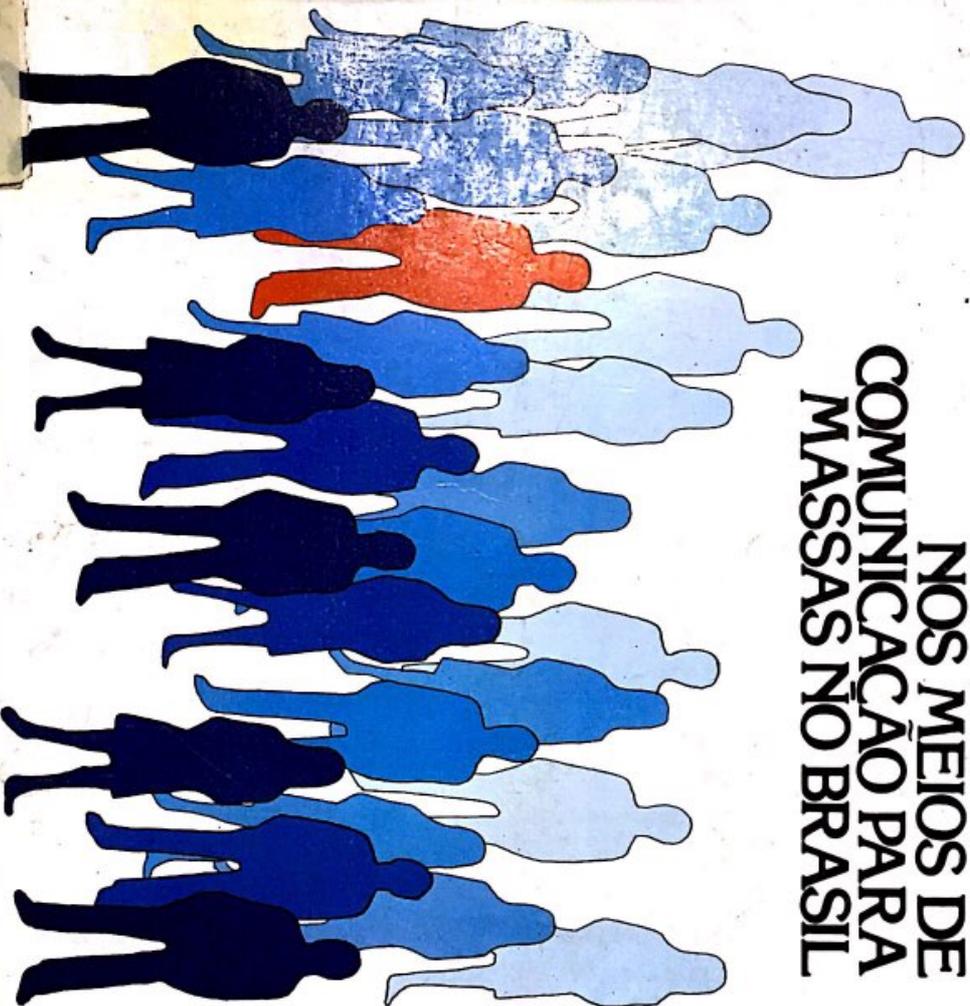


# POLÍTICA E IMAGINÁRIO

NOS MEIOS DE  
COMUNICAÇÃO PARA  
MASSAS NO BRASIL



Ciro Marcondes Filho (org.)

summus editorial



CIP-Brasil. Catalogação-na-Publicação  
Câmara Brasileira do Livro, SP

P829

Política e imaginário nos meios de comunicação para  
massas no Brasil / Ciro Marcondes Filho (org.).  
— São Paulo : Summus, 1985.  
(Novas buscas em comunicação ; v. 4)

Bibliografia.

1. Comunicação — Brasil 2. Meios de comuni-  
cação de massa — Aspectos políticos — Brasil  
I. Marcondes Filho, Ciro, 1948-

17. e 18. CDD-001.50981  
17. -301.160981  
18. -301.1610981  
85-0370

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Comunicação 001.50981 (17. e 18.)
2. Brasil : Meios de comunicação de massa : Aspectos políticos : Sociologia 301.160981 (17.)  
301.1610981 (18.)

301.2419  
M 301.2419  
M 6

# POLÍTICA E IMAGINÁRIO

NOS MEIOS DE  
COMUNICAÇÃO PARA  
MASSAS NO BRASIL



TOMBO: 120356



83BD-FEILCH-USP  
E CIÊNCIAS SOCIAIS

FEILCH

Ciro Marcondes Filho (org.)

summus editorial



## A IMAGEM DO ÍNDIO NO CINEMA BRASILEIRO

SONIA MARIA RAMIRES DE ALMEIDA

Meu objetivo primeiro foi tentar traçar um painel genérico de como o índio tem sido enfocados pelo cinema no Brasil. Preparando as anotações, fui perseguido o caminho que o assunto índio tem percorrido em nosso cinema, encontrando uma diversidade digna de análise: seja em filmes ficcionais ou de tendência documental, o conjunto da produção aponta para as mais diversas possibilidades, remetendo-nos às mais significativas correntes da História do Cinema.

Nas discussões entre o público não especializado ou mesmo na crítica jornalística, é muito comum, ao se analisar o filme, tomar-se principalmente seu conteúdo, deixando-se de lado as formas diferenciadas que os conteúdos podem adquirir na montagem final. Dentro dessa visão, seria relativamente fácil realizar um inventário dos trabalhos em que o índio está presente enquanto imagem.

No entanto, o desafio está em perceber a diversidade do tratamento que diferentes obras oferecem, diante de um mesmo tema. É buscando a retórica da construção do filme, a tensão entre forma e conteúdo, entre o explícito e o implícito gerando diferentes possibilidades de leitura, que acreditamos poder captar os componentes ideológicos subjacentes.

## FOTOGRAFIA/CINEMA/TELEVISÃO

### Realidade ou representação da Realidade?

Desde o surgimento da fotografia que consideram as fotos de seres e objetos em oposição à subjetividade inerente à representação artística em geral.

A fotografia, sendo um processo que utiliza conhecimentos físicos e Química para captar e fixar a luz refletida por objetos reais, passa por ser unicamente um procedimento objetivo.

Numa obra destinada a pesquisadores sociais, encontramos de mações do tipo:

"Antes da invenção da fotografia, o conceito de humanidade, flora, fauna, era frequentemente fantástico. É por isso que a câmera com sua visão imparcial tem sido, desde o início, esclarecedora e modificadora da compreensão ecológica e humana". . . .

"O entusiasmo com que se acolheu a invenção da fotografia mostrava a consciência que o homem teve, pela primeira vez, de poder ver o mundo como realmente era. Essa confiança nasceu do reconhecimento de que a fotografia era um processo óptico, e não artístico. Suas imagens se produziam por luz real, tão natural como a sombra projetada por uma mão, ou os rastros de um animal no caminho". (*Antropologia Visual*, John Collier Jr.).

Embora não refutemos totalmente as possibilidades da fotografia enquanto instrumento de pesquisa, vemos no texto reproduzido uma insistência em termos como "visão imparcial" e "ver o mundo como realmente era", que considero discutíveis.

Os primórdios da fotografia animada estão na pesquisa científica sobre locomoção animal e humana, mas seu desenvolvimento posterior não resultou em definições únicas sobre o que é o cinema e suas propriedades objetivas.

Tanto o cinema como a fotografia da qual derivou e mais tarde a televisão compartilham, até hoje, uma crença de objetividade intrínseca.

Todavia, quando se considera a câmera como uma extensão do olho humano, está aí contido um fator de subjetividade correspondente ao olho que seleciona e recompõe a realidade. Situando o olhar humano, portanto histórico, atrás da câmera e diante da imagem, os objetos captados da realidade surgem mediatizados, fragmentados e selecionados segundo critérios subjetivos numa instância pessoal e ideológicos numa instância social. Essas instâncias estão sempre presentes quando se avalia o produto final, seja a foto, o filme, a emissão televisual. //

Mesmo o que se poderia chamar de "tratamento técnico" da imagem como enquadramento, iluminação, montagem, colorido, sono-

rização etc., não deve ser encarado como elemento neutro, sendo portador de significados. Em Jean Piaget, a percepção em geral é mostrada como um processo cognitivo onde interagem os órgãos dos sentidos, a energia afetiva e os repertórios assimilados.

Em Umberto Eco, esse repertório que atua na percepção, é tratado como "cadeias conotativas" às quais os significados se reportam: . . . "um destinatário recorre ao seu patrimônio de conhecimento, à sua visão de mundo parcial, para escolher os subcódigos que irá fazer convergir para as mensagens". A escolha de códigos pelo destinatário não é aleatória pois ". . . Se a experiência for socializada, o dado cultural tornar-se-á elemento de um sistema semântico (. . .) e (. . .) a essa altura os elementos da ideologia como cultura podem ser descritos pelo sistema de linguagem" (*As formas do Conteúdo*).

A medida que a criação, emissão, percepção e decodificação de mensagens depende de uma escolha (com relativa liberdade) dentro do repertório cultural, há que se desconfiar de colocações em que fotografia, cinema ou televisão sejam consideradas mais realistas e objetivas que as outras representações.

Numa coleção de ensaios sobre o tema "Cinema e Política", da autoria de Leif Furhammar e Folke Isaksson, encontramos a análise de filmes de propaganda política, gerados por diferentes países, com diferentes objetivos políticos e ideológicos, onde fica clara a utilização dos procedimentos narrativos, simbólicos e emocionais para mobilizar espectadores ou reforçar visões de mundo. //

Podemos generalizar certas conclusões para outros tipos de filmes em que os objetivos diretos não sejam a propaganda. A incorporação de mitos, iconografias religiosas e outros elementos do repertório social interagem procurando conduzir o espectador para identificações emocionais positivas ou negativas. //

Claro está que não podemos ver no cinema uma diabólica máquina de imposição de ideologias, agindo unilateralmente diante de um passivo espectador. Trata-se antes de estar alerta para a apreçada objetividade dessas produções. //

Creio que a abordagem mais ampla do cinema como processo de comunicação nos aproxima das Ciências Humanas em geral, onde conceitos como verdade/realidade se apresentam antes como um problema do que como uma resposta.

O cinema tem-se defrontado com diferentes respostas ao problema de realidade/objetividade/ilusão, levando teóricos e cineastas a diferentes pontos de vista, muitas vezes conflitantes, e a definições

particularistas do que seria o "verdadeiro" cinema: a representação fílmica nos apresenta, já em suas nascentes históricas, a busca da realidade e da ilusão, sendo a primeira representada pelos registros de Lumière e a segunda pelas criações fantásticas de Méliès.

Sem querer discutir profundamente as correntes históricas do cinema, pretendo destacar algumas delas que, de diferentes maneiras, tocam a questão da representação confrontada com a realidade.

O cinema de Hollywood tornou-se historicamente dominante, estabelecendo regras de montagem que enfatizam:

- a) **Montagem invisível:** onde o corte mantém a integridade visual do fato representado; o corte no interior da cena capta um mesmo movimento de diferentes pontos de vista; a continuidade espaço-temporal é criada através da direção da continuidade sua sincronização reforçam a aparência da realidade;
- b) **Mudanças de plano com motivações psicológicas,** uso do campo e contracampo nos diálogos, nos esquemas de ação e reação emocional, montagem paralela dando dinâmica aos fragmentos da narrativa etc. Os gêneros narrativos são estratificados e já incorporados pelo espectador, tais como dramas passionais, aventuras etc.

A função dessa estética é produzir ilusionismo e desencadear mecanismos de identificação no espectador mediante cenários e interpretações naturalistas. Nesse sentido o modelo não é neutro pois buscando recriar uma aparência da realidade, propicia ao espectador modelos de comportamento e visões de mundo.

O Surrealismo, cujo principal representante no cinema foi Luis Buñuel, também se propunha buscar a realidade, mas uma realidade que está além das aparências. Aliando a utilização da lógica do sonho estudada por Freud a uma visão dialética da História a partir de Marx, esse tipo de cinema é bastante diferenciado das outras estéticas cinematográficas.

Também buscando explicitar uma realidade social subjacente às aparências, a montagem intelectual proposta por Eisenstein justifica a narrativa comentários visuais e sonoros que fogem da representação naturalista.

André Bazin, numa outra direção, privilegia um tipo de cinema que cada vez mais se aproxima da representação da realidade, incorporando inovações técnicas e movimentos de câmera, tal como o Neo-Realismo italiano. Considera a montagem um procedimento literário e antcinematográfico por excelência; para ele, a especificidade

do cinema reside no simples respeito fotográfico à unidade de espaço.

Temos ainda as diferentes escolas documentais: Dziga Vertov e o "Cine Olho", onde a câmera busca as manifestações e os fatos na rua, nos locais onde acontecem, sofrendo pouca manipulação na montagem. A escola documentarista inglesa onde, com Flaherty, temos uma realidade (recriada) diante da câmera, representada pelos próprios participantes da comunidade enfocada. Mais recentemente se fala em cinema verdade, cinema direto, onde o ritmo de reportagem, do improvisado, do acompanhar o fato com equipamento leve e de maior mobilidade, tem sido enfatizado como mais próximo à realidade.

A constituição de movimentos nacionais de cinema, os chamados "Cinemas Novos" de diferentes países, trouxe à tona novas modalidades de discurso cinematográfico, rediscutindo as concepções de realismo e em muitos casos explicitando as conotações ideológicas que o cinema tradicional procurava mascarar. A relação forma-conteúdo assume papel importante, juntando as instâncias da teoria e da prática na elaboração cinematográfica.

#### O "MODELO" DO PRIMITIVO — O autóctone vira exótico

Desde os primeiros filmes da cinematografia brasileira encontramos caracterizações ligadas à literatura indigenista, com seus heróis gentis e alanceiros, ou índios vistos como "curiosidades" do Brasil desconhecido; há ainda filmes pretensamente educativos, reves-tidos de um didatismo preconceituoso, herdado de interpretações precárias da História.

A título de ilustração, vemos em texto da época, comentários sobre o filme "Os sertões de Mato Grosso", de 1915:

"... Na 5.ª e 6.ª partes do filme são exibidos vários representantes da famosa Tribo dos Nhamiquaras, inimigos dos Parecis, com quem hoje em dia andam em boa paz devido à intervenção do Coronel Rondon, que os confraternizou. Os usos e costumes dessas tribos, a sua perfeitíssima adaptabilidade ao meio civilizado são evidenciados no correr de várias cenas do filme, e não raro são eles, os indígenas, apanhados em franca demonstração de simpatia pelo chefe da comissão. (...) A fim de atender aos reclamos das pessoas de muita susceptibilidade, separamos as 5.ª e 6.ª partes por um aviso, de modo a permitir a saída de quem não desejar ver os índios nus. Rogamos o não comparecimento de meninas e crianças."

Sobre outro filme de 1919, "Ubirajara" (adaptação do romance de José de Alencar):

"É uma lenda tupi. (...) Ubirajara retrata as nossas florestas. Os costumes dos índios, o amor forte que lhes vive no peito de aço! ..."

"O Brasil desconhecido" (1930):

"Impróprio para menores e senhoritas (índios em completa nudez) (...) desvenda aos brasileiros um pedaço misterioso de nossa terra. (...) Costumes estranhos, esportes selvagens, danças exóticas (...) Um filme curioso, instrutivo."

"Mato Grosso e suas selvas" (1934):

"... Ongas (...) os bororos na sua vida primitiva (...) piranhas gigantes (...) morecos gigantes (...) Vivos de animais e gritos de índios ..."

Paralelamente, os índios dos filmes de *bang-bang*, os selvagens de "Tarzã", "Jim das Selvas" e produções semelhantes, haviam deixado uma marca fatal: o "realismo" que exalava desses filmes passava para o público uma visão etnocêntrica, branca, colonialista, paternalista, em suma, uma representação ideológica do universo. Ao se apresentarem como verossímeis, se constituíam num discurso do heroísmo, da inteligência e benevolência do homem branco, contrastando com a ingenuidade, ignorância, primitivismo e até "maldade natural" do não branco. Qualquer grupo cultural ou étnico diferente era tratado como a barbárie, às vezes passível de ser "civilizada", outras vezes condenada ao extermínio por sua inadaptação aos "valores maiores da Humanidade".

O filme "The river of no return", de Otto Preminger (1954) exibido na TV como "O rio das almas perdidas", tem uma seqüência exemplar: Os índios, com seus gritos, cavalos e flechas são figuras sinistras, recortadas no horizonte, rondando o grupo que se desloca, sendo afugentados pelo "mocinho" durão. A "mocinha", depois da luta, pergunta ao "durão": "Por que será que eles (índios) não gostam de nós?" Subentende-se que a invasão de terras indígenas para a instalação das fazendas é um fato absolutamente normal, não havendo justificativa alguma para a agressividade dos índios.

Claro está que não podemos resumir o cinema americano à forma simplista do etnocentrismo; sua dinâmica interna gerou e vem gerando obras reflexivas sobre sua própria produção, adotando atitudes críticas.

Mas, para nosso raciocínio, estamos isolando alguns modelos que se cristalizaram em tipologias. Essa tipologia do outro, do selvagem, do primitivo, são dados incorporados ao imaginário do público

cinematográfico e acabam por interferir na avaliação de obras que se aproximem do tema, quer venha essa tipologia do cinema americano, das aulas de História ou dos filmes de curiosidades.

O INDIÓ: Pensado entre a câmera e a tela

Durante a 17.ª Bienal de São Paulo, tivemos ocasião de acompanhar a mostra "O Índio no Cinema Brasileiro".

Tanto a seleção das obras como o debate que se seguiu à semana de exibição foram elucidativos. Praticamente, todos os filmes apresentados foram rodados em 16 mm, com predominância da tendência documental. Por características da distribuição comercial, são filmes excluídos dos grandes circuitos, com mais probabilidade de serem exibidos em escolas, cine-clubes ou eventos culturais. Ficaram fora da mostra obras como "Uirá" de Gustavo Dahl, "Como era gostoso o meu Francês", de Nelson Pereira dos Santos, onde a temática indígena foi tratada ficcionalmente (a partir de textos de cronistas e antropólogos) e outros, como "República Guarani", de Silvio Back ou "Terra dos Índios", de Zélio Viana, ou ainda filmes etnográficos mais antigos, que poderiam ser esclarecedores, se confrontados com a produção mais recente.

Mesmo que a maioria dos filmes exibidos na mostra compartilhe tendências documentais, é interessante ressaltar a diversidade de tratamento neles encontrada:

- A plasticidade das cores, danças e rituais, bem enquadrados e iluminados, onde cada fotograma poderia ser um cartão-postal, acompanhados por uma narração explicativa e cantos tribais;
- A plasticidade de fotos, trabalhadas com técnicas de animação coordenadas com um texto que leva ao espectador uma reflexão sobre uma cultura destinada a desaparecer;
- Registro de debates com líderes indígenas em suas entidades, onde a imagem do índio e sua fala podem adquirir um caráter de denúncia;
- Reflexões sobre a exploração do índio enquanto segmento social marginalizado, enquanto objeto de entidades protecionistas e enquanto objeto cinematográfico.

No debate que se seguiu à mostra, a discussão passou por vários pontos sem se aprofundar em nenhum deles. Cobrava-se de alguns diretores presentes uma postura mais claramente política, acusando-se alguns trabalhos de esteticismo alienante. Mas, quando se tentava

conduzir a discussão para o filme, suas possibilidades de elaboração estética e ideológica, as questões se perdiam nos lugares-comuns de termos como "alienação" ou "tomada de posição" diante da problemática indígena atual.

Em todo o conjunto de filmes apresentados, pode-se notar uma postura simpática à causa indígena. O que difere é a abordagem, o tipo de montagem, de enquadramento e até de como manifestar uma simpatia à causa. Enfim, as diferentes posturas ideológicas, ao encerrar a questão indígena e o papel do cinema, acabam gerando obras diversificadas.<sup>17</sup>

Não devemos esquecer que a preocupação com problemas nacionais, políticos, econômicos e sociais ocupou um espaço importante a partir do Cinema Novo, influenciando nesse sentido o cinema dos anos posteriores. No entanto, por ser o cinema um produto cultural da sociedade mais abrangente, o papel do índio tem permanecido ainda o de "artista convidado".

### "REPÚBLICA GUARANI" — Um discurso sobre discursos

Para fazer um acompanhamento mais detalhado das implicações ideológicas no discurso cinematográfico, selecionei "República Guarani", escrito e dirigido por Sílvio Back (1981).

Numa construção aparentemente fria e distanciada, esse filme trabalha com diferentes interpretações ideológicas sobre um mesmo fato histórico.

A resposta às questões não está no filme mas no relacionamento que este estabelece com o público.

Sua montagem conjuga diferentes elementos, a saber:

- 1) Depoimentos de especialistas e estudiosos;
- 2) Trabalho de animação sobre gravuras, pinturas, mapas e ilustrações;
- 3) Imagens estáticas, tais como esculturas, relevos etc.;
- 4) Conjunto das ruínas de estabelecimentos jesuítos;
- 5) Filme documentário sobre a tribo Xetá, de Vladimir Kozák;
- 6) Filme ficcional de Humberto Mauro, "Bandeirantes", e
- 7) Música sacra, música indígena, música popular.

A dialética da montagem se desenrola em linhas de oposição:

- 1) Fala que se contrapõe à fala (diferentes depoimentos);
- 2) Fala dos depoimentos que se contrapõe ao silêncio do índio documentado; e
- 3) O conteúdo da fala que se contrapõe às imagens.

A sensação do espectador, segundo algumas entrevistas informais, é quase que de perplexidade. O filme gera efeitos conflitantes e complementares:

- 1) Esclarecimento: as falas são coerentes, expositivas e explicativas no momento em que as acompanhamos; e
- 2) Confusão: cada depoimento coloca diferentes aspectos da mesma questão, em enfoques que nos levam a conclusões que se afastam das anteriormente expostas.

A perplexidade do espectador é acompanhada de um desejo de rever o filme, prestar atenção a tudo que habilmente se emaranha na montagem.

Não estamos, certamente, diante de um filme-espetáculo, típico do cinema comercial: não temos índios de cartão-postal com adereços coloridos e coreografias "exóticas"; não estamos diante de um comercial didático sobre "usos e costumes" dos silvícolas; nem estamos diante de um precário filme de denúncia que enguandra o índio e capta seu discurso reivindicatório, muitas vezes incomprensível.

Trata-se de um trabalho de pesquisa, de reflexão, de busca de uma forma que melhor expresse essas preocupações.

Segundo o diretor, "A historiografia brasileira é um ninho de falsidades — sem falar que a História, de um modo geral, é sempre escrita pelos vencedores. E sua irmã gêmea, a História latino-americana não seria diferente em relação àquelas quase cinquenta missões jesuítas tornadas famosas sob o contraditório cognome de "República Guarani", ou "República dos Guaranis".

Sobre a forma do filme, declara Sílvio Back: "Procurei levar ao espectador um leque de vertentes audiovisuais onde a rotina e a facilidade da informação pronta, pasteurizada e irreflexiva *a posteriori*, eu quase diria "mobralesca", é substituída por uma torrente de cenas extravassando significados e ambigüidades, e por um som múltiplo, mobilizador, estimulante."

### "REPÚBLICA GUARANI" — Desmontagem de alguns aspectos

Trabalhando com anotações durante exibições públicas, foi-me impossível mapear o filme seqüência por seqüência. Meu objetivo

foi selecionar momentos que explicitam a lógica da montagem posta pelo autor. Da mesma forma, os depoimentos foram resumidos a frases que julguei pertinentes.

O filme começa com uma panorâmica sobre alguns indios, detalhes com câmara parada tais como hábitos com botocues, alguns sacras, cenas violentas do inferno, tendo por fundo música sacra.

Segue-se corte para imagens da Virgem Maria, santos, gravuras espanhol): "Com relação ao índio, acredito que a mentalidade colonial não mudou absolutamente em nada. O projeto é idêntico à sociedade colonial *criolla* era porque naquele momento o índio ainda representaria quantitativamente uma força de trabalho notável. Hoje, tendo sido praticamente massacrados, eliminados, os índios não representam uma força quantitativa dentro das nações latino-americanas: O projeto de assimilá-los, de integrá-los à chamada "civilização" é exatamente o mesmo."

Seqüência de gravuras, de santos, imagem do depeente. Títulos do filme.

Trilha sonora: canto indígena.

*Travelling* sobre ruínas: a câmara se desloca horizontalmente e ao fundo as ruínas da igreja prosseguem dominando a paisagem. Fundo musical que acompanha a cena: música sacra, erudita. Corte para gravuras com cenas de vida indígena, trabalho dinâmico de animação sobre essas imagens.

A abertura do filme já nos antecipa os elementos que estarão em jogo no discurso:

a) O índio captado num documentário que registra seu *habitat*, suas atividades, suas características físicas etc.;

b) Informação iconográfica típica do colonizador, sejam gravuras, pinturas, esculturas (e por que não o próprio filme?);

c) O discurso verbal, a teorização, gerada por fontes eruditas, acompanhado pela música sacra.

O cineasta, ao optar por estes registros, deixa claro quais as fontes de História que têm nutrido nossas especulações. É sobre esse material que trabalhará, buscando demonstrar seu esgotamento e superação.

O deslocamento da câmara sobre a paisagem das ruínas deixa passar, em primeiro plano, postes de uma cerca, atrás dos quais se vê ao fundo o prédio ainda imponente, a igreja.

Nós, espectadores, estamos claramente do lado de fora, atrás dos postes, que podem significar marcos, limites. Conseguiremos penetrar nesse espaço mitificado?

A vida, as fontes primárias já não existem. Sobre um documentário sobre um grupo provavelmente extinto, sobram imagens de santos, ruínas, gravuras, História que cristaliza pontos de vista da sociedade colonizadora, sobra um canto tribal, gravado, do qual não percebemos a significação, soando como um lamento....

A primeira fala de um Jesuíta e Antropólogo faz uma aproximação histórica, colocando que o projeto de integração jesuítico e o atual são semelhantes. No decorrer do filme a discussão se encarrega de explicitar o projeto jesuítico. A semelhança ou não com as propostas atuais será objeto de conclusão do espectador atento.

Sobre imagens de índios e de uma carta geográfica, historiadores falam dos primeiros contatos dos espanhóis com os Guaranis, explicando a receptividade dos indígenas antes de ficarem claros os objetivos dos conquistadores. É explicado ainda de que modo os espanhóis se utilizam das regras de parentesco vigentes entre os Guaranis, transformadas em relações econômicas e de prestação de serviços, sendo o casamento com mulheres índias uma forma de obter trabalhadores domésticos e agrícolas.

Há uma seqüência de imagens e símbolos religiosos e ouvimos o historiador jesuíta Juan Villegas falar do cristianismo como veículo para colonizar o índio.

Sobre cenas de índios correndo e nadando, ouvimos Clóvis Lugon, abade e pesquisador, falar do projeto evangélico e social dos jesuitas, cujo objetivo secundário seria permitir aos Guaranis escapar à *encomienda* e à escravidão.

Sobre gravuras com cenas de batismo, ouvimos Maxime Haubert, historiador e antropólogo, declarar que os jesuitas não deixaram descrições de costumes indígenas por serem estas superstições ensinadas pelo diabo e que o batismo exorcizava tais costumes que assim desapareceriam para sempre.

Imagens de mapas, de Jesus etc.

Moyés Vellinho, historiador brasileiro, fala que, quando os jesuitas portugueses se expandiram rumo ao sul e os jesuitas do Paraguai através do Rio Uruguai, a terra era sem dono e não haveria interesse de soberania de Portugal ou Espanha.

Guilhermino César, historiador brasileiro, afirma que somente os jesuítas conheciam a região, tendo feito mapas rudimentares. Rafael Eladio Velázquez, historiador paraguaio, fala da importância de uma vida urbana que facilitaria a evangelização e o controle da comunidade.

Convém lembrar que durante os depoimentos, ora se enquadrava o rosto do especialista, ora se mostram imagens documentais e gravuras, que servem de contraponto à fala. Na próxima seqüência temos abordado o tema "Bandeirantes e Jesuítas".

Ernesto J. Maeder, historiador argentino, afirma que "os primeiros *pueblos* guaranis são praticamente devastados pela presença dos bandeirantes...", causando um êxodo.

Moysés Vellinho fala dos espanhóis buscando um avanço para o mar, tendo denominado um trecho da costa de "Mar do Paraguai", o que prova seus objetivos.

Inserção de imagem de um mapa.

Guilhermino César fala que "antes de atacar algumas das missões do Sul, os jesuítas eram abordados pacificamente pelos bandeirantes". Diz que houve um certo entendimento entre os caciques que cediam aos bandeirantes alguns elementos em troca de pano, fumo e cachaca.

Inserção de cenas do filme "Bandeirantes", de Humberto Mauro, onde vemos atores caracterizados como bandeirantes atirando em meio à mata. Sobre estas cenas entra o comentário de Clóvis Lugon, afirmando que eles (os bandeirantes) eram católicos praticantes, mas sua concepção era errônea e falsada pela cobiça, por serem escravistas.

É evidente a ironia desta justaposição de imagem e comentário.

Há, na seqüência, uma série de imagens dos índios Xetá, acompanhada de música alegre, rimada. Um índio cortando faveiro, outros batendo pedras, uma mulher enrolando fio de algodão, outra ralando mandioca, moldagem de barro, escultura, montagem de artefatos etc.

A essa seqüência, dinâmica em seus cortes, dos índios executando trabalhos para si e sua comunidade, se contrapõe uma série rígida de esculturas sacras, anjos, santos, relevos, gravuras, acompanhadas de música de órgão.

Não há comentários verbais. Como uma pausa para pensar, encaramos dois universos, duas concepções de vida que não se entrelaçam; são dois blocos distintos de imagens. A montagem não é

aleatória, a dinâmica do trabalho indígena surge defrontada com a rigidez das esculturas, da pedra, dos relevos.

Maxime Haubert fala dos privilégios concedidos às reduções jesuítas, com o objetivo de deter os avanços dos portugueses em direção ao Rio da Prata.

Nova série de imagens mostrando padres, índios e anjos.

Rafael Eladio Velázquez lembra serem as reduções centros políticos, econômicos e sociais onde se busca a evangelização e a integração do índio.

Moysés Vellinho mostra que não eram apenas "paulistas" os interessados no fruto do trabalho indígena. Os jesuítas tinham o mesmo objetivo.

Nova seqüência documental dos Xetá: vemos a busca de água, feitura de uma lança etc.

Juan Carlos Garavaglia fala da inserção das "reduções" no mercado interno colonial. O índio vai se tornando camponês, artesão, marreiro, trabalhando para os brancos.

Cena de índio atirando uma flecha.

Ramón Gutierrez, arquiteto argentino, fala da regulamentação dos povoados, sua estrutura e organização internas, que levam a formas de persuasão dos habitantes, através do urbanismo, adotando normas das "Leis das Índias".

Rafael Eladio Velázquez fala sobre o sistema de *encomiendas*, em que o tributo devido ao rei pelo indígena era transferido a um espanhol, o *encomendero*, que em troca deveria se armar e participar da defesa provincial, promovendo também a evangelização dos índios.

Juan Carlos Garavaglia expõe que com o surgimento da *encomienda* aumentam as rebeliões, sendo então o papel do jesuíta "domestiar" o índio para o *encomendero*.

Imagens de símbolos cristãos.

Bartolomeu Meliá, SJ, afirma que os jesuítas adaptaram virtudes dos Guaranis na realização de trabalhos comunitários, bem como seus laços de parentesco, e aproveitaram sua facilidade para viver em comunidades ritualizadas.

Rafael Eladio Velázquez fala da importância que os Guaranis atribuíam à vida espiritual.

Maxime Haubert explica que os primeiros espanhóis teriam sido identificados com os "heróis civilizadores" da mitologia guarani.

Antonio Gonzales Dorado, padre jesuíta, compara a religião guarani com o cristianismo concluindo que ambas são religiões da

palavra. O xamã guarani seria equivalente ao profeta, o que facilitaria sua substituição pelo jesuíta como autoridade religiosa.

Rafael Eladio Velázquez: A figura do cacique, que acaba encobrindo a do xamã nativo, é quase uma criação dos espanhóis, porque originalmente, para os Guaranis, não tinha a importância que se lhe atribuiu mais tarde.

Maxime Haubert mostra o porquê do interesse em se diminuir a importância do xamã: alguns deles levantaram tribos afirmando que, para se chegar à "Terra Sem Mal", seria necessário destruir os padres, que teriam vindo para exterminar os índios.

Cenas documentais mostrando índio subindo em árvore, coleta de formigas e larvas, índios pegando e comendo larvas.

Clóvis Lugon fala da pedagogia jesuítica que tomou os Guaranis ativos na evangelização de outros índios e cita exemplos de grupos que se apresentavam espontaneamente para serem evangelizados.

Juan Villegas afirma que os jesuítas, ao construir as "reduções" e reunir índios, estão sempre em relação com o patrono, sendo essa a única maneira de evangelizar os índios. Os jesuítas estavam a serviço de Deus e do Rei.

Maxime Haubert coloca que os jesuítas modificaram a organização do espaço, obrigando os índios a viverem em *pueblos*, muito diferentes das aldeias. Ao se modificar o espaço se modifica a maneira de pensar e o comportamento. A introdução de horários rígidos de trabalho e lazer atua no mesmo sentido. Sob esse aspecto, era um sistema totalitário.

A seguir, uma série de considerações sobre as alterações introduzidas pelos jesuítas na organização temporal, espacial, familiar, política, social e religiosa dos Guaranis. O rosto de cada especialista é mostrado alternado com cenas atuais rodadas nos exteriores das missões, e ainda cenas do documentário sobre atividades dos índios Xetá.

Os espaços vazios das construções podem ser considerados comentários visuais do "esvaziamento" sofrido pela cultura indígena a partir da evangelização, conforme demonstram os depoimentos.

A fala do abade Clóvis Lugon parece querer minimizar os danos causados, falando de um "poder moral" exercido pelos jesuítas, negando o caráter ditatorial e negando que os jesuítas procurassem tirar proveito máximo dos Guaranis, citando os caciques como "nobreza decorativa".

Há comentários sobre a alteração da organização familiar com a eliminação da poligamia, a criação de uma "burocracia indígena", sendo os caciques intermediários entre os jesuítas e a comunidade.

O jesuíta Antonio Gonzáles Dorado lembra os aspectos desumanos da cultura guarani (bebedeira, poligamia, antropofagia), que os jesuítas tentaram alterar com a nova fé, sem imaginar que isso afetaria a cultura. Afirma que hoje seria diferente.

O jesuíta Juan Villegas mostra que o julgamento da cultura indígena é feito sob o ponto de vista espanhol, sendo condenados os "maus" costumes.

A seguir são discutidos os aspectos "comunistas" das missões.

Maxime Haubert explica o termo *Tupambaé*, considerado o setor produtivo "comunista" das "reduções". Os jesuítas chamavam de *Ambaé* a "coisa do índio" e *Tupambaé* seria o "setor público". O *Tupambaé* seria o setor de intervenção colonial, cumprindo funções tais como: pagar tributo à Coroa Espanhola, gastos municipais e de culto, socorro aos pobres e compra do que não era produzido.

Ao que complementa Juan Carlos Garavaglia: Chamar esse setor de socialista é uma incapacidade do pensamento ocidental em compreender esse tipo de organização distributiva. Nas reduções o controle do aparelho produtivo está nas mãos dos missionários, não da comunidade guarani.

Clóvis Lugon enfatiza o fato da propriedade da terra ser comunitária e a não resistência dos Guaranis a essa economia coletiva.

Novas inserções de imagens documentais: índio subindo em palmeira, fazendo fogo, assando tatu, tirando casca do tatu, abanando fogo, comendo larvas, assando macaco, pegando insetos.

Entre imagem e fala percebemos contrastes: a produção nas missões seria dirigida de fora, voltada para interesses que ultrapassam a comunidade. Nas imagens documentais percebemos atitudes produtivas de coleta, preparação de alimentos, o índio produzindo para seu sustento segundo seus próprios meios e objetivos.

O fato de se falar em propriedade coletiva das terras na organização imposta pelos jesuítas não minimiza o fato de que a produção não era planejada e usufruída pela comunidade segundo suas necessidades.

A seguir, o assunto tratado pelos depoentes é o castigo corporal.

Para transformar o índio em produtor de bens econômicos, além da imposição de novos princípios "morais", os jesuítas também se utilizam de castigos corporais em seu processo "educativo". Mas esse castigo não era aplicado diretamente pelo jesuíta, mas por um "capataz". Esses castigos são admitidos na literatura jesuítica, mas, segundo o abade Clóvis Lugon, a legislação aqui era mais branda do que a aplicada na Europa.

Alternadas com a imagem dos deponentes, vemos gravuras com cenas de tortura e uma série de outras com imagens do sol, da lua, de estrelas, rostos transfigurados, fogo, cobras. No fundo musical ouvimos uma missa cantada, onde a letra começa com a frase: "Senhor tende piedade de nós"...

Triste ironia, que se complementa com a constatação de que o índio, depois de castigado, vem ao jesuíta para agradecer o castigo.

Os especialistas relatam como se promoveu a ritualização do trabalho:

Os primeiros cronistas falam de um índio forte que resiste, ao passo que a idéia de um índio infantil vem justamente depois de ele já ter sido controlado pelos jesuítas.

É ressaltado o fato de que não se desenvolveu uma "elite" entre os Guaranis.

Para atrair o índio a seus rituais, o jesuíta se aproveita da cultura guarani, que não apresenta diferenciação entre o sacro e o secular.

O jesuíta se utiliza do cerimonial para impressionar e marcar os atos da vida cotidiana.

As imagens nos mostram estátuas de Cristo, anjos, exteriores das ruínas, grupo indígena com crianças, índios bebendo água numa cuia, desenhos de casas, planta baixa de aldeia, novamente exteriores das missões, relevos e esculturas.

A narração verbal fala da produção da erva-mate, que foi a base da economia paraguaia no século XVII.

A população das missões, crescente nos primeiros tempos, decresce a seguir, por epidemias, envolvimento das milícias guaranis em conflitos etc. Com o fim das missões há dispersão e fuga, sendo que essa estrutura montada pelos jesuítas se desorganiza.

Novas imagens de exteriores das missões, esculturas, gravuras mostrando cenas de trabalho, mapas, imagem de soldado índio missioneiro.

A fundação da Colônia de Sacramento por Portugal em 1680 é citada por Guilhermino César, como ligada a interesse econômico no couro abundante da região. Explica que o couro era importado por Portugal por ter larga utilização.

Moyesés Vellinho afirma que, em oposição à Colônia de Sacramento, estavam os espanhóis, os jesuítas e seus índios militarizados. Com a assinatura do Tratado de Madri e entrega das missões a Portugal, se promoveu o expurgo do contingente índio militarizado.

Assim, a Espanha evita que esse contingente armado passe para as mãos do inimigo.

Guilhermino César coloca que os jesuítas se sentiram traídos pela Espanha, promovendo revoltas dos indígenas, sendo estes massacrados.

A revolta dos jesuítas foi encampada pelos índios que até apelam para o Rei da Espanha em nome dos sentimentos cristãos.

Sob um fundo musical de flauta e tambor, a câmera se desloca pelos exteriores da missão; vemos gravuras, estátuas de padres, de Cristo, vários símbolos cristãos, rosto de índia velha, rosto de moça, homem, mulher, criança, novamente cenas externas.

Antonio G. Dorado, SJ, fala da lenda dos Tesouros e do Império Jesuítico, afirmando que os jesuítas vão ao Paraguai por ser a região uma "Terra de Ninguém", em busca de povos abandonados, que serão evangelizados e auxiliados. No entanto, não nega que haveria objetivos geopolíticos na ocupação do coração da América Latina.

Juan Carlos Garavaglia esclarece que a riqueza que se atribui às minas de ouro vinha de fato do trabalho indígena.

Ernesto J. Maeder coloca que os portugueses denunciaram na Europa, num panfleto chamado "A Relação Abreviada", a existência de índios armados comandados por jesuítas.

Clóvis Lugon (abade) acha que é exagerado e malicioso atribuir aos jesuítas planos de criar um império. "Esta experiência foi mantida em sigilo porque era cristã demais para os comunistas ateus e comunista demais para os cristãos burgueses."

Juan Villegas, SJ, acha que a Coroa Espanhola, ao encarar índios e reduções como uma ameaça, determina a saída dos jesuítas das Américas em 1767.

Juan Carlos Garavaglia diz que, quando acabam as Missões, os índios não se rebelam para defender o que não consideravam seu.

A fala final é de Moyesés Vellinho:

"Até hoje ninguém provou que tenha havido um sonho de império guaraní. Mas também ninguém provou o contrário."

Novas imagens documentais: índios nus detidos no chão, cabana coberta de folhagens.

Nos exteriores das ruínas, a câmera se move rapidamente, gira, corre, vemos novas gravuras, desenhos, rostos com tatuagens, índio com uniforme militar.

Na trilha sonora, uma música cantada por Noel Guarani que fala da "audácia missioneira".

\*\*\*

No desenrolar do filme, é interessante notar como as posições ficam mais definidas. De um lado, se tenta amenizar as aspirações autonomistas dos jesuítas e sua função, mas de educadores. Quando se fala dos combates que se seguiram ao Tratado de Caibaté, os historiadores brasileiros abalam a imagem de um herói indígena, Sepé Tiaraju.

Guilhermino César: "Foi numa refrega que precedeu a São Miguel, um dos sete 'povos' das missões orientais do Uruguai.

Moyssés Vellinho: "Não chegou a ser uma epopéia, pois reduziu a competência para o comando. Ali morreu o maior comandante deles, Sepé Tiaraju, que teve a desgraça de morrer três dias antes de morrer na hora e não antes da hora..."

Percebemos, ao nível da fala dos especialistas e estudiosos, que de fontes idênticas — literatura jesuítica — se podem fazer diferentes leituras, ora glorificando a ação dos jesuítas, ora mostrando a ação evangelizadora como corrosiva, descaracterizando uma cultura, utilizando sua mão-de-obra com objetivos econômicos e até militares. Ora servindo à Coroa da Espanha, mais tarde se revoltando contra suas decisões, impondo à comunidade indígena seus interesses imediatos, deixando em sua retirada populações dispersas, descaracterizadas culturalmente.

Volamos à primeira fala do filme, onde o jesuíta e antropólogo Bartolomeu Meliá afirma que o projeto de assimilação, de integração à chamada civilização, hoje, é exatamente o mesmo.

Se num primeiro momento essa fala parece justificar o esforço jesuíta, encarando a integração como um fator positivo, essa mesma fala retomada nos remete aos massacres atuais, onde, em nome de uma integração, vemos as populações indígenas serem dizimadas, perderem suas terras, sua cultura, seu direito à autodeterminação e à sobrevivência.

As interpretações do passado histórico nos falam de hoje, da função de uma determinada historiografia que pretende guardar em vitrines fragmentos da vida, tombando igualmente monumentos e seres humanos.

Cristalizando imagens mudas de seres condenados a serem objetos da História e não seus agentes.

No cinema brasileiro, alguns trabalhos são esclarecedores do ponto de vista ideológico. Em "Uirá", de Gustavo Dahl, baseado em

texto de Darcy Ribeiro, os sofrimentos de "Uirá" na busca da "Terra Sem Males", sofrimentos previstos na mitologia, são mostrados em sua trajetória rumo à civilização, onde é agredido e incompreendido, encontrando Maira apenas na morte.

Nelson Pereira dos Santos, em "Como era gostoso o meu francês", também faz esse jogo entre passado e presente. Corrosivo e irônico, inicia o filme com uma voz de locutor de rádio que anuncia as "últimas notícias da França Antártica"; vemos um branco que chega e é recebido festivamente pelos índios. Ouvimos um trecho da carta de Villegaignon a Calvino, datada de 31 de março de 1557. Acompanhamos a trajetória de um francês aprisionado e que será ritualmente comido no final do filme.

O comportamento dos índios é recriado a partir de descrições de cronistas, onde acompanhamos costumes como a "saudação laicimosa", o ritual antropofágico etc.

Apesar das fontes da narração serem dos colonizadores, a elaboração, a interpretação nos remetem para uma visão simpática ao índio, e uma antecipação do futuro dessas comunidades, colocado na fala do prisioneiro: cumprindo o ritual, ele diz, em francês, que será vingado e não restará nenhum de vocês na face da terra.

Vemos em "close" o rosto da índia, dada como esposa ao prisioneiro, em que percebemos um olhar e um movimento facial de mastigação. Vemos uma tomada da praia vazia, depois a praia coberta de cadáveres e ouvimos um relato de Mem de Sá onde se diz que nenhum tupiniquim ficou vivo.

Em todos esses filmes notamos um compromisso com a atualidade, com a História vista como um processo do qual podemos extrair implicações ideológicas e localizar, na aparente objetividade, o jogo de interpretações que podem servir aos mais variados interesses.

Enfim, vemos nesses autores um compromisso com o cinema enquanto linguagem, elaboração, interpretação e não apenas lazer ou denúncia política.

São trabalhos que recorrem à tecnologia, ao acabamento, à narrativa e à montagem para colocar questões e conclusões; podem servir ao mesmo tempo ao cinema e à História sem descaracterizar qualquer um deles, quer assumam a forma ficcional ou documental.

Durante a pesquisa, encontro uma significativa coincidência entre o ponto de vista do espectador e os propósitos do realizador: A primeira vez que vi "República Guarani" defini minha sensação de espectadora como de perplexidade.

No livro de mesmo nome, que contém os planos do filme, Sílvio Back afirma que a montagem seria resultante de uma "estética da perplexidade". Isto talvez explique meu entusiasmo pela obra, que ora desejo compartilhar com o leitor.

Bibliografia pela ordem de citação no texto:

- Collier Jr., John, *Antropologia Visual*, E.P.U. Ed. Pedagógica e Universitária Ltda., Ed. da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1973, pp. 4 e 5.
- Piaget, Jean, *Seis Estudos de Psicologia*, Cia. Editora Forense, Rio de Janeiro, 1967.
- Eco, Umberto, *As formas do conteúdo*, Ed. Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1974, Cap. 5.
- Furhammar, Leif e Isaksson, Folke, *Cinema e Política*, Ed. da Universidade de Janeiro, 1976.
- Bernardei, Jean-Claude, Pesquisador, *Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935*, jornal *O Estado de S. Paulo*, Edição da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, Comissão de Cinema, 1979. Indicações: 1915-44; 1930-72; 1934-70.
- Back, Sílvio, *República Guarani*, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1982. Contém a íntegra dos depoimentos e considerações do autor sobre seus projetos.

#### SOBRE CINEMA:

- Sadoul, Georges, *Historia del Cine Mundial*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1977.
- Xavier, Ismail, *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977.
- Colletânea — *Cinema, Arte e Ideologia*, diversos autores, Edições Afrontamento, Porto, 1975.
- Reiz, Karel e Millar, Gavin, *A Técnica da Montagem Cinematográfica*, Ed. Civilização Brasileira, Embrafilme, Rio de Janeiro, 1978.
- Machado, Arlindo, *Eisenstein*, Coleção Encanto Radical, Brasiliense, São Paulo, 1982.
- Granja, Vasco, *Dziga Vertov*, Livros Horizonte, Lisboa, 1981.
- Wollen, Peter, *Signos e Significação no Cinema*, Livros Horizonte, Lisboa, 1979.
- Aranda, J. Francisco, *Luis Buñuel — Biografia Crítica*, Editorial Lumen, 1975.
- Breton, André, *Manifestos del Surrealismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974.
- Bazin, André, *Montage Interdi*, in *Qu'est-ce que le cinéma*.

#### SOBRE INDIOS E CINEMA:

- Viana, Zélio, *Terra dos Índios — Roteiro*, Embrafilme/DPP/DONAC, Rio de Janeiro.
- Menezes, Cláudia (antropóloga do Museu do Índio), *Cinema encontra realidade na vida simples do índio*, in *Revista de Atualidade Indígena* — julho/agosto, 1977, pp. 36 a 44.

#### TEXTOS QUE CONTRIBUÍRAM PARA PESQUISAS OU ROTEIROS:

- Ribeiro, Darcy, *Uirá sai à procura de Deus*, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 3.ª edição, 1980 (filme "Uirá", de Gustavo Dahl).
- Fernandes, Florestan, *Organização Social dos Tupinambás*, Difusão Europeia do Livro, São Paulo, 1963 (filme: "Como era gostoso o meu francês" — Nelson Pereira dos Santos).

## O "NOVO" E A ARTE

WILSON ROBERTO VIEIRA FERREIRA

### 1. INTRODUÇÃO

Da produção material aos produtos culturais da esfera de difusão pública, a ilusão do novo engendra uma espécie de amnésia social e conformismo, tanto àqueles que dela se servem quanto aos que pretendem reformá-la dentro de um projeto de vanguarda política. A ilusão do novo surge da obsolescência planejada a que os produtos culturais são submetidos dentro da lógica do aumento de rotação do capital, numa organização social onde os seus mais diversos setores na divisão do trabalho perdem seu referencial ou objeto concreto de ação na realidade. O capitalismo, ao perder a sua medida, passando do valor/trabalho concreto ao valor imaginário ou valor/signo, ou seja, da mais-valia numa força de trabalho imediata para uma mais-valia difusa na complexidade da organização econômica, política, tecnológica e ideológica, difunde em todas as esferas abstratas e referenciais de ação, com as suas relações sociais abstratas e referenciais de ação que há muito se tornaram fetiches e abstrações platonianas.

As relações de troca e a formação de um mercado universal resultam em duas conseqüências:

- a) a nível imaginário: as relações sociais, ao mesmo tempo em que se tornam abstratas, assumem feições de objetividade, isto é, não temos mais homens concretos em relações sociais concretas mas relações objetivas e materiais como simples troca de uma merca-