cenas – acaba reforçando o estereótipo de “bêbado e preguiçoso” imposto ao índio. Isso se deve ao fato de que criamos uma imagem do índio a partir de filmes ou notícias que chegam até nós, recheados de significação de terceiros.

Logo, o espectador, por ter um conhecimento supérfluo da cultura dos indígenas, acaba entendendo de maneira diferente daquele esperada pelo cineasta determinados comportamentos dos índios no filme, como, por exemplo, a recusa de Nádio e Osvaldo em aceitar trabalho. Essa recusa se deve não por eles serem preguiçosos, mas sim por terem um juízo de valor diferente dos não-índios, pois eles entendem que a terra oferece tudo de que eles precisam para sobreviver, além de ser, também, o espaço fundamental para a sua vida cultural – o *tekohá*. Nessa cena, observamos também que o cineasta teve a intenção de demonstrar que, com a conseqüente perda de espaço territorial e crises de identidades, os indígenas acabam buscando refúgio para os seus conflitos no álcool e no suicídio. Porém essas situações ficam mal explicadas.

Examinaremos agora a cena 16, denominada “A invasão da fazenda de Moreira – Nossa Senhora Aparecida”. Nessa cena, nos frames que compreendem de 148.262 (01:22:30;10) até 151.200 (01:24:05;02), vemos ser tratada, mais explicitamente, a disputa pela terra, pois, nela, o fazendeiro (Moreira) fala que a terra – invadida por Nádio – é legalmente registrada em cartório. Nádio diz que não precisa de papel, pois a terra pertence a eles, e que os índios não têm mais nada para caçar e comer dela, mas vão ficar lá. Na seqüência, Moreira se abaixa e pega a terra em suas mãos e diz que aquelas terras estão com a família dele há mais de 60 anos. Ele diz que trabalha na terra para fazer dela um lugar produtivo. Ele planta comida para as pessoas comerem (Figura 31).



Figura 31: Moreira com o punhado de terra na mão. Frame/instante: 149.382/01:23:04;12 a 149.582/01:23:11;02

Na sequência, Nádio também se agacha, pega um punhado de terra em suas mãos e a come na frente de todos (Figura 32). Em close, a câmera mostra a expressão de assombro de Moreira. Logo, vemos o procurador – que havia sido chamado após a invasão nas terras de Moreira – indo embora e mandando a Polícia Federal ficar vigiando os índios.

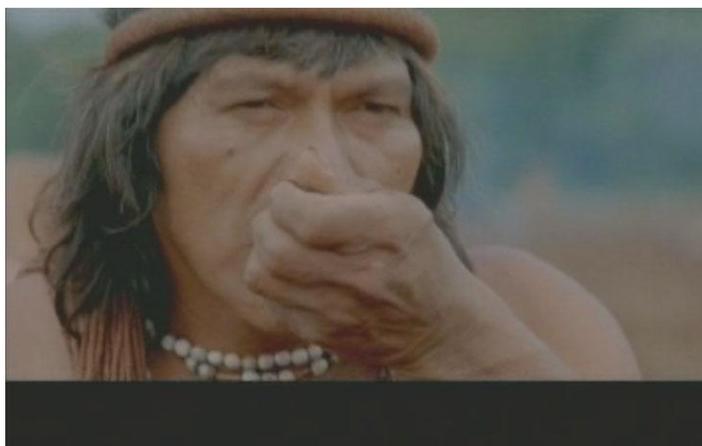


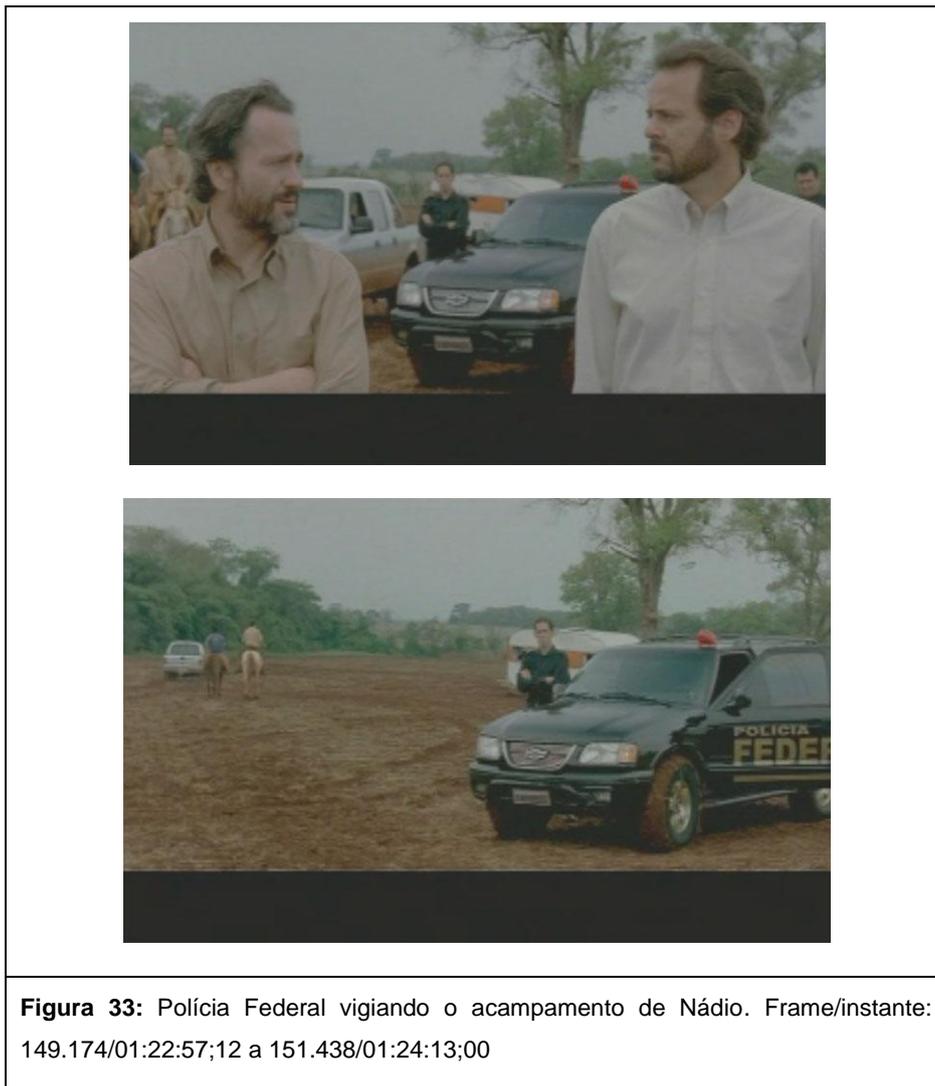
Figura 32: Nádio come a terra. Frame/instante: 150.398/01:23:38;08 a 150.806/01:23:51;26

O diálogo existente neste trecho da cena 17 marca claramente as diferentes concepções sobre a terra que o índio e o não-índio têm. Moreira, em

seu discurso, mostra o apego capitalista, meramente comercial que tem sobre a terra. Já a fala de Nádio mostra que, para eles, a terra é muito mais do que um lugar onde se pode garantir a sobrevivência, é um local onde eles podem vivenciar e consolidar seu modo de ser característico e criador de sua identidade.

Nesse trecho, vemos que o cineasta baseia-se em estudos antropológicos e, na parte que podemos considerar como ficcional, para criar o clímax na cena, utiliza-se de um recurso bem forte – Nádio comendo a terra – para driblar a falta de habilidade em representar de Nádio e para dar mais ênfase ao relacionamento dos índios com a terra, com o tekohá, buscado por eles.

O cineasta mostra também que é a partir da invasão dos índios a terra de Moreira que vemos alguma autoridade ser acionada para tratar do impasse na questão da posse da terra, não como forma de garantir a segurança dos indígenas, mas apenas para defender os interesses do não-índio. Quando estavam apenas na beira da estrada, não vemos ação de algum órgão de proteção ao índio ir ao encontro do líder do acampamento para tentar resolver a questão dos indígenas. Apenas quando eles passam a ser um “incômodo” ao não-índio é que aparece a Polícia Federal para coibir – não alguma ação mais violenta dos não-índios – e sim coibir qualquer ação dos índios contra Moreira (figura 33). O discurso da autoridade fica apenas a favor do fazendeiro, mostrando a fragilidade e o abandono dos índios pelos órgãos responsáveis pelas causas indígenas (ver capítulo 1, item 1.8, p. 34).



Passaremos a analisar novamente a cena 16 a partir do frame 134.624 (01:14:51;28) até o frame 140.280 (01:18:00;22), sendo que este trecho da cena será examinado dentro deste tópico por trazer em sua concepção um referencial “antropológico”, mas referente a uma cultura indígena diferente da dos Kaiowá e Guarani. Passemos a ela.

Esta cena 16 mostra um artifício usado pelos indígenas para se apossarem da arma do vigia que está no trailer. Eles mandam Lia se “oferecer” ao vigia, levando bebida para ele e distraíndo-o com sexo (figura 34).



Figura 34: Lia encaminhando-se para o trailer do vigia, para distraí-lo com bebida e sexo. Frame/instante: 134.642/01:14:52;16 a 137.879/01:16:40;17

Na sequência, Lia, ao ver que o vigia está dormindo, rouba a arma dele (figura 35) e a entrega para Nádio.



Figura 35: Lia rouba a arma do vigia. Frame/instante: 140.191/01:17:57;21 a 140.279/01:18:00;21

Logo após vemos os índios, todos pintados e armados com arco e flechas, cercar o trailer e expulsar o vigia. Essa cena do filme *Terra Vermelha* é parecida com uma cena do filme *Brava Gente Brasileira* (2000), de Lúcia Murat, que mostra um fato verídico ocorrido em 1778 quando os índios Kadiwéus invadiram o Forte Coimbra.

[...] Deixaram os cavalos a certa distância e aproximaram-se pacificamente, sem lanças nem flechas. Traziam consigo as mulheres, carneiros, aves, peles de veado etc.[...] Começaram os índios então a chegarem-se mais para os Portugêses, e a convidarem alguns a descansar no regaço das mulheres, o que aceitaram: depois principiou-se o negócio, e muitos brindaram algumas índias, das quais várias lhe pagaram com lágrimas que derramavam por suas faces, por verem o desastrado fim que os aguardava [...](MELLO, 1959, p. 112-113).

No filme de Murat, os índios Kadiwéus recorrem ao mesmo artifício usado no filme de Bechis, sendo que os Kadiwéus oferecem bebidas e suas mulheres para os soldados do Forte Coimbra e, quando os soldados estão bêbados e distraídos com as mulheres, uma das índias abre o portão para os Kadiwéus entrarem e realizarem um massacre no Forte.

Pereceram ali 54 soldados, afora 6 feridos (59). A própria guarda descuidosamente, parece, levada da volúpia, encontrou a morte nos braços das mulheres. O ajudante foi o único que

permaneceu vigilante; por isso, só êle morreu dignamente, combatendo, como bom soldado, e espirando como cristão. (MELLO, 1959, p. 115).

Podemos observar que essa cena possui uma característica assinalada por Edgar Teodoro (ver capítulo 2, item 2.8, p.79), na qual ele sinaliza que as imagens que chegam até a sociedade por meio dos filmes servem de modelo para compormos a figura do índio. Essa influência de construção do índio a partir de outras imagens se faz presente nessa cena analisada, pois o modo como o cineasta Bechis a concebeu partiu de uma cena similar de outro filme – que, na verdade, revela o costume que pertence à outra etnia, mas acabou servindo de modelo para a elaboração da cena de seu filme. Talvez o cineasta, ciente de que a sociedade não-índia traz dentro de si um suposto conhecimento em relação ao índio, não tenha se preocupado em usar um referencial histórico pertencente a outra etnia que não a dos Kaiowá e Guarani. Ressaltamos, ainda, que essa falta de referência cultural é motivo de descontentamento dos próprios índios Kaiowá e Guarani ao afirmarem que o recurso utilizado para enganar o vigia não faz parte do modo de ser deles.

3.3 Análise do filme a partir dos conceitos da linguagem cinematográfica

Agora passaremos a outro tipo de exame, que contará com o apoio teórico do capítulo 2, para examinarmos se a utilização do código da linguagem cinematográfica ocorreu de maneira coerente.

3.3.1 Fotografia



Figura 36: Índios na beira da estrada. Frame/instante: 106.707/00:59:20;15

Nesta fotografia (figura 36), a princípio, temos os índios Osvaldo e Irineu de costas, sentados na beira do asfalto. Ao observarmos mais atentamente os elementos que a constroem tanto o enquadramento como a composição dos elementos conseguimos reforçar as questões vividas pelos indígenas. Nessa cena, além das costas dos índios, faz parte da fotografia o asfalto, a estrada que leva a algum lugar, porém incerto. O asfalto os separa da mata, de sua casa. Os índios de costas, olhando o infinito, encurvados, denotam tristeza, desolação. O enquadramento mostra que, mesmo com tanto espaço, eles estão reduzidos a uma pequena porção de terra. Por mais que os dois indígenas estejam em primeiro plano, o nosso olhar é direcionado também para o infinito, levando-nos a uma série de reflexões. Novamente há interferência do homem branco, dividindo e mantendo os índios longe de sua morada natural, a mata.



Figura 37: Índios na beira da cerca da fazenda Nossa Senhora Aparecida – lugar em que eles irão montar acampamento –. Frame/instante: 32.474/00:18:03;18

Observamos, novamente, nessa fotografia (figura 37), o reforço da distância dos índios da mata; índios tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes de suas terras. Eles, novamente de costas, sinalizando indefinição; uma cerca os mantendo separados da mata. A mata, a terra como “casa” para os índios, e como lugar de fonte de “renda” para os não índios. Os índios reduzidos, tendo a frente deles uma imensidão de terra; eles diminuídos perante a cerca que estabelece a separação deles da sua casa.



Figura 38: Meninas na borda da piscina. Frame/instante: 44.468/00:24:43;22

Nesta fotografia (figura 38), temos uma composição em diagonal. A ilustração no fundo da piscina ocupa a maior parte da tela. A mão da menina não-índia mexendo na água distorce a imagem com forte característica indígena do fundo da piscina, reforço da intervenção dos não-índios na cultura dos índios, distorcendo sua cultura, confundindo-os. As linhas em diagonais servem para contribuir nesta intenção do cineasta.



Figura 39: Oswaldo no acampamento, urso enforcado. Frame/instante: 106.743/00:59:21;21

Nesta fotografia (figura 39), Oswaldo em primeiro plano, com expressão reflexiva, “perdido” em pensamentos: ao fundo, novamente o asfalto, uma estrada, denotando, dessa vez, o modo como eles são tratados – à margem da

sociedade. Osvaldo, em primeiro plano, tendo ao fundo um urso de pelúcia – objeto que pertence a cultura não-índia – enforcado, sinalizando que talvez este seja o destino de todos os índios se continuarem vivendo em espaços tão reduzidos de terra, o enquadramento reforça, novamente, o espaço reduzido em que o índio vive.

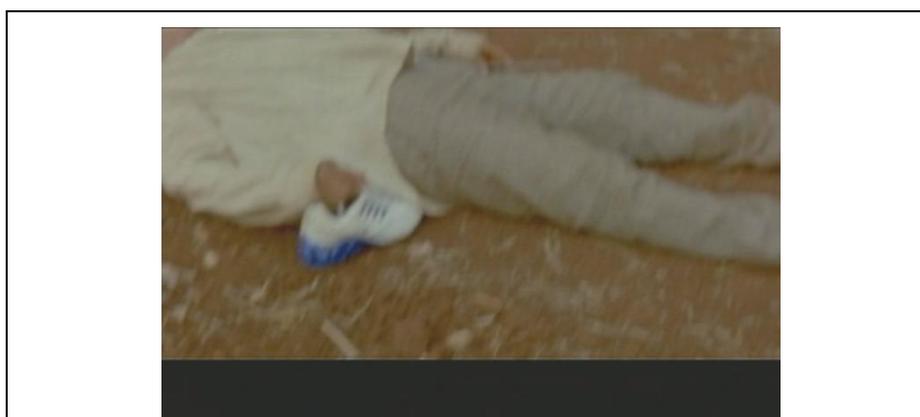
Passemos agora a outro item pertencente também à linguagem cinematográfica, o movimento de câmera. Para demonstrarmos que uma câmera em movimento serve para muito mais do que apenas “acompanhar” um movimento, iremos analisar as cenas 2 e 15.

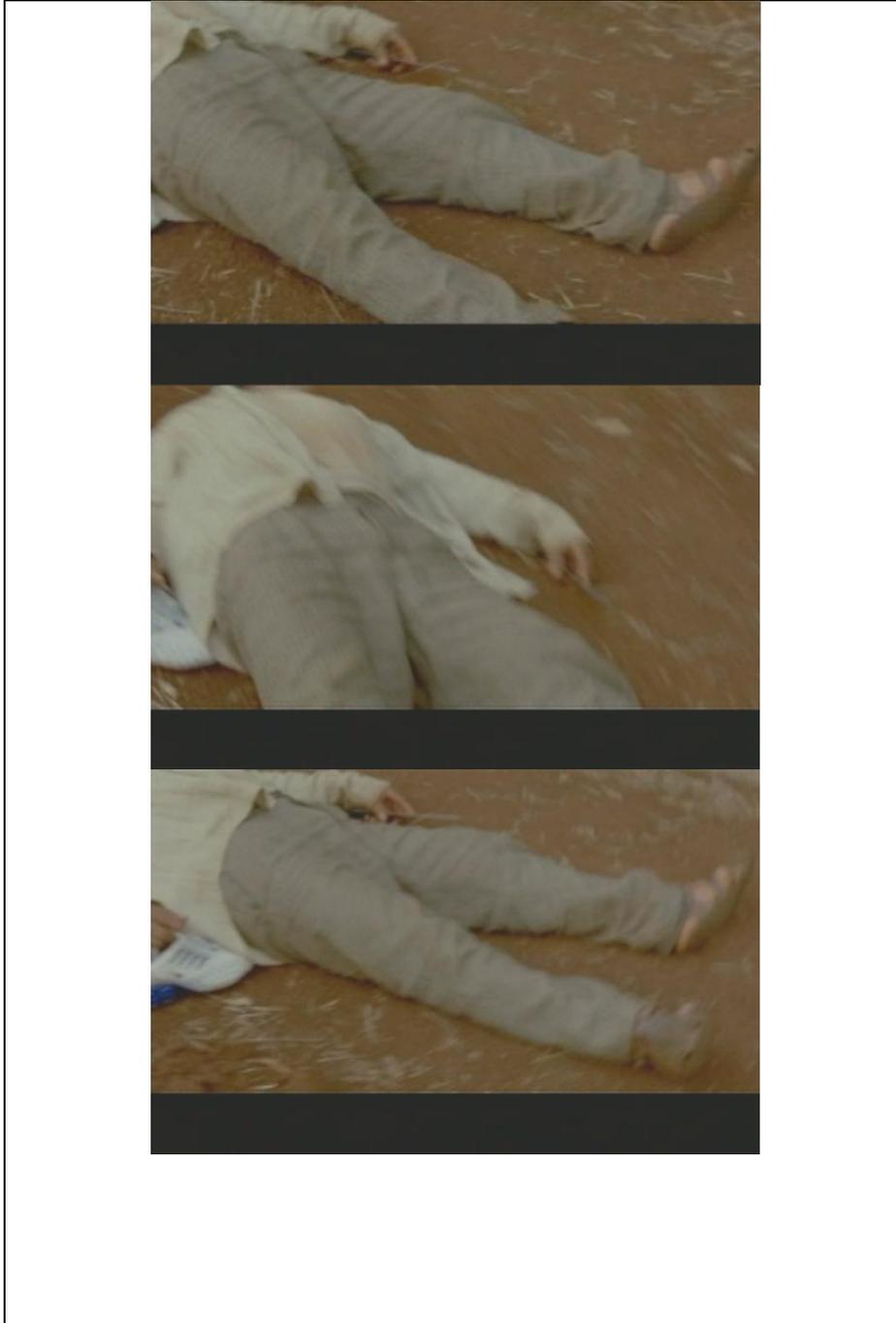
3.3.2 Câmera em movimento

Iremos fazer um recorte da cena 2, que compreende os frames de 14.497 a 16.775 (00:08:03;23 a 00:09:19;23). Neste momento, observamos que, para sinalizar a aproximação do espírito Anguè, a sensação de algo sobrenatural, é imposto um ritmo acelerado ao movimento da câmera e angulações diferentes realizam um jogo de aproximação, distanciamento e desfoque, aumentando a sensação de que algo que não faz parte da nossa “realidade” está acontecendo, pois uma visão dita “normal” não é percebida dessa maneira. Nessa cena, a câmera foca Irineu que parece preocupado, observando Osvaldo. Quando começa a cobrir o corpo das suicidas, começa um jogo de câmeras (travelling) e diferentes ângulos de filmagem e sons diferentes dos da natureza começam a ser ouvidos, mostrando que algo diferente está acontecendo. A câmera passa a focar somente Osvaldo, mostrando que, aparentemente, somente ele está ouvindo e pressentindo algo diferente. De repente, o som e o jogo de câmera para. Então, novamente close sobre Osvaldo que diz: “Anguè está aqui” (figura 40).



Encontramos outra contribuição bastante visível do movimento de câmera na cena 15, em que fica evidente que algo importante está acontecendo, pois observamos ocorrerem, nessa cena, movimentos bruscos nas imagens, que passam de desfocadas para bem visível e a aceleração de imagens. De repente, a câmera em close enquadra Nádio, que sai do foco da câmera para ser mostrado estendido no chão desmaiado, segurando em sua mão o tênis de Irineu. A câmera foca o corpo de Nádio em diferentes ângulos ressaltando a sua dor e a gravidade do momento (figura 41).







Logo após realizar diversos movimentos principalmente em *travelling*, simulando que o mundo em volta de Osvaldo está rodando, a câmera para em close no rosto de Osvaldo, indo depois mostrar o pé de alguém pendurado, indicando o suicídio que sabemos se tratar de Irineu, pois, ao longo da cena, foram mostrados diversos indícios que permitem a nossa dedução (ex.: um lado do tênis de Irineu, o movimento diferenciado da câmera em volta, principalmente de Nádio e o seu desmaio segurando o tênis de Irineu).

Outro item importante para a compreensão do filme reside na montagem, pois é a partir da junção coerente de determinada sequência de planos que o cineasta consegue narrar ou contar uma história. Este é o próximo item que passaremos a estudar.

3.3.3 Montagem

A música e o som são componentes fundamentais da montagem tanto para a continuidade da narrativa como para sinalizar algum evento. No longa-metragem de Bechis, observamos que o cineasta recorre a este item para sinalizar algum ato realizado ou sofrido pelos índios. No decorrer do filme, o

cineasta utiliza-se de uma composição barroca, de Domenico Zipoli¹³. Observamos isso acontecer na cena 1, do frame 4.641 ao 5.730 (00:02:35;22 a 00:03:43;04). Nesse pedaço de cena, vemos os índios saindo da mata onde eles acabaram de encenar uma farsa para a esposa do fazendeiro (figura 42).



Figura 42: Índios saindo da mata após encenação. Frame/instante: 4.641/00:02:35;22 a 5.730/00:03:43;04

Na cena 6, essa mesma música barroca é tocada quando os índios começam a montar o acampamento deles na frente da fazenda Nossa Senhora Aparecida (frame 35.058 até 36.254 – 00:19:29;24 até 00:20:09;20) (figura 43)

¹³ Domenico Zipoli, nascido em Prato, em 1688. Torna-se parte das missões jesuítas na América Latina, onde viveu por 10 anos, até sua morte em 1726 em Córdoba, Argentina.



Figura 43: Índios montando acampamento. Frame/instante: 35.058/00:19:29;24 a 36.254/00:20:09;20)

Essa mesma música marca a cena 9, quando Irineu e Osvaldo saem da mata carregando um pedaço do boi que eles haviam acabado de matar (frame 68.482 até 69.610 - 00:38:05;02 até 00:38:42;20) (figura 44).



Figura 44: Índios montando acampamento. Frame/instante: 68.482/00:38:05;02 a 69.610/00:38:42;20

A cena 13 é a única exceção para o início da música, pois ela começa a tocar quando ainda aparecem o dono da fazenda e sua filha Maria, mas podemos observar que ele estava nervoso pelo fato de sua esposa ter dado

dinheiro novamente para os índios e, apesar de ele não saber, Maria havia acabado de ter um encontro amoroso com Osvaldo. A música começa com Maria e seu pai ainda em cena e, na continuação, vemos um avião rural sobrevoar o acampamento dos índios e jogar algo tóxico sobre eles.

No final do filme, na cena 17, a música barroca começa a ser executada novamente, só que, nesse momento, não vemos nenhum índio, apenas temos uma imagem de sobrevoo em plongée, que mostra um pedaço da mata que vai sumindo para dar passagem a uma enormidade de terra arada para plantio com uma árvore ao meio dela. Apesar de não haver a presença de índios, a imagem faz referência a eles, pois a terra toda arada com uma árvore no meio sinaliza que a ocupação do não-índio reduziu o índio a um pequeno pedaço de terra (figura 45).

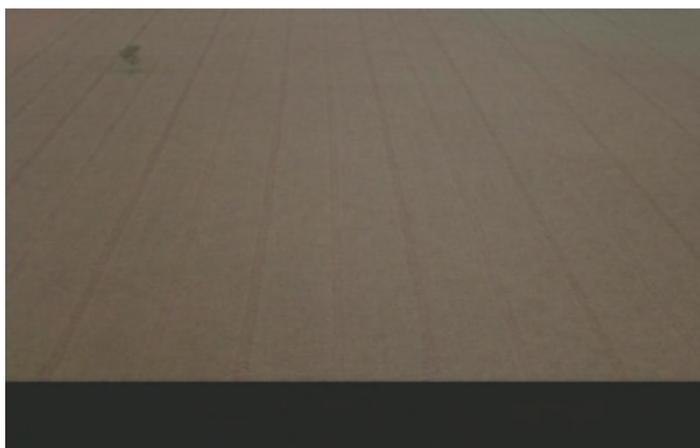


Figura 45: Enorme campo arado com uma árvore. Frame/instante: 166.994/01:32:52;00 a 167.902/01:33:22;10.

Causa certa estranheza ouvirmos esta música barroca em um filme sobre uma comunidade indígena. Mas essa música tem uma conotação importante no longa-metragem, pois consta na história das reduções jesuíticas que a música, em especial a barroca, foi uma das maneiras encontrada pelos jesuítas para se aproximarem dos indígenas e evangelizá-los. Um exemplo disso é observado no filme *A Missão* (1986), de Roland Joffé, em que vemos índios confeccionando instrumentos musicais e cantando em coral. Por isso, há

utilização dela por Bechis, para enriquecer e realçar ainda mais as cenas em que temos somente o envolvimento dos indígenas.

Ainda em relação ao som, para analisarmos a cena 4, utilizaremos um recorte que começa no frame 23.074 e termina no 25.426, esses intervalos de frames contêm exemplos de montagem que servirão para a nossa análise. No frame 23.074, escutamos em uma rádio local a voz do locutor noticiando: “Casos de suicídios continuam na região de Dourados. Mais duas indígenas foram encontradas mortas”; ao som dessa notícia, vemos os índios em uma carroça, no centro da cidade, no meio do trânsito de carros e motos. Em um diálogo, observamos uma pessoa dizendo que “Osvaldo sonhou com a moça que se suicidou, dizendo que ele sabia que ela ia se enforcar”. O xamã (close) pergunta quem é Osvaldo e diz que ele precisa ensiná-lo a ser xamã. Aparece Nádio (close), que não diz nada, apenas olha para o lado onde está o xamã (pequeno jogo de câmera entre o xamã e Nádio, sempre em close). Então o xamã (close) diz que eles não podem continuar a viver na reserva, que precisam voltar a terra deles, ao tekohá, senão eles todos irão morrer. Na sequência, ao som dessa notícia, vemos em close um aviso impresso em papel com a seguinte mensagem: “Lei 17.6237: Proibido servir bebida alcoólica ao índio”. Aparece em detalhe uma garrafa sendo colocada em cima do aviso (figura 46).

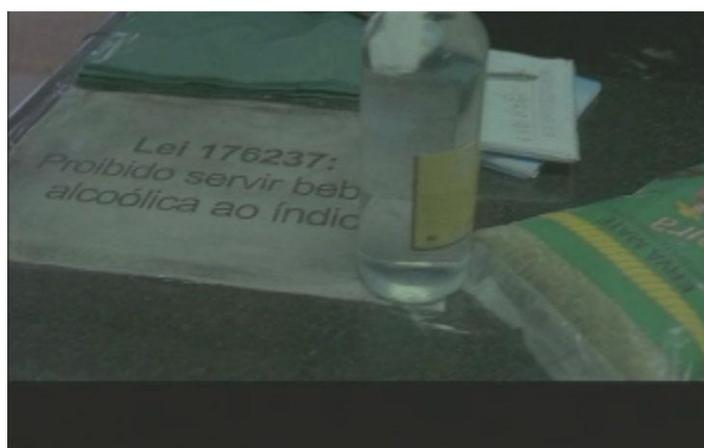


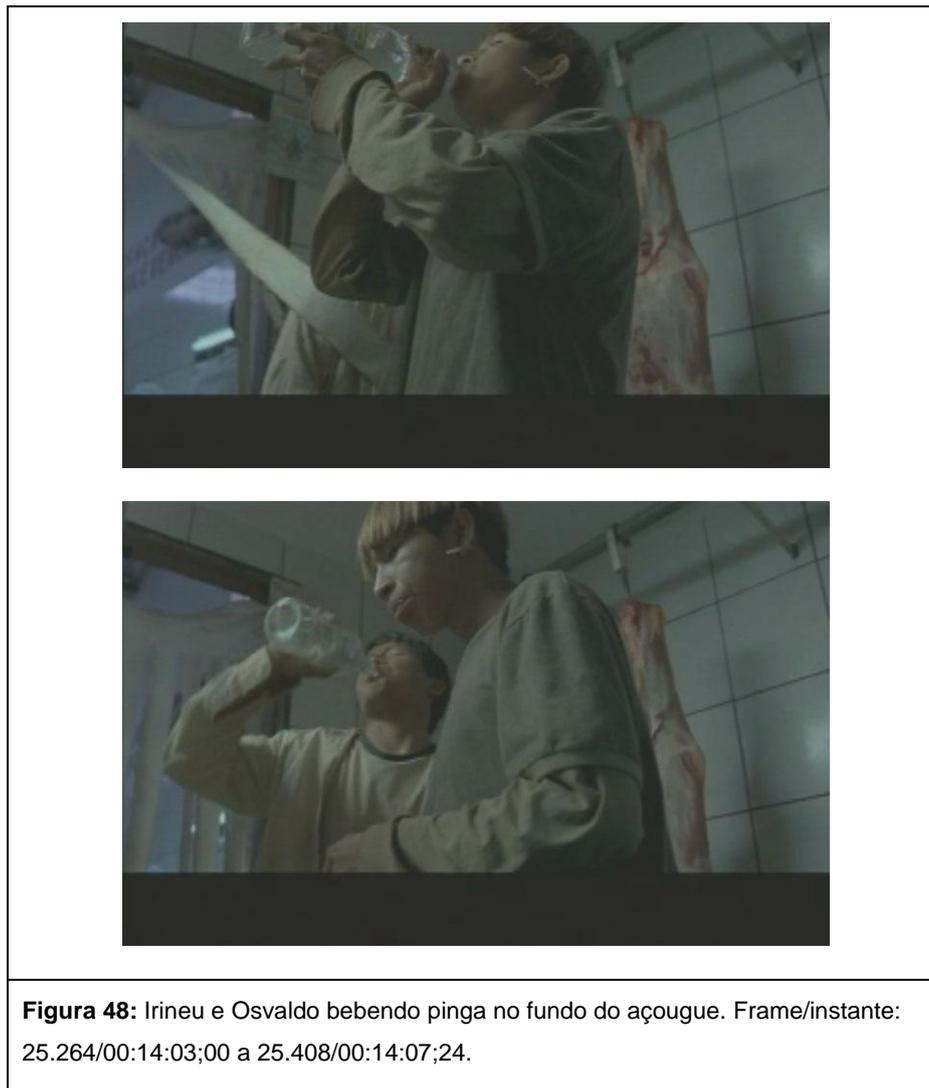
Figura 46: Pinga sobre o aviso de proibição de venda de bebida alcoólica para o índio. Frame/instante: 23.128/00:12:51;20 a 23.208/00:12:54;10.

Na sequência, aparece em cena Dimas no caixa de um mercado, junto a outra pessoa que parece ser freguês. Dimas grita para seu funcionário desligar o rádio que está noticiando o suicídio das indígenas Kaiowá. Depois, em um diálogo entre o freguês e Dimas, o freguês diz para Dimas “sou índio não” (pouco caso com o que está sendo noticiado). O freguês sai e fica em cena só Dimas. Novamente, vemos os índios Kaiowá e Guarani freando a carroça, sendo que esta imagem da chegada deles é acompanhada da mesma música que está sendo tocada no mercado. De repente, vemos Dimas rapidamente pular sobre o balcão do caixa com uma garrafa de pinga na mão. Ele se dirige para o fundo do mercado onde tem um açougue e entrega a garrafa de pinga para um funcionário que leva a garrafa para uma sala no fundo do açougue (figura 47).



Figura 47: Funcionário deixando a garrafa de pinga no fundo do açougue.
Frame/instante: 24.280/00:13:30;04 a 24.344/00:13:32;08.

Logo aparece Dimas – o dono do mercado – na frente do comércio, senta-se e cumprimenta os índios Irineu e Osvaldo que entram no mercado. Então aparece Irineu entrando no local onde Dimas deixou a bebida alcoólica. Irineu e Osvaldo tomam a bebida (figura 48).



No recorte utilizado, observa-se que o cineasta utiliza a música da rádio para dar continuidade à história que está sendo contada, pois vemos os índios parando em frente a um estabelecimento e o que nos dá o entendimento de que os índios chegaram em frente ao estabelecimento de Dimas é a continuação da música da rádio local. Nessa cena, ao vermos Dimas pular o balcão para esconder a bebida, temos a impressão de que ele foi esconder a bebida, mas, na sequência da montagem, o que vemos é que ele – para burlar a lei – leva a bebida para um lugar onde não vai ser pego em flagrante, dando bebida alcoólica para os índios. Esse tipo de montagem é caracterizado como montagem narrativa linear.

No âmbito dos tipos de montagem, passaremos a analisar a cena 9. Para tanto, usaremos um recorte que compreende do frame 67.356 ao 69.630 (00:38:05;02 a 00:38:42;00). Observa-se, nesse recorte, a utilização de dois tipos de montagem a linear, e a alternada; a linear compreende do frame 67.356 ao 68.270. Nela, vemos Irineu e Osvaldo caçando na mata. Logo em seguida, eles avistam um boi e o acertam com uma flecha (figura 49). Ouvimos o boi gemer, os dois correm na direção dele e entendemos que eles o mataram, pois vemos saírem da mata carregando um pedaço do animal morto (elipse) (figura 50).

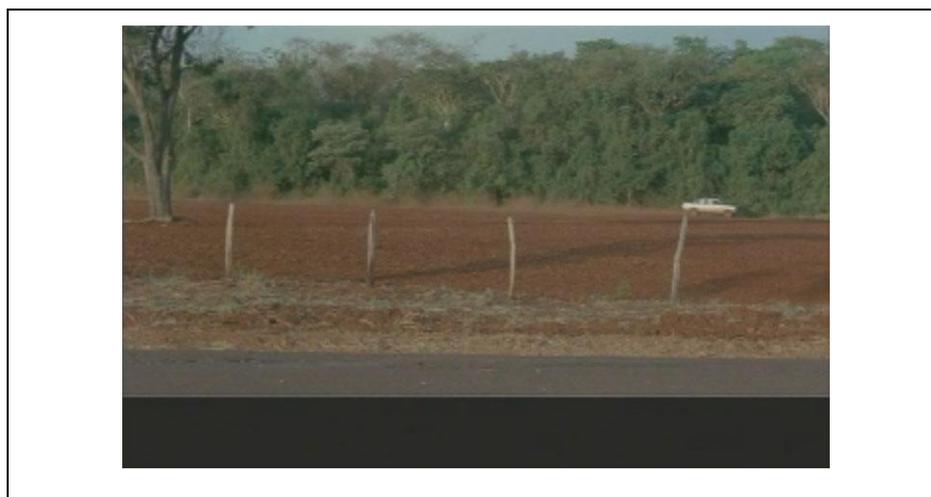


Figura 49: Irineu e Osvaldo caçando boi na fazenda de Moreira. Frame/instante: 67.808/00:37:42;16 a 67.824/00:37:43;02.



Figura 50: Irineu e Osvaldo saindo da mata com o pedaço de boi da fazenda de Moreira. Frame/instante: 68.424/00:38:03;04 a 68.448/00:38:03;28.

A seguir, eles jogam o animal por sobre a cerca da fazenda. Começa a tocar a música “barroca”. A partir desse momento, inicia-se a montagem alternada; a música barroca acompanha todo o desenrolar da cena, (frame 68.271). Os índios saem da mata com o boi, vemos que eles estão na beira da estrada asfaltada (é mostrado um pedaço do asfalto) tendo ao fundo a visão de uma fazenda (terra arada e mata). Vemos a camionete do fazendeiro Moreira na estrada de chão. O veículo some e aparecem os dois índios com o pedaço do boi nas costas, caminhando pelo asfalto, mostrando que os dois estão caminhando na beira da estrada. Em seguida, vemos Osvaldo e Irineu filmados de frente e, observamos também, a camionete de Moreira vindo logo atrás dos índios. O fazendeiro para a camionete ao lado dos índios (acaba a música – frame: 69.610/00:38:42;20), pergunta de quem é o boi que eles estão levando nas costas. Os índios respondem que é pagamento de um serviço prestado por eles. Neste trecho, é caracterizada a montagem alternada, o que nos dá a noção de que os índios foram caçar o boi na fazenda de Moreira é a intercalação dos fragmentos pertencente a cada um dos planos evidenciados durante a cena – ora mostra a camionete do fazendeiro Moreira, ora mostra os índios saindo da fazenda. Esses fragmentos são reforçados pela continuidade da música barroca que acompanha toda essa ação (figura 51).





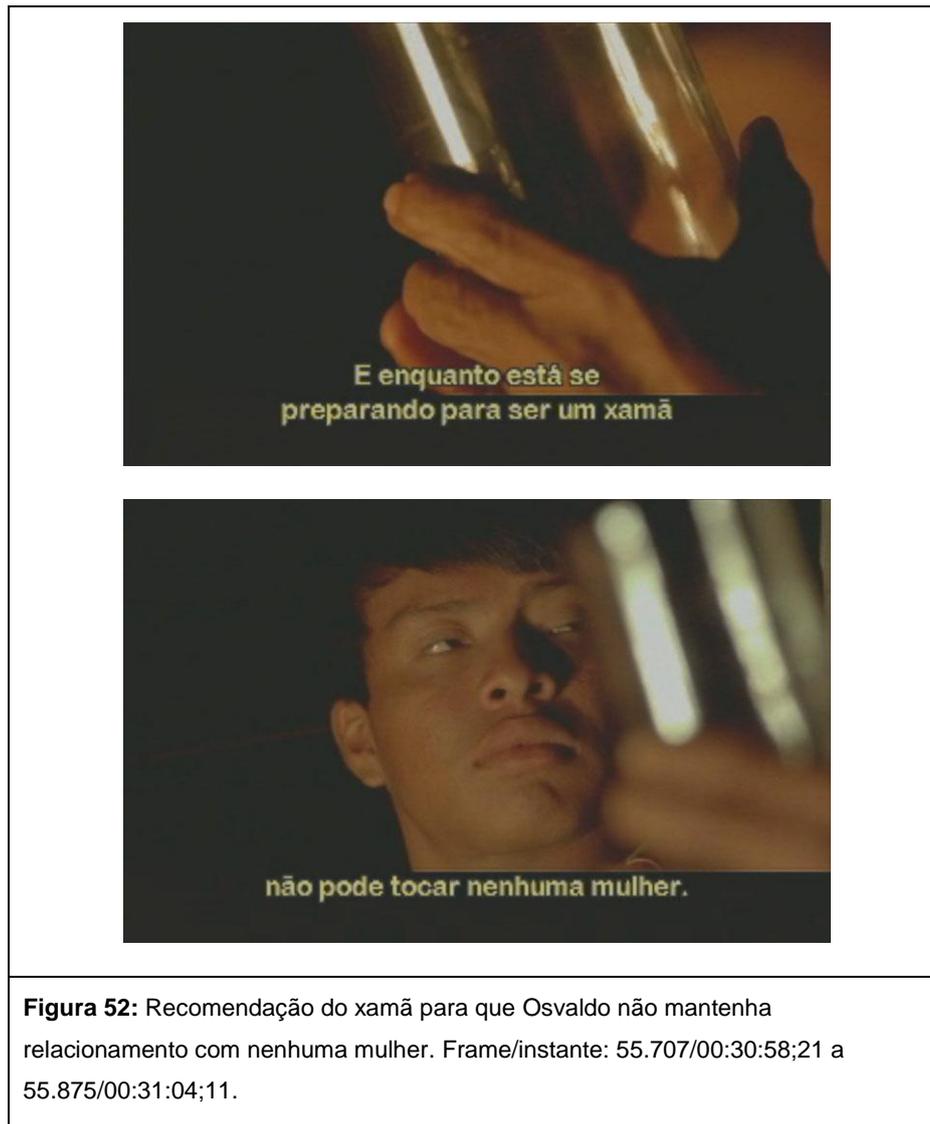
Outro item importante na linguagem cinematográfica é o modo como a história é contada. Para isso, o cineasta desenvolve uma estrutura narrativa,

que é a responsável pelos momentos dramáticos de uma história. Toda ação dramática possui um centro que norteia o desenvolvimento do drama, no cinema esse centro é chamado de *plot*, sendo que todas as ações pertencentes a esse *plot* precisam estar organizadas de maneira conexa para um melhor entendimento da trama.

3.3.4 Estrutura narrativa

É importante saber vincular todas as ações que serão desenvolvidas durante o drama, pois é esse atrelamento que guiará o envolvimento do espectador com a história. Analisaremos a partir dessa estrutura narrativa o relacionamento de Osvaldo e Maria – que vemos inserido em diversas cenas do filme – e por isso não o vincularemos apenas a uma cena específica. Também analisaremos a cena final (17), na qual iremos observar se a resolução da trama desenvolvida se faz presente e se o cineasta soube conectar ou não o desfecho da trama. Passemos a elas.

O relacionamento entre o índio Osvaldo e Maria, a filha do fazendeiro, é um fato que chama a atenção em *Terra Vermelha*. Este envolvimento dos jovens criado pelo cineasta é uma tentativa de gerar, dentro da estrutura narrativa do filme, um conflito menor à trama – que podemos considerar como sendo um subplot. Porém a história fica mal explicada, pois em momento algum da trama vemos surgir um conflito gerado por esse relacionamento, tanto do lado indígena quanto do lado dos não-índios, pois o pai de Maria nem fica sabendo que sua filha manteve contato com Osvaldo. Provavelmente com a criação desse relacionamento, o cineasta estivesse tentando mostrar mais uma vez a interferência do não-índio na cultura dos indígenas, pois como recomendado pelo xamã, Osvaldo não poderia manter qualquer tipo de envolvimento com mulheres. Só que o xamã ao impor esta condição a Osvaldo não especifica se a mulher tem que ser branca ou não, e o cineasta poderia criar um envolvimento afetivo de Osvaldo com uma índia de sua própria tribo (figura 52).



Então vemos nascer e terminar um envolvimento entre Osvaldo e Maria sem nenhum apego, o que vemos desde o início é a curiosidade de Maria em relação a Osvaldo e a resposta natural de um jovem adolescente índio ao que lhe é ofertado (figura 53).



Figura 53: Encontro amoroso de Osvaldo e Maria no rio. Frame/instante: 107.675/00:59:52;23 a 108.779/01:00:29;17.

Talvez a resposta para esta lacuna presente no relacionamento entre os jovens se deva ao fato de que o cinema nacional desde o seu início – em filmes ficcionais que envolvem a temática indígena – quase sempre idealizasse um romance entre índio e não-índio, criando assim uma imagem do índio sob o olhar romantizado do branco e que essas imagens nos fizeram imaginar um índio a partir dos inúmeros “guaranis”, “ubirajaras” e “iracemas” que encontramos em nosso cinema. Provavelmente resida aí a necessidade do cineasta em conceber um relacionamento entre um índio e uma menina branca, e não uma menina da etnia Kaiowá e Guarani. Esse recurso utilizado demonstra que o cineasta seguiu uma fórmula aplicada em outros filmes desta temática, em que sempre se encontra esse tipo de envolvimento.

Ao analisarmos a cena 17, observamos que Moreira juntamente com outros fazendeiros está dentro de uma camionete observando os índios. A violência contra o índio se torna visível novamente, pois um fazendeiro diz que para acabar com a invasão da fazenda era preciso matar o chefe do movimento (figura 54).



Figura 54: Moreira e outro fazendeiro, indignados com a invasão da fazenda.
Frame/ístante: 151.830/01:24:26;02 a 152.542/01:24:49;24.

Moreira se recusa e diz que é perigoso, pois se algo acontecer aos indígenas, a culpa vai cair sobre ele. Logo após, Tito é visto conversando com os fazendeiros amigos de Moreira no mercado de Dimas (figura 55).



Figura 55: Tito conversando com os fazendeiros amigos de Moreira.
Frame/ístante: 154.534/01:25:56;08 a 154.622/01:25:59;06.

Na sequência, o fazendeiro chega com os seus capangas no acampamento de Nádio. Tito vai ao encontro deles e entra na camionete do fazendeiro e fica observando os capangas procurarem Nádio. Os capangas o encontram em sua tenda e o matam (figura 56).



Figura 56: Capangas dos fazendeiros matando Nádio. Frame/instante: 157.394/01:27:31;22 a 157.526/01:27:36;04.

Após matarem Nádio, o fazendeiro, que ficou observando tudo, empurra Tito de sua camionete, deixando-o para ser linchado pelos outros indígenas. Na sequência, Osvaldo, com o rosto pintado de preto, vai até a fazenda de Moreira que está se preparando para viajar com a sua família, para “esperar a poeira abaixar”. Armado com uma lança, Osvaldo ofende a todos, mas não faz mal a ninguém. Vai embora sob a mira da arma dos peões, entra gritando na mata, encosta-se em uma árvore e chora. Logo depois, sobe na árvore e tenta o suicídio, mas acaba não concretizando o seu intento, olha para a câmera e diz: “eu ganhei, e você perdeu!” (figura 57).

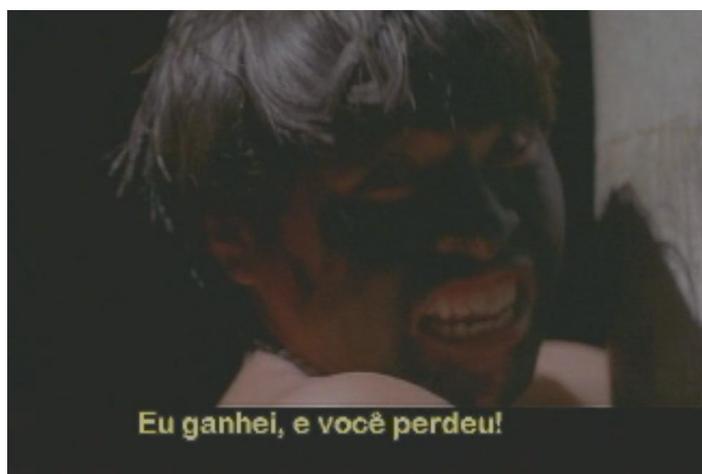


Figura 57: Osvaldo vence o impulso de se suicidar. Frame/instante: 166.024/01:32:19;20 a 166.112/01:32:22;18

Esta cena serve para reforçar a percepção indígena, de que os seus direitos só virão a partir de suas atitudes, pois a única forma encontrada pelos indígenas para chamar a atenção das autoridades para os seus problemas é realizar uma invasão nas terras que eles consideram como sendo suas de direito.

Observamos novamente que, para resolver os problemas com os índios, os não-índios recorrem à violência. Vemos a morte de um líder indígena que não sabia como liderar o movimento começado por ele, pois em momento algum do filme vemos a intervenção das autoridades em busca de uma resolução para reconduzir o índio à reserva ou para defendê-lo na busca pela devolução de suas terras.

Nessa cena, observamos que a história de os fazendeiros se livrarem dos índios – quando estes não são mais necessários – se repete não somente ao mandarem matar Nádio, mas mais explicitamente na morte de Tito – que ao se aliar aos não-índios, acredita que será tratado como igual a eles e trai Nádio. Porém basta o fazendeiro ver que havia conseguido se livrar de Nádio para empurrá-lo para fora de seu carro e abandoná-lo para ser morto pelos seus próprios companheiros de etnia. A cena serve de reforço também para observarmos a índole pacífica dos índios Kaiowá e Guarani, pois em nenhum momento Osvaldo, apesar de armado, atenta contra a vida das pessoas que estão na fazenda de Moreira. E a fala de Osvaldo ao não realizar o suicídio nos leva à reflexão de que, talvez, ele não esteja fazendo alusão a Anguè, pois não é Anguè que ele venceu e sim as interferências dos não-índios que acabam confundindo-os na constituição de sua identidade e levando-os a cometerem o suicídio, e que apesar de tantas dificuldades e impunidades eles continuarão lutando pelos seus direitos.

No longa-metragem, observamos também que uma boa parte do filme – sobretudo quando os índios estão encenando – são utilizadas filmagens em

close, primeiro plano e detalhes como meio de reforçar a intensidade da cena desempenhada pelos índios que trabalhavam principalmente com o silêncio.

Ao concluirmos este tópico que compõe a linguagem cinematográfica, observamos que o cineasta soube trabalhar coerentemente os códigos existentes na linguagem cinematográfica. Nessa última cena, ao analisarmos a estrutura narrativa do filme, e se ela resolveria toda a trama no fim, nos deparamos com um convite do cineasta, que nos propõe refletir sobre como esse povo indígena está vivendo, pois desde o início do filme mostra as suas mazelas, os seus conflitos e o sonho das lideranças indígenas em ver o seu povo de volta ao lugar de origem. Por se tratar de um filme que é constituído de forma híbrida – ficção e fatos reais –, e por retratar os conflitos que esta etnia vivencia nos dias atuais, Bechis fica habilitado a não amarrar o final do filme com um “fim” – comumente encontrado nos filmes de ficção - e sim, nos propor uma reflexão, um olhar sobre o “outro”.

Observa-se ao final desta análise que, apesar de algumas falhas, o filme é coerente tanto no embasamento antropológico quanto no de linguagem cinematográfica. Mas, por que, a despeito dessa constatação, aos olhos desta analista e também aos dos professores e alunos de Licenciatura Teko Arandu da UFGD (ver capítulo 2, item 2.7, p.77), o filme ainda acaba reforçando o estereótipo negativo dos indígenas? Veremos no tópico seguinte uma possível resposta para essa pergunta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar como é feita a representação dos índios Kaiowá e Guarani no cinema, em especial no filme *Terra Vermelha* (2008), de Marco Bechis foi desde o início, o principal objetivo deste trabalho.

Para observarmos a construção da representação dessa etnia no filme, foi preciso percorrer diversos caminhos, para entendê-lo como um todo. Sendo que esses “caminhos” bibliográficos nos expuseram os aspectos históricos e culturais dos Kaiowá e Guarani, outro nos revelou como funciona a linguagem cinematográfica, outro nos mostrou como fazer uma análise fílmica e outro nos levou a compreender como a imagem do índio foi sendo construída no cinema brasileiro.

Esse “caminhar” bibliográfico contido nessa pesquisa demonstrou que o trabalho de análise fílmica é um processo aberto, no qual o conhecimento de mais de uma teoria é que nos habilita a delinear uma possível resposta sobre o objeto de estudo analisado. Deparamo-nos, também, durante a análise, com o fato assinalado por Ismail Xavier (1978, p.12-13), que nos lembra da importância em se ter um conhecimento prévio da cultura de determinada sociedade para obtermos um entendimento maior sobre o filme a que estamos assistindo – principalmente por se tratar de um filme de ficção baseado em fatos reais. Desse modo, foram essas diversas teorias que permitiram analisarmos o filme sob diferentes vieses, os quais iremos explicar.

Quando elegemos algumas cenas do filme e as analisamos tendo como suporte referencial o contexto histórico e cultural, observamos que o cineasta amparou-se em pesquisa antropológica, pois, em diversas cenas, vemos os fatos relatados no filme serem assinalados em trabalhos de vários pesquisadores dessa etnia retratada no filme. Porém, nas cenas analisadas – apesar de conterem estudos antropológicos –, há algumas divergências quanto ao teor das imagens contidas. Esses deslizos podem ser explicados sob a teoria encontrada no tópico – a visão dos índios nos filmes brasileiros – que nos mostrou que as imagens dos índios que chegam até nós, desde o início do

cinema brasileiro, fazem com que criemos um índio imaginário. Logo, acabamos por criar um falso conhecimento sobre a cultura indígena e sobre o que realmente é ser índio, sendo que o cineasta acaba influenciando-se também por essa criação imaginária que foi sendo construída ao longo do tempo a respeito dos indígenas.

Ao analisarmos o filme sob o viés dos códigos cinematográficos utilizados no longa-metragem, observa-se também coerência e eficácia na aplicação do cineasta. Apenas dentro da estrutura narrativa, mais especificamente no relacionamento de Maria e Osvaldo, vemos um romance mal estruturado pelo cineasta. Podemos explicar a ausência do “clima” de romance esperado pelo cineasta também no tópico que trata sobre a construção da imagem do índio no cinema brasileiro, na qual talvez, para tentar compor um clima de romance proibido no filme, cria um relacionamento entre a menina branca e o índio, que pode ter sido inspirado nos muitos “ubirajaras” e “iracemas” encontrados nos filmes brasileiros.

Então, por que, apesar da constatação mais positiva do que negativa a respeito do filme, acabamos terminando o capítulo 3 com um questionamento sobre o reforço do estereótipo de que o indígena é preguiçoso, bêbado e mentiroso?

Podemos responder a essa pergunta ao observarmos que foi somente após termos estudado o processo histórico e cultural dos Kaiowá e Guarani – realizado no capítulo 1 – que conseguimos perceber o trabalho realizado por Bechis. Após passarmos de simples espectador para um “analista de filme”, depois de conhecer o processo de colonização, confinamento e desestruturação cultural dessa etnia, é que conseguimos entender as inúmeras imagens que nos mostram um índio que não quer trabalhar, um índio que bebe e um índio que comete suicídio.

Ao analisarmos as cenas do filme sob o viés das teorias históricas e antropológicas, observamos que o cineasta reconstitui coerentemente os problemas vividos pelos indígenas. Porém, apesar dessa constatação, a produção do sentido gerada a partir desta representação, acaba reforçando –

no não-índio – certos preconceitos gerados pelo suposto conhecimento sobre o que significa ser índio. Pois as imagens e a história do filme, que chegam até o espectador, são imagens produzidas pelo olhar do colonizador no decorrer desses longos anos de colonização.

Logo, o espectador que já tem enraizado um juízo de valor negativo a respeito dos índios acaba encontrando reforço desse preconceito por meio da representação feita dos indígenas no filme que chega até ele mediado pelas imagens projetadas pelo cinema. Ressaltamos novamente que o cinema, por ser um meio de transmissão de conhecimentos de outras culturas por meio de suas imagens, é um importante veiculador de opiniões.

Chamar a atenção da sociedade para os conflitos vividos pelos índios Kaiowá e Guarani é a proposta do filme de Marco Bechis, que, apesar de contar com o apoio de antropólogos para trabalhar na produção do filme *Terra Vermelha*, peca por esquecer um item importante: contar principalmente para o espectador leigo da cultura indígena, que é a maioria da sociedade, o processo pelos quais os Kaiowá e Guarani passaram para chegar até os dias atuais.

REFERÊNCIAS:

- ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema**. Lisboa: Editorial Aster, Lda. 240p
- BARTHES, ROLAND. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1984. 170p
- BOSCOV, Isabela. **Razões e Desrazões**. Revista Veja. Edição 2088. 26 de novembro de 2008, p.135
- BRAND, Antônio. Os povos indígenas na imprensa regional – o dito e o não dito. **Jornal UCDB**. Campo Grande-MS: 12 abr.2004.Editorial, p.2.
- _____.**Povo Indígena Kaiowá/Guarani**. [online] disponível na internet via www.neppi.org/fz/modules.php?name=Sections&op=viewarticle&artid=6
- _____. **O Impacto da Perda da Terra sobre a Tradição Kaiowá/Guarani: Os Díficeis Caminhos da Palavra**. Tese de Doutorado PUCRS. 1997
- BUSSELLE, MICHAEL. **Tudo sobre fotografia**. São paulo: Pioneira, s.d. 224p
- CAMPESTRINI, Hildebrando; GUIMARÃES, Acyr Vaz. **História de Mato Grosso do Sul**. 5. ed. Campo Grande: Gráfica e papelaria Brasília, 2002. 286 p.
- COMPARATO, DOC. **Da criação ao roteiro**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 448p
- COSTA, Antônio. **Compreender o Cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987
- CUNHA, Edgar Teodoro. **Cinema e Imaginação: A Imagem do Índio no Cinema Brasileiro dos Anos 70**. Dissertação de Mestrado USP, 1999
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**: história, teoria e prática. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. 490 p.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas/SP: Papirus, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002. 160p

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: 2009.

FERREIRA, Eva Maria Luiz. **A Participação dos Índios como Trabalhadores nos Ervais da Companhia Mate Larangeiras (1902-1952)**. Dissertação de Mestrado UFGD. 2007

FILHO, Rubens Ewald. **Rubens Ewald comenta sobre o filme Terra Vermelha**. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/wxs5e3bsd547/rubens-ewald-filho-comenta-o-filme-terra-vermelha-04023460C8B93326?types=A&>

FRANÇA, André Ramos. **Das Teorias do Cinema à Análise Fílmica**. Dissertação de Mestrado (UFB), 2002. 157p

FRANÇA, Júnia Lessa. **Manual para Normatização de Publicações Técnico-científicas**. Belo Horizonte: UFMG, 2007

GADELHA, Regina M. **As missões jesuíticas do Itatin, estrutura sócio-econômicas do Paraguai colonial-Sec. XVI e XVII**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980

GRESSLER, Lori Alice; SWENSSON, Lauro Joppert. **Aspectos históricos do povoamento e da colonização do estado de Mato Grosso do Sul: destaque especial ao município de Dourados**. [Dourados]: Dag gráfica e editorial, 1988. 163 p.

GRÜNBERG, Friedl Paz. **Reflexões sobre a situação dos guarani no Mato Grosso do Sul, Brasil**. Disponível em: guarani.roguata.com/articles/SPA/gruenberg_reflexoes_2002.pdf

MACIEL, Nely Aparecida; GOETTERT, Jones Dari; BARBOZA, Edir Neves et al. **O Filme que não acabou: Leituras da “Terra Vermelha” a partir de olhos Guarani e Kaiowá**. Disponível em: [/www.rededesaberes.org/3seminario/anais/textos/ARTIGOS%20PDF/Artigo%20GT%207B-10%20-%20Edir%20Neves,%20Jones%20Dari%20e%20Nely%20Aparecida.pdf](http://www.rededesaberes.org/3seminario/anais/textos/ARTIGOS%20PDF/Artigo%20GT%207B-10%20-%20Edir%20Neves,%20Jones%20Dari%20e%20Nely%20Aparecida.pdf)

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas/SP: Papyrus, 2006

MELLO, Raul Silveira de. **História de Forte Coimbra**. Biblioteca do Exército, 1959

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo. Perspectiva, 1977. 296p

_____, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo. Perspectiva, 1980.

MONTEIRO, Maria Elizabeth Berêa. **Levantamento histórico sobre os índios Guarani Kaiwá**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2003. 179 p. (Fragmentos da história do indigenismo2)

NASCIMENTO, Marcelo Casaro. **Relação entre Tekoha, sustentabilidade e Território: Estudo de caso do tekoha Carumbé na perspectiva do Desenvolvimento Local**, 2008. Dissertação de Mestrado UCDB.

PEIRCE, Charles Sandes. **Semiotica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva 1995. 337p

PEREIRA, Paulo Antonio. **Imagens do movimento**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1981. 220p

PETTER, Margarida. **Linguagem, língua, Lingüística**. In FIORIN. José Luiz. Introdução à Lingüística. São Paulo: Contexto, 2003 p 11

PREZIA, Benedito; HOORNAERT, Eduardo. **Esta terra tinha dono**. São Paulo: FTD, 1989.

RAMALHO, José Antônio; PALACIN, Vitché. **Escola de fotografia**. 4. ed. São Paulo: Futura, 2004. 207 p.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____, Lucia e NOTH, Winfried. **Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia**. 3. Ed. São Paulo: Iluminarus, 2001

SILVA, Juliano Gonçalves da. **O índio no cinema brasileiro e o Espelho Recente**. Gonçalves da Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2002. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000432996&fd=y>

SIQUEIRA, Eranir Martins. **O Serviço de Proteção aos Índios e as Políticas de Desenvolvimento na Reserva no Posto Indígena Benjamin Constant, 1940, 1960**. Dissertação de Mestrado UCDB. 2007

SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. **Documentário, Realidade e Semiose, os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2001

VANOYE, Francis. GOLIÓT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre Análise Fílmica**. Campinas/SP: Papyrus, 1994. 152p

XAVIER, Ismail. **Setima arte**. São Paulo: Perspectiva, 1978. 276p

ANEXOS

ANEXO A - DIVISÃO EM CENAS DO FILME “TERRA VERMELHA”

Cena 01: OBSERVADORES DE PÁSSAROS

Duração: ~ 4 minutos e 28 frames

Início/fim: 00:00:00;00 / 00:04:00

Frames: 00 a 7.220

Cena 02: A DESCOBERTA DAS DUAS INDIGENAS SUICIDAS

Duração: ~6 minutos

Início/fim: 00:04:01;00 / 00:10:20;16

Frames: 7.221 a 11.377

Cena 03: RITUAL DEPOIS DO SUICIDIO

Duração: ~2 minutos

Início/fim: 00:10:20;17 / 00:12:00;03

Frames: 18.599 a 21.580

Cena 04: INDÍGENAS E BEBIDA ALCOÓLICA

Duração: ~ 3 minutos

Início/fim: 00:12:00;03 / 00:14:58;11

Frames: 21.581 a 26.925

Cena 05: EM BUSCA DO TEKOHÁ

Duração: ~ 5 minutos

Início/fim: 00:14:58;12 / 00:19:29;23

Frames: 26.926 a 35.057

Cena 06: MONTANDO ACAMPAMENTO

Duração: ~ 4 minutos

Início/fim: 00:19:29;24 / 00:22:31;00

Frames: 35.058 a 40.490

Cena 07: ENCONTRO DE OSVALDO E MARIA

Duração: ~ 8 minutos

Início/fim: 00:22:31;01 / 00:30:08;19

Frames: 40.491 a 54.205

Cena 08: NOVOS INDÍGENAS NO ACAMPAMENTO DE NÁDIO

Duração: ~ 3 minutos

Início/fim: 00:30:08;20 / 00:32:38;08

Frames: 54.296 a 58.690

Cena 09: A VACA COMO INVASORA

Duração: ~ 9 minutos

Início/fim: 00:32:38;09 / 00:41:57;12

Frames: 58.691 a 75.448

Cena 10: RITUAL INDÍGENA

Duração: ~ 8 minutos

Início/fim: 00:41:57;14 / 00:49:58;08

Frames: 75.450 a 89.858

Cena 11: PAGAMENTO PARA MAIS UMA FARSA

Duração: ~ 5 minutos

Início/fim: 00:49:58;10 / 00:54:47;00

Frames: 89.860 a 98.512

Cena 12: IDA DE IRINEU E OUTROS INDÍGENAS PARA TRABALHAR NA FAZENDA SANTA RITA

Duração: ~ 5 minutos

Início/fim: 00:54:47;02 / 00:58:44;02

Frames: 98.514 a 105.616

Cena 13: OSVALDO COMPROMETE SEU APRENDIZADO PARA SE TORNAR UM XAMÃ

Duração: ~ 3 minutos

Início/fim: 00:58:44;04 / 1:03:03;20

Frames: 105.618 a 113.397

Cena 14: IRINEU NO CORTE DA CANA-DE-AÇUCAR

Duração: ~ 4 minutos

Início/fim: 01:03:03;22 / 01:07:54;00

Frames: 113.398 a 122.099

Cena 15: O SUÍCIDIO DE IRINEU

Duração: ~ 5 minutos

Início/fim: 01:07:54;02 / 01:12:47;04

Frames: 122.100 a 130.884

Cena 16: A INVASÃO DA FAZENDA DE MOREIRA N.S.APARECIDA.

Duração: ~ 12 minutos

Início/fim: 01:12:47;06 / 01:24:21;14

Frames: 130.886 a 151.692

Cena 17: A O ASSASSINATO DE NÁDIO

Duração: ~ 9 minutos

Início/fim: 01:24:21;160 / 01:33:22;10

Frames: 151.694 a 167.902

ANEXO B – DESCRIÇÃO DAS CENAS DO FILME “TERRA VERMELHA”

Cena 01: OBSERVADORES DE PÁSSAROS

Duração: ~ 4 minutos

Início/fim: 00:00:00;00 / 00:04:00;28

Frames: 00 a 7.220

Descrição: O filme começa com um plano aberto mostrando as curvas de um rio e a vegetação que o cerca. Nesse plano, o movimento de câmera parece indicar que alguém está percorrendo com o olhar aquela cena. Na sequência, repentinamente, em um corte seco, este plano é trocado pelo surgimento de uma imagem em super close, o cantar dos pássaros é abafado por um barulho que se presume ser de um motor. Na sequência seguinte, constatamos que se trata de um barco a motor. Nessa passagem de cena onde visualizamos o barco a motor ocorre também um corte seco e o barulho do motor fica quase imperceptível. Nessa cena, diferentemente das anteriores, que nos davam a sensação de que a paisagem era vista por outra pessoa, a câmera nos mostra o barco com as pessoas de costas, dando a sensação de que as pessoas no barco estão sendo observadas. Novamente a cena é cortada de modo seco e vemos em super close a paisagem e ouvimos o cantar dos pássaros. Na sequência, ocorre outro corte seco e vemos o barco de frente em um plano que podemos considerar plano detalhe; ainda nesta sequência, o piloto do barco usa um remo, o que indica que é necessário o mínimo de barulho para não interferir na observação da paisagem. Só podemos chegar a esta conclusão de que as pessoas estão observando a paisagem por conta da montagem — sem isso seria difícil chegarmos a conclusão de que o uso do remo é para não fazer ruídos. Poderíamos por exemplo, achar que o motor do barco estragou. Na sequência, o piloto aponta para o outro lado da paisagem e a câmera faz um movimento indicando algo. Vemos em um plano geral, índios pintados e usando poucas roupas observando a passagem do barco. Esta cena, em particular, é motivo de espanto para quem conhece a região onde está sendo feito o filme, pois é de conhecimento da população, ou de estudiosos desta etnia, que os Kaiowá e Guarani não se comportam mais dessa maneira. A

partir deste momento percebemos que há alguma coisa “errada” sendo mostrada ao espectador, que tem conhecimento sobre os indígenas, mas que vai se explicar no fechamento desta sequência, pois ao final dela vemos os índios saindo da mata e recebendo dinheiro pela encenação que fizeram, levando-nos a comprovar que a intenção era enganar os turistas que estavam no barco.

Cena 02: A DESCOBERTA DAS DUAS INDIGENAS SUICIDAS

Duração: ~ 6 minutos

Início/fim: 00:04:01;00 / 00:10:20;16

Frames: 7.221 a 11.377

Descrição: (DIA) A cena começa com uma música americana que está sendo tocada em uma estação de rádio ambientando a cena e uma menina dentro de uma oca praticando exercícios. Depois, aparece Osvaldo dormindo e gemendo, parecendo que está sendo atormentado por algo (dor ou sonho ruim). Logo vemos uma mão tentando acordá-lo, aparece uma índia que o chama e acaba acordando-o. Ao se levantar, ele já coloca um colar. A índia só olha para ele e sai da tenda, (índio) Irineu (sabemos que é ele, pois mais para a frente no filme o nome dele é citado), chama Osvaldo para caçar. Irineu sai da tenda e conversa com Lia, que diz: “Osvaldo sonhou de novo, tem que ficar de olho nele”, dando indício de algo. Irineu convida novamente Osvaldo para caçar. Os dois (Osvaldo e Irineu) vão saindo da aldeia e os outros indígenas zombam dele dizendo: “Vão caçar de novo?? Vocês não tem jeito para isso”. Uma índia diz: “Vê se trazem algo para comermos”. Percebemos que os dois estão saindo da aldeia por que vemos somente suas sombras andando. Eles dizem: “Hoje vamos conseguir” (a mesma música americana acompanha toda esta cena). De repente, entra em cena em close um homem que percebemos estar dentro de um caminhão em movimento pelo balançar dele na cabine do caminhão (música do rádio no carro “Por isso vou na casa dela”). Depois, com o movimento de câmera, vemos a lateral do caminhão e logo mais vemos (conforme a câmera vai mostrando) o caminhão freando para passar por sobre um quebra-mola os dois índios (Irineu e Osvaldo) pegando carona clandestina

na traseira deste caminhão. Eles aproveitam a desaceleração do caminhão, pulam da traseira deste e correm para entrar na mata. Vemos que os índios entram escondido na mata que é uma fazenda, pois cuidando a cerca está um funcionário da fazenda. Quando este funcionário avista os índios diz: “Índio!!!” “Fora Índio!!!!”. E completa ameaçando “Vocês ainda vão levar um tiro”. Ele sai correndo a cavalo atrás dos índios, mas não consegue impedi-los de entrar na fazenda (somente barulho característico da mata). Depois vemos os índios dentro da mata. Eles avistam um macaco, miram nele para caçá-lo, só que erram e o macaco foge. Entram mais na mata. Câmera só foca a mata. Depois, eles aparecem enquadrado na cena com expressões de assombro. De repente, a câmera os tira de cena e coloca em evidência o que eles estão vendo – duas jovens índias enforcadas. Irineu diz para Osvaldo que irá chamar os outros e sai correndo. Osvaldo fica e diz para as jovens mortas: “Agora vocês irão para onde tudo fica bem”. Ao dizer isso, Osvaldo vai embora. Aparece em close o cacique Nádio cortando a corda em que estão penduradas as índias suicidas. O enterro ocorre no mesmo local onde elas se mataram. Nádio manda enterrá-las com o rosto virado para baixo. A câmera foca Irineu, que parece preocupado, observando Osvaldo. Quando começa a cobrir o corpo das suicidas, inicia-se um jogo de câmeras (travelling) e diferentes ângulos de câmera e sons diferentes dos da natureza começam a ser ouvido, mostrando que algo diferente está acontecendo. A câmera passa a forçar somente em Osvaldo, mostrando que aparentemente somente ele está ouvindo e pressentindo algo diferente. De repente, o som e o jogo de câmera para. Então, novamente, close sobre Osvaldo que diz: “Anguè está aqui”. Índios, parentes das mortas começam a dizer que estão devolvendo os pertences das falecidas, como se fosse um ritual, para se livrarem de tudo que pertencessem a elas. A índia, que aparentemente é a mãe das suicidas, diz: “você agora está sozinha”. No mesmo instante que tudo isso está acontecendo, vemos que Lia fica passando a mão sobre a cabeça de Osvaldo, como a lhe passar forças para combater a aproximação do espírito de Anguè. O enterro acaba e ele é feito sob a supervisão dos peões da fazenda onde as índias foram encontradas mortas. Nesta cena observamos trocas de olhares entre Lia e um dos peões

que fica supervisionando o enterro. A cena acaba mostrando eles indo embora da mata.

Cena 03: RITUAL DEPOIS DO SUICIDIO

Duração: ~ 2 minutos

Início/fim: 00:10:20;17 / 00:12:00;03

Frames: 18.599 a 21.580

Descrição: Cena inicia-se com vozes (parece de crianças) dentro de um local fechado. Vemos crianças pegando objetos religiosos, pessoas entrando e também pegando objetos religiosos (algumas já traziam objetos religiosos). Inicia-se um ritual com barulhos de chocalhos, tambores e danças, onde se presume que toda a comunidade participa. A câmera focaliza em close Nádio (preocupado). De repente e em close, vemos Osvaldo (que está fora da tenda), que demonstra inquietação (barulho dos tambores continuam). (escurecendo) Vemos um índio jogando um líquido sobre uma casa (mais ao fundo, em segundo plano de Osvaldo). Depois, ouvimos a voz da mãe das falecidas dizendo não querer viver mais na casa onde morava com elas. Aparece então alguém correndo com uma tocha na mão e colocando fogo na residência. Aparece Osvaldo (vulto). Osvaldo sai de cena e vemos somente a casa pegando fogo. Depois a câmera mostra Osvaldo indo na direção da oca grande. Conforme ele se aproxima, sua sombra vai se projetando sobre a oca e vai ficando grande e meio disforme. Ele estava caminhando de cabeça baixa, de repente ele vê a sombra se assusta e vai embora assustado pelo tamanho a sombra. Aparece então em close uma placa do Governo Federal, em que se lê: Terra protegida. Esta placa é envolta pela fumaça e vemos em segundo plano o fogo consumindo a casa da aldeia.

Cena 04: INDÍGENAS E BEBIDA ALCOÓLICA

Duração: ~ 3 minutos

Início/fim: 00:12:00;03 / 00:14:58;11

Frames: 21.581 a 26.925

Descrição: Abre-se a nova cena com os índios em uma carroça, no centro da cidade, no meio do trânsito de carros e motos. Em um diálogo mostra uma pessoa dizendo que “Osvaldo sonhou com a moça que se suicidou, dizendo que ele sabia que ela ia se enforcar”. O xamã (close) pergunta quem é Osvaldo e diz que ele precisa ensiná-lo a ser xamã. Aparece Nádio (close) que não diz nada, apenas olha para o lado onde está o xamã (pequeno jogo de câmera entre o xamã e Nádio, sempre em close). Então o xamã (close) diz que eles não podem continuar a viver na reserva, que eles precisam voltar a terra deles, ao TEKOKHA deles, senão eles todos irão morrer. De repente é mostrado em close uma aviso impresso em papel com a seguinte mensagem: “Lei 17.6237: Proibido servir bebida alcoólica ao índio”. Então, escutamos a música do início da cena ficar menos forte e a voz do locutor se faz ouvir e noticiar: “Casos de suicídios continuam na região de Dourados; mais duas indígenas foram encontradas mortas”. Aparece em close uma garrafa de pinga sendo colocada em cima do aviso. Depois aparece em cena uma pessoa no caixa do que parece ser um supermercado, junto outra pessoa que parece ser freguês. O caixa grita para seu funcionário desligar o rádio que está noticiando o suicídio das indígenas Kaiowá: “Desliga essa porcaria”. Depois, em um diálogo entre o freguês e o caixa de mercado, o primeiro diz: “Sou índio não” (pouco caso com o que está sendo noticiado). O freguês sai e fica em cena só o caixa. De repente, vemos os índios na carroça (mesma música do mercado). De uma outra câmera vemos que ao ver a chegada dos índios o caixa rapidamente pula sobre o balcão do caixa com uma garrafa de pinga na mão. Ele se dirige para o fundo do mercado onde tem um açougue e entrega a garrafa de pinga para um funcionário que leva a garrafa para uma sala no fundo do açougue. Na sequência, aparece o dono do mercado na frente do mercado e se senta na frente do mercado. Aparece então o índio Irineu entrando no mercado e indo direto para os fundos do mercado, a fim de tomar bebida alcoólica. (A impressão que se tem é que o caixa vai esconder a bebida, mas ele vai escondê-la para não ser visto vendendo bebida alcoólica para os índios). Nádio negocia uma compra com o comerciante e oferece como pagamento a carroça

para o comerciante vender o que ele quer. (Vemos novamente o comerciante trapacear com o índio).

Cena 05: EM BUSCA DO TEKOHÁ

Duração: ~ 5 minutos

Início/fim: 00:14:58;12 / 00:19:29;23

Frames: 26.926 a 35.057

Descrição: A cena começa com uma camionete saindo da reserva indígena. Vemos que o comerciante dá carona para os índios. Eles vão pela estrada até Nádio pedir para o comerciante parar em um determinado local da estrada. O comerciante avisa para Nádio que ali são as terras do "Moreira". Porém, Nádio ignora-o e desce ali mesmo juntamente com os outros membros da aldeia. Novamente o comerciante avisa que aquelas terras têm dono. Fala que levará os índios de volta para a reserva, mas eles não dão ouvidos ao comerciante. A câmera mostra um trator e gado pastando ao longe. // (SUB-SEQUÊNCIA) Logo a câmera mostra o grupo de indígenas parado na beira da estrada. Eles caminham e chegam ao limite de uma cerca. Então Nádio começa a falar para os outros índios que lá está o TEKOHÁ deles e que os seus antepassados estão todos enterrados ali e, que eles ficarão nesta terra. Então Osvaldo diz que eles irão morrer de fome lá. Nádio diz que ninguém irá morrer de fome, pois irão caçar e eles terão que "aprender". Osvaldo diz que ele não irá entrar na floresta pois Anguè está lá. Nádio e o xamã se aproximam aos poucos da cerca e olham para dentro da cerca e diz que lá tudo era floresta. A filmagem passa a focar em close os índios, sempre mostrando a cerca a separá-los do seu TEKOHÁ. Vemos também um close demorado em uma criança índia. Depois um outro close demorado no xamã onde vemos ele segurando uma maraca sobre a cerca. Depois temos uma inversão de câmera que mostra todos os índios de costa onde pode-se ver nitidamente a cerca, os índios e um trator trabalhando na terra onde antes era floresta // 2 (SUB-SEQUÊNCIA) Logo depois vemos o interior de um veículo, onde há um casal dentro dele. O motorista se dirige para a entrada da fazenda, porém ao ver os índios que estão perto da cerca se dirige até onde eles estão. Tanto o casal de dentro do

carro como os indígenas ficam apenas trocando olhares, como se estivessem se analisando. O motorista dá marcha à ré no veículo e diz que “os índios estão ficando abusados pois eles “dão o braço e logo querem a perna” e, aí o problema não terá fim (como se estivesse pressentindo a começo de um conflito).

Cena 06: MONTANDO ACAMPAMENTO

Duração: ~ 4 minutos

Início/fim: 00:19:29;24 / 00:22:31;00

Frames: 35.058 a 40.490

Descrição: A cena inicia-se com uma estaca sendo fincada na terra (a cena é acompanhada pela música “barroca”, até o frame 36.823, quando Nádio vai falar com o índio que chegou). A câmera mostra o trabalho dos índios na montagem do acampamento. Logo chega mais um indígena para integrar o grupo. O índio chama-se Tito e procura por Nádio para dizer que ficou sabendo que ele está montando um acampamento e que veio para ficar. Corte seco e vemos Osvaldo e Irineu de costas, na beira da estrada conversando sobre se a permanência deles naquele local será longa ou não. Logo escurece, Osvaldo está sozinho (filmado de costas), Irineu e o xamã se aproximam de Osvaldo. O xamã pergunta se ele prevê o futuro. Osvaldo responde que sim. Então o xamã lhe diz que ele pode ser um xamã como ele, só que ele precisa começar naquele momento e do jeito certo e que esse treinamento irá ajudá-lo a se defender de Anguè, o espírito do mal. O xamã diz a Osvaldo que ele precisa pegar, acariciar a “MARACÁ”, pois isso irá protegê-lo dos espíritos do mal. O xamã lhe dá uma maracá e diz para ele rezar e cantar. Tem que tocar o tempo todo. Nessa noite eles cantam e dançam. A câmera foca em close Osvaldo, onde todos os índios, inclusive Osvaldo, cantam e dançam.

Cena 07: ENCONTRO DE OSVALDO E MARIA

Duração: ~ 8 minutos

Início/fim: 00:22:31;01 / 00:30:08;19

Frames: 40.491 a 54.205

Descrição: A cena começa mostrando Osvaldo dormindo e parece que está tendo novamente um pesadelo. A câmera se move e mostra que os outros índios estão observando Osvaldo. Lia diz para Nádio que Osvaldo está sonhando de novo. Nádio manda acordá-lo. Lia acorda Osvaldo e manda-o buscar água. Osvaldo entra na mata com receio. Ele começa a andar devagar a câmera começa a aproximar-se dele chegando até um close (detalhe) na orelha dele. Começa então o som que caracteriza a aproximação de Anguè. Depois o som some. A câmera faz um travelling em volta de Osvaldo e ele pega a maracá e começa a agitá-la para se proteger da aproximação de Anguè. Depois o som (de Anguè) começa novamente. Ele agita nervosamente a maracá e grita, expulsando Anguè. Aparece em close uma quadra de tênis, a câmera percorre a quadra e vai em direção à casa grande, terminando por focar em close duas moças deitadas na beira da piscina, onde vemos uma ilustração (indígena??) no fundo da piscina, que ocupa uma parte bem considerável da tela enquadrada da fotografia. A câmera foca em close a mulher do dono da fazenda falando a uma indígena – empregada da fazenda -, para que ela limpe o cocô dos passarinhos da cadeira (de forma agressiva). A índia limpa. A câmera volta nas mocinhas que combinam de fumar um baseado. A casa da fazenda sai de foco e mostra o rio e a mata novamente e um barulho característico da maracá. A câmera percorre o rio e mostra Osvaldo na beira do rio chacoalhando a maracá. Nisso mostra também as mocinhas fumando e se dirigindo para o rio. Elas vêem Osvaldo realizando seu ritual. Osvaldo, ao vê-las, para e começam a conversar. Elas perguntam para Osvaldo o que é o objeto que ele tem nas mãos. Ele responde para elas dizendo que a maracá é um “Celular para falar com Nãnderu”. Maria diz para Osvaldo ir falar com Nãnderu em outro lugar, pois elas irão nadar ali. Elas entram na água e ele as observa. Depois é a vez delas observarem Osvaldo. A câmera sempre foca Maria e depois mostra que é ela que está observando Osvaldo. Nisso chegam os outros índios do acampamento de Osvaldo e vão buscar água no rio. Eles ficam encarando as mocinhas (como se fosse um duelo de olhares), sendo que as mocinhas acabam saindo do rio e indo

embora. Mami diz a Osvaldo se ele foi ali para rezar ou para olhar as pernas das meninas. Eles pegam a água e retornam para o acampamento. Ao saírem da mata se deparam com um triller próximo ao acampamento deles. Eles se dirigem ao acampamento. Vemos então que o fazendeiro está junto a este triller e fica observando eles saírem da mata e diz: “Já estão entrando para buscar água dentro da fazenda”. Então tira um revólver (close) da cintura e entrega para um funcionário e diz que é para ele não deixar mais aquilo acontecer. O funcionário fica ali no triller para vigiar os índios e colocar medo neles. O funcionário (o mesmo que trocou olhares com Lia na cena 02) entra no triller e começa a limpá-lo. Lia, do acampamento, fica observando o triller de longe.

Cena 08: NOVOS INDIGENAS NO ACAMPAMENTO DE NÁDIO

Duração: ~ 3 minutos

Início/fim: 00:30:08;20 / 00:32:38;08

Frames: 54.296 a 58.690

Descrição: A cena inicia-se com a visão de máquinas na fazenda com barulho (de motor) que depois identificamos se tratar de um trator. A câmera filma em close uns pés com chinelos e depois abre a cena onde mostra diversos índios chegando ao acampamento dos indígenas. Osvaldo passa em frente a um outdoor da fazenda N.S.Aparecida que está bem na frente do acampamento montado pelos índios. Ele vai a mais um treinamento para se tornar xamã. O velho xamã diz a ele que ele precisa estar puro como a água e diz que ele não pode ter nenhuma mulher enquanto estiver se preparando para ser um xamã. O velho xamã agita a Maraca (abre-se um tempo em cortina) somente o som da maracá. Depois abre-se em FADE o rosto de Osvaldo. Onde o xamã fala ainda que vai ensiná-lo rezas secretas que podem até matar. “Nova cortina” que intercala entre claro e escuro no rosto do velho xamã, até ficar totalmente escuro e abrir na casa do fazendeiro, onde está a esposa do fazendeiro com o grupo de turista do início do filme. Eles estão vendo um filme sobre os animais do Pantanal. Quem fala o nome dos bichos é a índia Kaiowá (empregada) . A filha do fazendo se joga na piscina e a dona da fazenda avisa que irá mostrar

fotos de índios do século passado. Ela mostra uma foto de índio e uma turista pergunta se não é um dos índios que eles viram naquele dia (início do filme). A fazendeira diz que não e quando vai explicar, Maria, a filha do fazendeiro, pergunta para ela se ela já disse que os índios comem as pessoas. A esposa do fazendeiro chama o marido, ele pede para Maria sair da piscina. Os turistas assistem a discussão entre pai e filha. Ele manda Maria e a amiga saírem da piscina e a câmera fica focando em close a ilustração de um “dragão” no fundo da piscina. A água agitada pela menina dá novas configurações no desenho, tornando-o mais assustador.

Cena 09: A VACA COMO INVASORA

Duração: ~ 9 minutos

Início/fim: 00:32:38;09 / 00:41:57;12

Frames: 58.691 a 75.448

Descrição: Abre-se a cena no Nádio tomando tereré. Ele pede para Lia ir falar com o vigia que está no trailer, para saber o que ele tem na cintura. O xamã ouve e diz que é para deixar o vigia em paz, pois ele não irá fazer mal para eles e que o que ele tem é um revólver. O xamã se levanta e passa a agitar a Maraca e a rezar no acampamento. O vigia se aproxima do acampamento e pede água. Mami nega água para o vigia. Lia manda o homem se aproximar e lhe dá água. Ele fica olhando o acampamento e vê que Osvaldo o observa. Osvaldo começa a caçoar dele em sua língua. O homem não entende nada e sai assustado dali. Os índios ficam brincando, caçoando e rindo bastante dele. Nesse momento, chega a caminhonete do dono do mercado com várias pessoas na carroceria da camionete. Ele vai ao acampamento oferecer trabalho para os índios na Fazenda Santa Rita. Nádio pergunta quantos dias e o merceeiro responde que são somente 10 dias e Nádio diz que é muito. Nádio diz que não aceita pois as mulheres não podem ficar sozinhas. Tito diz que aceita e Nádio fala que se ele for é para ir para sempre. O merceeiro insiste com Tito, mas ele recusa. Ele então convida a Mami para ir trabalhar de doméstica em Dourados. Lia, sua mãe, se interpõem entre ela e o merceeiro, sinalizando que ela não vai. O dono do mercado desiste, vai embora e diz para

eles não irem procurar pedindo fiado no mercado dele. Nisso aparece Osvaldo e Irineu que passavam ao lado da camionete, o merceeiro ainda os convida para irem trabalhar e eles se recusam de maneira “debochada”. O merceeiro vai embora enfatizando que não os quer na venda depois. Nessa mesma sequência mostra que os índios estão indo caçar. Aparece os dois na mata. Passa por eles uma moto que está andando dentro da mata. Logo em seguida eles avistam um boi e o acertam com uma flecha e o matam. Na sequência, vemos saírem da mata carregando pedaços do animal morto. Eles jogam o animal por sobre a cerca da fazenda. Nesse momento inicia-se a música “barroca” (68.482/00:38:05;02). Eles saem da mata com o boi. Sequência paralela vê-se a camionete do fazendeiro na estrada, ela some e aparece os dois índios com o pedaço do boi nas costas e pedaços do asfalto, mostrando que os dois estão na beira da estrada. Vemos a camionete vindo logo atrás dos índios. O fazendeiro para (acaba a música 69.610/00:38:42;20), pergunta de quem é o boi que eles estão levando nas costas. Os índios respondem que é pagamento de um serviço prestado por eles. O fazendeiro exige ver a marca, eles se negam e o fazendeiro exige ver novamente a marca. Nisso a esposa dele sai do carro, ele olha para o lado e vê que todos os índios do acampamento estão se aproximando deles em atitude ameaçadora. O fazendeiro pergunta aos índios o que eles estão fazendo ali e diz que eles não podem montar acampamento e diz que o lugar deles é na reserva. Diz que lá é o lugar deles — a câmera dá um close na cintura do fazendeiro mostrando que o discurso dele é feito com a mão sobre uma arma — e que eles ali só irão dar trabalho. O fazendeiro e os índios ficam se encarando. O fazendeiro desiste de ficar ali e vai embora. Nádio chama todos para voltarem para o acampamento. Aparece então Osvaldo e Irineu cortando a carne do boi e dividindo entre todos. Aparece em close o xamã e ele diz para Osvaldo não comer a carne do boi, pois está aprendendo a se tornar um xamã (72.960 – 00:40:34;12) e a carne não é boa para ele pois tinha que cantar e rezar. Osvaldo pergunta o que ele tem que comer (73.304 – 00:40:45;26). O xamã o manda caçar, matar outros animais (73.377 – 00:40:48;09). Osvaldo diz que não sobrou nada para caçar (73.475 – 00:40:51;17). O xamã faz alusão à cobra e à onça que atacam

eles mas fazem parte da terra. Então ele diz que a vaca está na terá deles, por isso é inimiga deles (73.841 – 00:41:03;25) por isso ele não deve comê-la. Osvaldo então cospe a carne. Aparece, então, o fazendeiro com sua esposa na varanda da fazenda. O fazendeiro está falando ao celular com alguém, pedindo para que seja tomada providências para tirar os índios da frente da fazenda dele.

Cena 10: RITUAL INDÍGENA

Duração: ~ 8 minutos

Início/fim: 00:41:57;14 / 00:49:58;08

Frames: 75.450 a 89.858

Descrição: A cena inicia-se com um barulho de motor no meio da mata. Logo identificamos o barulho como sendo de uma moto. O caminho da moto está obstruído por uma árvore. Quem está pilotando a moto é Maria, filha do fazendeiro. Ela desce da moto e acende um cigarro que aparenta ser de maconha. Maria sai do foco da câmera e aparece Osvaldo na beira do rio rezando e fazendo o ritual de preparação para se tornar um xamã. Maria aparece e Osvaldo para de rezar. Maria pede para ele continuar e ele diz que não vai continuar, pois ela não pode ver o que ele está fazendo. Ele vira de costas e ela diz que ele pode continuar. Ela vai para a frente de onde está rezando. Ele para de novo e entra no rio. Ela diz que sabe que ele matou a vaca e diz que não tem importância, pois o pai dela tem bastante. Ele pergunta qual o nome dela e ela responde que é Maria. Ele começa a nadar. De repente aparece as índias vindo da mata onde foram buscar água. Lia se desvia e vai em direção ao trailer ver o vigia. As índias falam palavras impróprias. Lia chega ao trailer e oferece água para o vigia. Ela dá água para ele e pergunta se ele tem bolacha para ela levar para as crianças, o rapaz diz que tem e eles entram no trailer. Ele dá bolacha para ela e oferece queijo também. Ela aceita e vê o revólver dele. Ela come ali mesmo a bolacha e o queijo. O homem se aproxima e começa a acariciar o rosto dela. Ela ameaça morder a mão dele e ele pergunta se ela come gente. Ele tenta pegar em seus seios e beijar. Ela se esquiva dele, pega o queijo, a bolacha e vai embora rindo. O rapaz grita para

ela que ela é “índia bonita”. O rapaz deita na cama e fica mexendo no revólver. Coloca a arma perto dele e dorme. Aparece então os índios andando pela fazenda com uma flecha na mão; Nádio parece procurar algo. Então eles param e o xamã pede para ele fincar a flecha no chão e comece a agitar a maraca e a dançar e cantar. O vigia que estava dormindo acorda com a cantoria, pega a arma e sai do trailer e vai ver o que eles estão fazendo. Chega o outro empregado da fazenda e manda-o sair de lá. O vigia do trailer chega e também manda saírem de lá. Os índios vão embora e a flecha fica fincada na terra. O vigia vai tirar a flecha, Nádio se vira e fala para ele tomar cuidado, pois se ele pegar na flecha vai ficar doente. O vigia e o outro funcionário vão embora sem mexer na flecha. Em seguida aparece o boi tombando doente. O fazendeiro e seu empregado (o que foi expulsar os índios nas sequências anteriores) olha para o animal morto. Ele diz que não tem sinal de onça e nem de cobra. O fazendeiro diz que não pode ser febre aftosa, também. O funcionário diz que é feitiço de índio, pois ele viu os índios fincando a flecha na terra “pajé”. O fazendeiro fica com uma expressão indefinida. Aparece na sequência um leilão de gado pela TV. Aparece em plano americano a figura do fazendeiro preocupado. De repente, o vigia toma banho no rio. Vemos então as índias chegando ao rio para buscar água. Lá vê o vigia tomando banho e diz que ele está tomando banho porque ela mandou. Ele as manda irem embora, mas elas ficam caçoando dele. Ele sai do rio e as manda embora, novamente. Lá caçoam dele e fala para ele levar o balde de água dela.

Cena 11: PAGAMENTO PARA MAIS UMA FARSA

Duração: ~ 5 minutos

Início/fim: 00:49:58;10 / 00:54:47;00

Frames: 89.860 a 98.512

Descrição: Em close, Osvaldo é filmado na mata, parece que ele está cuidando algo. Escuta-se as risadas das índias (sinal de que elas estão próximas dele). Escuta-se o barulho de moto e logo vemos Maria pilotando a moto. Osvaldo aparece atirando flecha em algo e diz que ela está espantando o bicho que ele estava caçando para o seu almoço. Ele se aproxima dela e ele

pergunta por que ele está sempre rezando. Ele diz: “Eu fico rezando para Nãnderu para ver o futuro das pessoas”. Ele pede para ela ensiná-lo a pilotar a moto. Ela aceita ensiná-lo a pilotar a moto e ele sai pilotando pela fazenda. Aparece outra cena onde vemos o peão da fazenda tentando beijar a empregada indígena (Leo). A jovem escuta sua patroa lhe chamando e vai atender. Aparece então a esposa do fazendeiro contando dinheiro. A empregada chega, ela manda Leo dar o dinheiro para os índios para mais uma farsa para os turistas mas com uma condição: de que eles deixem a fazenda e voltem para a reserva. (noite) Aparece então o traller, a empregada e o peão vão levar comida para o vigia e depois de dirigem para o acampamento. Leo desce e vai falar com Lia sobre a proposta da patroa. Nádio aparece e pergunta para Lia o que Leo foi fazer lá, Lia diz para ele o que Leo foi fazer lá e, Nádio pergunta porque ela não vai morar no acampamento. Leo não responde e pergunta para Lia o que vai falar para a patroa. Lia se levanta e pega o dinheiro. Volta-se e senta-se novamente. Nádio aproxima-se de Lia e pede o dinheiro, dizendo que precisa comprar algumas coisas, pois mais pessoas estão chegando. Lia se nega, pois irá comprar alimentos. Nádio diz que tem muita comida na floresta. Lia diz que é mentira, pois só tem Anguè na floresta. Nádio fala para ela parar de pensar nos mortos e sim pensar nos vivos. Lia se nega novamente. Manda Nádio caçar e diz que eles precisam do dinheiro para comprarem comida. Nádio não discute mais e sai de perto dela.

Cena 12: IDA DE IRINEU E OUTROS INDÍGENAS PARA TRABALHAR NA FAZENDA SANTA RITA

Duração: ~ 5 minutos

Início/fim: 00:54:47;02 / 00:58:44;02

Frames: 98.514 a 105.616

Descrição: Começa com a Mami pegando água no rio. Irineu aparece para ajudá-la. Mas na verdade ele quer uma oportunidade para pedi-la em namoro. Ela o recusa pois, ele é muito novo para ela. A câmera foca em close o rosto de Irineu, demonstrando o seu desapontamento. Aparece em close uma mão, servindo-se de pinga, a câmera vai se movimentando e em close vemos que se

trata de Nádio. Entra alguém na tenda, a câmera foca em close o rosto e vemos que se trata de Irineu que vai falar com seu pai (Nádio) sobre Mami. Nádio diz a Osvaldo que ela é mais velha que ele. A câmera continua em close sobre Irineu, que demonstrar estar esperando um apoio de seu pai, mas ele não diz nada e continua a beber a pinga. Ouve-se o som de buzina. Irineu em close afirma que irá se casar com ela. Aparece em close o comerciante subindo na caminhonete e chamando a atenção dos indígenas para um serviço em outra fazenda. Ele chama por Nádio que está na tenda com Irineu que o ajuda a levantar, pois aparentemente ele está bêbado. Em close vemos o comerciante oferecendo trabalho na fazenda Irajá por R\$ 20,00 o dia. Nádio visivelmente bêbado diz que ninguém vai trabalhar. Lia pergunta quantos dias de trabalho. Ele responde que será 5 dias. Lia aceita e chama os outros para trabalhar, dizendo que não sobrou nada para eles comerem. Nádio diz novamente que ninguém vai, Lia o enfrenta. Ele tenta andar, mas não consegue e acaba deitando no chão, pois está muito bêbado. Lia começa a chamar os índios novamente para trabalhar. Chama Osvaldo, mas ele se recusa dizendo que precisa cantar e rezar, pois irá ser um xamã. Irineu no momento que o carro vai sair, resolve ir também. Nádio impotente vê todos irem trabalhar. A câmera foca em close o rosto de Irineu (vemos a expressão de confusão dele). O carro vai sumindo em direção do horizonte.

Cena 13: OSVALDO COMPROMETE SEU APRENDIZADO PARA SE TORNAR UM XAMÃ

Duração: ~ 3 minutos

Início/fim: 00:58:44;04 / 1:03:03;20

Frames: 105.618 a 113.397

Descrição: Começa com Maria pilotando a moto pela estrada em (PG). Conforme ela se move, percebemos que ele está passando em frente do acampamento dos indígenas, parece que está procurando algo. A câmera em close reforça isso. Não encontrando o que veio procurar vai embora. Quando ela faz o retorno, a câmera em (PG) foca Osvaldo que está de costas para a estrada, pensando longe (em segundo plano vemos um urso de pelúcia

pendurado pelo pescoço “enforcado”). Mais a frente vemos Maria passando de volta, e entende-se que ela estava buscando por ele. Após isso vemos o local onde Osvaldo faz seu ritual para ser xamã (o rio). Maria está lá dentro do rio e vemos que sua calcinha pendurada num varal improvisado. Em close vemos uma mão em movimento, a câmera então vai mostrando que se trata de Osvaldo e que ele está agitando a maracá. Ele pega a calcinha de Maria e tira do varal e do outro lado coloca a maracá. Olha para Maria na água que lhe faz um convite para que ele entre na água e ele tira o seu calção e entra na água. A câmera foca os dois na água (close) se beijando. Depois em PG nos mostra o rio e a mata e ouvimos apenas os suspiros dos dois. Abre-se em close a esposa do fazendeiro falando com alguém ao celular. Chega seu marido, que muito nervosa fala com ela para saber porque ela deu dinheiro para os índios fazerem mais uma farsa. Eles brigam e ele diz que ela não entende o que acontece lá, por ser uma gringa recém chegada ao Brasil. O fazendeiro termina a discussão dizendo que ainda por cima ela trouxe uma índia para trabalhar dentro de casa. (começa a música barroca —110.636/01:01:31;16 — onde “somente imagens são passadas”, sem haver diálogo). A câmera foca o fazendeiro de costas, depois foca sua filha, volta para o fazendeiro (um pouco mais). Abre-se então um campo de terra arada, ao longe aos poucos vemos um avião se aproximando (PG) ou close. Foca-se em PG o acampamento indígena. O avião ao passar por sobre o acampamento, joga um líquido sobre os indígenas, eles começam a passar mal e tossir (observamos que o líquido pode se tratar de algum agrotóxico) filmando em close. Depois vemos em PG o avião no céu, sumindo e ficando apenas o céu. Escutamos as tosses dos indígenas e a música termina (113.336 / 01:03:01;20) ficando apenas o barulho do avião.

Cena 14: IRINEU NO CORTE DA CANA-DE-AÇUCAR

Duração: ~ 4 minutos

Início/fim: 01:03:03;22 / 01:07:54;00

Frames: 113.398 a 122.099

Descrição: Abre-se em close Irineu trabalhando na colheita da cana. Depois em PG mostra o canavial e os trabalhadores. Depois eles aparecem dentro de um galpão (dormitório), ouvimos alguém cantando. De repente, alguém entra (vemos que é um peão da fazenda), manda-os pararem de cantar, dizendo que não quer ouvir música de “bugre” no dormitório. O peão está contra a luz (sombra). Abre-se uma cena em que vemos Irineu caminhando pela rua de uma cidade. Ele entra no que parece ser um shopping e conversa com uma moça que trabalha em um estande temático. Depois vai para uma loja de tênis (close) onde demonstra intenção de compra. Depois vemos campos arado (close) um pedaço de carro, vemos a boleia de um caminhão. Depois, uma carroceria onde está Irineu e mais outras pessoas (a carroceria parece a mesma de carregar animais), uma música de rádio se faz ouvir durante este momento em que estão na estrada. Passa-se rapidamente para noite, barulhos característicos de bichos noturnos. Vemos então os índios que foram trabalhar no canavial voltado para o acampamento. Isso fica mais evidente ao ver Irineu com a turma (close no tênis branco). Os homens voltaram com compras. Irineu procura pelo pai Nádio, chega até ele de tênis (close sobre seus pés). Nádio pergunta a Irineu o que ele trouxe. Irineu entrega uma sacola de plástico para ele e ele diz: “só isso que trouxe”. Nádio diz que é muito pouco por tantos dias de trabalho. Questiona Irineu por que ele não comunicou que iria trabalhar fora. Irineu responde que ele estava muito bêbado no dia em que saiu para trabalhar por isso nem avisou. Nádio disse para ele que Irineu não deveria ter ido se vender para os fazendeiros. Disse que o acampamento era o local do movimento e que o que Irineu fez era motivo de vergonha. Ele diz que Irineu tem obrigações e não obedece. Nádio manda Irineu ir embora. E que é para ele pegar as coisas dele e ir embora. Nisso escuta-se a voz do xamã que diz que Nádio é muito severo com Irineu que ele deve falar com mais jeito com ele, pois ele irá substituí-lo um dia (a câmera está em PG/PA) em outros índios. A câmera passeia pelos índios que estão em volta de uma fogueira tomando tereré. Depois passa em close sob Nádio que está pensando. Vemos ao longe em (PA) Tito conversando com Lia. Close sobre Lia que está fumando e pensando longe. Tito diz para Lia que quer ficar com ela. Ela recusa. Tito

insiste (close) e Lia recusa novamente. Ele tenta acariciá-la e ela se defende. Tito vai embora e diz que Lia irá morrer velha e sozinha.

Cena 15: O SUÍCIDIO DE IRINEU

Duração: ~ 5 minutos

Início/fim: 01:07:54;02 / 01:12:47;04

Frames: 122.100 a 130.884

Descrição: Em close vemos Osvaldo dormindo e parece estar sonhando novamente. Vemos Lia tentando acordá-lo. Ele se levanta, coloca seu colar e parece meio angustiado. Sai de sua tenda e logo escutamos o som que demonstra que Anguè está por perto (aceleração de imagens). Ele sai andando e mais a frente está o xamã agitando sua maracá e rezando. De repente, um close sobre o rosto de Osvaldo e novamente o “som” de Anguè. Tudo volta ao normal. Anguè se aproxima de novo e Osvaldo perturbado parece procurar alguém. Logo ele vê duas índias se dirigindo até onde está Nádio. Elas chegam trazendo para Nádio um pé de tênis branco (de Irineu), o som se Anguè se faz ouvir novamente. Nádio pega o tênis e sai correndo pelo mesmo lugar que as mulheres vieram. Osvaldo ouve novamente o som de Anguè (câmeras com jogos de imagens). Ele corre para acompanhar Nádio. O vigia que está no trailler tenta impedi-los de entrar na fazenda mas não consegue. Durante todo o caminho que Osvaldo faz ao lado de Nádio o som característico de Anguè se faz ouvir. Eles chegam a um local a câmera foca Nádio em close, ele demonstra tristeza e desmaia. O vigia fica evidente em PG. Osvaldo vê Nádio desmaiado e assobia para o restante do índios que estão no acampamento virem até o local onde eles estão. As câmeras fazem um tipo de travelling sob Osvaldo e Nádio caído ao chão o som de Anguè não para de tocar. Depois vemos em close os pés de Irineu (subentendemos que está enforcado). Osvaldo fica olhando para onde está Irineu (o som de anguè para). Ouvimos o som da natureza e vemos em close ou contra plongeé Irineu enforcado. Depois vemos Nádio (close) triste e, logo depois vemos Osvaldo subindo na árvore em que Irineu está enforcado e corta a corda. Nádio começa a falar sobre coisas que Irineu fazia e não vai fazer mais. Ele diz que foi Irineu que fez aquilo com

ele mesmo, pois ele se vendeu para os fazendeiros. Fez porque quis. Ninguém o obrigou a nada. Osvaldo permanece o tempo todo em cima da árvore, onde Irineu está sendo enterrado no mesmo lugar que se matou. Nádio joga o tênis de Irineu na cova onde ele está sendo enterrado. Nádio diz irá deixá-lo sozinho e irá embora. O xamã pede para que não olhem mais e pede para todos irem embora senão Anguè irá entrar em quem ficar lá. Todos vão embora. Osvaldo chorando, fica sozinho em cima da árvore.

Cena 16: A INVASÃO DA FAZENDA DE MOREIRA N.S.APARECIDA.

Duração: ~ 12 minutos

Início/fim: 01:12:47;06 / 01:24:21;14

Frames: 130.886 a 151.692

Descrição: (noite) Em close e de perfil, vemos Nádio sendo pintado, ouve-se sons de maracá e de cantos. Osvaldo (close) vem em direção ao som da maracá e, de repente, para e fica observando algo que vemos se tratar do xamã, pois a câmera passa e foca em close o xamã com a maracá. A câmera foca em close Osvaldo que fica parado olhando para o xamã. A câmera em (PA) enquadra Osvaldo e o xamã. Depois de alguns momentos de tensão, Osvaldo vai para o lado do xamã e começa também a agitar a sua maracá e a cantar com o xamã. Em outro close vemos outros índios serem pintados, tendo ao fundo o som das maracás e das cantorias e rezas do xamã. Vemos Osvaldo se aproximando para também ser pintado. Em PG vemos uma Van na estrada, tendo ao fundo o mesmo som musical. Em close vemos o veículo parar. Abre-se a porta e diversos xamãs estão dentro dela. Logo que a porta é aberta eles começam a agitar suas maracás. Outro corte brusco vemos o vigia do acampamento dentro de seu trailer tentando arrumar a imagem de sua TV (PA ou close), outro corte seco e vemos Lia com uma garrafa de pinga indo em direção ao trailer. Ela entra e logo vemos o vigia abrir uma portinha do trailer para ver se ela está sozinha mesmo. Ele guarda sua arma e vai até Lia que já está deitada na cama. Ela oferece bebida e ele. Ela o provoca dizendo se ele nunca viu mulher, ele se aproxima dela e já a beija. Eles fazem amor (câmera praticamente em close) sobre eles. Depois vemos o trailer ao longe em (PG) e

ouvimos os sons dos tambores. Em close, de perfil vemos Tito tomando tereré, olhando ao longe, escutando o barulho de tambor e Tito fica olhando varais pessoas passando perto dele. Em close voltamos novamente para o interior do trailler e vemos o vigia dormindo. Lia levanta-se rouba a arma do vigia e sai do trailler. Quando ela sai, já é de dia e vemos em PG a mata que cerca a fazenda onde está o acampamento (música instrumental). Aos poucos vemos ainda em (PG) os índios saindo da mata e vindo em direção a terra arada. Quando eles mais se aproximam observamos que eles estão armados com arco e flecha. Eles se aproximam de algo se agacham e apontam as flechas em direção do alvo. Osvaldo e Nádio se levantam e vão em direção ao alvo que vemos se tratar do trailler do vigia deles. Osvaldo faz sinal para os índios se aproximarem do trailler, então Osvaldo bate na porta do trailler. O vigia (close) vê que está cercado e é obrigado a sair do trailler e os índios o perseguem. Nádio grita para os outros índios irem para dentro da fazenda. A câmera em movimento dá um close sobre a arma na cintura de Nádio – a arma roubada por Lia. Observamos então a invasão dos índios na fazenda N.S. Aparecida. Eles entram tocando tambores e cantando. Vemos o xamã agitando a maracá na terra invadida por eles. Num corte seco vemos em close alguém dando entrevista dizendo que a terra está em litígio. Ao fundo vemos policiais. A pessoa que está dando entrevista diz para Nádio não entrar em outras plantações, principalmente na sede da fazenda. A câmera passa a focar os indígenas (PA) e ouve-se a pessoa falar que o Moreira (fazendeiro) vai segurar o pessoal dele. A câmera volta em PA filmar o homem que vemos se tratar de um procurador da justiça, os policiais e o fazendeiro Moreira e pede novamente para Nádio não desrespeitar a lei para não precisar chamar a policia. O fazendeiro fala que a terra é legalmente registrada em cartório. Nádio diz que não precisa de papel, pois a terra é deles, e que eles não tem mais nada para caçar e comer dela, mas vão ficar lá. Moreira se abaixa e pega a terra em suas mãos e diz que aquelas terras estão com ele há mais de 60 anos. Ele diz que trabalha na terra para fazer dela um lugar produtivo. Ele planta comida para as pessoas comerem. Nádio também se agacha para pegar a terra e a come na frente e

todos. Em close mostra a expressão de assombro de Moreira. Vemos o procurador indo embora e mandando a PF ficar vigiando-os.

Cena 17: A O ASSASSINATO DE NÁDIO

Duração: ~ 9 minutos

Início/fim: 01:24:21;160 / 01:33:22;10

Frames: 151.694 a 167.902

Descrição: Em close vemos a marca da fazenda N.S. Aparecida a câmera vai percorrendo a marca gráfica e nos revela que Moreira e mais outras pessoas estão dentro de uma camionete. Há um homem lendo um papel que passa em seguida para Moreira, que lhe mostra algo a frente deles. O homem ao lado de Moreira está indignado com o que vê e diz que a única maneira de acabar com o que está acontecendo é achar a rainha do cupinzeiro e matá-la. Moreira diz que se alguma coisa acontecer aos índios as suspeitas cairão sobre ele. A câmera fica parada em close sobre os homens que estão no carro. O homem ao lado de Moreira diz novamente que se Moreira não tomar alguma providência, o que está acontecendo em sua fazenda irá acontecer nas outras também. A cena é cortada e vemos meio embaçada e com música de fundo outro ambiente que vemos se tratar da mercearia de Dimas e, vemos em PG que Tito está lá. Vemos chegar duas camionetes e homens descerem delas e se dirigirem para o interior da mercearia. Eles cumprimentam Dimas que pula sobre o balcão da mercearia. Os homens da camionete se afastam e o merceeiro vai em busca de Tito e o leva para conversar com os fazendeiros. Tito conversa com os fazendeiros. O merceeiro em close fica colocando preços nas mercadorias. Logo o fazendeiro que estava junto de Moreira se aproxima de Dimas e lhe dá dinheiro e sai sem nada comprar. Tito fica no mercado em close vemos que ele fica pensativo. De repente, vemos a porteira de uma fazenda e Tito se aproximando dela, vindo do interior do acampamento. Homens armados se aproximam em sentido oposto ao de Tito que passa por eles falando alguma coisa para eles. Tito passa por eles e vai em direção à camionete do amigo de Moreira. Música de suspense. Vemos em close o rosto preocupado de Tito e do fazendeiro. A seguir vemos Nádio dormindo e sendo

acordado pelos homens armados. Ele tenta fugir, mas é pego, arrastado e morto pelos homens armados. Logo vemos em close, Tito ser puxado para fora do carro do fazendeiro, e ele pede para não sair dali, senão os índios irão matá-lo. Vemos os índios (em PG ou PA) em volta do corpo de Nádio e, outros irem em direção à Tito para matá-lo. Os fazendeiros vão embora com o som do rádio alto. A escuridão se faz reinante. Em close da escuridão surge Osvaldo que tem uma iluminação fraca só sobre ele. Ele se pinta todo de preto e entra na escuridão. De repente, vemos Maria deitada na beira da piscina. Outra cena e vemos Moreira e sua esposa apressados arrumando suas coisas no carro. Moreira dá ordens aos seus empregados dizendo que vai passar de 3 a 4 meses fora até a situação se regularizar. De repente, ouve-se um grito, eles ficam assustados e veem Osvaldo armado, se aproximando deles. A cena muda rapidamente e mostra Maria ainda na beira da piscina assustada com Osvaldo. Osvaldo acusa Moreira de ter matado seu tio. Ofende Maria. A câmera passa em close sobre os presentes mostrando o medo de cada um deles. Em close mais demorado vemos Maria que parecia triste com a situação, começa a tocar uma música de fundo. Os fazendeiros vão embora. A câmera foca a empregada Leo com expressão triste (PA ou PG). Osvaldo continua ofendendo a todos. A câmera em close no rosto da empregada índia acentua ainda mais a sua tristeza pela situação. Osvaldo vai embora sob a mira das armas dos peões da fazenda. Osvaldo ameaça ainda de matar e cortar a cabeça do fazendeiro. Ele vai embora gritando. Entra na mata, vemos então que ele tem uma corda nas mãos. Ele encosta-se em uma árvore e chora (PG ou PA). Ele levanta-se e começa a subir em outra árvore, a música de Anguè toca. Vemos então que Osvaldo está amarrando uma corda na árvore. Ele coloca o laço da corda no pescoço dá um grito e se agarra na árvore, tira o laço do pescoço, olha para a câmera que o filma em close e diz que “ganhou” e, você perdeu, fazendo alusão a Anguè. Ele desce da árvore. A câmera foca o laço da corda em “detalhe”. A seguir vemos em PGG a mata (dia) e ouvimos os gritos de Osvaldo. Vemos em PG um pedaço cada vez menor de mata e um campo arado enorme, somente “terra vermelha”. Começa a música barroca

(166.994 / 01:32:52;00). Depois em PG somente terra vermelha, e aos poucos vemos uma árvore no meio de toda essa terra arada.