

Ensino de História e a Temática Indígena: o uso do cinema na sala de aula*

Uma análise do filme “Terra Vermelha”.

Laís Alves Sanchez¹

Resumo: A presença do cinema como recurso didático para o Ensino de História não é mais uma novidade nas discussões acadêmicas, mas ainda há muito o que ser debatido e pensado. O objetivo deste artigo é discutir o potencial didático deste recurso e incorporá-lo ao ensino de história dos povos indígenas através da análise do filme “Terra Vermelha”

Palavras-Chave: Cinema; Ensino de História; História Indígena.

Abstract: The presence of film as didactic resource for Teaching History is no longer a newness in academic discussions, but there is still much to be discussed and thought. The objective of this paper is to discuss the teaching potential of this resource and incorporate it into teaching history of indigenous peoples through the analysis of the movie "Red Earth"

Keywords: Movies; Teaching of History; Indigenous History

Cinema & Ensino de História

Não é novidade afirmar que o cinema durante muito tempo esteve à margem da História como fonte devido ao seu caráter ficcional e por se tratar de uma linguagem diferente da tradicional escrita. Sendo assim, a partir da tradição positivista – tradição que vigorava quando da criação do cinema – de que a história se faz com documentos escritos, o mundo acadêmico rejeitou, e alguns historiadores ainda rejeitam, o uso desta fonte. Mas, partindo da premissa apresentada por Marc Bloch de que “a História é uma ciência do homem, no tempo” (BLOCH, 2001:55), e da ideia apresentada por Ferro de que o historiador escolhe suas fontes e seus métodos de acordo com sua época e natureza de sua função, devemos nos deter com maior atenção às produções cinematográficas, pois, desde a invenção do cinema pelos irmãos Lumière – que fizeram as primeiras filmagens com operários saindo das fábricas em 1895 – nasceu uma relação de aproximação do cinema com a história, pois este passa a ser um agente transformador da história e do registro histórico². Nas palavras de Ferro o cinema “é testemunho singular do seu tempo” (FERRO *apud* MORETTIN, 2007: 40).

Alterou-se a partir de então as formas de ver e representar o mundo. O cinema tornou-se uma fonte inesgotável para o trabalho do historiador fornecendo registros extremamente significativos sobre a sociedade que produz o filme e, além de uma importante forma de

* Artigo submetido em 03 de Novembro/2012 e aprovado em 19 de Dezembro/2012.

¹ Mestranda em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).

² Ideia apresentada em NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (orgs). *Cinema-História: teoria e representações sociais do cinema*. 2 ed., Rio de Janeiro: Apicuri., 2008.

expressão cultural e de entretenimento, trata-se também de um ‘meio de representação’. No processo de representação devemos ter em mente que não se trata da “encenação em si”, mas da atribuição dos conceitos, representação das instituições, épocas, dentre outras; “a representação não é cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele”. (PESAVENTO, 2005: 25) Faz-se necessário que o historiador, munido da ideia de que o cinema possui uma linguagem própria de reconstrução da história, aprenda a ler a imagem cinematográfica reeducando seu olhar para não tratar as imagens como mera ilustração dos eventos narrados na escrita.

O uso do cinema no ensino data das décadas de 1920 e 1930, quando das reformas Fernando de Azevedo (1928) e Francisco de Campos (1931) e da criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936) – I.N.C.E – que pensavam novas formas metodológicas para o ensino no Brasil e previam um espaço para o uso do cinema como finalidade educativa no ensino de História. Apoiados em iconografias e em filmagens, trariam princípios da História Oficial, tentando garantir assim uma veracidade histórica, havendo inclusive uma crítica aos filmes históricos que, segundo os estudiosos da época, não teriam compromisso com a verdade pois baseavam-se em elementos ficcionais. Sendo assim, houve um maior apreço ao gênero do documentário nos trabalhos do Instituto, pois este seria mais fiel aos eventos históricos.

Os filmes produzidos pelo I.N.C.E eram uma opção para a propaganda nacionalista do governo Vargas, além disso tinha a função de instruir aqueles que não tiveram uma educação formal. Os filmes educativos eram vistos como um “valoroso material de ensino, visto permitirem assistência cultural, com vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos”. (MORETTIN, 1995: 16). O cinema agiria, portanto, como elemento integrador nacional. As produções eram pensadas cientificamente e contavam com especialistas dos mais diversos assuntos, buscando sempre a ideia do “correto cientificamente”. O INCE se encarregava de documentar e exibir eventos cívicos e diversos filmes com temas da educação. Além da produção e exibição, era objetivo do INCE sistematizar as discussões educacionais, manter contato com instituições europeias de cinema educativo e concluiu o trabalho, por fim, organizando bibliotecas e revistas do Instituto.

A Temática Indígena na História e no Cinema

Desde o início do cinema no Brasil contamos com a imagem do indígena nas produções cinematográficas. A representação do indígena brasileiro teve seu início na década de 1910 e continua até os dias de hoje sendo feita, na maioria dos casos, a partir de uma perspectiva de construir um imaginário social dos grupos indígenas.

Os primeiros trabalhos com as imagens do índio no cinema são as da Comissão Rondon, realizadas por Major Luis Thomaz Reis, e muitos aconteceram através do trabalho de Edgar Roquette Pinto que estava interessado em gravar as atividades cotidianas das aldeias, tendo realizado o filme *Nhambiquara* (1912), e enxergamos a intenção deste trabalho nas palavras dele: “mesmo com uma encenação que o índio faz para a câmera permite registrar um documento visual.” (PINTO *apud* BRUZZO, 2004: 161). Esta produção de cinema, como registro isento do real, é precursora do cinema educativo que ganharia força nas décadas seguintes. Ainda na perspectiva do cinema documental, temos os trabalhos de Silvino dos Santos, como *No Paíz das Amazonas* de 1922, onde trata de diversos fatores da condição de vida dos índios, havendo uma atualização da valorização da natureza, tendo sido um filme de ampla atração.

Até os anos 1920, a presença do indígena no cinema não foi bem vista, pois se trata de um elemento da sociedade que o Brasil, enquanto projeto de Nação, não queria exaltar. Um bom exemplo desta perspectiva é o filme “*Os Bandeirantes*”, produzido pelo INCE, com direção de Humberto Mauro. Este filme trata do Brasil Colonial dos séculos XVI e XVII, trabalhando os processos de subordinação da natureza pelo homem, a construção da nacionalidade brasileira, indicando os segmentos da sociedade que auxiliaram na formação da nação, mas a escravidão e o genocídio do índio não aparecem no enredo. Para o INCE este era o filme histórico verdadeiro, contando com especialistas, com base em documentos, e sem causar “arranhões na moral”³. A partir dos anos 1930, com a *Marcha para o Oeste* o caminho para a incorporação do indígena começou a se abrir.

O cinema ficcional brasileiro também se preocupou com a temática indígena, ainda que com intenções que se aproximam dos romances indigenistas. Como exemplo, temos *O Guarani* (1911), de Salvattore Lazzaro; *Iracema* (1919), de Vittorio Capellaro, *O Guarani* (1920) de João de Deus – versão cinematográfica da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes, *O*

³ Ideia apresentada em: MORETTIN, Eduardo Victoria. Cinema Educativo: Uma abordagem histórica. *Comunicação e Educação*, São Paulo: (4): 13 a 19, set./dez., 1995.

Guarani (1926), de Vittorio Capellaro, *O Descobrimento do Brasil* (1937) de Humberto Mauro, dentre outros⁴; até produções mais recentes como *Hans Staden* (1999) de Luis Alberto Pereira, *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001) de Guel Arraes, *Terra Vermelha* (2008) de Marco Bechis, *Serras da Desordem* (2008), de Andrea Tonacci, *Xingu* (2012), de Cao Hamburger; dentre outros⁵.

Pode-se afirmar então, que desde o seu início, o cinema brasileiro se preocupa (e ocupa-se) da temática indígena, seja através de vestígios documentais, gravações do cotidiano, como nas filmagens de Roquette-Pinto, seja na forma ficcional que trata da visão romântica do indígena ou das questões de vida destes grupos na atualidade.

Para pensarmos no filme que aqui será analisado podemos ter em mente a indagação proposta por Kaminski, quando reflete sobre a obra de Sylvio Back: “como o cinema participa da construção (e da desconstrução) de nossos valores, nossos juízos, nossa capacidade de compreensão do mundo?” (KAMINSKI, 2012: 180). A partir desta indagação devemos pensar no papel e qual o lugar que os povos indígenas ocupam na História do Brasil e qual a preocupação com relação ao ensino da história dos povos indígenas.

John Monteiro afirma que nas últimas décadas houve uma mudança na historiografia, uma incorporação de novos objetos, mas que ainda há pouco espaço para a questão indígena, afirma que: “parece prevalecer, ainda hoje, a sentença pronunciada pelo historiador Francisco Adolfo Varnhagem, na década de 1850: para os índios ‘não há história, há apenas etnografia’” (MONTEIRO, 1995: 221). A temática indígena passou a ter assim uma presença maior na Antropologia.

Há uma mudança importante a partir das décadas de 1970 e 1980, com o desenvolvimento dos movimentos de resistência indígena com grande mobilização e luta por direitos, manutenção da cultura e principalmente vida.

Nas décadas de 1970 a 1990 encontramos uma grande produção fílmica que trata da temática indígena. Alguns títulos são: *Como era gostoso o meu francês*, Nelson Pereira dos Santos (1970); *Pindorama*, Arnaldo Jabor (1971); *Iracema, uma Transa Amazônica*, Jorge

⁴ Referências retiradas de: MORETTIN, Eduardo Victorio. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: v. 5, n. 1, 1997.

⁵ Há uma listagem, organizada por décadas, dos filmes brasileiros com personagens indígenas até o ano de 2001, em: SILVA, Juliano Gonçalves da. *O Índio no Cinema Brasileiro e o Espelho Recente*. Dissertação de mestrado (Unicamp). Campinas, 2002, p 34-39.

Bodanski (1975-1980); *Avaeté, Semente da Vingança*, Zelito Vianna (1985), *Yndio do Brasil*, Silvio Back (1995), dentre outros.

Na lógica de movimento de resistência e manutenção das culturas, as produções audiovisuais e cinematográficas revelam-se instrumentos importantes para os povos indígenas, pois se transformam em instrumentos de ação e de divulgação. Sendo assim, analisar o cinema de temática indígena como material didático para o Ensino de História traz à tona algumas questões importantíssimas na atualidade: o uso de novos objetos para estudos históricos, a reflexão metodológica do filme como recurso didático e a temática indígena que, a partir da Lei Nº 11.645 / 2008, se tornou obrigatória nos currículos escolares.

Terra Vermelha

O filme *Terra Vermelha (La Terra Degli Uomini Rossi / Birdwatchers)* é uma produção ítalo-brasileira, do gênero drama, de 2008, dirigido por Marco Bechis, com duração aproximada de 108 min.

O primeiro plano nos mostra uma cena aérea da mata e do rio, com um corte somos levados para a mata, e o som de motor nos indica que um barco entrará em cena. O barco surge com homens “brancos” olhando a mata, em seguida a câmera nos mostra índios nus nas árvores e no rio; brancos e índios encaram-se. A câmera em primeiro plano focaliza o rosto de cada um dos indígenas. Os brancos vão embora, os índios lançam flechas e vão embora também. Neste momento temos o som de uma música clássica, que participará de diversos momentos importantes do filme. A música clássica é o elemento de união desta montagem, pois continua na próxima cena em que os índios saem da mata e se encontram perto de um caminhão, recebem um pagamento, colocam suas roupas e o plano termina com os índios em cima do caminhão, indo embora, na estrada. Sendo assim, fica clara a ideia de que os índios estavam apenas encenando para os brancos que passavam no rio, inseridos na ideia de conservação da imagem que os brancos têm dos índios, de selvagens, andando nus na mata, atacando quem passa por perto.

O segundo plano se inicia dentro de uma grande cabana com um índio fazendo movimentos de luta, ao som de uma música que está tocando na rádio. A música, que novamente atua como elo, continua e a cena muda: um corte nos leva para um menino dormindo, com um sono agitado e alguém o acordando. Este menino, Oswaldo, tem participação fundamental no filme. Neste momento ele estava sonhando, e as pessoas da tribo

se preocupam quando Oswaldo tem sonhos agitados. Ele e outro menino saem para caçar. Com um corte nos é mostrado um homem branco, dentro de um caminhão, ouvindo forró. A câmera de fora do caminhão nos mostra os dois meninos ‘pegando carona’ neste caminhão, eles entram em uma fazenda para ir para a mata e são perseguidos. Quando entram na mata os sons são dos animais, e de repente se deparam com duas meninas de sua tribo penduradas na árvore, enforcadas. Um novo corte já traz todos da tribo para a mata para o enterro das meninas enforcadas, elas são enterradas de rosto para baixo junto com seus objetos materiais como celulares, pulseiras, coisas de branco, indicando de forma sutil que talvez o motivo do suicídio tenha ligação com o apego à cultura do branco. O som da cena é dramático e a câmera em um ritmo acelerado passa por todos os rostos transmitindo um clima de suspense, a câmera retorna ao seu ritmo normal e acelera novamente. Oswaldo afirma que Anguè, um espírito mau, está presente. Este ritmo diferenciado da câmera indica esta presença de Anguè.

A cena muda: dentro da cabana com muitas pessoas e muitas vozes, um ritual é organizado e eles começam a dançar e cantar. Há um *close-up* no rosto de Oswaldo do lado de fora da cabana, ele observa alguns índios queimando barracas e com a luz do fogo Oswaldo vê sua sombra, grande, na cabana, e com medo, distancia-se. É colocada em primeiro plano uma placa do governo federal de que aquelas terras são protegidas pelo Serviço de Assistência ao Indígena.

Um corte seco muda completamente a cena. Os índios estão na cidade, andando de carroça em meio aos carros. Conversam sobre Oswaldo poder ser um novo xamã e sobre não poderem mais viver na reserva. O xamã diz: “*Precisamos voltar para a nossa terra, para nosso tekoha; se não, vamos todos morrer*”. Corte: dentro de um mercado, a câmera foca um aviso de proibição de servir bebida alcoólica aos índios, enquanto na rádio estão sendo noticiados os enforcamentos das meninas indígenas e indica que não foram os primeiros. O dono do mercado serve bebida aos índios e vende comida a eles em troca da carroça e do cavalo. Os índios saem do mercado e não vão mais para a reserva, voltam para as terras deles, que pertencem agora a um grande fazendeiro. Quando chegam próximo às cercas da fazenda, fazem um ritual, comentam que antes era tudo floresta, que agora está tudo desmatado, posicionando assim o discurso proposto pela narrativa do filme. A música clássica irrompe novamente no momento em que fincam na terra as estacas para levantar o acampamento. A sequência termina com Oswaldo e outro menino, Irineu, conversando sobre as terras.

A cena seguinte nos mostra o acampamento à noite. Oswaldo começa a ser preparado para se tornar xamã, há uma dança com o som forte dos chocalhos. Um novo corte e Oswaldo está dormindo novamente, sonhando. Quando acorda, vai buscar água na mata e grita no caminho. Quando entra na mata há um *close-up* em seu rosto, e depois é seu ouvido que fica em primeiro plano. Os sons estranhos voltam, a câmera acelerada também, há alternância entre ritmo normal e acelerado da câmera. Com um corte seco a cena se inicia mostrando uma quadra de tênis, a casa dos fazendeiros e duas meninas deitadas na beira da piscina, sendo servidas por uma empregada índia. O som é de uma música espanhola e as meninas saem. Na sequência, Oswaldo está na beira do rio, chacoalhando seu maracaxá⁶. As meninas chegam fumando e entram no rio. A câmera subjetiva percorre o corpo das garotas, indicando o olhar de Oswaldo, depois faz o mesmo com o corpo de Oswaldo, quando as meninas se viram para ele. Outros índios chegam para buscar água e novamente brancos e índios se encaram. Há comentários dos índios com conotação sexual⁷.

A sequência seguinte mostra o contato dos brancos e dos indígenas. O fazendeiro, para amedrontar os índios, coloca um homem em um trailer, perto do acampamento, para vigiá-los. Uma cena mostra outros índios chegando para ficar no acampamento. Oswaldo continua sendo preparado para ser xamã, e é lhe dada a ordem de que enquanto estiver sendo preparado não pode ter relações sexuais. Um corte nos leva para a fazenda, em uma aula que a mulher do fazendeiro está dando para estrangeiros sobre a natureza do local, mostrando diversas imagens de pássaros da região, na sequência mostra fotos de indígenas do século passado. A filha do fazendeiro intervém e fala que os índios que estão ali por perto se alimentam de carne humana, o que na realidade é um dos estereótipos do indígena brasileiro. No acampamento, o homem branco que vigia os índios ao pedir água para as índias é chamado de “*punheteiro*”⁸ por Oswaldo, mas na língua dos índios, então o homem branco não entende. De novo, temos a questão sexual sendo ressaltada como característica dos grupos indígenas e o filme enfatiza esta questão. O dono do mercado chega no acampamento oferecendo trabalho em uma fazenda para os índios, eles não aceitam. Uma das cenas talvez colabore com o estereótipo do

⁶ O maracaxá é um chocalho indígena usado em rituais e festas.

⁷ No texto “*O Filme que não acabou: leituras de “Terra Vermelha” a partir de olhos de Guaranis e Kaiowás*”, é comentada a questão sexual como depreciativa: “*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*”. Pág. 2.

⁸ Termo usado na legenda do filme, transcrito aqui para demonstração do linguajar.

“índio preguiçoso”, quando Oswaldo é chamado para trabalhar, responde com desdém: “*Pra quê?*”. Oswaldo e Irineu vão para a mata caçar, a filha do fazendeiro passa por eles de moto, eles matam uma vaca da fazenda e voltam para o acampamento ao som da música clássica. O fazendeiro os encontra, questiona sobre a carne e diz: “*O lugar de vocês é na reserva. Ficar aqui para que?*”.

Oswaldo e a filha do fazendeiro se encontram novamente na beira do rio. As mulheres buscam água no rio, tratam do encarregado de vigiá-los com conotação sexual forte. Quando retornam, Lia, uma das índias leva água para ele no trailer e se insinua sexualmente.

Um corte na cena traz um plano geral muito bonito dos índios, enfileirados, andando, para realizar um ritual. Eles fincam uma flecha na terra, a flecha fica em primeiro plano. O homem branco sai do trailer e os expulsa. Um corte rápido nos remete a um boi doente na fazenda, em referência à flecha fincada na terra, seria feitiço de índio. Um corte mostra um programa de leilão de bois na televisão. Outro corte, o encarregado tomando banho no rio e as índias tratando-o novamente com um linguajar sexual pesado.

Na mata, Oswaldo e Maria – a filha do fazendeiro – se encontram novamente e ela o ensina a andar de moto. Temos um plano geral que mostram os dois distantes, andando de motos juntos. Na sequência é tratada a questão do dinheiro e da comida. A mulher do fazendeiro manda dinheiro para os índios na tentativa de convencê-los a irem embora.

A bebida alcoólica tem um papel no filme, pois mostra a degradação de alguns indígenas. O pajé, Nádio, está totalmente embriagado quando oferecem novamente trabalho aos índios e briga com todos que aceitam ir trabalhar por alguns dias.

Novamente Oswaldo e Maria se encontram no rio. Quando ele chega, Maria já está nua dentro do rio, ele se despe e entra no rio também. A câmera em um primeiro momento mostra os dois juntos, depois mostra o horizonte e o rio mais distantes em um plano geral, mas o som é da relação sexual dos dois. Oswaldo, por estar sendo preparado para ser xamã, não poderia se relacionar com nenhuma mulher.

A cena seguinte já nos traz o resultado⁹, talvez, desta falha de Oswaldo. O primeiro plano nos mostra a fazenda, logo depois de mostrar Maria inicia a música clássica. Um corte de cena, mas a música continua, mostra um avião sobrevoando baixo o acampamento e

⁹ Podemos classificar esta ação cinematográfica como *shot/ reaction shot*. Ideia presente em XAVIER, Ismail. A Decupagem Clássica. In: *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

jogando veneno. Os índios, tossindo, se escondem nas cabanas. A música clássica só acaba com o avião indo embora.

Na sequência são mostrados os índios que saíram para trabalhar, cortando cana e no alojamento. Outro corte mostra Irineu na cidade, olhando uma loja de tênis. Os índios voltam para o acampamento em um caminhão, e a cena da noite mostra os índios chegando com o que compraram na cidade. Irineu chega com uma sacola pequena e a câmera coloca em primeiro plano o tênis que ele comprou. Nádio, seu pai, bravo manda-o embora.

Oswaldo sonha novamente, quando acorda, a câmera acelera, o som forte aparece misturado com sons dos maracaxás. Neste ritmo de suspense, mulheres voltam da mata segurando o tênis de Irineu. A câmera percorre o entorno de Oswaldo, acelerada. Oswaldo corre para a mata, Nádio o acompanha, a câmera baixa filma seus pés. Nádio cai ao chão, Oswaldo assobia, mas não ouvimos o som. O som forte pára e a câmera mostra os pés de alguém pendurado e no fundo da cena, Oswaldo e Nádio. A câmera mostra Irineu enforcado e alterna para o pai. Oswaldo corta a corda e Nádio associa a morte do filho a ter ido trabalhar para fazendeiros brancos e o par de tênis é enterrado junto com o garoto. O xamã pede para que ninguém chore, pois Anguè pode entrar neles. A câmera mostra Oswaldo, em cima da árvore, chorando.

Com outro corte de cena, o pajé está se pintando, o som é de assobios e chocalhos. Outros índios de pintam também. A câmera desfocada mostra Oswaldo se aproximando e quando a câmera volta ao normal ele se pinta também. Um carro com outros xamãs chega. No trailer, Lia se insinua para o encarregado. A cena da relação sexual é composta, novamente por um linguajar pesado por parte da índia. Ela se levanta, a câmera mostra o trailer de longe e Lia leva a arma de fogo do branco.

Um corte mostra a entrada da mata em um plano geral, de lá saem vários índios com arco e flechas, todos pintados, cercam o trailer e expulsam o homem branco de lá. Todos saem correndo, o Pajé chama os demais do acampamento, o som agora é de música indígena, todos caminham e o xamã vai à frente. Uma das cenas mostra apenas o xamã no centro do plano geral. Outros indígenas surgem no fundo da cena e o som dos chocalhos é alto.

Corte para a cena mais emblemática e forte do filme: um homem branco, procurador de justiça, afirma que a terra disputada pelo fazendeiro e pelos indígenas está em litígio em Brasília. O fazendeiro se abaixa, a câmera baixa acompanha o movimento, ele pega um pouco de terra nas mãos e diz: *“Essa terra aqui....o meu pai chegou aqui há mais de 60 anos, são*

três gerações. Eu nasci aqui. A minha filha foi criada aqui. Eu trabalho nesta terra de sol a sol para fazer disso aqui um lugar produtivo. Eu planto comida para as pessoas comerem.”. O pajé se abaixou, a câmera baixa fez o mesmo movimento, pegou um pouco de terra nas mãos e comeu. Não disse nada. A câmera muda de ângulo, os filma do alto, o procurador se retira e o fazendeiro na sequência se retira também.

O fazendeiro conversa com outros fazendeiros e armam um plano de “eliminação”. Atacam o acampamento e matam o pajé. A câmera posicionada baixa nos mostra a cena a partir da metade do corpo dos homens, a iluminação da cena é dos faróis dos carros dos fazendeiros. Na cena ainda escura, aparece Oswaldo pintando seu rosto apressado. Um corte mostra Maria deitada na beira da piscina e o fazendeiro se preparando para ir embora com a família. Um grito de índio irrompe. Oswaldo aparece bêbado, ofende o fazendeiro e Maria. Eles vão embora e Oswaldo continua ofendendo e os ameaça. Vira as costas e vai embora, gritando, um grito desesperado e de dor. Vai para a mata, grita encolhido próximo a uma árvore. A câmera acelera novamente, Oswaldo pega uma corda e sobe na árvore, o som forte reaparece, coloca a corda no pescoço e grita, desesperado. O rosto de Oswaldo está em primeiro plano. Tira a corda do pescoço, olha para a câmera e diz: “*Eu ganhei e você perdeu*”, e desce da árvore.

O corte para o plano final nos traz uma vista panorâmica da mata, o som de pássaros e de gritos de índios. A cena final, em plano geral, nos mostra a mata fechada, depois a terra desmatada. O som é o da música clássica.

Há uma inscrição no final do filme a respeito das mortes dos indígenas no Brasil, sobre a luta dos Guarani pela posse da terra e afirma que o genocídio continua.

Terra Vermelha e o Ensino de História.

O filme *Terra Vermelha* trata de assuntos do cotidiano dos grupos indígenas e vem ao encontro dos movimentos atuais sobre a luta pela terra, sobre a valorização das culturas próprias de cada grupo indígena do Brasil. Trabalhar este filme em sala de aula abre as perspectivas do ensino de História indígena e o uso do cinema como fonte histórica e recurso didático.

Trabalhar esta produção pode contribuir com o estudo dos aspectos cinematográficos presentes nela. Os alunos podem aprender a analisar a linguagem técnica do cinema no esforço do entendimento da dinâmica do filme e da compreensão de seu enredo. Estudar

com os alunos as posições das câmeras, o papel da trilha sonora, o estilo da narrativa, dentre outros aspectos podem ser importantes na análise de produções fílmicas. Os alunos, ainda que assistam filmes fora da escola, desconhecem os procedimentos da produção cinematográfica. Na escola, ao terem como fonte de estudo o filme, essas questões técnicas são necessárias e dependentes do planejamento do professor.

Os filmes possibilitam estudos de inúmeras temáticas. “Terra vermelha”, por exemplo, tematiza a luta pela terra e o seu significado para os índios e para os “não-índios”. Esse é um tema possível de estudo a partir do percurso histórico dos grupos indígenas (tratando de maneira geral, ou especificamente dos Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul), junto com reportagens atuais que tratem das disputas territoriais entre grupos indígenas e fazendeiros e o Estado. Outro tema é a questão dos suicídios ocorridos no grupo dos Guarani que é tão bem representado no filme e vêm ocorrendo com frequência nos últimos anos. Há temas ainda como o estereótipo construído para os grupos indígenas; o trabalho para os índios e os não-índios; a manutenção e as trocas culturais; as transformações históricas nos contatos; a pouca “visibilidade” das questões indígenas nos veículos de comunicação do Brasil, dentre outras.

Enquanto fonte histórica, podemos enxergar o filme inserido nos movimentos de luta dos povos indígenas dos últimos anos. A partir da década de 1970, os grupos indígenas vêm se mobilizando para organizar mecanismos de manutenção da cultura e das propriedades originais. Os direitos aos povos indígenas presentes na Constituição de 1988 vêm sendo cobrados de inúmeras formas, e o cinema faz parte deste movimento. Não é o objetivo deste artigo se aprofundar nesta questão, mas o cinema de temática indígena e o cinema de realizadores indígenas vêm ganhando espaço no mundo cinematográfico nos últimos anos e vêm se tornando um instrumento consciente de luta. Muitos grupos indígenas se organizaram ao longo das últimas duas décadas para aprender a linguagem cinematográfica e poder produzir os seus próprios filmes no intuito de preservar a sua cultura e de mostrá-la para os demais grupos indígenas e para a sociedade “não-indígena”.

Sendo assim, essas produções ganham importância na atualidade, traçando um histórico da presença das populações indígena no cinema brasileiro e destacando as produções dos últimos anos, analisando os filmes, como nos indica Ferro, como produtos da nossa sociedade. Se existem diversos filmes, sejam do gênero da ficção, sejam documentários do estilo cinema-verdade; sejam produções empresariais ou realizações indígenas, é porque a temática indígena está presente na sociedade, de alguma forma. Devemos, portanto, associar

MONTEIRO, John. *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. “O desafio da História Indígena no Brasil.” In: SILVA, Aracy Lopes e GRUPIONI, Luis Donisete Benzi (orgs). *A Temática Indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995, p. 221.

MORETTIN, Eduardo Victorio. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo : v. 5, n. 1, 1997.

_____. Cinema Educativo: Uma abordagem histórica. *Comunicação e Educação*, São Paulo (4): 13 a 19, p.16, set./dez. 1995.

_____. “O cinema como fonte documental na obra de Marc Ferro”. IN: CAPELATO, M.H. [et AL.]. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

MORIN, Edgar. “O cinema ou o homem imaginário.” In: *Ensaio de Antropologia*. Lisboa: Grande Plano, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2010.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (orgs). *Cinema-História: teoria e representações sociais do cinema*. 2 ed., Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

PESAVENTO, Sandra J. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

QUEIROZ, Glória R. P.C. “Acesso ao conhecimento científico pela mídia e ambientes não escolares em uma nova situação educacional.” In: XV ENDIPE. *Coleção Didática e Prática de Ensino. Convergências e tendências do campo da formação e do trabalho docente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SILVA, Juliano Gonçalves da. *O Índio no Cinema Brasileiro e o Espelho Recente*. Dissertação de mestrado (Unicamp). Campinas, 2002.

XAVIER, I (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.

_____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Edição, São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

Terra Vermelha – Birdwatchers/ La terra degli uomini Rossi - BRA/ITA, 2008, cor, 108’