

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

ALEXANDRE MALAFAIA RIBEIRO

REPRESENTAÇÃO INDÍGENA NO CINEMA BRASILEIRO DE COPRODUÇÃO
DOS ANOS 1950

Niterói
2022



ALEXANDRE MALAFAIA RIBEIRO

**REPRESENTAÇÃO INDÍGENA NO CINEMA BRASILEIRO DE
COPRODUÇÃO DOS ANOS 1950**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Histórias e Políticas.

Orientador: Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez
Co-orientador: Prof. Dr. Pedro Vinicius Asterito Lapera

**Niterói
2022**

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R484r Ribeiro, Alexandre Malafaia
Representação indígena no cinema brasileiro de
coprodução dos anos 1950 / Alexandre Malafaia Ribeiro. -
2022.
109 f.: il.

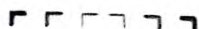
Orientador: Fabián Rodrigo Magioli Núñez.
Coorientador: Pedro Vinicius Asterito Laperá.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2022.

1. Representação. 2. Indígena. 3. Pensamento social. 4.
Produção intelectual. I. Núñez, Fabián Rodrigo Magioli,
orientadora. II. Laperá, Pedro Vinicius Asterito,
coorientadora. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto
de Arte e Comunicação Social. IV. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **ALEXANDRE MALAFAIA RIBEIRO**, na forma em que se segue:

Aos treze dias do mês de maio de dois mil e vinte e dois, às 19:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de mestrado em Cinema e Audiovisual de **ALEXANDRE MALAFAIA RIBEIRO** formada pelos seguintes professores doutores: Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador-UFF), Pedro Vinicius Asterito Lopera (Co-orientador-FBN), Antônio Carlos Amancio da Silva (UFF) e Isabella Regina Oliveira Goulart (FIAM-FAAM). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“Representação indígena no cinema brasileiro de coprodução dos anos 1950”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a originalidade da pesquisa, o trabalho com as fontes a partir de seu levantamento, a qualidade da escrita, o diálogo com uma bibliografia adequada e coerente e o bom uso da metodologia. A banca recomenda a publicação da dissertação.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fabián Rodrigo Magioli Núñez, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador - UFF)

Prof. Dr. Pedro Vinicius Asterito Lopera (Co-orientador - FBN)

Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva (UFF)

Prof.ª Dr.ª Isabella Regina Oliveira Goulart (FIAM-FAAM)

ALEXANDRE MALAFAIA RIBEIRO

**REPRESENTAÇÃO INDÍGENA NO CINEMA BRASILEIRO DE
COPRODUÇÃO DOS ANOS 1950**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre.
Linha de Pesquisa: Histórias e Políticas.

Orientador: Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Nuñez
Co-orientador: Prof. Dr. Pedro Vinicius Asterito Lopera

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador) – PPGCINE/UFF

Prof. Dr. Pedro Vinicius Asterito Lopera (Coorientador) – FBN

Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva – PPGCINE/UFF

Prof. Dra. Isabella Regina Oliveira Goulart – FIAM-FAAM

**Niterói
2022**

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu coorientador Pedro Lapera, por ter participado efetivamente desta trajetória desde o início, e ao meu orientador Fabián Núñez, que participou da qualificação e acompanhou o desenvolvimento deste trabalho em seus meses finais. Agradeço à Prof. Isabella Goulart, cujos comentários na qualificação foram extremamente valiosos. Também agradeço aos professores Maurício de Bragança e Roberto Kant pelos debates presenciais e em videoconferências, e a todos os professores do Departamento de Cinema e Audiovisual, por quem tenho tanto carinho desde a graduação. E, também, não poderia deixar de lembrar da Universidade Federal Fluminense, agradecimento extensivo à toda universidade pública brasileira.

Agradeço à minha mãe, Carla, por todo o incentivo, e ao Eraldo, por sempre estar ao meu lado. Agradeço, também, a Andrea Sepúlveda, Roberta Freitas, Leticia Bravo, Graziella Rocha, Fábio Cascardo, Ingrid Hrusa, Marisa Labanca, Tina Faria, Tula Brasileiro e a todos os demais colegas que formaram a mais incrível equipe de defesa e promoção dos direitos humanos, e com a qual tive o prazer de trabalhar por anos. E a todos que, de alguma forma, encontrei pela vida e que ajudaram a me tornar uma pessoa melhor.

A todos os indígenas da Aldeia Maracanã – em especial Carlos Tukano, Dauá Puri e Afonso Apurinã –, com os quais vivenciei experiências únicas que jamais esquecerei.

RESUMO

Os filmes das primeiras décadas do cinema brasileiro representavam o personagem indígena tal qual a literatura romântica – o bom selvagem, puro, bravo e honrado, portador dos valores caros à nação –, em muitas adaptações dos romances indianistas. Nos seus esforços industrializantes, em especial nos anos 1950, surgiu um grupo de filmes, produzidos em regime de coprodução internacional. Este trabalho se propõe a investigar e refletir sobre este conjunto de filmes, e seus propósitos enquanto instrumento cultural, econômico e político, em consonância com o pensamento social brasileiro da época.

Palavras-chave: Representação. Indígena; Pensamento social.

ABSTRACT

Films from the first decades of Brazilian cinema represented the indigenous character as in romantic literature – the good savage, pure, brave, and honorable, bearer of values dear to the nation – in many adaptations of Indianist novels. In its industrializing efforts, especially in the 1950s, a variety of films emerged, produced in an international co-production regime. This work proposes to investigate and reflect on this set of films, and their purposes as a cultural, economic, and political instrument, in line with the Brazilian social thought of the time.

Keywords: Representation Indigenous; Brazilian Social Thought; International Coproduction.

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo 1 – Uma revisão historiográfica do personagem indígena no cinema brasileiro	24
1.1 – O consumo cinematográfico nos primeiros anos	31
1.2 – As primeiras adaptações de <i>O Guarani</i> no cinema	35
1.3 – As duas versões de Capellaro	39
1.4 – Soldados representam indígenas	45
1.5 – Roquette-Pinto, Humberto Mauro e o cinema educativo	47
Capítulo 2 – Mundo Estranho	52
2.1 – Aventuras alemãs na Amazônia	53
2.2 – Uma produção internacional ou pseudo-brasileira?	59
2.3 – Dualidades em questão	66
Capítulo 3 – Feitiço do Amazonas	72
3.1 – Insetos ou aventureiros?	73
3.2 – Um filme desconhecido	76
3.3 – Em busca do “outro”	80
Capítulo 4 – Curuçú, o terror do Amazonas	85
4.1 – Crises e oportunidades	86
4.2 – Um monstro brasileiro da Universal	89
4.3 – Os monstros são os outros	90
Considerações finais	97
Referências	100

Introdução

O que eu descobri naquela parte remota do Mato Grosso foi uma sociedade muito mais pacífica e afetuosa que a nossa. Pouco a pouco, eu comecei a me sentir como selvagem e a ver os Carajás como civilizados. (FULLER, 2013, p. 109)

Parece ficção a história de encantamento do jornalista e cineasta Samuel Fuller, que se embrenhou nos confins do Centro Oeste brasileiro nos anos 1950 com o objetivo de produzir um filme, nunca realizado, em plena selva, e que acabou por vivenciar uma experiência pessoal transformadora com a população indígena. Ele, um veterano da Segunda Guerra Mundial e conhecido por realizar filmes controversos de faroeste e de guerra, se encantou com os indígenas que encontrou na aventura e, posteriormente, escreveu um artigo a respeito, no qual elabora uma imagem muito afetuosa dos nativos com os quais conviveu, e desconstrói alguns mitos e preconceitos arraigados, inclusive, na sociedade brasileira, seja da época, seja a contemporânea.

Fuller já era um cineasta estabelecido em Hollywood em 1954, com oito longas-metragens no currículo, quando Darryl F. Zanuck, então executivo-chefe da Twentieth Century-Fox, o convidou para preparar uma adaptação para o cinema do livro *Tigrero*, de autoria de Sasha Siemel¹, cujos direitos o estúdio havia comprado. Zanuck havia retornado de uma competição de caça em uma fazenda no Mato Grosso e explicou-lhe que, quando um felino selvagem ataca algum animal de criação, os donos da fazenda contratam um “tigreiro” para seguir o rastro do animal e matar o “culpado” – geralmente uma onça –, e que o melhor tigreiro de que Zanuck teve conhecimento fora um velho indígena da selva, que nunca usou um revólver ou um rifle, apenas lanças para caçar os felinos. Fuller leu o livro indicado, que tinha um bom material como ponto de partida, e decidiu conhecer o Brasil antes de escrever o roteiro da produção.

A primeira parada de Fuller no Brasil foi o Rio de Janeiro. Em um bar da cidade, ficou sabendo de um indígena² xavante, cuja fotografia estava estampada em todos os

¹ Caçador de origem letã entre os anos 1930 e 1960, depois emigrado para a Argentina e para os Estados Unidos, e com a duvidosa reputação de ser o mais famoso caçador de onças-pintadas da história.

² Atualmente o termo “índio” é bastante contestado, vulgarmente usado para identificar grupos étnicos diversos de forma generalizante; o movimento indígena brasileiro utiliza-o apenas para representar a unidade dos povos originários em suas reivindicações em comum. Neste trabalho, evitaremos o uso do

jornais do país. O homem havia separado de sua aldeia por uma inundação; foi encontrado longe de sua terra tribal e recusou se alimentar, até que morreu como um animal faminto. Fuller, então, tinha a certeza de que precisaria explorar a selva e conhecer os indígenas com os próprios olhos. Em um avião fretado, chegou a uma pequena localidade chamada Tesouro, no interior do Mato Grosso, e a partir daí iniciou uma expedição na selva.

Ele relata, no artigo que escreveu, derivado de toda esta experiência, que os primeiros indígenas que encontrou foram os Jivaros, que não lhe foram receptivos. Seguindo as margens do Rio Araguaia, a expedição do qual ele se encontrava se deparou com membros Carajás, pacíficos, que acabaram convidando o grupo a visitar a aldeia. O cineasta descobriu que o outro lado do rio, que os Carajás chamam de “Rio dos Mortos”, era ocupado pelos Xavantes, lembrou da história do indígena que preferiu morrer de fome a ser separado dos integrantes de sua etnia. Fuller logo conseguiu uma boa relação com os integrantes da aldeia e imaginou que, por ter baixa estatura, não representava nenhuma ameaça aos Carajás, que acabaram convidando-os, ele e o guia, a permanecer na aldeia por quanto tempo que quisessem.

Meu intérprete não conseguia entender nada. Mas a língua nunca foi um problema. Os Carajás falavam com seus olhos, e eu os entendia. Fisicamente, era um povo bonito, com a pele escura, maçãs do rosto altas e cabelos de ébano. Espiritualmente eles eram belos também, seres humanos alegres, hospitaleiros e generosos. Não tinham leis, juizes ou polícia, nem precisavam. Não tinha crime, ciúme nem cobiça. (FULLER, 2013, p. 109)

O cineasta, que registrou os momentos de sua aventura no Brasil com uma câmera 16mm, passou a acompanhar o cotidiano da aldeia: os costumes, a pesca no Araguaia, o concerto das moradias, o cuidado com as crianças, o canto e a dança, os rituais e a relação com o sagrado. “Eu consegui ganhar o gesto máximo de aceitação ao ser convidado para dormir na tenda do chefe espiritual. Ele era um homem venerado, cego e gentil. Foi uma das maiores honras que já recebi” (*idem*, p. 111), diz ele em um trecho de seu artigo.

substantivo; entretanto, em relação ao relato da experiência de Fuller, respeitaremos a tradução da palavra original.

Após diversas semanas na aldeia, Fuller decidiu retornar a Hollywood. “Foi difícil pra caramba sair de um lugar onde eu vivenciei tanta paz e felicidade. (...) Eu agradei aos Carajás do fundo do meu coração e prometi que voltaria.” (*idem, ibidem*). De volta aos Estados Unidos, Fuller relatou que Zanuck adorou o argumento e os filmetes que ele rodou durante sua estada no Brasil. Logo, o elenco estaria formado: John Wayne como o tigreiro, Ava Garner como a esposa e Tyrone Power como o marido.

A produção do filme prosseguiu até que as companhias de seguros viraram um impedimento. Era arriscado levar grandes estrelas do cinema a filmar na selva brasileira. Zanuck chegou a mostrar aos executivos de seguros as filmagens de locação nas cercanias da aldeia Carajá, que eram claramente seguras, mas não houve acordo, e o estúdio acabou por engavetar o projeto. “Filmes não produzidos fazem parte do negócio tanto quanto aqueles que são produzidos” (*idem, ibidem*), lamenta o cineasta, que acabou usando algumas das filmagens de sua aventura brasileira como *inserts* no filme *Paixões que Alucinam (Shock Corridor, 1963)*. Fuller só retornaria à aldeia Carajá no início dos anos 1990, ao se tornar personagem do documentário *Tigrero: A Film that Was Never Made (1994)*, dirigido pelo finlandês Mika Kaurismäki.

“Fiquei terrivelmente decepcionado a respeito do destino de *Tigrero*. Ainda assim, consegui perceber que o período que passei com os Carajás me deu uma nova visão de vida, renovando a minha fé na raça humana por completo. Contra o pano de fundo de sua terra indômita e as crueldades da Mãe Natureza, os Carajás haviam criado uma sociedade cheia de bondade e felicidade. O riso era um elemento essencial na cultura deles. Na maior parte do tempo, eu não sabia do que eles estavam rindo. Mas o riso deles era tão contagioso que eu ria com eles.” (FULLER, 2013, p. 112)

Os fatos relatados desta aventura deram origem a um argumento de longa-metragem e, por consequência, viraram o objeto da presente pesquisa. É fascinante saber que um cineasta estrangeiro tenha havido tido esta experiência tão transformadora de um ponto de vista íntimo, ao mesmo tempo em que, mesmo no Brasil da época havia – e há – uma série de preconceitos em relação ao indígena, vulgarmente conhecidos como bárbaros, selvagens ou preguiçosos, entre outros adjetivos pejorativos, que culminam no genocídio que já perdura por séculos. O indígena é um outro também para o brasileiro.

É também espantoso que este reconto seja tão pouco sabido mesmo entre a cinefilia ou os profissionais do cinema e das comunicações brasileiros. Não se sabe muitas outras informações a respeito do projeto *Tigrero*, exceto pelo artigo do Fuller narrando o episódio e alguns poucos dados contidos no documentário estrangeiro; o roteiro original escrito pelo cineasta nunca veio à público, e o livro original de Siemel nunca foi publicado no país.

Pesquisar, escrever e jogar luz sobre toda esta aventura era um excitante ponto de partida para este trabalho, que também pressuporia a filiação desta história ao momento particular do Cinema Brasileiro à época, tendo como enfoque a representação indígena nos filmes produzidos no período; aliados a duas das mais importantes vertentes da vida deste que vos escreve: da cinefilia, principalmente pela cinematografia brasileira, e da militância em direitos humanos, em especial pelos direitos indígenas.

Entretanto, as dificuldades com a pesquisa em tempos de pandemia de Covid-19, como a indisponibilidade de acesso a arquivos físicos e a bibliotecas, bem como a impossibilidade de visualização dos filmes inicialmente elencados como objeto de análise³ fizeram com que a proposta inicial deste trabalho fosse transformada algumas vezes, abandonando a história de Fuller no Brasil e dando origem a uma nova propositura aqui apresentada, sem abandonar totalmente as referências iniciais.

Por consequência, esta dissertação passou a ter por objetivo investigar a representação indígena em um *corpus* muito peculiar de filmes: produções brasileiras em coprodução internacional, com companhias estrangeiras provenientes da Alemanha Ocidental, da Itália e dos Estados Unidos, tentando compreender de que forma estes filmes e estas representações se conectam ou se afastam dos discursos e das práticas proeminentes em vigor naquele tempo.

Filmes como *Mundo Estranho* (dirigido por Franz Eichhorn e lançado em 1950), *Feitiço do Amazonas* (por Zygmunt Sulistrowski, 1954), *Paixão nas Selvas* (1954, de

³ Filmes que representariam o personagem do indígena no Cinema Brasileiro à época, no caso a aventura *Arara Vermelha* (1957), de Tom Payne; a chanchada *Casei-me com um Xavante* (1957), de Alfredo Palácios; a primeira animação brasileira em longa-metragem, *Sinfonia Amazônica* (1953, de Anélio Latini Filho); o filme de ação *Três Garimpeiros* (1955), de Gianni Pons, ambientado na Guerra do Paraguai; *O Capanga* (1957), filme de aventura dirigido por Alberto Severi; e a aventura histórica *Fernão Dias* (1957), de Alfredo Roberto Alves. À exceção de *Arara Vermelha*, todos os demais filmes encontram-se fora de circulação; a maioria possui apenas os negativos originais, trancados na Cinemateca Brasileira, e em gradativo processo de deterioração.

Franz Eichhorn) *Curuçú, o Terror do Amazonas* (1956, de Curt Siodmak), *Escravos do Amor das Amazonas* (Curt Siodmak, 1957), e os posteriores *Manaus, Glória de uma Época* (Franz Eichhorn, 1963) e *Os Selvagens* (1964, dirigido por Franz Eichhorn e Eugenio Martín) formam uma seleção ímpar e obscura da cinematografia brasileira. São produções praticamente desconhecidas e pouco estudadas, o que torna necessário desvelar algumas de suas particularidades.

Quais seriam os interesses de companhias estrangeiras aparentemente tão díspares, como a *Universum Film Aktien Gesellschaft*⁴ alemã e a estadunidense *Universal Pictures*, em realizar produções brasileiras, em uma época em que a prática envolvendo cofinanciamento partilhado entre países não era tão comum? Quais foram efetivamente os papéis das empresas nacionais nestes filmes, e de que forma estas películas poderiam contribuir para o capital simbólico e/ou financeiro delas? De que forma uma produtora alemã, a *Astra Filmkunst*, se estabelece no Rio de Janeiro e produz, como uma companhia brasileira, filmes como *Mundo Estranho* (1951) e *Paixão nas Selvas* (1954)? Qual projeto político estava em jogo, tanto para o Brasil, quanto para os outros países, nesta aproximação cultural e diplomática? E quais seriam os motivos para que o personagem indígena se tornasse um elemento em comum em todos estes filmes?

Como ponto de partida para a discussão, é mister retrair o debate contemporâneo à própria chegada do cinema ao país: o que deveria se constituir como identidade nacional era central entre a *intelligentsia* brasileira desde meados do século XIX. ORTIZ (2012, p. 8) clarifica a ideia de que toda identidade se define em relação a algo exterior, à diferença, e do porquê da necessidade de se buscar uma identidade contraposta à do estrangeiro. O autor afirma que a resposta pode estar no fato de o Brasil ser subdesenvolvido⁵, e que a pergunta é uma imposição estrutural que se coloca a partir da própria posição de dominação que o país se submete no sistema internacional. Mas não só isso: “Dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos” (*idem, ibidem*).

⁴ Comumente conhecido por UFA, é um estúdio alemão que, durante a República de Weimar e do III Reich, se tornou uma das mais importantes companhias cinematográficas da primeira metade do século XX. No seu rol de produções constam clássicos como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *Fausto* (1926), de F.W. Murnau, e *O Anjo Azul* (1930), de Josef von Sternberg.

⁵ O autor utiliza a expressão “Terceiro Mundo”, hoje em desuso; optou-se pela nomenclatura atual.

As definições e parâmetros do que se constituía ser nacional eram inspirados por ideias e teorias que provinham principalmente da Europa – o positivismo de Comte, o evolucionismo de Spencer, o determinismo de Taine, o darwinismo, entre outros. SCHWARCZ (1993) relata que estas teorias chegam tardiamente ao país, porém recebendo entusiasta acolhida, especialmente nos estabelecimentos de ensino e pesquisa, que à época eram onde se congregava a elite pensante brasileira.

Em meio a um contexto caracterizado pelo enfraquecimento e final da escravidão, e pela realização de um novo projeto político para o país, as teorias raciais se apresentavam enquanto modelo teórico viável na justificação do complicado jogo de interesses que se montava. Para além dos problemas mais prementes relativos à substituição da mão-de-obra ou mesmo à conservação de uma hierarquia social bastante rígida, parecia ser preciso estabelecer critérios diferenciados de cidadania. É nesse sentido que o tema racial, apesar de suas implicações negativas, se transforma em um novo argumento de sucesso para o estabelecimento das diferenças sociais (SCHWARCZ, 1993, p. 18).

A dificuldade de se estabelecer a ideologia racial do grosso da população faz com que se direcione a análise para a literatura da época; conforme SKIDMORE (1994, p. 113), “é muito mais fácil documentar a aceitação de doutrinas racistas entre grupos influentes como acadêmicos, formadores de opinião e políticos do que outros setores da população”. Fato é que o pensamento social brasileiro, oriundo destes grupos supracitados, vai se basear nas noções de meio e de raça, chaves para fundamentar a construção de uma identidade nacional. É preciso, então, compreender como alguns dos principais pensadores brasileiros foram articulando estas questões ao longo dos anos no afã de desvendar o momento histórico e o futuro de um povo racialmente miscigenado.

Nina Rodrigues, médico considerado fundador da antropologia criminal brasileira, foi um dos precursores nesta tentativa de absorver estas teorias com o intuito de construir um argumento racial no país. Em *As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brasil*, de 1894, ele fez um mapeamento antropológico da população brasileira, dividindo o país em zonas com distintos caracteres físicos e climatológicos, e identificando as raças e as possíveis mestiçagens. Uma das questões postas no livro é se seria possível que indígenas domesticados e negros submissos seriam capazes de se tornarem homens civilizados e contribuintes para o desenvolvimento da nação. Para ele, “a dificuldade real está em avaliar a responsabilidade do indígena e do negro já

incorporados à nossa sociedade, gozando dos mesmos direitos e colaborando conosco com a civilização do país” (RODRIGUES, 2011, p. 44).

O advogado, jornalista, crítico literário e cientista político Sylvio Romero foi um notório darwinista social e outro intelectual a se debruçar sobre a identidade nacional e a questão racial. No trecho destacado abaixo, Romero enfatiza que a miscigenação seria um exemplo da originalidade do povo brasileiro.

Seu fim não é só mostrar o que esse povo tem de comum com os outros; sua obrigação é ao contrário exibir os motivos das originalidades, das particularidades, das diferenciações desse povo no meio de todos os outros. Não lhe cumpre só dizer, por exemplo, que o Brasil é o prolongamento da cultura portuguesa a que se ligaram vermelhos e negros. Isto é muito descarnado e seco; resta ainda saber como estes elementos atuaram e atuarão uns sobre os outros e mostrar as causas de seleção histórica que nos vão afastando de nossos antepassados ibéricos e de nossos vizinhos também filiados na velha cultura ibera. (ROMERO, s.d., p. 8)

Romero, no entanto, foi bastante claro ao hierarquizar as raças, deixando claro que negros e indígenas seriam inferiores aos brancos. Para ele, dificilmente o português, civilizado, contrairia hábitos ou empregaria um utensílio das outras raças em sua vida ordinária, e que as relações sanguíneas entre as três formaria um tipo novo, o mestiço.

No primeiro caso, compreende-se de pronto que a ação dos índios e dos negros sobre o europeu nada tinha de profunda e radical; no segundo, a *transformação psicológica* produzia um tipo novo, que, se não eclipsava o europeu, ofuscava as duas raças inferiores (*idem*, 1888, p. 251).

Ele acreditava que o país haveria de se tornar mais branco, porque a influência europeia cresceria com a imigração e “pela tendência de prevalecer o mais forte e o mais hábil” (*idem*, p. 304).

Aplicando as leis de Darwin à literatura e ao povo brasileiro, é fácil perceber que a raça que há de vir a triunfar na luta pela vida neste país é a raça branca. A família selvagem e a negra, uma espoliada pela conquista, outra embrutecida pela escravidão, pouco, bem pouco, conseguirão diretamente para si. Os seus recursos volver-se-ão em vantagem dos brancos (*idem*, p. 305).

Outro autor celebrado da época, o escritor e jornalista Euclides da Cunha, em *Os Sertões: Campanha de Canudos* (1902), se debruça na descrição das “sub-raças sertanejas

do Brasil”, e sobre elas exprime, ainda em sua Nota Preliminar, sobre seus futuros desaparecimentos devido às “exigências crescentes de civilização e a concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir profundamente a nossa terra” (CUNHA, 1905, p. III), e se mostra um severo crítico à mestiçagem:

A mestiçagem extremada é um retrocesso. O indo-europeu, o negro e o brasílio-guarani ou o tapuia, exprimem estádios evolutivos que se fronteiam, e o cruzamento, sobre obliterar as qualidades preeminentes do primeiro, é um estimulante à revivescência dos atributos primitivos dos últimos. De sorte que o mestiço — traço de união entre as raças, breve existência individual em que se comprimem esforços seculares — é, quase sempre, um desequilibrado. (...) Não se compreende que após divergirem extremadamente, através de largos períodos entre os quais a História é um momento, possam dois ou três povos convergir, de súbito, combinando constituições mentais diversas, anulando em pouco tempo distinções resultantes de um lento trabalho seletivo. Como nas somas algébricas, as qualidades dos elementos que se justapõem não se acrescentam, subtraem-se ou destroem-se segundo os caracteres positivos e negativos em presença (*idem, ibidem*).

Devoto dos principais teóricos europeus do racismo científico, para Euclides a Guerra de Canudos ocorreu devido ao que ele chamava de instabilidade emocional dos sertanejos, personificada na figura de Antônio Conselheiro, o que leva à uma conclusão de SKIDMORE (1994, p. 76) sobre o pensamento euclidiano: “Se a miscigenação criava instabilidade, quanto tempo demoraríamos para chegar-se a uma identidade nacional estável?”.

Os esforços destes autores, antecessores das Ciências Sociais no país no mapeamento étnico-racial, alimentaram o início da construção identitária brasileira. O país passava por muitas transformações – a transição do regime monárquico para a república, a paulatina emancipação econômica e a mudança de um sistema exportador escravagista para outro baseado no trabalho assalariado, o surgimento de uma classe média urbana e de um comércio interno, a crescente imigração de europeus (e posteriormente de orientais) –, e buscava se entender enquanto nação. SCHWARCZ (1993, p. 19) salienta que, mais interessante que procurar o uso ingênuo do modelo de fora, é refletir sobre a originalidade do pensamento racial brasileiro, que em seu esforço de adaptação “atualizou o que combinava e descartou o que de certa forma era problemático para a construção de um argumento racial no país”.

Neste contexto de ideias é criado, no dia 20 de junho de 1910, através do decreto nº. 8072, o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN), “o primeiro aparelho de poder governamentalizado instituído para gerir a regulação entre os povos indígenas, distintos grupos sociais e demais aparelhos de poder” (LIMA, 1992, p. 155), sob comando do então tenente-coronel Cândido Rondon⁶. O autor informa que, para além da “proteção” aos indígenas, o órgão tinha como pressuposto as tarefas de fixação no campo da mão-de-obra rural não-estrangeira, no caso o descendente da escravidão (*idem*, p. 157).

LIMA (1987) expõe que havia duas grandes posições que dividiam o campo político no início da República: uma, representada pelo Exército, na qual a “salvação da pátria” era tarefa, sobretudo, dos militares – ideia esta que crescera desde a Guerra do Paraguai e que encontrava no positivismo a matriz ideológica necessária à sua legitimação. A posição contrária era representada pelo liberalismo da oligarquia cafeeira paulista, que propunha as iniciativas da sociedade sobre as do Estado – posição esta que logo seria abandonada com as crises do setor cafeeiro em favor de um Estado intervencionista sobre o mercado.

(...) o índio (categoria genérica) apresentou sempre um caráter ambíguo para o Estado, ao mesmo tempo validando sua apropriação do território, ao ser tomado como cidadão potencial; e por outro lado, constituindo um obstáculo à expansão dos interesses privados que o Estado representaria, Rondon aparece como aquele que vem, como um bandeirante preador de índios, resolver os dois problemas: de um só golpe desobstacularizaria o caminho às frentes de expansão gerando, ainda por cima, o trabalhador futuro e a guarda do território, por meio de uma ação pedagógico-militar pacifista e pacificadora. (*idem*, 1987, p. 164).

Para LIMA (*idem, ibidem*), está implícita na ideologia do SPILTN a ideia de que a salvação “física” dos povos indígenas asseguraria a sobrevivência cultural desejável, como origem e um componente parcial da nacionalidade.

⁶ Rondon havia participado da Comissão Construtora da Linha Telegráfica de Cuiabá ao Araguaia, entre 1890 e 1891, um plano ainda imperial de expansão do telégrafo, que também tinha como objetivo o estabelecimento de esforço de desbravamento e vinculação interna do espaço adscrito pelas fronteiras, de modo a constituir-lo enquanto território e torná-lo economicamente explorável. “Tal poderia ser pensado como parte de um processo mais amplo de construção e expansão de um Estado Nacional que, naquele momento, se representava nos termos da ideologia positivista da época, como missão que o cidadão armado, isto é, o soldado deveria levar a cabo: “civilizar os sertões” era demarcar as fronteiras – a um tempo empíricas e simbólicas – da Nação. (LIMA, 1992, p. 163)

Assim, se, por um lado, a sobrevivência física é tomada como sinônimo de sobrevivência étnica, ela de fato a suprime, já que o destino final é a assimilação. Há, portanto, uma concordância tácita quanto ao primitivismo dos povos indígenas e a necessidade de submetê-los – enquanto não fossem assimilados – à tutela. (*idem, ibidem*).

A noção de um indígena tutelado pelo Estado se confirma com a publicação do Código Civil dos Estados Unidos do Brasil, Lei nº. 3.071, de 1º de janeiro de 1916⁷. Em seu artigo 6º., o código determina que os silvícolas estariam sujeitos ao regime tutelar, estabelecidos em leis e regulamentos especiais, o qual cessará à medida que se forem adaptando à civilização do país e, portanto, seriam incapazes a certos atos ou à maneira de os exercer.

Em 1914 foi lançado o livro *O Problema Nacional Brasileiro*⁸, de autoria do advogado, político e intelectual Alberto Torres, que fomenta novos debates sobre raça⁹ e mestiçagem através de suas concepções. A publicação manifesta que o processo de construção da sociedade brasileira necessariamente precisaria de uma metodologia, e que solucionar os problemas do país seria uma questão de arquitetura política de construção nacional para a condução dos seus reais problemas. Torres não deixa de analisar a imperiosa questão racial; entretanto, para o autor, a raça seria, talvez, o menos ativo dos elementos formadores da nacionalidade.

A ideia de “raça” é uma das mais abusivamente empregadas entre nós. A raça é um tipo biológico, e, particularmente, morfológico, da espécie humana. Para que se possa determinar distinção étnica, é mister que se encontrem caracteres físicos e psíquicos, distintamente marcados, de identidade entre grande massa de indivíduos, e de divergência destes com outros grupos. Onde um ou alguns destes caracteres estiverem apagados ou confundidos, deixa de se dar a figura característica da raça, para surgir uma variedade compósita, que se pode estender a uma tribo, a uma classe, a uma nação, ou a uma sub-raça. O número das raças puras é limitadíssimo, sendo poucos, em nossos dias, os exemplares de verdadeiros espécimes de raças, virgens de mescla. (TORRES, 1914, pp. 67-68.)

⁷ BRASIL. Código Civil. Rio de Janeiro, 1916.

⁸ A obra é composta por artigos publicados no *Jornal do Commercio* em 1912 e trechos de um discurso pronunciado por Alberto Torres no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ao tomar posse como sócio honorário, no mesmo ano.

⁹ Termo atualmente obsoleto e condenado; entretanto, usaremos nesta Introdução para não nos afastarmos das discussões aqui historicamente elencadas.

Para ele, não havia motivo para acreditar na degeneração da população por conta da mestiçagem – a suposta superioridade racial europeia, ideia em voga na época, não deixaria de ser uma invenção da ambição imperialista –, e os fatores mesológicos são determinantes dos caracteres étnicos. “O homem moderno resulta, muito mais diretamente, do meio que habita, e, principalmente, da sociedade que o cerca, que dos impulsos congênitos da sua estirpe” (*idem*, p. 69), ressalta.

Certas concepções idílicas do homem primitivo e do selvícola de que o “contrato social”, de Rousseau, é uma versão política, decoram-lhe, mesmo, o tipo com fulgores poéticos: a miragem da idade de ouro, as lendas de heróis e semideuses, o culto pagão dos antepassados, as alegorias de Homero, dos poemas bramânicos, das sagas escandinavas, a fascinação extática de Nietzsche, o primevismo, heroico e sentimental, de Alencar... (*idem*, p. 71)

O autor cristaliza a ideia de que os sentimentos sociais da população eram atravessados pela “feição literária e convencional” e, especificamente sobre o “selvagem”, diz que não possuía, até então, uma trajetória literária, salvo em livros de viajantes curiosos e em estudos modernos de antropologia, além dos relatos coloniais de extermínios.

Porém, as ideias de “branqueamento” da população, que negavam a contribuição dos indígenas, negros e mestiços à identidade nacional brasileira, resistiam entre a intelectualidade brasileira. Em 1920, por exemplo, o pensador político fluminense Oliveira Vianna lançou a obra “Populações Meridionais do Brasil”, na qual defendia a eugenia, apropriando-se das velhas teorias reacionárias europeias.

Esse caráter ariano da classe superior, tão valentemente preservado na pureza pelos nossos antepassados dos três primeiros séculos, salva-nos de uma regressão lamentável. Fazendo-se o centro de convergência dos elementos brancos, essa classe, representada principalmente pela nobreza territorial, se constitui entre nós no que poderíamos chamar o *sensorium* do espírito ariano, isto é, num órgão com capacidade de refletir e assimilar, em nossa nacionalidade, a civilização ocidental em seus altos ideais. O negro, o índio, os seus mestiços, esses não nos podiam, na generalidade dos seus elementos, dar uma mentalidade capaz de exercer essa função superior. Toda a evolução histórica da nossa mentalidade coletiva outra coisa não tem sido, com efeito, senão um contínuo afeiçoamento, por meio de processos conhecidos de lógica social, dos elementos etnicamente bárbaros da massa popular à moral ariana, à mentalidade ariana, isto é, ao espírito e ao caráter da raça branca. (VIANNA, 2005, p. 179).

Com a subida ao poder de Getúlio Vargas, em 1930, Oliveira Vianna se torna um dos alicerces intelectuais do novo governo, influenciando a elaboração da legislação trabalhista e sindical. SILVA (2004, p. 9) expõe que, na obra de Vianna, o Estado centralizado aparece como agente civilizador por excelência, o sujeito da construção da nação, e defende a autoridade absoluta do poder central contra os “localismos provincianos”, afirmação consonante com os intentos autoritários e totalitários de Vargas.

Se a partir desse momento Vianna dedicou-se a desenvolver mais objetivamente seu projeto de nação, sem dúvida devemos considerar que se encontrava em grande parte satisfeito com o “diagnóstico” que havia traçado dos “males” brasileiros, elaborado em obras como *Populações Meridionais do Brasil e Evolução do Povo Brasileiro*. (*idem, ibidem*).

VIEIRA (1990, p. 131) relata que Vargas passa também a assumir um papel mais decisivo na defesa da indústria nacional, ao mesmo tempo que dá início a uma série de reformas de caráter social, administrativo e político, como a consolidação das leis trabalhistas e a criação de vários órgãos. “Os setores urbanos da classe média se animam, e é neste período da década de 1930 que testemunhamos as primeiras tentativas mais sérias de uma possível industrialização da atividade cinematográfica no país” (*idem, ibidem*).

A integração nacional passa a se tornar uma das prioridades do governo na construção do Estado e da identidade nacional. SIMIS (2008, p. 43) compreende que o cinema, ao lado da sua função educativa, tomaria também um outro papel para a política getulista: contribuir para unir e entrelaçar as forças vivas da nação. O cinema havia se tornado central para as aspirações de Vargas, como ele deixa explícito em seu famoso discurso para os representantes da Associação dos Produtores Cinematográficos, em 1934:

O papel do cinema, nesse particular, pode ser verdadeiramente essencial. Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República (...) A propaganda do Brasil não deve cifrar-se, como até agora acontece, aos setores estrangeiros. Faz-se também, mister, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, a fim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da comunhão. O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa de analfabetos, será essa a

disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu. (SCHVARZMAN, 2000, p. 144).

A forma como Vargas instrumentalizou o cinema enquanto ferramenta educacional foi a criação, em 13 de janeiro de 1937, do INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, o primeiro órgão oficial no país especificamente planejado para o cinema, possuindo função estritamente pedagógica, de forma a fornecer um programa geral para a educação das massas que valorizasse, principalmente, os aspectos variados e desconhecidos da cultura brasileira (VIEIRA, 1990, p. 149).

Ao mesmo tempo, surgia uma geração de intelectuais brasileiros davam prosseguimento à elaboração de um pensamento social brasileiro, propondo novas perspectivas para se compreender o Brasil. O sociólogo, antropólogo e historiador Gilberto Freyre foi uma dessas novas vozes. Advindo de uma família tradicional do Nordeste, fez um percurso acadêmico bem diferente dos seus antecessores: estudou em uma universidade estadunidense, a Columbia, onde estudou com o famoso antropólogo Franz Boas, uma das primeiras vozes dissidentes ao racismo científico e ao determinismo geográfico, e também onde desenvolveu as primeiras interpretações sobre o Brasil, que resultariam, mais tarde, na sua obra mais conhecida, *Casa-Grande e Senzala*, de 1933, um estudo sobre a sociedade colonial brasileira, que descreve intimamente as relações entre as famílias patriarcais e os escravizados.

“Freyre assim virou de pernas para o ar a dolorosa e familiar questão de se gerações de miscigenação haviam causado um dano irreparável. A miscelânea étnica brasileira, argumentavam constituía uma tremenda vantagem. Mostrava como pesquisas recentes nas áreas de nutrição, antropologia, medicina, psicologia, sociologia e agronomia haviam apresentado os novos vilões – dieta insuficiente, vestes inadequadas e doenças (especialmente a sífilis), que na maioria das vezes não eram diagnosticadas e muito menos tratadas. Citava estudos de cientistas brasileiros que mostravam que eram o índio e o africano que haviam contribuído para uma dieta mais saudável e um modo de se vestir mais prático no Brasil.” (SKIDMORE, 1994, p. 84)

Pela primeira vez é publicado um estudo acadêmico no Brasil que não culpabilizava a miscigenação pelos males que assaltavam a população; estes males eram provindos diretamente da relação doentia entre os senhores de engenho e seus escravos. Freyre identifica que as raças compositoras do país podiam ser valiosas de igual forma; porém, para SKIDMORE (*idem*, p. 85), o autor não buscava promover o igualitarismo racial, pelo contrário, “serviu para reforçar o objetivo já estabelecido da elite de “branqueamento”, mostrando graficamente que a elite, principalmente a branca, havia ganhado valiosos traços culturais a partir de seu contato íntimo com o africano e o índio”. De certo que a produção textual de Freyre continua motivando revisões e gerando debates; sua formulação sobre a “democracia racial”, que nega a existência do racismo no país, bastante propalada ao longo de décadas, se tornou uma espécie de ferramenta para abrandar os potenciais conflitos raciais, inculcando uma falsa impressão de que indivíduos não-brancos faziam parte da sociedade, enquanto se mantinha intacta uma estrutura social racista e discriminatória.

Em 1936, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda lançou seu primeiro livro, *Raízes do Brasil*, cuja tese central firmava que o legado do colonialismo precisava ser ultrapassado para o estabelecimento democrático brasileiro. Para Skidmore, entretanto, ele pouco acrescentou às discussões sobre a construção de uma identidade nacional, reproduzindo ideias de Oliveira Vianna e Gilberto Freyre.

“O escritor praticamente descartava raça como conceito de explicação (...). Diferentemente de Freyre, Buarque de Holanda não falou quase nada sobre o africano ou o índio e tampouco olhou detalhadamente para os elementos não europeus na cultura brasileira” (*idem*, p. 87).

Já o historiador, geógrafo e filósofo Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), dedica um capítulo para o entendimento das raças na constituição do Brasil, remontando o processo histórico de constituição da nação. No caso dos indígenas, ele diz que foi o “problema” mais complexo que os portugueses tiveram de enfrentar, pois o objetivo dos europeus era usá-los na obra de colonização, em contraposição aos processos realizados na América do Norte, onde lá nunca se pensou em incorporar o indígena na obra colonizadora do branco (PRADO JR., 2011, p. 94). Na colonização lusitana, o indígena sempre fora visto como elemento participante da

colonização; os colonos viam neles um trabalhador aproveitável, um povoador para as imensas áreas que precisavam ocupar (*idem*, p. 95).

O que Portugal podia pretender, e de fato pretendeu como nação colonizadora de um território imenso para o que não lhe sobrava população suficiente, era utilizar todos os elementos disponíveis; e o índio não podia ser desprezado na consecução de tal fim. Tratava-se, portanto, de incorporá-lo à comunhão luso-brasileira, arrancá-lo das selvas para fazer dele um participante integrado na vida colonial; um *colono* como os demais. (PRADO JR, *idem, ibidem*).

O autor também complexifica as relações entre indígenas e as missões jesuíticas, que tinham interesses próprios para com os indígenas, como a propagação da fé e os interesses outros da igreja (*idem, ibidem*). A oposição irreconciliáveis entre a necessidade de incorporação do indígena à vida colonial *versus* a propagação da fé cristã perduraram por séculos, até que a legislação pombalina aceitou a tese jesuítica da liberdade dos índios, da necessidade de educá-los” e não fazer deles simplesmente instrumentos de trabalho dos colonos, que já resultava em extermínio de boa parte da população indígena da época (*idem*, p. 97). De forma geral, procurava-se preparar o indígena para a “vida civilizada”, uma ideia que infelizmente persiste até os dias atuais. Importante observar que o autor também afirma que, se não houvesse a miscigenação, o indígena fatalmente estaria condenado à extinção total (*idem*, p. 110).

Ao final dos anos 1950 surge, então, a moderna ciência social brasileira, transformando as ideias sobre a identidade nacional brasileira; uma nova era, com “os intérpretes tornando-se mais conscientes de suas metodologias e menos ingênuos quanto às suas premissas” (SKIDMORE, 1994, p. 91). Surgem nomes como Darcy Ribeiro e Roberto da Matta, que se aproximam no descarte das premissas racistas e elitistas sobre a identidade nacional para estudar a sociedade brasileira de modo mais amplo.

Retornamos, então, aos anos 1930, ao início da aventura industrializante do cinema brasileiro, primeiro no Rio de Janeiro, com as produtoras Cinédia e Brasil Vita Filme e Sonofilmes, e depois em São Paulo, com a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes. Foram empreendimentos que buscavam consolidar o sonho de uma indústria cinematográfica autossuficiente no país, baseados na proposta de um cinema com padrão internacional de qualidade, o que para os executivos da época significava a adoção irrestrita do modelo de produção de Hollywood (VIEIRA, 1990, p. 133), corroborando que a absorção de ideias estrangeiras e a imitação são problemas recorrentes na história

da cultura brasileira (ORTIZ, 2012, p. 27). Por outro lado, Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet afirmam, em relação à atividade cinematográfica, que os conceitos de nacional e popular são quase extensivos à história do cinema brasileiro e de suas ideias cinematográficas.

Isto porque uma produção artística que expressa a originalidade da nação brasileira, e a diferencia de Portugal e de outras nações daonde provêm modelos artísticos, foi uma preocupação constante a partir do século XIX em diversos ramos da vida cultural, incluindo o cinema. E porque motivos estéticos, ideológicos, políticos e/ou motivos comerciais – o que se acentua no caso da produção cinematográfica, que precisa de amplo público para se sustentar industrialmente – têm marcado em inúmeros momentos o trabalho de artistas no Brasil, no sentido de levar a uma produção artística que se refira ao povo e também, frequentemente, a ele se dirija. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 11)

Estas duas ideias expostas se afastam e se complementam de igual maneira: se havia por parte das companhias brasileiras a adoção de um paradigma internacional de produção como modelo industrializante, e que simultaneamente o resultado desta produção deveria se comunicar com o público brasileiro para toda a empreitada se tornasse autossuficiente, aos moldes das companhias estrangeiras, a hipótese deste trabalho é que as coproduções internacionais do período seriam não só o elo entre as duas vertentes, como também a possibilidade destas próprias companhias estrangeiras penetrarem no mercado internacional de cinema, utilizando o símbolo nacional fixado no imaginário desde a literatura romântica: o indígena.

Para o intento, a pesquisa vai ser basear em uma extensa revisão bibliográfica, tanto da historiografia do cinema brasileiro quanto das ciências sociais, da análise filmica dos filmes citados, da pesquisa documental possível das companhias e de suas produções.

Estruturalmente, este trabalho se divide em quatro capítulos. O primeiro se dedica a fazer uma revisão historiográfica da representação do personagem indígena no cinema brasileiro desde os seus primórdios até os filmes de Humberto Mauro no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) nos anos 1940, tendo como guia as produções baseadas em *O Guarani*, de José de Alencar – e, conseqüentemente, da ópera de Carlos Gomes baseada no romance romântico), de forma a concatenar estas produções cinematográficas às suas épocas, nas esferas sociais, culturais e do consumo. O segundo capítulo se desenvolve a partir da chegada dos *travelogues* ao Brasil, principalmente os

feitos por alemães na selva amazônica, dentro de um contexto de entreguerras, que vai culminar com a realização do filme *Mundo Estranho*, dirigido por Franz Eichhorn. O terceiro capítulo concatena a ideia de que filmes com personagens indígenas e terras exóticas eram acolhidos por festivais internacionais, uma forma de tentar expandir a produção nacional para além outros territórios, tendo como referência o filme *Feitiço do Amazonas*, dirigido por Zigmunt Sulistrowski. Por fim, o quarto capítulo relaciona as produções internacionais com as tentativas industriais do cinema brasileiro dos anos 1950, tomando como exemplo o filme *Curuçú, o Terror do Amazonas*, de Curt Siodmak.

No escopo deste trabalho não há, em absoluto, interesse em inferir em particularidades próprias às comunidades indígenas. O objetivo aqui é pensar o cinema como prática cultural, econômica e política, de forma a contribuir, de alguma forma, ao debate proposto na contemporaneidade sobre a representação das populações marginalizadas, desde sempre marcadas por forte injustiça social, processos de exclusão e genocídio.

Capítulo 1 – Uma revisão historiográfica do personagem indígena no cinema brasileiro

E dali avistamos homens que andavam pela praia, uns sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos que chegaram primeiro. (...) Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram. Mas não pôde deles haver fala nem entendimento que aproveitasse, por o mar quebrar na costa. Somente arremessou-lhe um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça, e um sombreiro preto. E um deles lhe arremessou um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas, como de papagaio. E outro lhe deu um ramal grande de continhas brancas, miúdas, que querem parecer de aljôfar, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza. E com isto se volveu às naus por ser tarde e não poder haver deles mais fala, por causa do mar. (CAMINHA, 2019, pp. 9-10)

A primeira descrição do indígena por um olhar externo e das terras que futuramente se constituiriam no território brasileiro remonta à carta do descobrimento de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel I de Portugal, escrita a bordo de uma das naus que integravam a comitiva portuguesa, oficialmente a caminho das Índias. Representar o Novo Mundo para uma Europa desejosa por conhecer as particularidades extraordinárias das terras d'além-mar – sua flora surpreendente, o exotismo de sua fauna e, obviamente, suas singulares populações originárias – passou a fazer parte de uma tradição de representação que perpassa a construção identitária de um continente e especificamente do Brasil. Usamos o conceito de representação de Roger Chartier, no qual a história cultural tem como principal objetivo “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 17). Nascia ali, na Carta de Caminha, um imaginário que permearia a representação desta nova nação e, conseqüentemente, de sua população originária, ao longo dos séculos subsequentes.

Este capítulo se propõe a historicizar a representação do indígena através das artes no Brasil, com foco no cinema – em especial nas adaptações de *O Guarani*, do romance escrito por José de Alencar e da ópera derivada, composta por Carlos Gomes – de seus primeiros anos até *Carlos Gomes: O Guarani – Invocação dos Aimorés*, obra dirigida por Humberto Mauro de 1942, e o diálogo entre estes filmes e suas respectivas épocas.

O recorte temporal aventado, até a década de 1940, foi necessário porque, em capítulos posteriores, será feita a análise de um outro conjunto de películas que também representa o indígena, no caso filmes em regime de coprodução entre companhias brasileiras da época com empresas de outros países. Como estes filmes que serão perquiridos depois são dirigidos por cidadãos estrangeiros, se fez inevitável uma atenção especial para a produção deste imaginário indígena sob este olhar forasteiro.

Salienta-se que estes diretores se filiam a uma participação estrangeira que advém desde o início da construção da atividade cinematográfica no país, tanto na produção quanto na exibição, a começar por Frederico Figner, exibidor ambulante tcheco que é apresentado por FERREIRA (1986, p. 14) como o primeiro a realizar sessões públicas no Brasil, no Rio de Janeiro. Ele antecede ao colombiano Kij em São Paulo, apontado por SOUZA (2018, p. 21) como o primeiro exibidor nesta cidade; o espanhol Ramón de Banós, considerado o primeiro produtor de filmes da cidade, a partir de 1909 (MOURA, 1990, p. 26); o alemão Eduardo Hirtz, pioneiro do cinema gaúcho, produzindo entre 1907 e 1915 uma série de documentários (*idem*, p. 27); ou ainda o italiano Afonso Segreto, apontado na historiografia clássica do cinema brasileiro como realizador da primeira filmagem no país. MACHADO (1990, p. 99) menciona que o desenvolvimento do filme silencioso paulistano foi realizado predominantemente por imigrantes europeus recém-chegados. “Sua aventura e ousadia, por vezes acompanhadas de maior empenho técnico e, frequentemente, por um completo despreparo, eram movidas de alguma maneira pela intuição de uma cidadania em vias de concretização”.

Estes filmes realizados por estrangeiros entre o final dos anos 1940 e meados dos anos 1960 possuem uma série de características em comum, além do fato de terem sido coproduzidas pelas companhias brasileiras da época. São filmes de aventura e de horror, sobre exploradores estrangeiros que se embrenham no interior do Brasil e acabam confrontados pela presença dos indígenas, estes representados por uma série de características animais que, se acabam, por um lado, se filiando ao gênero cinematográfico destas obras, entram em dissonância com os avanços das questões indígenas no país.

Quanto à representação dos povos originários na história cultural brasileira, o legado abarca a obra da comitiva formada por Frans Post, Georg Marcgrave, e em especial a do pintor Albert Eckhout durante a invasão holandesa a Pernambuco no século XVII

(FRANÇOSO, 2010), as expedições artísticas e científicas do século XIX, nas quais destacam-se a herança cultural da expedição organizada pelo barão e médico Georg Heinrich von Langsdorff, como pinturas e ilustrações de diversas etnias indígenas, por artistas como Rugendas e Adrien Taunay (DA SILVA, 1997), e também os integrantes da Missão Artística Francesa, que chegou ao Rio de Janeiro em 1816 com a missão de inaugurar a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, tendo como partícipes nomes como o dos pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, e o escultor Auguste-Marie Taunay, entre outros (CAMPOFIORITO, 1983).

Os descobrimentos e a conquista do Novo Mundo provocaram um aumento do interesse em relação aos produtos “exóticos” que a partir do século XVI passaram, cada vez mais, a fazer parte das coleções europeias, surgindo em jardins botânicos e gabinetes de curiosidades. As pinturas e gravuras também contribuíam para a divulgação de imagens relativas às plantas e aos animais da América, especialmente em livros que tratavam de História Natural e mapas do Novo Mundo que circulavam na Europa. O conhecimento sobre a região a ser dominada, adquirido através do mapeamento, do registro do clima, dos produtos e dos habitantes, era um mecanismo de conquista de novas terras. (GESTEIRA, 2008, p. 167)

A primeira representação do descobrimento do Brasil na litografia é de autoria do português Maurício Sendim, de 1839, intitulada *Pedro Álvares Cabral descobre o Brasil, alli desembarcam e toma posse d’aquella região*, que mostra o desembarque dos portugueses, em primeiro plano, de um lado, e os indígenas, assustados, de outro. Quanto à primeira missa, a obra fundadora é do século anterior, *A Primeira Missa Celebrada no Brasil, 24 de abril de 1500*, de 1706, do holandês Johan Lodewijk Gottfried, que consta no livro *Voyagien na West-Indien* (MORETTIN, 2013, p. 111); porém, a obra mais famosa sobre o episódio é de autoria de Victor Meirelles, *A Primeira Missa no Brasil*, de 1861, exposta no Salão de Paris no mesmo ano e indicada como a primeira tela brasileira a participar de uma mostra internacional de relevância.

Depois da carta do descobrimento, é provável que a primeira aparição do indígena na literatura tenha ocorrido através dos escritos do historiador, diplomata e militar Francisco Adolfo de Varnhagen, o Visconde de Porto Seguro, que escreveu *Crônica do Descobrimento do Brasil*, publicada originalmente em Portugal e, posteriormente no Brasil, recebeu outro título, *O Descobrimento do Brasil*. “A partir da carta de Caminha, o autor relata o idílio amoroso fictício entre a índia Ypeca e o navegante Braz Ribeiro,

iniciado durante o desembarque de Cabral em nossas terras”, afirma MORETTIN (2013, p. 45), que expõe a obra do prolífico escritor da seguinte forma:

Ao discorrer sobre os índios existentes no Brasil, Varnhagen aponta para uma série de características negativas na formação destes grupos, que não são tomados pelo autor em sua diversidade sociocultural. Em primeiro lugar, não existe neles o “patriotismo”, em virtude do nomadismo, pois este impede que se construa um princípio de unidade, propício para a formação de pátria, e das guerras fratricidas, provocadas pelos motivos mais banais e pelo espírito de vingança exacerbado e sem razão. Aponta também outros fatores que contribuíram para diminuir a população indígena, como o concubinato e “os crimes de envenenamento frequentes, às vezes de si próprios, pelo uso de comer terra e barro”. Um outro elemento condenável seria a ausência de poder central, pois a existência deste centro garantiria o fim das brigas e o desenvolvimento de sua população. (*idem*, p. 47)

Com o advento da Revolução Industrial e suas consequências tecnológicas, econômicas e socioculturais, surgem as inúmeras criações que mudariam para sempre a forma de representação do mundo, agora moderno, como a invenção da fotografia e, posteriormente, do cinema. Se por um lado estas invenções possuíam uma dimensão espetacular e de consumo, por outro teriam o poder de “capturar o real” e, portanto, passível de ser usada em fins científicos. As prováveis primeiras representações de indígenas brasileiros na fotografia foram realizadas não no Brasil, mas na Europa – o francês E. Thiessen levou dois Botocudos¹⁰ para a França, onde foram apresentados em eventos científicos e submetidos às mais diferentes pesquisas, práticas das ciências positivistas e evolucionistas da época. Foram registrados em cinco daguerreótipos, que hoje pertencem ao acervo da fototeca do *Musée de l’Homme*, em Paris (MOREL, 2019, p. 88).

A presença desses “selvagens” causou ebulição no meio intelectual parisiense. Foram tema de relatórios e acalorados debates na sessão de verão da Academia de Paris em 1843. Depois da discussão acadêmica, a decodificação: apalpados, medidos e enquadrados nos cânones do discurso institucional da Antropologia Física, além de registrados pela Sociedade de Geografia. Sem esquecer o vocabulário, publicado em edições trilingues: francês, português e “botocudo”. Foram alvo de comparações com índios norte-americanos e, em seguida, apreendidos pela fixação de suas imagens. (*idem*, p. 89).

¹⁰ Na época, os portugueses nomeavam vários grupos indígenas que usavam botoques labiais e auriculares como Botocudos, englobando diversas etnias e grupos linguísticos; esta nomenclatura vigorou até meados do século XX, mas hoje é considerada ultrapassada e está em desuso. Os dois indígenas que foram fotografados por E. Thiessen faziam parte do grupo linguístico conhecido hoje como Krenak.

É presumível que as primeiras fotografias de indígenas tiradas em solo brasileiro tenham sido de autoria do alemão Christoph Albert Frisch, que assinou uma série de 98 fotografias realizadas entre 1867 e 1868 na Amazônia. Este conjunto, considerado o primeiro registro fotográfico da região, inclui registros de integrantes das etnias Tapuia e Ticuna, além de fotos da fauna e da flora locais (GÂMBERA, 2013, p. 183).

Porém, não somente o indígena brasileiro despertava uma enorme curiosidade na comunidade científica; pairava sobre o Brasil uma visão descrente, que via o país como uma nação degenerada de raças mistas. SCHWARCZ (1993) revela, por exemplo, que o importante historiador inglês Thomas Buckle, seguidor de uma das teorias proeminentes da época, a do determinismo climático, considerava o homem brasileiro condenado à decadência em função da pujança de sua vegetação. A historiadora cita também o filósofo argentino José Ingenieros e o médico francês Louis Couty, que insistiam nos problemas que adviriam a um país de “raças miscigenadas”:

Como estes, vários outros viajantes estiveram no país, entre L. Agassiz e o conde Arthur de Gobineau, rememorando aos brasileiros, por meio de seus relatos, as tristes implicações das teorias raciais europeias quando aplicadas ao contexto local: a inviabilidade de uma nação composta por raças mistas. Assim, se não se pode afirmar a existência de um consenso no que se refere à representação do país no exterior, é necessário destacar a força e a relevância desse tipo de interpretação pessimista, que via no Brasil um “modelo da falta e atraso” em função de sua composição étnica e racial (*idem*, 1993, p. 36).

Um importante fotógrafo da época, Walter Hunnewell, nascido nos Estados Unidos, participou da Expedição Thayer, que tinha por objetivo coletar espécies e dados para comprovação das teorias de Jean Louis Agassiz, líder do grupo e cujas ideias criacionistas se opunham ao evolucionismo de Charles Darwin. As fotografias de Hunnewell, tiradas em diversas regiões do Brasil, de Minas Gerais e Bahia ao hoje Tocantins, Pará e Amazonas, buscavam retratar as características antropométricas¹¹ de indígenas, negros e mestiços de forma a corroborar as ideias de Agassiz.

¹¹ SCHWARCZ (1993, p. 46) explica que em meados do século XIX, diante da crescente sofisticação das ciências biológicas e sobretudo diante da contestação ao dogma monoteísta da Igreja, surge a hipótese *poligenista* sobre a origem do homem, em oposição à visão *monogenista*. Os autores desta linha de pensamento tinham a crença na existência de vários centros de criação do homem, que corresponderiam às diferentes raças. Esta versão indicaria que o comportamento humano seria resultado imediato de leis biológica e naturais, e foi encorajada principalmente pelo nascimento da *frenologia* e a *antropometria*,

O também fotógrafo Marc Ferrez, brasileiro filho de pais franceses, contratado para trabalhar na Comissão Geográfica e Geológica do Império brasileiro em 1875, sob direção do geólogo franco-canadense Charles Frederick Hartt, viajou também por diversas partes do país, tendo a oportunidade de fotografar membros Kaingang, Krenak e Xetá na Bahia. Em 1882, Ferrez expôs imagens de objetos, retratos e elementos do cotidiano indígena na Exposição Antropológica Brasileira, no Museu Nacional.

Em uma imagem épica para o período Ferrez leva um grupo de índios Bororos para um estúdio, em passagem por Mato Grosso, e produz uma imagem domesticada do selvagem, circunstanciado pela encenação fotográfica do estúdio. O selvagem aparece cerceado pelo ato fotográfico e alça um sabor inequívoco no imaginário: a existência desses povos tradicionais, mesmo dominados pelo aparelho e pelo olhar do fotógrafo. A natureza e seu habitat deixam de ser importantes, são representações e pano de fundo para a imagem. Seus olhares diretos e nobres ignoram as agonias do contato. (DE TACCA, 2011, pp. 88-89)

Parte do contexto celebrativo do quarto centenário do descobrimento, em 1900, Victor Meirelles produziu o panorama *A Descoberta do Brasil*, infelizmente do qual resta somente seu esboço. Os panoramas foram uma espécie de entretenimento, “invenções tecnológicas do início do século XIX que podem ser entendidas como antecedentes do cinema” (SCHWARTZ, 2004, p. 352), que usavam técnicas da pintura em larga escala, para criar um efeito ilusionista de realidade. Vicente de Paula Araújo relata que a obra de Meirelles, de acordo com o noticiário da época, permitiu que os espectadores “pudessem abranger tudo ao derredor da cena em que foi celebrada a missa solene com que os descobridores do Brasil renderam graças à Divina Providência” (ARAÚJO, 1976, p. 36).

Quanto ao cinema, ele surge no Brasil em 1898 e, curiosamente, também a bordo de uma embarcação, na qual foi produzida a primeira filmagem comprovadamente feita no país¹²: o imigrante italiano Afonso Segreto, irmão de Paschoal Segreto¹³, retornava da Europa a bordo do paquete francês sugestivamente batizado de *Brésil* e, do convés de seu

teorias que passam a interpretar a capacidade humana tomando em conta o tamanho e proporção do cérebro dos diferentes povos.

¹² Pesquisas indicam que já havia cinema produzido no Brasil em 1897, como os registros feitos pelo Dr. Cunha Salles (SOUZA, 1993) e *Maxixe*, de Victor di Maio (SIMIS, 2008, p. 19). Há também uma corrente ideológica que privilegia como data fundadora o dia 31 de julho de 1897, dia de abertura ao público pagante do Salão de Novidades, sala pertencente de Antonio Segreto e Cunha Sales, a exemplo da historiografia francesa, que também privilegia a primeira exibição ao público pagante como nascimento de seu cinema.

¹³ Italiano radicado no Brasil, proeminente na virada do século XIX para o XX no Rio de Janeiro, conhecido por ter sido um grande empresário cultural e pioneiro na produção e exibição de filmes no Brasil.

navio, registrou em película sua entrada na Baía de Guanabara (BERNARDET, 2018, p. 19-20). Salienta-se que o cinema passou rapidamente a se inserir em uma rede maior de espetáculos ofertados à época e foi uma diversão fundamental na espetacularização da experiência urbana, aos moldes que acontecia nos Estados Unidos e na Europa (SCHWARTZ, 2004, p. 357).

Quanto à literatura romântica brasileira do século XIX, ela se debruçava sobre as questões nacionalistas e identitárias. *I-Juca Pirama*, referencial epopeia de Gonçalves Dias de 1851, já fixava no imaginário coletivo o mito do bom selvagem como elemento central da narrativa. O também poeta e crítico literário Manuel Bandeira escreveu que Dias “soube todavia, como ninguém antes ou depois dele, insuflar vida no tema tão caro ao sentimento nacional da época” (BANDEIRA, 2009, p. 60). Na prosa, José de Alencar aborda, ainda que de forma incipiente, a questão da mestiçagem e a inserção do nativo na sociedade brasileira em romances como *O Guarani* e *Iracema*. Para ORTIZ (2012, p. 37), nas suas reflexões sobre este período histórico, existe a preocupação dos autores românticos de fabricar um modelo idealizado de indígena, despido de suas características reais, em detrimento de sua real compreensão. “O movimento romântico tentou construir um Ser nacional; no entanto, faltaram-lhe condições sociais que lhe possibilitassem discutir de forma mais abrangente a problemática proposta”, diz o mesmo autor¹⁴.

STAM (2008, p. 109), ao analisar a literatura romântica brasileira da época, denuncia que ao mesmo tempo em que se exaltava o indígena, havia em curso um processo de “genocídio literal e cultural”, como os indígenas do Ceará celebrados em *Iracema*, que estavam virtualmente extintos quando da publicação do romance. “(...) embora o verdadeiro indígena fosse destruído, marginalizado ou “dissolvido” por meio da miscigenação, o indígena remoto, literário, era idealizado”, diz. O mesmo autor elenca alguns fatores históricos que contribuíram para esta imagem idealizada: a tradição jesuítica de reconhecer a humanidade nos indígenas, a abolição da escravidão indígena em meados do século XVIII, o costume português de conferir nobreza a caciques colaboradoras, e a voga do “bom selvagem”.

¹⁴ ORTIZ (2012, p. 37) também evidencia em *O Guarani* que José de Alencar, ao se ocupar da relação entre o indígena com o branco, se abstém da representação do negro, naquele período identificado apenas como força de trabalho e destituído de cidadania.

É neste contexto que a então capital federal, o Rio de Janeiro, se tornava o epicentro do país. MOURA (1990, p. 13) relata o caldeirão cultural que a cidade se transformou com a chegada de migrantes nacionais e europeus, o que gerou uma crise no setor de moradia e agravou as condições sanitárias da cidade. O autor explica a forma como a nova sociedade carioca se estabeleceu: os brancos instruídos assumiram o funcionalismo público em expansão e as profissões liberais; os estrangeiros que chegaram assumiram os postos técnicos da indústria; e aos migrantes negros e nordestinos que chegaram, serviram-se as vagas nas obras públicas, na construção civil, nos ofícios de rua ou nos subempregos que eram oferecidos pelas casas burguesas.

É para essa gente de diversas origens que se expandem as alternativas de divertimento da cidade, dando nexos novos às festas populares e às expressões artísticas locais, multiplicando as importações de produtos para entretenimento. As companhias de canto lírico e operístico ao gosto das elites imperiais manteriam suas vindas, mas o mercado carioca se abria para uma multiplicidade de músicos, dançarinos e *performers* de variedades que vêm garantidos pelo ingresso barato (*idem*, p. 13).

Neste contexto de estruturação de uma moderna sociedade brasileira, entre inovações tecnológicas, mudanças no sistema político do país, transformações das cidades e reelaborações das questões étnico-raciais se insere o cinema, que passa a fazer parte indissociável da emergente indústria do entretenimento, entre teatros, circos e toda a sorte de espetáculos.

1.1 – O consumo cinematográfico nos primeiros anos

A realização e exibição de filmes nacionais não deixavam de ser uma forma de afirmação de sua identidade perante a concorrência dos filmes estrangeiros, que dominavam o circuito exibidor do período. Não por acaso que os primeiros exemplares tiveram como registro eventos com presidentes da república, as paradas militares, as manifestações populares, incêndios e outros acontecimentos que ocorreram no Rio de Janeiro. Se estes filmes se propuseram a apresentar os fatos que ocorriam na cidade e no país, é porque havia uma demanda do público consumidor cinematográfico,

provavelmente interessado em assistir nas telas algo que lhe fosse próximo, experiência que as películas estrangeiras não tinham como proporcionar.

Infelizmente, quase nada se sabe sobre estes filmes além de poucas informações, pois estas obras foram perdidas em incidentes como incêndios, ou foram deterioradas por conta da má conservação das películas ao longo do tempo, intempéries que acometem o cinema brasileiro até os dias atuais. “O que resta hoje da produção cinematográfica brasileira iniciada em 1897 é quase nada”, lamenta SOUZA (2018, p. 41), que também critica o descaso dos exibidores, que desprezavam os filmes após sua carreira comercial. A ausência destes filmes torna necessária a consulta a fontes secundárias, que indiretamente se refiram a estes filmes.¹⁵

Toma-se como exemplo o jornal *A Gazeta de Notícias*, de 12 de fevereiro de 1902, que apresenta como atração do Parque Fluminense¹⁶ a “conquista do ar pelo grande brasileiro Santos Dumont”. O anúncio, reproduzido por ARAÚJO (1976, p. 138), diz que houve a “reprodução no Cinematographo das experiências realizadas em Paris com o balão n.º 8, no qual o intrépido brasileiro acaba de naufragar, tentando atravessar o Mediterrâneo.” Nota-se que, como chamariz para a exibição do filme, o anúncio apela para o patriotismo do leitor ao chamar Dumont de “grande brasileiro” e, também, se utiliza de técnicas melodramáticas ao informar que a experiência acabou em um acidente.

As proezas de Santos Dumont projetadas em São Paulo, em 1902, ensejam uma grande festa da nacionalidade, à qual compareceram a principal autoridade do Estado, conselheiro Rodrigues Alves, suas filhas, o ajudante-de-ordens, o prefeito Antônio Prado e outras personalidades do mundo político, prestigiando o cinema e sobre quem ainda pesa a acusação de divertimento episódico para gente sem cultura. (MOURA, 1990, p. 24)

ARAÚJO (1976, p. 146) relata que, no mesmo ano, a população carioca acompanhou com imenso espanto e curiosidade a visita dos indígenas Pinagés, oriundos do Tocantins, que passearam pela cidade e que chegaram a ver o cinematógrafo do Parque Fluminense, vindo três destes indígenas a morrerem no mês seguinte de febre amarela e

¹⁵ Parte deste trabalho foi feito graças ao levantamento do pesquisador Vicente de Paula Araújo em jornais do início do século XX, que resultou nos livros “A Bela Época do Cinema Brasileiro” (1976) e “Salões, Circos e Cinemas de São Paulo” (1981), fontes primordiais de consulta.

¹⁶ “O Parque Fluminense era um centro de diversões variadas, possuindo pista de patinação, cinematógrafo, tiro ao alvo, balões, bicicletas, montanha-russa, balanços, fio aéreo, fogos de artifício etc.” (ARAÚJO, 1976, p. 138).

variola. Em outro anúncio (*idem*, 1976, p. 168), datado de 8 de janeiro de 1905, é informado que “Os Bororos – Índios do Estado de Mato Grosso exibirão seus trabalhos e costumes, verdadeira originalidade, variadas distrações” junto a fantoches mexicanos e às exibições do cinematógrafo. Destes dois acontecimentos há de se compreender como os indígenas eram vistos como atrações pela população do Rio de Janeiro, recriando um procedimento que os europeus já haviam feito no século anterior.

Ainda em 1905, o mesmo autor relata que no dia 15 de novembro, feriado nacional, a capital federal comemorou dois importantes melhoramentos públicos, a inauguração da iluminação elétrica e a abertura oficial da Avenida Central, e que de acordo com o jornal A Gazeta de Notícias do mesmo dia, o Teatro Lírico apresentou um programa de vistas para comemorar o aniversário da República, composto por filmes como *Desembarque do Exmo. Sr. Rodrigues Alves no Arsenal de Marinha* e *Grande Parada das Tropas Brasileiras* (*idem*, p. 177). Sobre o segundo título citado, há ainda uma outra informação: “vista de enorme efeito, vendo-se as tropas de Exército e brigada policial desfilando em frente do Palácio do Catete”. Ainda que não seja possível definir os pormenores das feitura destes filmes, se entende que o cinema brasileiro, neste momento, já atuava como instrumento de propaganda estatal; o Estado fazia-se ver se adequando às necessidades nacionais de defesa e organização militar.

O ano de 1906 simbolizou o fim do governo do presidente Rodrigues Alves. A capital federal havia sido remodelada; “O Rio civiliza-se!” era o *slogan* do então prefeito Pereira Passos. “Uma ânsia de progresso dominava a cidade: prédios novos, iluminação elétrica, diversões noturnas, higiene nas ruas, e nas amplas avenidas começam a surgir os primeiros automóveis” (*idem* p. 184). Era também o momento de afirmação do cinema brasileiro: o cinematógrafo já havia se consolidado como um dos principais divertimentos da cidade e o fornecimento de energia, um dos grandes empecilhos da atividade, já estava mais normalizado. Esta afirmação viria em 1908, como início de uma fase áurea para o cinema brasileiro, conhecida por Bela Época¹⁷.

O aumento no número de filmes realizados no Rio de Janeiro durante essa bela época – principal justificativa para sua caracterização como uma “idade de ouro”, - esteve indissociavelmente ligado a transformações que ultrapassavam

¹⁷ Fase áurea que perduraria até 1911, quando o cinema brasileiro passa por sua grande crise, a produção de filmes cai drasticamente e o mercado interno passa a ser dominado quase que completamente pelo produto estrangeiro.

o setor da produção, como o advento das salas fixas, o crescimento do circuito exibidor e a popularização do hábito de frequentar cinematógrafos. (FREIRE, 2018, p. 253)

Entretanto, as reformas urbanísticas feitas pelo prefeito Pereira Passos na capital federal acabou por afastar as classes menos favorecidas do centro do Rio de Janeiro, tornando a ida aos cinematógrafos desta população mais difícil. Este escalonamento classista na entrada dos espetáculos já ocorria desde o período de auge dos cosmoramas no século anterior, como o exemplo dos empresários paulistas que explicitavam a proibição de entrada aos “moleques”, alusão aos escravos, com o aviso que “somente pessoas decentes ou famílias” teriam acesso ao divertimento (SOUZA, 2018, p. 20). Na época dos cinematógrafos ambulantes, iniciou-se a prática de variação de preços e lugares – os piores, chamados popularmente por “poleiros”, era o espaço possível para a maioria da população (*idem*, p. 38).

ABEL (2004, p. 236) narra que este mesmo período, nos Estados Unidos, o debate sobre a construção de uma identidade nacional também era central, e perpassava a ida do público ao cinema, principalmente imigrantes, mulheres e crianças, ao cinema assistir filmes norte-americanos. Nesta época, os Estados Unidos estavam recebendo milhares de novos imigrantes, e se intensificou as discussões sobre o desenvolvimento de um caráter norte-americano, que estaria ainda inacabado. O autor cita uma frase marcante do pastor protestante e escritor Josiah Strong: “A menos que americanizemos os imigrantes, eles irão ‘estrangeirizar’ nossas cidades, e ao fazer isso, ‘estrangeirizar’ nossa civilização”. O cinema, então, estaria intimamente ligado ao processo de formação nacionalista destes indivíduos; havia a necessidade de criar um elo de pertencimento ao país.

A diferença nas práticas do consumo do cinema entre o Brasil e os Estados Unidos ressaltam a própria forma como a atividade cinematográfica era percebida na época. Enquanto nos Estados Unidos o cinema é encarado como uma forma de modelar a sua identidade nacional e, portanto, a ida ao cinema é incentivada como um ato político, no Brasil o costume é encarado como uma mera diversão.

Estas formas diferentes de se compreender o cinema repercutem também na lide comercial da atividade, que acabaram por definir a história da cinematografia nestes dois países até hoje. O país da América do Norte foi limitando cada vez mais a importação do filme estrangeiro em seu mercado, principalmente da produtora francesa Pathé, a mais

importante da época, de forma a criar uma reserva de mercado para seus filmes (*idem*, 2004).

No Brasil, a ausência de regulação na aquisição de filmes internacionais foi um dos motivos que acabou desencadeando a primeira grande crise do cinema brasileiro, a partir de 1912 – o filme norte-americano já dominava o mercado internacional e o comércio local, e dificultava a exibição do filme nacional, prejudicando toda a cadeia produtiva do cinema brasileiro, desde a sua etapa de produção, até porque, neste momento histórico, o longa-metragem se estabelecia como produto central na exibição, “exigindo grandes investimentos e um padrão de qualidade superior ao obtido com as câmeras e laboratórios aqui disponíveis” (MOURA, 1990, p. 45).

As companhias cinematográficas brasileiras, incapazes de concorrer com o produto estrangeiro, começam a encerrar suas atividades, e a produção nacional de mais de cem filmes por ano termina bruscamente. MOURA (1990, p. 47) relata a aproximação da burguesia carioca com o cinema norte-americano, que passa a ter um papel civilizatório e ideologicamente considerável. De fato, colapsava-se o cinema brasileiro e, com ele, umas das principais formas de propagação do ideário nacional.

1.2 – As primeiras adaptações de *O Guarani* no cinema

Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira. E não é só porque houvesse tratado assuntos nossos. Há um modo de ver e de sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das cousas. (ASSIS, 1899, p. 129)

Como visto anteriormente, a escola romântica brasileira buscou referendar o indígena em seu projeto de criação de uma identidade nacional e José de Alencar se tornou, na literatura, o grande nome por trás desta empreitada. Em seus romances indigenistas, explorou o ufanismo, a exaltação às riquezas naturais do país, e centralizou no personagem indígena a corporificação do herói nacional.

Inspira-se nele o compositor Antônio Carlos Gomes, que traduz *O Guarani* para a ópera *Il Guarany*, que se transforma no primeiro sucesso da música brasileira no exterior. O libreto, escrito por Antonio Scalvini e Carlo D’Ormeville, não fora escrito em

português, mas em italiano, se associando irruptivamente à definição burguesa de nacionalismo, gerida nas revoluções liberais do século XIX.

O índio Peri, protagonista da história, é apresentado como um herói dentro da estética do exótico e do mítico. É o representante do "bom selvagem", uma das vertentes do nacionalismo no contexto romântico brasileiro. Diferentemente do original de José de Alencar, o índio de Carlos Gomes fala italiano e tem a mesma fluência de linguagem que os portugueses. *Il Guarany* traz uma reflexão sobre a identidade do país e da consciência do nacionalismo. O texto idealiza o índio como o representante da identidade nacional e ressalta as belezas naturais da terra. Apresenta um caráter hiperbólico, por meio das metáforas e adjetivos que ressaltam o sentimento pela terra. (SILVA; BASEIO; SERGL, 2019, p. 71)

Não deixa de ser simbólica, portanto, esta relação intersemiótica tenha sido representada nos primeiros anos do cinema brasileiro¹⁸, recordista de adaptações no período da Bela Época, apesar de nenhum dos títulos ter obtido o mesmo sucesso dos campeões de bilheteria do período, como *Os Estranguladores* (1908), *A Viúva Alegre* (1909), *Sonho de Valsa* (1909) e *Paz e Amor* (1910). O número expressivo de adaptações reflete o interesse dos produtores de explorar a popularidade do dito cinema cantante¹⁹, que era uma das sensações da época, mas também buscar uma identificação com a plateia brasileira com o argumento conhecido destas produções.

Para ORTIZ (2012, p. 17), meio e raça traduziriam os elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira. O cinema brasileiro buscou, então, na literatura romântica, uma forma de concatenar argumentos nacionalistas que combinassem estes dois elementos; não à toda, parte da cinematografia nacional se volta para a prosa de José de Alencar, senão o autor mais famoso da época. Em seus primeiros anos de cinema, foram produzidos no país adaptações de romances indigenistas de Alencar, como as adaptações de *Iracema* (1918, dirigida por Vittorio Capellaro; e 1919, de Luiz de Barros), *Ubirajara* (1919, Luiz de Barros), as diversas adaptações de *O Guarani*, a qual este texto se deterá, além de outros títulos urbanos do autor, como *A Viuvinha* (1914, também de Luiz de Barros, e 1916, de João Stamato) e *Lucíola* (1916, de António Leal).

¹⁸ Apesar de não haver estudos conclusivos a respeito, é bem provável que *O Guarani* seja a obra mais adaptada para o cinema em toda a filmografia brasileira.

¹⁹ “O cantante fazia a junção de uma peça filmada, um trecho de opereta ou uma ária famosa, a exemplo das *phonoscènes* da Gaumont, com a sonorização ao vivo, exibindo em projeção a cena cantada, porém colocando por trás da tela do cinema o cantor em pessoa, dublando a música vista pelo espectador” (SOUZA, 2018, p. 43)

O primeiro título que a historiografia clássica registra é *Os Guaranys* de 1908, uma produção de Labanca, Leal & Cia., a maior produtora cinematográfica da época, de propriedade do italiano José Labanca, famoso empreendedor, e do português António Leal, também fotógrafo da revista de sátira política *O Malho* (ARAÚJO, 1976, p. 264). Sua estreia aconteceu em 15 de setembro no Rio de Janeiro, no Cinema-Palace, também propriedade de Labanca e Leal, e apresentava a filmagem de um número de pantomima do famoso palhaço negro Benjamin de Oliveira no Circo Spinelli. ORTIZ (2012, p. 19) salienta que na obra de José de Alencar, ao se ocupar da relação entre o indígena e o branco, se abstém da representação do negro, que naquele período era identificado apenas como força de trabalho e destituído de cidadania; é, portanto, no mínimo irônico que a primeira representação cinematográfica do indígena na filmografia nacional tenha sido interpretada por um homem negro.

Esta primeira adaptação de um romance é outra referência fundamental para a construção da linguagem do cinema industrial. Filmada ainda sem decupagem, com a câmera fixa, exprime as intenções e impasses desse cinema carioca para o qual a abertura de amplas possibilidades comerciais exigirá que técnicos e artistas se superem. (MOURA, 1990, p. 33)

Logo depois estreou em São Paulo, na Sala Íris, em 28 de setembro de 1908, *A Canção do Aventureiro*, baseado em uma ária da ópera de Carlos Gomes. Produzido por Rubens Guimarães, da companhia Rubens e Alcides, e interpretado por Luís de Freitas, foi considerado o primeiro filme cantante realizado em São Paulo. Quando por sua passagem pelo Rio de Janeiro, no cinema Rio Branco, foi anunciado como “a fita mais perfeita de fabricação nacional” (ARAÚJO, 1976, p. 278).

A partir do dia 28 de setembro, o Sr. Ruben Guimarães, empresário do Íris-Theatre, deu início às fitas cantantes. Por isso contratou o barítono paulista Luís de Freitas (formado na Escola de Milão, para ficar atrás do pano, onde são projetadas as cenas muito bem combinadas, e cantar trechos de música a caráter, para o que dispõe de uma bela voz extensa e bem timbrada. A primeira fita foi *A Canção do Aventureiro*, ária de *O Guarani*, que o distinto barítono cantou com a máxima expressão. Conseguiu francos aplausos no Íris-Theatre (*idem*, p. 159-160).

No dia 9 de janeiro de 1909, estreou na capital federal uma outra adaptação, intitulada *Duetto do Guarany*, no Teatro Lírico, produzida pelo proeminente William

Auler²⁰ e interpretada por Claudina Montenegro e pelo tenor Santucchi. MOURA (1990, p. 37) revela que a filmagem é uma versão quase completa da ópera, uma enorme produção da época que contava com artistas argentinos. O influente crítico de arte do jornal *O Paiz*, Oscar Guanabario, relatou que na estreia do filme o público “despreendeu uma gargalhada de mora, de desprezo, de iludido e explorado”, citou o desempenho de Montenegro como “cantarolas de uma artista de zarzuelas” e, sobre Santucchi, “se vestiu de espanador para fingir de Pery”; para ele, o filme era uma “tolice que revela a ignorância do organizador do quadro” (GUANABARINO, 1909, p. 3).

No Cinema Radium, em São Paulo, no dia 10 de janeiro de 1910, foi exibido o filme *O Guarany*, conforme coluna do jornal *O Estado de São Paulo* do mesmo dia: “Hoje, exibição de um dos mais interessantes filmes feitos pela casa Pathé, “O Guarany”, extraído do célebre romance do mesmo nome de José de Alencar” (Palcos e Circos, 1910, p. 4). De acordo com ARAÚJO (1981, p. 181), o filme tinha “30 quadros e representava os episódios mais importantes do célebre e popular romance de José de Alencar”. A citação à Pathé é um mistério: pode ser um chamariz de público mentiroso, usando o nome da famosa produtora francesa, um equívoco na formulação do anúncio (depois reproduzido pela redação do jornal) ou mesmo uma associação com a produtora, cujos detalhes são desconhecidos. A base de dados da Cinemateca Brasileira alerta que este filme pode ser uma reapresentação de *Os Guarany*s, de 1908, por conta da indicação, também no anúncio, da exibição da primeira missa no Brasil.

Em 18 de março de 1911, já no ocaso da Bela Época, estreou, no Teatro São Pedro de Alcântara, Rio de Janeiro, mais uma adaptação. Produzido e dirigido pelo italiano Salvatore Lazzaro, era um filme cantante em quatro partes. O papel de Peri coube a Miguel Russomano, e o de Ceci a Laura Malta. Em nota do jornal *Gazeta de Notícias* de 25 de março de 1911 é dito que “a fita não será só exibida, como cantada, tendo sido uma partitura confiada a bons artistas e à excelente orquestra.” (ARAÚJO, 1976, p. 360).

Há também uma produção de 1912, também chamada de *O Guarani*, rodada em pelo imigrante italiano Paulo Benedetti em Barbacena, Minas Gerais, onde se instala primeiramente como exibidor. Com a falta de diversidade na oferta de títulos para a sua sala, o Cinematographo Mineiro, ele volta-se para a produção e, como informa

²⁰ Nome artístico de Cristovão Guilherme Auler, um fabricante de móveis que mudou de carreira, tendo se tornado um dos principais produtores de filmes cantantes da época (EBERT, 2018).

SCHVARZMAN (2018, p. 132), seu interesse parece ser, sobretudo, experimentar formas de sincronização entre som e imagem. Ele inventa uma técnica chamada cinemetrofonia, através da qual a partitura musical era impressa numa zona inferior do quadro e acompanhava toda a extensão da película, para que a orquestra pudesse executar a música ao mesmo tempo de determinados fotogramas. A técnica cinemetrofônica foi primeiramente usada em *Filme especialmente organizado para demonstração da cinemetrofonia* (1912), depois em *As lavadeiras* (1912) e em *O Guarani*, “que convence o realizador a patentear e explorar seu invento” (*idem*, p. 132).

1.3 – As duas versões de Capellaro

Após a paralização praticamente total das atividades cinematográficas nacionais nos anos 1913 e 1914²¹, passam a ser importados negativos e novos equipamentos cinematográficos para as filmagens locais, que originam os filmes dito naturais, “tomados sem atores, realizados com diversos propósitos, para jornais da tela, documentários, divulgação institucional, propaganda e quaisquer outros bicos que achassem os cinegrafistas, como se nomeavam” (MOURA, 1990, p. 50), ou então as películas vulgarmente conhecidas como posadas, “filmes de ficção muitas vezes dramatizados com atores completando material documental, uma outra velha tradição de nosso cinema”.

Logo também se retoma a produção do cinema de ficção, como *Lucíola* (1916), do veterano António Leal, também baseado em um romance de José de Alencar. Para MACHADO (1990, p. 101), é natural que o cinema brasileiro destes anos explore temas históricos ou adaptações da literatura brasileira, constantemente dentro de uma moldura patriótica, pois o mundo era afligido pela Primeira Guerra Mundial, seja pelo desejo dos cineastas, quase sempre imigrantes, em se associar à cultura local, seja como estratégia comercial. O mesmo autor cogita, também, que a presença intensa da literatura possa ser explicada, também, pela dificuldade técnica na elaboração de roteiros ou mesmo por uma artimanha de produção que busque a transferência do *status* literário para o cinema.

²¹ MOURA (1990, p. 50) retoma três filmes lançados nestes anos: *O Crime da Paula Matos* (1913) e *O Caso do Caixote* (1912, também exibido como *O Roubo de 1.400 Contos*), ambos dos irmãos Alberto e Paulino Botelho, e também *A Estrangeira* (1914), realizado por Henrique Pongetti.

Eis que surge um personagem fundamental para o cinema paulistano da época: o italiano Vittorio Capellaro, que chega a São Paulo em meados de 1915 como integrante de um grupo teatral dirigido por Alberto Capozzi. De acordo com SOUZA (2018, p. 177), a trupe permanece vários meses no país, apresentando-se nas capitais e nas principais cidades do interior.

As companhias estrangeiras de teatro, quando em *tournee* pela América do Sul, frequentemente contratavam alguns dos melhores atores locais para a temporada. E não raro voltavam à Europa sem alguns dos integrantes, que se animavam em permanecer. Em meio a toda esta atividade, às vezes também se rodavam filmes sobre as próprias encenações ou documentários sobre a terra. (MACHADO, 1990, p. 100)

Durante a temporada, Capellaro anuncia que obtivera os direitos de adaptar para o cinema o romance *Inocência*, do Visconde de Taunay, e que Capozzi, por seu lado, declara que fará o papel de Peri numa adaptação de *O Guarani* que nunca se concretizou. Capellaro se desliga da trupe, e se filia a grupos de teatro da capital paulistana; a companhia segue para o sul do país e depois para a Argentina (SOUZA, 2018, p. 177).

O cinema paulistano do período mudo é obra de um contingente de artistas e aventureiros em grande parte proveniente dos grupos de teatro amador ligados a associações de imigrantes e sociedades mutuárias de operários. Estes centros de defesa dos interesses profissionais dos trabalhadores imigrantes, que aqui se instalaram em massa com a industrialização de São Paulo, eram também ativos centros de lazer e divertimento. (MACHADO, 1990, p. 100)

Associado a estes grupos teatrais, Capellaro organiza o elenco de seus primeiros filmes. Em 1915 estreia *Inocência*, que recebeu boas críticas e que chegou a ser exibido no Rio de Janeiro. “Era uma produção pequena e provavelmente recuperou o capital investido, o que incentivou Capellaro a um voo mais ambicioso: retomar o anunciado projeto de Capozzi de adaptar *O Guarani* para o cinema” (SOUZA, 2018, p. 177); a ele coube o papel de Peri, “apesar de louro, com olhos azuis e narigudo” (MOURA, 1990, p. 53), e os demais indígenas eram representados por “mulatos seminus que Capellaro pintava de amarelo e salpicava de penas” (MACHADO, 1990, p. 103), que demonstram a falta de qualquer tipo de compromisso do realizador com uma representação fidedigna dos indígenas.

SOUZA (2018, p. 178) relata que houve uma sessão dedicada à imprensa no cinema *Pathé Palace*, e que de acordo com o jornal *Correio Paulistano*, “A impressão causada foi a melhor possível. É um filme destinado a alcançar grande sucesso. (...) Vale a pena ver o “Guarany”” (Theatros e Salões, 1916, pg. 2). Já o jornal *O Estado de São Paulo* publica a seguinte resenha:

Perante grande número de convidados e de representantes da imprensa, foi ontem exibido no Pathé Palacio, o grandioso filme “O Guarany”, extraído do romance de Alencar. O trabalho apresentado foi uma revelação. Muito poucos dos que assistem à projeção de um filme são capazes de imaginar as dificuldades, os obstáculos e não poucas vezes os perigos e sacrifícios a vencer por parte dos artistas na organização de um filme movimentado. Há ocasiões em que o ator põe em jogo a própria vida no afã de imprimir ao trabalho toda a naturalidade possível, principalmente quando se trata de uma adaptação ao cinema de uma obra já conhecida e cujos pontos capitais devem ser assinalados com verdade, a fim de aproximá-la quanto possível do original. Foi o que se deu com “O Guarany”. Na sua organização, que custou ingentes sacrifícios dada a falta de pessoal numeroso e hábil, de material, de locais apropriados para encenação, de ateliês, de indumentária a caráter, os artistas que tomaram a incumbência de levar à tela um dos mais conhecidos trabalhos da literatura indígena, viram-se em mais de um momento em atuações perigosas, tendo até um deles sofrido horrivelmente as picadas de uma jiboia, ao levar a efeito uma cena numa furna temerosa, cheia de horrendos répteis. Avultam ainda as cenas de arrojo e de temeridade de que está cheio todo o trabalho. Isso tudo ainda mais ressalta o mérito dos artistas, tratando-se, como se trata de estrangeiros em sua maioria, pouco afeitos aos perigos que a cada passo ameaçam até mesmo os nossos mais ousados caboclos. Foi, pois, uma surpresa para a assistência do Pathé o magnífico trabalho dos srs. Campos e Capellaro, os mesmos que já nos deram a “Inocência”, outra bellissima adaptação do notável trabalho de Taunay. A parte fotográfica, executada pelo hábil operador sr. Antonio Campos, trabalho que nem sempre corre a medida dos desejos do operador, atendendo-se à violência de luz e a influências solares imprevisíveis, oriundas das variações atmosféricas em limitado número de horas, essa mesma não sofreu com a eclosão de luz. Há partes, principalmente a 7ª, a 8ª e a 12ª em que a nitidez fotográfica faz inveja a dos melhores filmes europeus. Nesta última parte, que é de uma beleza encantadora, os artistas primaram. É a que representa a enchente do Paraíba. O efeito é maravilhoso, soberbo. Enfim, todo o filme é uma revelação, custando a acreditar que com tão reduzidos recursos se pudesse organizar trabalho de tanta importância, que tem sobretudo o mérito de rememorar e propagar as mais belas páginas da nossa literatura. “O Guarany” tem 12 longas partes e os seus quadros são elucidados pelos textos correspondentes do romance. A empresa fez mais. Mandou executar um arranjo com a partitura de Carlos Gomes, de modo que o desenvolvimento do filme seja acompanhado da música correspondente, aumentando desse modo a emoção do espectador. Incumbiram-se dos principais personagens o sr. Vittorio Capellaro, inteligente artista dramático que já nos visitou com Duse, Tina di Lorenzo e Capozzi. O Sr. Capellaro, que é diretor da “trupe”, incumbiu-se do papel de Pery, desenvolvendo-o com muita observação. A parte de Cecy, foi entregue à senhorita Georgina Marchiani, que deu à graciosa filha de d. Antonio Mariz muita vida e desenvoltura. Os demais papeis foram entregues ao sr. Eduardo Casalli, o de d. Antonio de Mariz; à sra. Maria Valentini, o de d. Lauriana; o de Alvaro, ao sr. Santino Giannatassio; o de Lorendano, ao sr. Paulo Aliano; o de Ayres Gomes, ao sr. Enrico Fragale. No filme tomaram parte ainda grande comparsaria representando índios Aymorés; aventureiros, etc. Os principais quadros foram tirados, no parque Jabaquara, do sr.

Cantarella; na Cantareira, em Pinheiros, no Butantã, na Lapa, no Alto da serra, na propriedade do dr. Tobias de Aguiar, próximo da capital, e na represa de Santo Amaro, que representa o último quadro. A fita tem 3.500 mestros e leva 2,15 a exibição. A sua organização completa ocupou 6 meses de trabalho diário. A sua primeira exibição pública está marcada para segunda-feira, no Pathé. É digna de ser vista e apreciada, pois, como dissemos é um trabalho de valor, como jamais se conseguiu obter no Brasil (Notícias Theatraes, 1916, p. 5).

Deste texto, um híbrido entre crítica cinematográfica e matéria informativa comum à época, chama primeiramente atenção a forma como o autor, desconhecido, se refere a *O Guarani* como “literatura indígena”; provavelmente ele está se referindo ao tema da obra abordada e não à literatura, um erro que persiste na imprensa brasileira até hoje, inclusive nos veículos de viés progressista.

Há, porém, outros dois aspectos que merecem atenção. Um deles é que se ressalta a participação não só de Capellaro, mas também de diversos outros estrangeiros na produção e no elenco; outro, que o autor compara a obra às produções europeias, estas como um modelo a ser seguido. O crítico, ao concluir seu texto exaltando o filme como “um trabalho de valor, como jamais se conseguiu obter no Brasil”, associa estes dois aspectos ao sucesso do empreendimento.

No dia seguinte, o mesmo jornal publicou um anúncio publicitário de página inteira, com uma enorme foto de Capellaro trajado como Peri e replicando a resenha que o filme havia recebido no dia anterior, demonstrando a confiança dos produtores no resultado comercial. SOUZA (2018, p. 178) relata que o filme foi exibido na maioria das salas da capital paulistana e, posteriormente, ficou uma semana em cartaz nas duas salas do *Palais*, no Rio de Janeiro, além de ser mostrado em outras salas da cidade e em Niterói: “Provavelmente nenhum outro filme brasileiro antes de *O Guarani* teve um circuito de exibição tão extenso” (*idem*, p. 178).

FIGURA 1 – Anúncio de página inteira de jornal dedicada a *O Guarany*.



Fonte: O Estado de São Paulo, edição de 5 de junho de 1916.

Na década de 1920 a situação do cinema brasileiro era outra. A ocupação do cinema estadunidense era enorme: em 1921 a taxa era de 71%, chegando a 86% em 1929. “Quando o cinema brasileiro começa a imitar o norte-americano, é preciso considerar que se consolidava entre nós desde o pós-guerra uma cultura cinematográfica de perfil norte-americano”, diz MACHADO (1990, p. 107), para depois complementar ao dizer que a exploração de temas nacionais pelas produções brasileiras era provavelmente a única diferença atraente no quadro de inferioridade técnica sentida pelo público.

Às dificuldades habituais soma-se a incapacidade de elaborarmos um gênero de cinema que conquistasse o público, a esta altura acostumado ao cinema norte-americano e estranhando os nossos produtos mesmo quando tentam imitar o concorrente. Devido à sua marginalidade econômica e à inautenticidade dramática, nosso público não consegue se reconhecer nos filmes nacionais, num ciclo vicioso que põe em xeque sua subsistência (*idem*, p. 107).

Havia também uma “crescente influência de uma série de publicações voltadas para a cultura que abordam sistematicamente o cinema” (MOURA, 1990, p. 57), no caso as revistas *Para Todos* e *Selecta*, editadas por Mário Behring e Paulo Lavrador, e que

tinham como repórteres e redatores Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Eles se tornariam personagens fundamentais do cinema,

(...) dando destaque aos cineastas que aparecem nas capitais ou no interior do país, influenciando-os diretamente e até interferindo em seu trabalho. Suas vozes se unem para atacar com violência o que classificam como “os cavadores”, os realizadores de naturais, responsabilizados pela péssima conceituação não só do cinema no país, como da própria imagem do Brasil no exterior (*idem, ibidem*).

Os integrantes das revistas apoiam principalmente a valorização do filme de enredo e a passam a exigir do Estado e da iniciativa privada medidas que permitam a criação de uma indústria cinematográfica com padrões internacionais.

É neste contexto que, em 1926, Vittorio Capellaro novamente roda uma adaptação de *O Guarani*. SOUZA (2018, p. 213) relata que o cineasta, sem a capacidade financeira para concluir as filmagens da nova versão, apelou para o representante da companhia Paramount em São Paulo, que lhe deu os recursos necessários e, em contrapartida, ficou com os direitos de distribuição do filme, uma transação até então inédita no cinema brasileiro.

A companhia reforçou que se tratava de um filme patrocinado, mas a imprensa passou a se referir à fita como uma produção da Paramount e alguns veículos chegaram a dizer que se tratava de uma encomenda do grupo estrangeiro. Durante a campanha publicitária de lançamento, divulgou-se que o filme estrearia simultaneamente no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Nova Iorque, o que de fato não ocorreu.

O escritório da Paramount tomou cuidados com o acabamento de *O Guarani* e o cercou de uma campanha publicitária competente. Lançado no Capitólio carioca, inaugurado menos de um ano antes e gerido naquele momento pela própria Paramount, o filme ficou uma semana em cartaz, em outubro de 1926. O lançamento em São Paulo ocorreu um mês depois, no República, a melhor sala da cidade. Em seguida, percorreu a linha explorada pela Paramount, ou seja, foi exibido em todo o país, do Amazonas ao Rio Grande do Sul e em praticamente qualquer cidade do interior em que existia cinema. Em fevereiro de 1928, a Paramount divulgou uma lista oficial de todas as cidades em que o filme havia sido exibido e parece que, em 14 meses, as rendas de comercialização ascenderam a quatrocentos contos de réis. Isso era a comprovação da suspeita de Adhemar Gonzaga de que “os nossos filmes podem viver perfeitamente do nosso mercado ou, como escreveu Paulo Vanderley, “para termos cinema no Brasil, basta possuímos este aparelho comercial, porque temos filmes apresentáveis (SOUZA, 2018, p. 213-214).

É bem provável que as duas adaptações de *O Guarani* feitas por Capellaro tenham sido as mais bem-sucedidas comercialmente, até os dias de hoje. Ele soube utilizar a imprensa e um estúdio estrangeiro a favor de seus filmes, estratégias de alcance de público que se mostraram bem-sucedidas. Se, por um lado, a ausência material destes filmes, hoje perdidos, impede sua fruição e análise, há de se verificar que as práticas pioneiras usadas nestes dois filmes seriam muito replicadas posteriormente.

1.4 – Soldados representam indígenas

O jornal Correio da Manhã, de 26 de janeiro de 1920, anunciava uma nova produção baseada em *O Guarani*, em comemoração ao jubileu da ópera de Carlos Gomes. “A Carioca Film, companhia cinematográfica dirigida por Alberto Botelho, está concluindo um “film” nacional interessantíssimo, extraído do popular romance de José de Alencar...”, começa o texto, que fornece algumas outras informações sobre a produção, como o curioso destaque para o ator João de Deus, que interpreta o personagem Dom Álvaro de Sá, “galã apaixonado e valente”; a atriz Abigail Maia assume o papel de Ceci, em seu primeiro papel cinematográfico, e cabe ao ator Pedro Dias o papel de Peri.

“O Guarany” apresenta uma seriedade que vai causar sensação e que nos enche de justa ufania, por se tratar de um aperfeiçoamento introduzido por um mecânico brasileiro, o sr. Joaquim Rosas. Este hábil profissional confeccionou um aparelho para ser aplicado na máquina fotográfica, fazendo com que sejam obtidos efeitos até hoje desconhecidos na adiantada arte. (No Mundo da Tela, 1920, p. 4)

O aperfeiçoamento confeccionado para o filme fora um novo diafragma, que permitia um novo patamar de nitidez para as imagens. Há de se ressaltar o trecho que diz que a invenção encheria o espectador de justa ufania; explicitamente o autor do artigo sinaliza uma certa euforia com o invento nacional. Dias depois, no mesmo jornal, porém, o tom é o outro. No dia 30 de janeiro de 1920 o Correio da Manhã publicou a seguinte análise, assinada pelo jornalista Viriato Corrêa:

É muito louvável o esforço das companhias que se têm formado entre nós para explorar a indústria cinematográfica com filmes nacionais. Seria mesmo para

desejar que essa arte tivesse maior desenvolvimento e mais segura direção. O nosso incomparável José de Alencar forneceu, até agora, às empresas desse gênero o mais valioso cabedal para as representações da tela animada. *Iracema* e *Ubirajara* foram “filmados”, e agora o está para ser *O Guarany*, de todos os romances de Alencar o mais popular, o mais sugestivo, já celebrado no palco com a bela partitura de Carlos Gomes. Dá-se, porém, este fenômeno interessante: em se tratando de assuntos indígenas, que necessitam de certo estudo e acurada atenção, pela reconstituição dos costumes e dos adornos próprios aos nossos índios, é justamente o que não se nota na composição destes filmes... Assim é que aparecem índias brandindo arco e flecha, quando é sabido que as mulheres jamais se entregaram a esses misteres guerreiros, sendo, ao contrário, destinadas às ocupações pacíficas da tribo. Quanto à indumentária indígena o erro é ainda mais grosseiro e ridículo cocares vão cobrir os rins, cintas vão parar no pescoço, braçadeiras para as pernas, numa contradança epilética que revela a mais supina ignorância da vida do nosso índio... E o que é pior é que essas fitas são oficialmente declaradas como tendo sido feitas sob os auspícios da Diretoria de Índios e do Museu Nacional, quando essas repartições apenas forneceram os apetrechos para tal fim, sem nenhuma outra responsabilidade. Seria, pois, aconselhável que a empresa que vai montar *O Guarany* recorresse aos bons ofícios de algum técnico nesses assuntos que os temos felizmente habilitados, a fim de evitar as incongruências que afeiam e tiram todo o valor científico aos precedentes filmes de ação indígena. (CORRÊA, 1920, p. 2)

Em contraste com a nota anterior sobre o filme, Corrêa adota uma nova postura, a de exigir mais rigor na representação indígena nos filmes. Ele é certo ao apontar a necessidade das produções brasileiras de se embasarem, tanto em relação aos hábitos e costumes dos personagens retratados, bem como suas caracterizações. É bem provável que esta tenha sido uma das primeiras cobranças de responsabilidade que a imprensa faz sobre a produção de filmes no Brasil em se tratando de representação, ainda que o autor a caracterize como um “valor científico”. Porém, de acordo com o site da Cinemateca Brasileira, há no livro *70 Anos de Cinema Brasileiro* (1966), de autoria de Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes, a informação que soldados representaram os indígenas na produção.²²

No dia 11 de setembro de 1920, o *Correio da Manhã* publicou um anúncio do filme, que estrearia em dois dias, citando-o como “um padrão de glória para a Arte Nacional”. A peça ressalta um tom ufanista; tudo no filme é brasileiro, desde o romance no qual foi baseado, as locações, a “fábrica” (a empresa) que o produziu e os membros do elenco, diferentemente das versões anteriores. Ao final, clama a um sentimento patriota do leitor: todos os brasileiros deveriam assisti-lo.

²² Informação disponível em <<https://bityli.com/tjzZF>>. Acesso em: 17 jun. 2021.

1.5 – Roquette-Pinto, Humberto Mauro e o cinema educativo

Com o fim da gripe espanhola em 1919, o Brasil começou a passar por uma série de transformações que iniciaram o processo de modernização do país. Vários acontecimentos marcaram a sociedade brasileira, como a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, a Revolta dos Tenentes e a Revolução de 1924, e a criação do Partido Comunista Brasileiro (PCR) em 1922.

Formava-se, também, uma ideia de construção da nação por meio do Estado; surgia o jargão do “país do futuro” e, cada vez mais, se defendia a “educação pela instrução pública, a reforma do ensino e o estabelecimento de um “campo cultural” por meio da universidade (SIMIS, 2008, p. 25).

Em 1929, a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque precipita um colapso sem precedentes no capitalismo, que desencadeia, no Brasil, uma crise econômica principalmente relacionada ao principal produto de exportação, o café, que sustentava o poderio das elites econômicas paulistas. As denúncias de fraude nas eleições para a presidência do país e uma série de conflitos levam à Revolução de 1930, que conduz Getúlio Vargas ao poder.

Para VIEIRA (1990, p. 131), o sonho do cinema brasileiro de alcançar o *status* de verdadeira indústria cinematográfica era legitimado pela própria Revolução de 1930, “que representou para o país a mudança de poder da oligarquia rural para os setores urbanos da classe média, uma burguesia industrial em potencial”.²³ Já SIMIS (2008, p. 42) defende que a integração nacional se tornou prioridade na construção do Estado e da identidade brasileira e que o cinema era entendido como um importante meio para a veiculação do nacionalismo,

que nos anos compreendidos entre 1930 e 1945, teve destaque nos debates dos problemas políticos e econômicos brasileiros, pois as novas forças políticas – cuja origem deve ser associada ao Tenentismo, à emergente burguesia industrial, às lideranças operárias, bem como aos movimentos artísticos dos anos 20 -, adversárias das oligarquias que até então detinham o poder,

²³ Para o mesmo autor, é no período da década de 1930 que se testemunha as primeiras tentativas mais sérias de uma possível industrialização da atividade cinematográfica do país, com o surgimento das produtoras Cinédia (1930), Brasil Vita Filmes (1934) e Sonofilmes (1937), todas sediadas no Rio de Janeiro (VIEIRA, 1990, p. 131).

identificam a solução de seus problemas com soluções do tipo nacionalista. O cinema poderia ser o portador da ideologia nacionalista que se ocupa em identificar uma coletividade histórica em termos de nação e cuja solidariedade é garantida por meio dos fatores étnicos, geográficos e culturais” (*idem*, p. 27-28).

Eis que o médico, legista e antropólogo Roquette-Pinto se torna um elemento central deste período nos âmbitos cultural e educacional. Para SCHVARZMAN (2000, p. 90), ele, que havia se tornado diretor do Museu Nacional em 1926 e permaneceu no cargo no governo Vargas, tinha a preocupação constante de aliar o conhecimento científico às possibilidades concretas de ação, de forma a intervir e modificar a vida dos homens deste país, sobretudo os desvalidos e incultos, erradicando a ignorância responsável, no seu entender, pela miséria e pelo atraso.

É devido a essa crença repensada ao longo de sua carreira que se interessa pelos meios de comunicação: a imprensa, o telégrafo, o telefôno sem fio – o rádio –, passando pelo cinema e até mesmo com experiências na montagem de transmissões de televisão. Seus contatos com os meios de comunicação visavam colocar em prática as formas de atingir o maior número de pessoas: os carentes, os analfabetos, as populações do interior insuladas pela insipiência de transportes e de vias de comunicação. Reflete, ainda, sobre o papel das estradas, dos correios. Era preciso levar as mensagens que acreditava libertadoras a todos os brasileiros, da maneira que fosse: em revistas, pelas ondas do telégrafo, do rádio, pelas imagens do cinema (*idem*, p. 96).

SCHVARZMAN (*idem*, p. 120) também analisa que, durante todo este período, até 1932, quando se institui uma censura nacional, muitas das opiniões externadas sobre o cinema são enviesadas pela moral – era preciso dominar o cinema de forma correta e sábia e, para isso, era necessário impor a existência de algum tipo de controle que impedisse a divulgação indiscriminada de mensagens perniciosas à população ou à imagem do país, e também adotar medidas que incentivassem a produção e exibição de um “bom” cinema nacional. Era necessária a preocupação com a qualidade e o teor dos filmes dados a ver ao público, sobretudo crianças, e também de produzir obras adequadas que aproveitassem o potencial do cinema. Para BARRENHA (2018, p. 493) se estabelece, então, uma nova relação entre a atividade cinematográfica e o Estado, e o cinema educativo atuaria como um dos pilares do amplo projeto político de Vargas relacionado à universalização da educação, à difusão de um ideário nacional e à integração nacional geográfica e cultural.

A estruturação do órgão que Roquette-Pinto planejava se concretizou com a criação, em 1936²⁴, do Instituto Nacional de Cinema Educativo, que se destinava a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar de ensino, e ainda como meio de educação popular em geral.

Os filmes do INCE, mais do que voltados à instrução ou à complementação dos programas escolares, dirigiam-se à formação geral de populações diversas e distantes geograficamente, colocando-as em contato com conteúdos e temas variados e, no âmbito da cultura e história, com personagens e acontecimentos julgados como exemplares (*idem*, p. 494).

Conforme explicado por MORETTIN (2013, p. 153), o INCE contava com uma assessoria de especialistas – Affonso de Taunay, Carlos Chagas Filho, Vital Brasil, entre outros –, intelectuais que garantiriam que os filmes apresentassem noções tidas como verdadeiras, que elaborassem um texto “correto” do ponto de vista científico e a sua adequação ao ensino.

A Humberto Mauro coube a direção técnica do Instituto. O experiente cineasta, notório por seus títulos rodados em Cataguases, e posteriores realizações para as produtoras *Cinédia* e *Brasil Vita Filmes*, fazia dentro do aparato estatal centenas de filmes das mais variadas metragens. Porém, é certamente com *O Descobrimento do Brasil*, longa-metragem que Mauro dirigiu entre outubro de 1936 e novembro de 1937 para o Instituto do Cacau da Bahia, com o envolvimento do INCE e colaboração intelectual de Roquette-Pinto, que se encontra a carta de intenções do instituto recém-criado (SCHVARZMAN, 2000, p. 151). O filme, exibido pela primeira vez no Rio de Janeiro em 30 de novembro de 1937 com a presença de autoridades, e lançado comercialmente em 6 de dezembro, era acompanhado de propaganda que enaltecia sua realização como um feito patriótico (*idem*, p. 163).

Ao analisar toda a produção do INCE entre 1936 e 1964, SCHVARZMAN (*idem*, p. 249) contabiliza 357 títulos, em sua maioria dirigida por Humberto Mauro. A historiadora divide estes filmes em duas fases: um primeiro período compreendido entre

²⁴ Apesar de seu funcionamento se iniciar em 1936, apenas no ano seguinte o órgão é burocraticamente regulado, através da Lei 378 de 13 de janeiro de 1937. BRASIL. Código Civil. Rio de Janeiro, 1916. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3071.htm>. Acesso em: 15 jun. 2021.

os anos 1936 e 1947, que coincide com o Estado Novo e com a influência de Roquette-Pinto, na definição dos temas e no papel do cinema na educação; e um segundo período, entre 1947, momento da aposentadoria de Roquette-Pinto, até 1964, ano do último filme de Mauro no INCE, período este marcado pelo esgarçamento das premissas educacionais e do caráter pedagógico, e no qual Mauro possui maior autonomia na condução dos seus projetos. No primeiro período são realizados 239 filmes, 95 deles de caráter científico, divididos em temas como “divulgação técnica e científica”, “pesquisa científica nacional”, “preventivo-sanitário”, entre outros.

A recorrência desses temas demonstra o empenho com a atualização e modernização técnica e científica, tanto no nível básico quanto acadêmico, procurando ressaltar a contribuição e as descobertas dos cientistas brasileiros, as soluções técnicas engenhosas ou a excepcionalidade de espécies da flora ou fauna, demonstrações da natureza variada e pródiga que conforma o território nacional (*idem*, 2000, p. 250).

Mauro também se dedicou a películas sobre a cultura popular e o folclore, a filmes oficiais – sobre eventos cívicos e políticos – e a produções dedicadas a grandes personalidades – escritores, músicos, intelectuais –, como Machado de Assis, Euclides da Cunha e Carlos Gomes. “Heróis cultos, dados como responsáveis pela grande espiritual ou territorial do país” (*idem*, p. 250).

O filme dedicado a Carlos Gomes, *O Guarani Ato 3º – Invocação dos Aimorés*, de 1942, pode ser claramente dividido em dois momentos bastante distintos. No primeiro, em formato documental, são apresentadas imagens das cidades de Campinas, cidade onde o maestro e compositor nasceu, e a de São Paulo, que ilustram a narração de Roquette-Pinto sobre o homenageado com um sem-número de dados, bem aos moldes do cinema educativo. Há também a exibição de fotografias do Teatro Scala, de Milão, onde sua ópera *O Guarani* fora cantada pela primeira vez, em 1870. Roquette-Pinto segue com o texto: “Ao final do terceiro ato de *O Guarani*, os índios Aymorés invocam a proteção do seu deus, antes de atacar o castelo do pai de Ceci”. Se inicia, então, a segunda parte, já aos acordes da ópera, encenada na Floresta da Tijuca (Rio de Janeiro), na qual Ceci (interpretada por Alma Cunha de Miranda) suplica ao cacique (Alexandre de Lucchi, em um *blackface* imperdoável) a libertação de Peri (o ator Reginaldo Calmon), amarrado a uma árvore. É neste trecho do filme que Humberto Mauro prova toda sua competência tanto na articulação de imagens quanto na composição dos quadros.

Ao deixar o INCE em 1964, Mauro entrava para a história do cinema brasileiro, sendo louvado como um dos grandes cineastas do país. Para LOBATO (1990, p. 92), o cinema de Mauro “sempre revelou uma preocupação em flagrar nossa brasilidade, poetizando o cotidiano da terra e de sua gente. Sua abordagem é marcadamente lírica, extremamente estética. Em seus filmes, a beleza do Brasil é transposta na tela, o amadurecimento do olhar está presente na concepção de cada cena”.

Através do panorama aqui desenvolvido, é possível identificar em como a representação indígena no cinema brasileiro, apresentada em inúmeras versões de uma obra da literatura romântica, *O Guarani*, atravessou as primeiras décadas do século XX e aos diferentes momentos da cinematografia nacional em busca de consolidação (uma industrialização que nunca ocorreu), servindo a múltiplos propósitos e interesses por seu conteúdo intrinsecamente nacionalista, cujo apelo ajudaria no enfrentamento comercial ao produto estrangeiro.

Capítulo 2 – Mundo Estranho

A criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière e a primeira exibição pública de *A Saída da Fábrica Lumière em Lyon (La sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1885)*, em fins do século XIX, e outras iniciativas concorrentes, são marcos de uma sociedade que se organizava moderna a reboque das transformações causadas pela Revolução Industrial. Enquanto as linhas férreas e os trens expandiam as fronteiras e alastravam o capitalismo na distribuição de produtos a lugares antes inalcançados, o cinema, como um dos propositores da cultura de massa (BENJAMIN, 2011), poderia também viajar o mundo – e não só, poderia retornar com imagens exóticas e desconhecidas para as plateias do mundo dito civilizado. Gunning define a experiência da modernidade como:

um novo domínio sobre os pequenos incrementos de tempo; um desmoronamento das distâncias e uma nova experiência do corpo e da percepção do ser humano, moldada pela viagem a novas velocidades e por novos e atraentes potenciais de perigo”. (GUNNING, 2004, p. 34)

Era possível ao cinematógrafo registrar em película terras longínquas, à tradição dos espetáculos de lanterna mágica (COSTA, 2005, p. 46), e descrever o outro em seus fotogramas, atendendo os desejos do público da época. Ao discorrer sobre tais feitos, SHOHAT e STAM (2006, pp. 149-150) reverberam que a câmera não precisaria mais ficar confinada ao espaço local, ao contrário, poderia explorar novos territórios geográficos, etnográficos e arqueológicos; entretanto, sempre estariam entranhadas nestas imagens as interpretações subjetivas dos artistas – interpretações estas impregnadas dos discursos de seus respectivos impérios europeus. Este olhar eurocêntrico seria necessário para estruturar as práticas e representações das narrativas de dominação mesmo após o fim oficial do colonialismo (*idem*, p. 21), não muito diferente das expedições artísticas que exploraram o Brasil em seus séculos coloniais.

Este tipo de cinema de viagem, que gerou um conjunto de filmes que passaram a ser conhecidos pela alcunha *travelogues*²⁵, é derivado direto da lógica colonialista de

²⁵ “O termo *travelogue* foi cunhado em 1903 por Burton Holmes, empreendedor da área de entretenimento, que viajava ministrando palestras ilustradas pelas mais variadas imagens, de fotografias a *slides*, às recém captadas vistas. (BALTAR, 2013, p. 271).

captura pela imagem – se antes, eram desenhos, gravuras e pinturas que levavam ao Novo Mundo as representações do desconhecido das terras distantes, passou-se à técnica cinematográfica este ofício imperialista, que fazia a conciliação entre o real e o espetáculo.

Ao longo dos anos, estes pequenos filmetes, geralmente de menos de um minuto e composto por apenas um plano, foram ficando cada vez mais sofisticados sob influência do cinema narrativo que se tornava hegemônico.

Nesse contexto, os *travelogues* ficaram cada vez mais vinculados às expedições científicas financiadas por museus, notadamente o Museu Americano de História Natural. Tais filmes, que buscavam inserir situações cômicas, de ação e de emoção, notadamente de certo suspense, traziam entre seus letreiros de abertura uma espécie de selo de garantia que afirmava a participação do museu, na verdade sua sanção, em que ficavam ressaltados os objetivos da empreitada através das seguintes palavras: *Pesquisa, Exploração, Educação, Exibição*. (BALTAR, 2013, p. 273).

Esta busca por uma chancela que outorgaria a estes filmes a uma verdade científica coincide, nos anos 1920, à chegada destes *travelogues* ao Brasil – mais especificamente e comumente, à selva brasileira – em um movimento de controle estético e científico da natureza. Mas havia outras questões em jogo, conforme veremos a seguir.

2.1 Aventuras alemãs na Amazônia

O desejo de expandir as fronteiras da ciência associou-se, de maneira inextricável, à vontade de expandir as fronteiras do império. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 152)

Durante os anos 1930, a geopolítica mundial se redesenhava na iminência da Segunda Guerra Mundial, enquanto no Brasil se consolidava o autoritarismo que culminaria com o Estado Novo, em 1937. O governo de Getúlio Vargas se manteve aparentemente neutro em relação ao conflito preeminente, pois demonstrava afinidades políticas e ideológicas com os países formadores do Eixo, ao mesmo tempo que era assediado pelos Estados Unidos, que buscava manter sob controle sua zona de influência nas Américas. Quando embarcações brasileiras foram torpedeadas por submarinos alemães na costa do Nordeste em 1942, Vargas derradeiramente saiu de sua postura imprecisa e declarou guerra aos países do Eixo (PONTES, 2015, p. 59).

Neste período de indecisão, a produção nacional de borracha se tornou centro de disputa internacional, já que era fundamental para suprir as demandas da guerra, como instrumentos bélicos, vestuário e toda uma gama de equipamentos. A Malásia, então uma colônia inglesa, era a maior produtora mundial de borracha; contudo, situada numa área de conflito no Oceano Pacífico, era cada vez mais assediada belicamente pelo Japão. Caso fosse tomada pelos japoneses – o que, de fato, ocorreu em 1941 –, a produção de suprimentos provindos do látex para os países Aliados poderia ser afetada drasticamente. (*idem*, p. 60).

Esta postura ambígua do Brasil, que inclusive chegou a firmar tratados comerciais com ambos os blocos inimigos, fez com que se tornasse alvo de investidas estrangeiras das mais diversas, inclusive cinematográficas – o cinema seria, também, um instrumento político de aproximação cultural. E assim o Brasil se fez destino de cineastas, exploradores, pesquisadores, e toda a sorte de pessoas interessadas, bem como despertou o interesse de companhias estrangeiras, produtoras cinematográficas inclusas – interessadas em conhecer o que ele havia para oferecer de imagens para o mundo.

Durante a década de 1930 e o início dos anos de 1940, Estados Unidos, Alemanha, Itália e Japão produziram documentários e cinejornais em território brasileiro, filmes feitos em sua maioria para as próprias plateias nacionais, explorando a imagem de um país que se colocava como parceiro em potencial. Essas imagens do Brasil são marcadas pela tensão que pairava num mundo dividido entre dois projetos distintos: de um lado, o liberalismo, representado principalmente pelos Estados Unidos, e de outro, a proposta de um Estado totalitário, levada a cabo pela Alemanha Nazista e que encontrava ecos na política brasileira. (BLANK, 2010, p. 9)

Uma das companhias estrangeiras que aportaram no país foi a *Universum Film Aktiengesellschaft*, comumente conhecida pela sua sigla UFA, a principal produtora cinematográfica alemã da época, que foi capaz de competir mundialmente com os grandes estúdios de Hollywood nas décadas de 1920 e 1930. Criada como empresa estatal em 1917, com o intuito de produzir conteúdo informativo e de propaganda durante a Primeira Guerra Mundial, a companhia construiu seus próprios sistemas de distribuição e exibição, tendo subsidiárias e salas de cinema em todo o mundo. Foi a grande propulsora do cinema expressionista no cinema, e realizou clássicos como *Fausto* (1926), de F.W. Murnau, *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, e *O Anjo Azul* (1930), de Josef von Sternberg, mas que também ficou conhecida por ser um importante porta-voz do regime nazista.

Em 1919, a UFA fundou seu departamento de “cinema cultural”, que realizaria filmes de aventuras, viagens, mundos ocultos e civilizações intocadas, criando – ou recriando, aos seus moldes – o “documentário de expedição” (SCHWENKEL, 2003, n.p), que poderia ser definido como um filme de entretenimento não científico, diferentemente do filme etnográfico *stricto sensu*²⁶, retomando a tradição dos filmes de viagem oriunda ainda do Primeiro Cinema. Fato é que a atuação da UFA na selva brasileira remonta ao ano de 1925, quando desembarca na Amazônia uma equipe formada por Adolf von Dungern, August Brückner, Arthur Heye e outros para rodar *Urwelt im Urwald*, cujo título traduzido para o português seria “mundo primitivo na selva”, que acabou se tornando um sucesso com as plateias alemãs. Este filme, infelizmente, está perdido, mas à época inspirou jovens aventureiros, “que se viam muito mais como pesquisadores, caçadores, pilotos e atletas do que como etnólogos ou pesquisadores amadores interessados em etnologia” (*idem*, n.p, tradução nossa), a adentrarem a floresta.

A revista *Kinematographic*, pioneira publicação alemã, editou uma resenha a respeito do filme na época de seu lançamento. Apesar da má qualidade da cópia do material original disponível, é possível ler algumas impressões do texto. Entre análises técnicas da decupagem e reclamações sobre as cartelas “inadequadas”, o texto revela fascínio com o que é visto na tela: “Com alguma inveja vemos a vida idílica e sem seca dos nativos, suas danças folclóricas ao som de *gamelangs*, os hábitos familiares (...)” (“*Urwelt in Urwald*”, 1925, p. 23, tradução nossa).

Entre estes aventureiros estavam os irmãos Franz e Edgard Eichhorn. Nascidos na cidade de Ansbach, se graduaram em Direito e em Medicina, respectivamente, e foram cooptados por uma prima, Ruth, e seu esposo Arthur Heye, um dos realizadores de *Urwelt im Urwald*, para uma expedição à Amazônia. Ramos (2022, p. 20) conta que os irmãos acabaram por se introduzir na equipe de August Brückner e Pola Bauer-Adamara, a ponto de produzirem para eles o filme *Sinfonia da Selva Selvagem* (*Urwaldsymphonie*, 1930). Nesta época, Brückner pretendia, ainda, realizar outros dois documentários sobre a região

²⁶ Há registros de materiais cinematográficos alemães na Amazônia desde a virada do século XIX para o XX, como as filmagens de indígenas feitas nas diversas expedições à região do rio Negro pelo professor e filólogo Theodor Koch-Gründberg, e o material captado (gravações de som, inclusive) pelo botânico e etnólogo Emil Heinrich Snethlage em suas duas expedições ao Brasil para o Museu de Etnologia de Berlim, em 1923 e 1933, que mostra diferentes aldeias indígenas em atividades cotidianas, danças, rituais e cerimônias. Muitos destes arquivos foram preservados e estão disponíveis para consulta em instituições alemãs (SCHWENKEL, 2003, n.p).

– um sobre indígenas, outro sobre animais selvagens –, mas foi acometido por uma doença tropical e faleceu. O jornal alemão *La Plata* noticiou a morte do cineasta:

August Brückner, um dos nossos melhores diretores e operadores de filmes culturais alemães, sucumbiu a uma traiçoeira doença tropical no Pará, no rio Amazonas. Brückner estabeleceu sua reputação com o filme *Urwelt im Urwald* (...). Em abril do ano passado, Brückner empreendeu uma expedição que visava principalmente o pequeno mundo animal das florestas e riachos primitivos da região amazônica. Ele havia se equipado com os mais modernos equipamentos de fotografia e cinema. As cartas de recomendação do Ministério das Relações Exteriores, o apoio das sociedades científicas alemãs e, por último, mas não menos importante, o governo brasileiro, facilitaram muito o trabalho da expedição. Em toda parte, até o rio Amazonas, ela encontrou uma recepção amável entre os fazendeiros. (...) Dois jovens alemães, os irmãos Dr. Franz e Edgar Eichhorn acompanharam Brückner em suas viagens. (...) A segunda parte dos planos de Brückner deveria ser enfrentada. Os índios Ticuna vivem bem no alto da divisa do Pará, nos igarapés do rio Negro e do rio Cajari, temidos pelos perigosos venenos de flecha. Brückner tinha planejado filmar isso. (...) Micróbios insidiosos na água prejudicaram a saúde de Brückner. Gravemente doente com febre, teve de ser levado com enorme dificuldade para o Pará, onde sucumbiu à operação que se tornara necessária. (*Filmregisseur starb in urwald*, 1996, n.p, tradução nossa).

Com a morte de Brückner, os irmãos Eichhorn assumiram a direção e a produção dos projetos em curso, e como resultado foram contratados como documentaristas pela UFA. Franz Eichhorn acabou, também, por escrever um livro, *Deutsche Filmleute am Amazonenstrom* (“Cineastas no rio Amazonas”, em tradução livre), lançado em 1933. Os dois irmãos retornaram às selvas brasileiras diversas vezes ao longo dos anos 1930, incursões que geraram fartos registros, de ilustrações a fotografias, bem como outros registros cinematográficos da floresta.

Outras investidas cinematográficas da UFA em território brasileiro continuaram ocorrendo em paralelo, como um conjunto de cinejornais, comumente exibidos antes das sessões de cinema, produzidos entre 1934 e 1941, que enfocavam desde as relações marítimas entre os dois países à vida de colonos alemães no Sul no país, como relatado por BLANK (2010, p. 9). Um destes filmetes, *Eine Brasilianische Rhapsodie* (1939), dirigido por Gero Priemel e fotografado pelos irmãos Eichhorn, tinha interesse em documentar a extração do látex na Ilha de Marajó, reafirmando o interesse dos alemães na borracha brasileira; porém, ao iniciar as filmagens, se deparam com uma população formada majoritariamente por indígenas, negros e mulatos, as ditas raças degeneradas

que os alemães combatiam e desejavam exterminar. “O racismo e o desprezo pelos brasileiros ‘inferiores’ que haviam sido contornados nos filmes anteriores, em prol dos sonhos pangermanistas, explodem nas imagens da Ilha de Marajó.” (*idem*, p. 57), dando uma dimensão óbvia de que a comunhão entre a ideologia nazista e o Brasil profundo seria algo impossível de acontecer.

Em 1938, dois filmes sobre o Brasil realizados pela UFA estreiam com sucesso na Alemanha. O primeiro deles foi o documentário *Rätsel der Urwaldhölle* (que traduzido seria “Enigmas da selva infernal”), dirigido por Otto Schulz-Kampfhenkel e rodado no Amazonas por dezessete meses entre 1935 e 1937. Schulz-Kampfhenkel era um estudante de zoologia de apenas 23 anos que, ao lado de Gerd Kahle, um experiente caçador, e Gerhard Krause, um mecânico, chegaram à Amazônia para explorar a remota área de fronteira com a Guiana Francesa. Com a ajuda da população local, inclusive indígenas, caçaram animais raros para museus alemães, descobriram rios e visitaram aldeias isoladas. GLÜSING (2008, n.p) conta que, durante as intermináveis e quentes noites da selva, Schulz-Kampfhenkel e Kahle traçaram um plano maluco: conquistar a Guiana Francesa e as colônias britânica e holandesa vizinhas (hoje Guiana e Suriname, respectivamente) para o Terceiro Reich. Uma força expedicionária alemã deveria desembarcar no Brasil e, com a ajuda dos indígenas, avançariam até Caiena, capital da Guiana Francesa. O plano acabou não se concretizando devido ao desinteresse do comando nazista, mas Schulz-Kampfhenkel publicou seu relatório de expedição como livro de título *Rätsel der Urwaldhölle. Vorstoß in unerforschte Urwälder des Amazonenstromes* (“Enigmas da selva infernal. Os avanços em florestas primitivas e inexploradas do rio Amazonas”, em tradução nossa), que foi sucesso de vendas e chegou a ser traduzido para o inglês; ele também organizou todo o material de imagens e sons captados durante a expedição, que havia sido feito apenas para fins de documentação, e decidiu transformá-lo em filme, que perdurou semanas nos cinemas alemães. O documentário, que basicamente apresenta cenas da selva – rios e cachoeiras, animais selvagens e aldeias indígenas -, é ilustrado por uma narração não diegética que fala em “triunfar sobre a natureza” e “vontade de construir cultura e civilização”.

O outro filme da UFA sobre o Brasil lançado em 1938 é *Inferno Verde* (*Kautschuk*), um longa-metragem de ficção dirigido por Eduard von Bosordy, que se tornou um grande sucesso de bilheteria na Alemanha e chegou a receber comentários elogiosos do ministro da propaganda do Terceiro Reich, Joseph Goebbels: "Muito

valioso, politicamente e artisticamente. Um brilhante desempenho UFA!” (FULLGRAF, 2021, n.p). A película conta a história de um inglês que viaja ao Brasil em 1876 com o intuito de contrabandear sementes de borracha para fora do país (o título em alemão significa exatamente a palavra borracha), e assim quebrar o monopólio da exploração deste valioso item.

Kautschuk segue a diretriz do nacional-socialismo para a época: a narrativa de conquista imperial com tons conservadores e militaristas, conforme as regras ditadas pelo *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP) – o Ministério para Esclarecimento Público e Propaganda. O filme se apoia nos preceitos do cinema de aventura clássico, bem como no cinema etnográfico, um gênero imensamente popular na Europa dos anos trinta, para contar como os ingleses romperam o monopólio brasileiro de borracha natural, no Brasil de 1876. (ROCHA FILHO, 2014, p. 8)

Adotando tons épicos, esta aventura também adentra a mata para mostrar a selva e seus perigos, mas também explora imagens da população local, seja como serviçal dos homens brancos, seja em situação de pobreza, ou ainda caracterizada em situações animais, como uma briga que termina em morte e perseguição. Curiosamente, a cena mais tocante é quando um dos exploradores brancos é atacado por uma enorme cobra, que envolve o seu pescoço, e é salvo por seu empregado não branco, terminando com ambos abraçados. O ato de afeto entre estes dois homens, no contexto em que o filme foi realizado, é desconcertante.

Para a realização de *Kautschuk*, foi necessário enviar uma expedição ao Brasil, durante os anos de 1936 e 1937, liderada pelos irmãos Edgar e Franz Eichhorn. Os Eichhorn haviam sido os produtores de *Urwaldsymphonie* (Sinfonia da selva), de August Brückner e Pola Bauer-Adamara, que também tinha a Amazônia como cenário. É interessante também observar as relações oficiais entre o Brasil de Getúlio Vargas e a Alemanha nacional-socialista. Por exemplo, para realizar um filme como *O inferno verde* foi necessária a emissão de vistos, troca de correspondência diplomática e a permissão para a expedição alemã filmar na Amazônia. (*idem*, p. 12)

ROCHA FILHO (2014) ainda informa que Franz Eichhorn publicou dois *best-sellers* oriundos das suas expedições cinematográficas, sob o pseudônimo Franz E. Anders: o *Deutsche Filmleute am Amazonenstrom 1929-1931*, lançado em 1933, e o *In der grünen Hölle: Kurbelfahrten durch Nordbrasilien*, lançado em 1937 e que serviu de material de base para a feitura do filme *Kautschuk*.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o paradeiro de Franz Eichhorn é desconhecido, mas em 1946 ele realizou seu primeiro longa-metragem no Brasil, a chanchada *No Trampolim da Vida*²⁷, estrelada pela então famosa dupla Jararaca e Ratinho, e a dançarina Luz del Fuego. Infelizmente perdido, o filme é notabilizado por ser a primeira vez que se utilizou o recurso do *zoom* no cinema nacional (RAMOS, 2022).

Já o irmão Edgar Eichhorn continuará sua trajetória no cinema brasileiro como diretor de fotografia, em filmes como *Carnaval em Marte* (1955), dirigido por Watson Macedo, em colaboração com Giulio de Luca, *O Diamante* (1955) e *Fuzileiro do Amor* (1956), ambos dirigidos por Eurides Ramos, *Família Lero-Lero* (1953), de Alberto Pieralisi, *Lana, Rainha das Amazonas* (1966), uma coprodução entre Brasil e Alemanha Ocidental, também rodada na selva, dirigida por Cyll Farney e Geza von Cziffra, e *Nordeste Sangrento* (1962), de Wilson Silva.

2.2 Uma produção internacional ou pseudo-brasileira?

Apesar de sua passagem pela chanchada²⁸, Franz Eichhorn não ficaria longe da selva amazônica e retornaria a ela para mais quatro produções: *Mundo Estranho* (1950), *Paixão nas Selvas* (1955), *Manaus, Glória de uma Época* (1963) e *Os Selvagens* (1964), seu derradeiro filme.

É neste mesmo período que encontrará reconhecimento internacional, não só constituindo constantemente coproduções com países estrangeiros, como ampliando a rede de distribuição de seus filmes para Estados Unidos e Europa. É por isso, aliás, que Mourlet poderá se confrontar com *Mundo Estranho* e citá-lo entre as grandes obras-primas do cinema mundial em seu manifesto macmahoniano²⁹. (RAMOS, 2022, n.p).

²⁷ A partir deste filme, Franz Eichhorn “abrasileira” seu nome e passa a assinar como Francisco Eichhorn.

²⁸ *No Trampolim da Vida* não foi a única experiência de Franz Eichhorn fora da selva; ele também dirigiu a comédia *Treze Cadeiras*, de 1957, baseado no filme alemão homônimo e no romance de Ilia Lif e E. Petrov, estrelado por Oscarito, Renata Fronzi, Zé Trindade, Zezé Macedo e Cyll Farney, tendo como diretor de fotografia o irmão Edgar Eichhorn.

²⁹ O autor se refere ao artigo *Sur un art ignoré: La mise-en-scène comme Langage*, publicado na revista *Cahiers du Cinéma* no. 8, de agosto de 1959, de autoria do teórico francês Michel Mourlet. O Mac-Mahon é um cinema situado em Paris que ficou famoso por, a partir de 1951, ser o único da cidade a exibir filmes estadunidenses exclusivamente em suas versões originais, e a receber uma plateia de cinéfilos que depois se tornariam reconhecidas figuras do cinema internacional, inclusive o próprio Mourlet. O cinema criou uma tática de promoção que tornou a sala célebre: o nome do diretor do filme era divulgado junto ao título da película na fachada. A programação do cinema tornou conhecidos na França filmes de cineastas como

À produção de *Mundo Estranho* – que o site da Cinemateca Brasileira também anuncia como *A Grande Aventura Amazônica* – pode ser contabilizada três produtoras envolvidas, a depender da fonte consultada: a brasileira Astra Films S.A., a argentina Estudios San Miguel, e a alemã Constantin Film Produktion.

Sobre a brasileira Astra Films, pouco se tem informações além do fato de ter sido comandada pelo próprio Franz Eichhorn e por Oskar A. Bayer, que já havia participado, com os irmãos Eichhorn, da realização de *Eine Brasilianische Rhapsodie*, e que em *Mundo Estranho* assina a produção. Em 08 de outubro de 1946, o jornal *A Noite* fez uma matéria a respeito das dificuldades do cinema brasileiro de então, e toma como exemplo um estúdio que estava se instalava na Avenida Henrique Valadares, cidade do Rio de Janeiro.

O estúdio que visitamos, apesar de precariamente instalado, vale por uma promessa. Falta-lhe apenas capital, porque em matéria de entendidos leva uma grande vantagem sobre os outros. A sua direção técnica foi confiada aos irmãos Francisco e Edgard Eichhorn, ambos brasileiros, mas com um precioso acervo de experiências. Durante muitos anos trabalharam nos estúdios da “Ufa”, na Alemanha, e, como enviados especiais dessa ex-famosa organização do cinema germânico, filmaram no vale do Amazonas a película “Cautchuc”. (“Como se faz um film nacional”, 1946, p. 35).

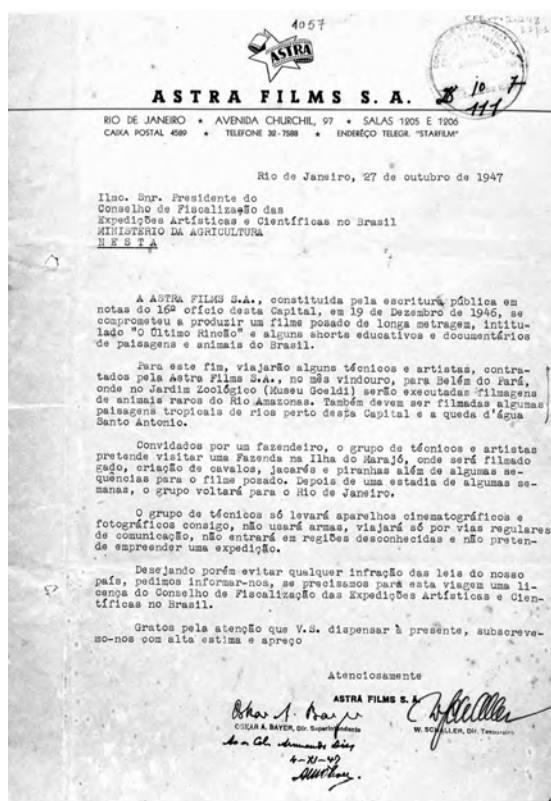
A matéria se refere às filmagens do supracitado *Kautschuk*, e apesar das imprecisões, é bem provável que o estúdio citado seja a origem da Astra Filmes. Sobre o nome da companhia, fato é que desde a década de 1930 existia uma produtora alemã de nome Astra Filmkunst, que atuava no mercado de seu país, tendo inclusive coproduzido um filme posterior de Franz Eichhorn, *Paixão nas Selvas*; se há alguma relação mais próxima entre as duas produtoras homônimas, não é possível afirmar.

Alguns indícios da origem do projeto *Mundo Estranho* podem ser encontrados em um ofício da Astra Filmes S.A., assinado por Oskar A. Bayer, ao Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil, do Ministério da Agricultura, datado de 27 de outubro de 1947, no qual a empresa diz que se comprometeu

Raoul Walsh, Otto Preminger, Joseph Losey, a fase americana de Fritz Lang, entre outros, e o grupo de cinéfilos engajados na prática ganhou o apelido de “mac-mahonianos”. O artigo de Mourlet foi traduzido por Luiz Carlos Oliveira Jr. e pode ser acessado no link: <https://bityli.com/GLIjb>.

a “produzir um filme posado de longa-metragem, intitulado ‘O Último Rincão’ e alguns *shorts* educativos e documentários de paisagens e animais do Brasil” e pede uma licença para tal atividade. O ofício informa que viajarão técnicos e artistas, contratados pela empresa, a Belém do Pará, onde “serão executadas filmagens de animais raros do Rio Amazonas”, “paisagens tropicais de rios perto desta Capital”, “gado, criação de cavalos, jacarés e piranhas além de algumas sequências para o filme posado”.

FIGURA 2: Ofício da Astra Films S.A. ao Ministério da Agricultura.



Fonte: Site do Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST.
Disponível em: <<https://www.gov.br/mast/pt-br>>. Acesso em 12 fev. 2022.

Também existem poucas fontes a respeito da participação da empresa alemã Constantin Film Produktion, fundada em Frankfurt em 1915 e atualmente ainda em atividade, hoje sediada em Munique. É muito provável que a participação da companhia alemã tenha viabilizado a participação dos dois atores europeus na produção, Helmuth Schneider (que assina como Alexandre Carlos) e Angelika Hauff. O alemão Schneider havia feito um papel coadjuvante em um filme alemão, *O Grande Amor de Schumann* (*Träumerei*, 1944, direção de Harald Braun), quando desembarcou no Brasil para rodar

dois filmes de Eichhorn, *No Trampolim da Vida* (1946) e *Mundo Estranho*; posteriormente, realizou filmes europeus na França, Itália e na Alemanha Ocidental, sem muito destaque. A atriz austríaca Angelika Hauff desde os anos 1940 se estabeleceu no cinema alemão, em filmes como *Veneno no Circo (Tromba, 1949)*, dirigido por Helmut Weiss. *Mundo Estranho* não seria a única participação de Hauff no cinema brasileiro, tendo, posteriormente, atuado nos filmes *Fatalidade* (1953), dirigido pelo francês Jacques Maret, e *Chamas no Cafezal* (1954), dirigido por José Carlos Burle, ambos para a companhia Multifilmes. Uma das prováveis primeiras aparições de *Mundo Estranho* na imprensa brasileira foi um perfil de três páginas feito pelo periódico *A Cena Muda*, em 1948, sobre a temporada de Hauff no Brasil para as filmagens da obra de Eichhorn.

Nessa produção brasileira, teremos não só o cartão de visita de Angelika Hauff que há 10 meses permanece incógnita no Brasil, como a demonstração da primorosa sabedoria dos grandes técnicos e diretores alemães Drs. Francisco Eichhorn, Edgar Eichhorn e Oskar O. Bayer. O filme desenvolve-se desde as selvas bravias da Amazônia, desvendando os mistérios insondáveis da imensidão de um inferno verde que se espalha aos pés dos Andes. Cenas autênticas ilustram a fúria selvagem das mais desconhecidas regiões amazônicas, descortinando o colorido natural da fauna pitoresca da Ilha de Marajó, seus caboclos, índios, jacarés, cobras venenosas, crocodilos, tamanduás, tartarugas, piranhas etc. (“Mundo Estranho”, 1948, p. 24).

As fontes históricas a respeito da participação argentina na produção do longa-metragem são contraditórias; em algumas, os Estudios San Miguel teriam sido apenas a distribuidora do filme no território brasileiro, em outras, a produtora teria, de fato, participado da produção, com filmagens realizadas em estúdios do país vizinho. Em artigo, AUTRAN (2020, p. 95) expõe que os Estudios San Miguel fora uma empresa que, de forma estruturada, tentou implementar o sistema de estúdios de Hollywood na América do Sul, priorizando a exportação de seus filmes para o mercado internacional e que, no Brasil, abriu sua própria distribuidora, a São Miguel Filmes do Brasil, tendo também sucursais no Chile, Colômbia, Equador e Peru, além de filiais em Cuba, México, Panamá e Venezuela. O mesmo autor relata que, em 1947, um executivo da companhia veio ao país para analisar as condições de coproduzir filmes no país e que, pouco depois, a empresa argentina estava envolvida na realização de dois filmes no Brasil, *Não Me Diga Adeus* (1949, direção de Luis Moglia Barth) e *Mundo Estranho*.

Embora ainda não existisse acordo de coprodução firmado entre Argentina e Brasil, acredito que nos casos de *Não Me Diga Adeus* e *Mundo Estranho* já se pode falar em coprodução, pois a associação entre as produtoras ocorreu desde o início dos respectivos projetos e envolveu capitais, técnicos e artistas de ambos os países. (AUTRAN, 2020, p. 100).

De fato, há inúmeros técnicos argentinos elencados na produção, como o diretor de arte Abel López Chás, o diretor de produção Lorenzo Serrano e o editor José Cañizares, espanhol que havia carreira estabelecida na Argentina (que posteriormente se tornaria colaborador de diretores importantes do cinema brasileiro como Alberto Cavalcanti, Anselmo Duarte, José Carlos Burle, Carlos Hugo Christensen, Tom Payne e Alex Viany).

Alguns jornais indicam que o filme estreou na Argentina antes mesmo do que em território brasileiro, como a edição de 7 de novembro de 1950 do jornal *Diário Carioca*, que afirma que *Mundo Estranho*, “um filme brasileiro de caráter internacional e o primeiro filme em plena selva amazônica”, permaneceu 8 semanas em cartaz em Buenos Aires (“Segunda-feira próxima a estreia de ‘Mundo Estranho!’”, 1950, p. 7). A imprensa da época insistiu no termo “internacional”, talvez não só pelo fato de companhias estrangeiras estarem envolvidas com a produção do filme, ou a direção estar a cargo de um cineasta alemão, mas também expressando um desejo de internacionalização do filme brasileiro que, de fato, viria a ocorrer nesta década com mais intensidade.³⁰ O jornal *O Diário da Noite*, de 13 de novembro de 1950, também se utiliza do mesmo termo:

O filme internacional, com cenas no Brasil e terminado na Argentina, e lá apresentado “como argentino” Argumento de Oscar Bayer. Há tempos, assistimos este filme, numa sessão especial, em cópia “dublada” em castelhano, como letreiros superpostos. Será a mesma? Neste caso, teremos o mais curioso dos filmes pseudo-brasileiros. É um verdadeiro absurdo!... Filmes assim (...) não são brasileiros, nem nada, mas apenas, aventurismo internacional. (“Na Tela”, 1950, p. 33).

³⁰ Internacionalização esta que ocorre, principalmente, através da seleção de filmes brasileiros para os principais festivais internacionais. No Festival de Cannes, por exemplo, temos a exibição de filmes como *Caiçara* (1950) e *Tico-Tico no Fubá* (1952), ambos de Adolfo Celi, *O Canto do Mar* (1953), de Alberto Cavalcanti, e *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que obteve o prêmio de “melhor filme de aventura”. O Festival de Veneza, que já havia exibido em sua programação dois filmes de Humberto Mauro anteriormente – *O Descobrimento do Brasil* (1936) e *Victoria Régia* (1937) -, exibe nos anos 1950 filmes como *Angela* (1951), de Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, *Santuário* (1951), de Lima Barreto, *O Saci* (1951), de Rodolfo Nanni, e *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne e Oswaldo Sampaio.

É curioso como o texto se refere ao filme não só como “internacional”, mas também como “pseudo-brasileiro”, em uma provável dificuldade de compreender o processo de produção transnacional, que depois viria a se tornar uma tendência importante no meio cinematográfico. De qualquer forma, o autor deixa claro que assistiu à cópia argentina do filme, a mesma que tivemos acesso à visualização para este trabalho. Nesta cópia, não há referências à Astra Filmes ou à Constantin Film Produktion; a primeira cartela surge com os dizeres “Estudios San Miguel Presenta” e a cartela seguinte contém o título em espanhol “Mundo Extraño”, o que, possivelmente, pode ter atraído a ira do jornalista.

O argumento de *Mundo Estranho* é aparentemente simples, e centra-se no personagem de Edgar (Schneider), um jornalista que, quando criança, participou de uma expedição familiar nas encostas da cordilheira dos Andes, cujo objetivo era encontrar uma famosa estatueta de ouro à imagem de um deus inca. Ao encontrá-la, o grupo é atacado por guardiões da imagem de ouro; o guia da expedição morre em um desmoronamento de pedras, e a família sai em fuga na floresta, à qual se referem por “inferno verde”. Sobre uma canoa, enfrentam um rio caudaloso e repleto de quedas d’água; em um momento, naufragam, e Edgar é socorrido por indígenas locais e levado de volta à civilização, e sobre o paradeiro do pai, da mãe e da amiga Elisa, filha do líder da expedição, nada sabe. Anos mais tarde, já adulto, se torna jornalista, e decide por retornar ao local da tragédia em busca dos vestígios familiares e, também, do objeto de cobiça. Em um posto de troca comercial, ele salva de uma confusão o indígena Ary (Ary Jartul), e ambos seguem para o povoado dele. Descobre que lá, nesta aldeia, vive Elisa, que fora acolhida desde criança pelos indígenas (chamados por “indígenas seringueiros”), e se reencontram. Juntos, decidem por recuperar a estatueta inca, em posse de outra aldeia, os temidos “índios caça-cabeças”.

Franz Eichhorn, em entrevista à célebre revista Fon-Fon, deu detalhes sobre a produção. Ele conta que a equipe passou por mais de dois meses em filmagens na selva – à qual se refere como “inferno verde –, de forma que os fatos apresentados na tela parecessem verossímeis. Sobre a relação com os indígenas,

As tribos selvagens foram filmadas com alguma dificuldade porque são em geral muito desconfiadas e não lhes agrada estar em contato com o homem branco. Suas cabanas construídas de folhas de palmeira, seus utensílios, seus

ritos e costumes, estão caracterizados com o cuidado de não parecerem irrealis. (JONALD, 1950, p. 39)

De fato, as filmagens em locação e a condução dos indígenas em cena impressionam. Em matéria no jornal *Diário Carioca*, o jornalista escreve que, apesar do filme não ser um documentário, “nos mostra cruamente a vida de uma tribo selvagem com características de antropologia” (“Dando realidade ao fantástico em ‘Mundo Estranho’”, 1950, p. 7), ressaltando a verossimilhança com o que é visto na tela. Outro jornal, o *A Manhã*, publicou uma matéria sobre o lançamento do filme no Brasil, e que poderia ser avaliado pelo “público do Brasil, terra de onde surgiu a glória da cinematografia indígena” (“No Estúdio e na Tela”, 1950, p. 9). Estes recortes mostram a dificuldade com certas terminologias; são indícios da dificuldade destes autores em caracterizar uma obra com sujeitos indígenas em cena, pois provavelmente não era tão claro, à época, a diferenciação entre o termo “cinematografia indígena” – que só faria sentido décadas mais tarde, a partir dos anos 1980, com o início das atividades do *Vídeo nas Aldeias*³¹ -, e o correlato “temática indígena”, muito mais apropriado.

No Rio de Janeiro, *Mundo Estranho* estreou dia 13 de novembro em 12 salas (“Mundo Estranho”, 1950, p. 7) e teve uma recepção positiva da crítica da época, como na resenha a seguir:

Entre as milhares de emoções que constituem o roteiro de “MUNDO ESTRANHO”, o filme brasileiro que vai empolgar, destacamos uma sequência que para os “fans” de cinema terá um significado todo especial. É que nela o cinema brasileiro ganha sua primeira batalha contra a técnica estrangeira, provando que com seus próprios recursos pode se conduzir à contento, dando assim um testemunho eloquente do seu poder de criação. A sequência a que nos referimos pode ser inserida com justiça entre as que formam a antologia cinematográfica do mundo. (...) A cena dos crocodilos no pantanal da morte, como assim ficou conhecido pelos próprios membros da equipe cinematográfica que realizou “MUNDO ESTRANHO”, é dessas coisas espantosas que não somente causam assombro, medo, temor, como também entusiasma, levando o público até aos aplausos finais que consagram qualquer obra cinematográfica! (“Enfrentando crocodilos no pantanal da morte em ‘Mundo Estranho’”, 1950, p. 7)

³¹ Projeto criado em 1986, cujo objetivo é apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios culturais e territoriais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas. Fonte: *Site do Vídeo nas Aldeias*. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/>>. Acesso em: 8 fev. 2022.

Parte considerável dos textos analisados a respeito do lançamento do filme enfatizou os aspectos emocionantes da aventura, como o do recorte acima. Chama-se a atenção para o trecho em que o autor compara os aspectos técnicos de *Mundo Estranho* ao cinema estrangeiro, bem sintomático com o nacional-desenvolvimentismo da época e contextualmente inserido dentro do pensamento industrial do cinema brasileiro dos anos 1950, como iremos abordar detalhadamente mais adiante.

2.3 Dualidades em questão

Tentar compreender *Mundo Estranho* é buscar assimilar muitas dualidades bastante explícitas. A primeira delas é um fato dado antes mesmo da visualização fílmica: é um filme escrito, produzido e dirigido por alemães sobre questões da América Latina, ainda que pese o fato da longa experiência dos realizadores na execução de documentários na selva brasileira. É um filme que busca o realismo – seja na fotografia, nas cenas de ação, ou mesmo na ambientação de cena –, mas que também se usa de artifícios fantasiosos para impressionar sua plateia. Ele também faz questão de enunciar de forma bastante provocatória as dicotomias entre a cidade moderna e a natureza. E mesmo em relação aos indígenas apresentados na tela, há um choque entre aqueles que são apresentados como pacíficos, e outros como selvagens.

As imagens iniciais já sinalizam um antagonismo de signos: a primeira que aparece pós-créditos é o desenho de um indígena de semblante ameaçador sobre um mapa da América do Sul; em sequência uma cartela – em formato de livro, como se a narrativa a seguir fosse algo fantasioso – avisa ao espectador que, aos pés dos Andes, vivem aldeias selvagens que preparam troféus com as cabeças dos seus inimigos vencidos³². Logo depois, a ação começa a transcorrer em uma metrópole não identificável, com imagens de automóveis, grandes avenidas, sons de tráfego e altos edifícios. Se nos interessarmos pelo título, *Mundo Estranho*, à primeira vista ele poderia se referir apenas aos elementos “selvagens” ou de natureza exótica, mas, se retornamos ao fato de que é uma produção

³² A mesma cartela também informa que o filme é baseado em relatos (sem dizer quais), mas que cuja ação transcorre em terras fantásticas criados por sonhos românticos e aventureiros, em mais uma preposição ambígua.

de estrangeiros sobre o Brasil (ou sobre a América do Sul), o título poderia, de fato, se referir à complexa ideia de que esta região do planeta justapõe espaços tão distintos.

A narrativa começa a ser desenvolvida com a entrada em cena de Emerson, o jornalista que vivenciou, quando criança, uma tragédia familiar quando em uma expedição à uma ruína inca, e que decide, já adulto, retornar à selva em busca dos vestígios familiares, para descontentamento da família do falecido líder da expedição, que usufrui da herdade dele – uma trama descartável e mal desenvolvida; à primeira vista, os integrantes desta família seriam os “vilões” do filme, mesmo em tons cômicos, mas eles são praticamente esquecidos no desenrolar da trama.

O filme então encadeia duas sequências em *flashback*, ambas narradas pelo protagonista em *voice over*. A primeira, Emerson relembra dos momentos em que passou em uma comunidade andina com a família, prévios à expedição, uma época “magnífica” onde pôde presenciar as festas, os rituais, o modo de viver, os trajes típicos etc. O segundo *flashback* remonta à expedição em si, à estatueta dourada que é encontrada, ao ataque orquestrado pelos habitantes locais, enfurecidos com a tentativa de pilhagem, e à posterior fuga por um rio no “inferno verde”, no qual ocorre o naufrágio da canoa onde estavam. Neste momento a narração em primeira pessoa diz que Emerson fora resgatado por indígenas e depois devolvido à civilização, porém não há imagens que representem na tela estes últimos acontecimentos.

Então, Emerson parte para a aventura e sua primeira parada é em um posto de troca comercial, em uma sequência simbólica das mais importantes. Em um plano geral, vemos uma construção sobre palafitas rodeada pela floresta e ouvimos uma música latina que se assemelha a um mambo. Corta para um plano de interior, já dentro do lugar, onde vemos uma mulher dançar sensualmente ao redor de músicos e frequentadores do lugar. Entra em cena o proprietário, um ser um tanto repugnante quanto bonachão, que em conversa com Emerson explica os perigos da empreitada que o jovem rapaz deseja empreender. A música e os barulhos são altos e, em dado momento, o proprietário pede silêncio aos frequentadores do local. Não atendido, apanha um chicote e o estala contra a mesa, obtendo seu intento. O uso do chicote em cena não parece aleatório: a violência colonial foi uma das características marcantes do sistema escravocrata, uma forma de poder e dominação dos senhores sobre seus escravos. LARA (1988, p. 54) descreve que o castigo físico mantinha o exercício do poder senhorial e sua reafirmação da dominação;

para incitar o escravo ao trabalho, era preciso castigá-lo, e castigar significava submeter, dominar, domar a rebeldia, enfim, manter o escravo na sua condição de escravo.

Este entreposto comercial, que serve como uma espécie de lugar de transição na jornada do herói, é algo puramente fictício, pois não há correlato de um lugar deste tipo na selva amazônica. A sua constituição arquitetônica interna, os figurinos, o *décor* e a encenação de Eichhorn retomam um imaginário do *saloon* e do faroeste de Hollywood; é bem verdade que todo o filme tem inspirações claras no *western*, até mesmo se pensarmos que é um filme de conflito entre brancos desbravadores e indígenas selvagens, o motivo mais premente no imaginário deste gênero cinematográfico.

Entretanto, o primeiro indígena que aparece em cena está longe de ser descrito como alguém selvagem. É Ary, que de torso nu e calça branca, aporta sua canoa e leva borracha para ser vendida para o dono do posto comercial; este diz a Ary que a borracha não tem valor e que o que poderia fazer é trocá-la por um facão – uma prática comercial em que os europeus enganaram os autóctones durante séculos de exploração. Só que Ary diz que o facão não é o bastante, deseja também um par de sapatos femininos³³ que está no mostruário da loja, para reação do proprietário, que o ofende chamando-o de “índio dos infernos”. A transação não se concretiza, inicia-se uma briga entre Ary e um dos capatazes do dono do lugar, e a sequência se resolve quando Ary, prestes a ser jogado por um alçapão e ser devorado por piranhas, é salvo por Emerson. Esta sequência não deixa de ser um antecedente do “complexo do branco salvador” (expressão oriunda do inglês *white savior people*), quando o herói branco, em sua jornada de autoconhecimento, resgata minorias étnicas de seu destino cruel para que as pessoas brancas se sintam melhores a respeito como a sociedade, de forma geral, trata as minorias marginalizadas.

Entretanto, é muito admirável a forma como Eichhorn constrói o personagem Ary. É um homem indígena que atua no papel, dando uma impressão de autenticidade; além disso, é um personagem com algo ingênuo, mas honrado, que funciona como o arquétipo do arauto³⁴. A calça que compõe seu figurino e a transação comercial que não se

³³ Saberemos depois que os sapatos são para a mulher de Ary, em outra simbologia interessante: a mulher indígena também deseja e pode usar elementos do vestuário do homem dito “civilizado”. Ainda que não seja importante para a narrativa, esta cena é mais um dos comentários do filme a respeito do cruzamento simbólico entre selvagem e civilizado, e também sobre um país que, à época, havia saído recentemente da escravidão.

³⁴ “Os Arautos trazem motivação, oferecerem ao herói um desafio e põem a história em movimento. Alertam o herói (e o público) que a mudança e a aventura estão a caminho”. (VOGLER, 2015, p. 98).

concretiza remontam ao indígena que já passou por algum estágio no processo de assimilação cultural, em contraste com os indígenas isolados que surgirão na trama posteriormente. É também possível pensar que a representação de Ary esteja mais próxima ao arquétipo do indígena estadunidense do que o de terras brasileiras – além da questão do vestuário, o corte de cabelo e o porte físico remetem ao indígena do faroeste de Hollywood.

Emerson e Ary saem em fuga rio abaixo de canoa. Eis o momento em que o filme finalmente adentra a floresta. Planos abertos mostram a grandiosidade e exuberância da natureza, e outros mais fechados dão amostras da fauna e flora locais, inclusive da vitória-régia, um dos grandes símbolos amazônicos. Os dois homens começam a desenvolver uma amizade, quando chegam à uma região pantanosa e são atacados a flechadas. Emerson, febril, saca imediatamente seu revólver – em outro comentário de Eichhorn a respeito do conflito entre homens brancos e indígenas, além de remeter visualmente, de novo, ao *western* –, passa a ter alucinações e é salvo por Ary, que lhe dá um antídoto, provido naturalmente pela floresta, contra o veneno da flecha, uma alusão do filme à importância dos saberes tradicionais. Ary passa a chamar Emerson pela alcunha “caraíba”³⁵.

A dupla chega à aldeia de Ary. A primeira visão que temos é a de várias mulheres e crianças se banhando em um rio. A montagem usa o recurso de mesclar planos ficcionais (o personagem Emerson e seu ponto-de-vista), o documental (o contraplano dos indígenas na floresta) e o híbrido entre os dois (o ator interagindo com os nativos). A partir de então, o filme segue a vivência pacífica de Emerson na aldeia, neste jogo imagético proposto por Eichhorn entre ficção e documental, uma mescla que só passou a ocorrer de modo sistemático em um momento posterior do cinema brasileiro. São muitas as cenas em que o filme acompanha o dia a dia da aldeia, algo que pode ter impressionado as plateias de sua época por sua novidade, afinal este tipo de cinema só era visto em filmes documentais.

É importante observar que em nenhum momento *Mundo Estranho* identifica qual aldeia ou qual etnia está sendo representada. O mesmo acontece posteriormente, quando da entrada em cena dos indígenas ferozes. O filme se limita a associar as etnias às nomenclaturas “seringueiros” e “caça-cabeças” e a diferenciá-los quanto ao vestuário e

³⁵ Termo usado por muitos povos da região do Xingu, como os *Mehinako*, os *Kuikuro*, os *Kalapalo* e os *Kawaiwete*, para designar o branco (“Quem são os brancos?”, s.d., n.p).

atitudes em cena. Ao pensar nesta construção imagética que evita singularizar as etnias, pode-se elucubrar que os realizadores evitaram rotulá-los (como “selvagens” ou “pacíficos”), mas também não podemos deixar de pensar que esta é uma forma fácil de homogeneizá-los, bem ao modo do imaginário colonial.

Eis que aparece em cena Elisa (Huff), agora já adulta, integrada a esta mesma aldeia. Ela e Emerson momentos depois irão se reencontrar, o jornalista saberá que os pais estão realmente mortos e que a estatueta dourada está em posse da aldeia vizinha dos caça-cabeças. A condução de Eichhorn neste bloco narrativo remete-nos imediatamente à literatura romântica brasileira, principalmente aos livros indigenistas de José de Alencar.

Música tribal. Um primeiríssimo plano mostra a estatueta. Aparece em cena um indígena, que saberemos depois se tratar do líder da aldeia arisca que está de posse do artefato de ouro, segurando uma cabeça humana encolhida³⁶. A encenação não é sutil, o espectador não pode ter dúvidas que aquela aldeia é a antagonista da história. Uma montagem paralela mostra um ritual dos caça-cabeças, sombrio e ameaçador, e a aventura de Elisa e Ary (e não do herói da história, Emerson) em busca do objeto inca.

O chefe da aldeia inimiga (interpretado pelo indígena Kuma Tzai Kuma, que curiosamente é como o filme foi nomeado na França) é caracterizado de forma estereotipada, de olhos ameaçadoramente arregalados e ar vilanesco. Ele descobre Elisa, que está disfarçada, a rapta e a leva desacordada para o interior de sua oca. Ela desperta e ambos entram em conflito, e o indígena primeiramente agarra-a pelos cabelos e depois tenta enforcá-la. Não por acaso que tenha suscitado reações como a do crítico abaixo:

Sim, “MUNDO ESTRANHO” é humano, como humanos são todas as suas intenções! A corrida pelo pântano infestado de jacarés é cortada pela sequência da luta entre o protagonista e o chefe dos caça-cabeças e tudo porque ele, o protagonista, acabara de percebera a cruel realidade quando vê na mão do selvagem, em tamanho reduzido, a cabeça de seu próprio pai! Não somente ele, o protagonista, mas também a plateia, sai ao encontro do indígena com um único pensamento: liquidá-lo. É o instinto animal prevalecendo sobre o consciente e, nessa hora, convenhamos, ninguém poderia fazer uso da consciência, cuja voz neste momento silenciou por completo. Nos olhos o

³⁶ A prática de encolher a cabeça do inimigo, conhecida por *tsantsa*, era utilizada pelos integrantes da etnia *Shuaras*, que ainda habitam as florestas do Equador e do Peru. (BYRON, Craig D., KIEFER, Adam M., THOMAS, J. *et al*, 2021, n.p).

brilho do ódio, no coração uma sensação de tristeza muito grande misturada com uma revolta incontida e no cérebro a ideia: matar, fazer justiça, aniquilar para sempre aquela besta humana que se vangloriava de ser o rei dos caça-cabeças! (“Mundo Estranho” estará em cartaz segunda-feira”, 1950, p. 7)

Paralelamente, Emerson também chega à aldeia, recupera a estátua dourada e salva Elisa e Ary, ao atirar para o alto com sua pistola – que faz com que todos os indígenas da aldeia inimiga se ajoelhassem para ele, em sinal de subordinação. Os três protagonistas saem em fuga de canoa e são perseguidos, na sequência mais famosa do filme, pois o cenário é infestado por jacarés.

Emerson e o chefe tribal duelam, o antagonista cai dentro do rio e é devorado por piranhas. Em relação à estátua, é usada por Ary para salvar Emerson de outro jacaré, e se perde para sempre – a recompensa do herói é resgatar Elisa e beijá-la no último plano.

Finalizava-se, assim, esta primeira incursão de Eichhorn no cinema de ficção na paisagem selvagem. Na década de 1950 ele lançaria, ainda um outro filme de mesma ambientação, uma também coprodução internacional chamada *Paixão nas Selvas*, sob responsabilidade da brasileira Atlântida Cinematográfica e da alemã Astra Filmkunst, a mesma de *Mundo Estranho*. Baseado em um romance do escritor alemão Franz Taut, e tem em seu elenco astros do cinema brasileiro da época, como Cyl Farney, Vanja Orico e Grande Otelo, bem como a atriz austríaca Josefín Kipper³⁷. O filme atualmente não possui cópia de visualização disponível no Brasil, porém há uma cópia em 35mm na Fundação Friedrich Wilhem Murnau, em Wiesbaden, Alemanha.

³⁷ Em diversas publicações brasileiras, inclusive no site da Cinemateca Brasileira, há uma confusão em relação aos títulos *Paixão nas Selvas* e *Conchita und der Ingenieur*. “Conchita e o Engenheiro”, a tradução do segundo título listado, é o nome do romance original e o título de um outro filme, rodado paralelamente ao *Paixão nas Selvas*, porém com atores alemães (Vanja Orico e Josefín Kipper reprisam seus papéis também nesta versão, mas com Cyl Farney substituído pelo ator Robert Frejtag, que Franz Eichhorn dirige em colaboração com o também alemão Hans Hinrich. O jornal *A Noite* reitera esta informação a respeito da estreia da variante brasileira: “Feita em duas versões, a brasileira, a que vamos ver, e a alemã, que eles já viram com o nome de ‘Conchita e o Engenheiro’. Vanja Orico e Josephine Kipper figuram em ambas as versões, o mocinho Cyl Farney é substituído na versão alemã por um mocinho germânico (...)”. Fonte: Jafa, Van. Cinema – Lançamentos da Semana. *A Noite*, Rio de Janeiro, n.º 15034, 14 jun, 1955. Disponível em: < <https://bityli.com/aQJIE>>. Acesso em: 05 abr. 2022.

Capítulo 3 - Feitiço do Amazonas

Em 1953, o cinema brasileiro recebeu seu primeiro reconhecimento internacional em um festival de cinema: *O cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto, premiado no Festival de Cannes com a láurea de melhor filme de aventura daquela edição, bem como menção honrosa pela música.³⁸ Poucos meses depois, no Festival de Berlim, uma outra produção nacional seria também galardoada: o documentário *Magia Verde*, dirigido pelo italiano Gian Gaspare Napolitano³⁹, recebeu o segundo prêmio mais importante, o Urso de Prata.⁴⁰

Porém, diferentemente do filme de Barreto, *Magia Verde* é pouco lembrado, e menos ainda visto, pois não existe nenhuma cópia disponível em decorrência da falência do laboratório italiano Tecnostampa (SILVA NETO, 2009, p. 609). Sua pouca repercussão pode ser baseada em alguns indícios, como o fato de ser um filme de não ficção, bem como por não ser um filme inteiramente brasileiro: é uma coprodução entre o Brasil e a Itália.

Também é significativo, para compreender o pouco valor dado ao feito de *Magia Verde*, a informação de que nestes festivais internacionais ele também não representava o Brasil, conforme explica Mario Audrá Filho, fundador e diretor da Cinematográfica Maristela⁴¹, a coprodutora nacional, por ocasião da apresentação do filme no Festival de Canne:⁴²

O filme representou a Itália porque na divisão dos mercados a explorar a Europa ficou sob a tutela daquele país, com exceção da Espanha, Portugal e colônias. Caso o festival tivesse sido realizado em Portugal, no Brasil ou no México, o filme representaria o cinema brasileiro. (“Magia Verde”, produção ítalo-brasileira premiada em Cannes”, 1953, p. 1)

³⁸ Site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 02 abr. 2022.

³⁹ Consta-se que, originalmente, o filme seria intitulado como *Aquarela do Brasil*, e seria dirigido por Alberto Cavalcanti (SILVA NETO, 2009, p. 609).

⁴⁰ Site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 02 abr. 2022.

⁴¹ CATANI (2018, p. 443) dá pistas sobre a participação da Maristela na produção do filme, ao informar que nesta época a produtora participou de muitas coproduções nacionais e internacionais, e na maior parte destas produções não desembolsou dinheiro, participando apenas com seus ativos e pessoal técnico.

⁴² Curiosamente, tanto *O cangaceiro* quanto *Magia Verde* participaram nas mostras principais do Festival de Cannes e do Festival de Berlim. No festival francês, o filme de Napolitano recebeu a menção honrosa do júri pelo uso da cor.

A importância da nacionalidade de um filme e sua representatividade pátria tem relação direta à própria gênese dos festivais de cinema e de sua estratégia discursiva. De Valck (2007, p. 215) expõe que a combinação entre a ideologia iluminista e a crença nas conquistas da Revolução Industrial levou à criação das modernas plataformas para exibição de invenções e/ou feitos extraordinários, e que os festivais de cinema seriam, então, uma extensão das grandes exposições internacionais do século XIX – é possível que a primeira mostra de filmes tenha ocorrido em Mônaco, já no ano de 1898.

A gênese dos dois festivais de cinema mais importantes, no caso o de Veneza e de Cannes, datam de 1932 e 1939, respectivamente; eles são criados à luz de duas situações. O advento do cinema falado é a primeira delas; a língua passa a ser um dos pontos focais de expressão de uma cultura nacional impregnada nos filmes. A segunda situação se refere ao período em que estes festivais europeus foram criados, eis que “vieram à luz numa conjuntura de reequilíbrio de poderes econômicos e geopolíticos, um momento em que uma parte da Europa reacomodava sua soberania enquanto estados nacionais” (ALBANO, 2016, p. 190), tornando-se, portanto, expositores para as indústrias de cinemas nacionais.

Ora, se *Magia Verde* havia sido indicado pela Itália, e não o Brasil, como seu representante para os festivais internacionais, é compreensível que se entenda o pouco valor que a historiografia do cinema brasileiro dê a estes prêmios obtidos pelo filme.

3.1 Insetos ou aventureiros?

De alguma forma, *Magia Verde* repercutiu no mercado cinematográfico brasileiro, pois “seu sucesso representou uma oportunidade para quem estivesse disposto a rodar filmes que apresentassem as características e riquezas naturais das matas brasileiras” (CATANI, 2018, p. 4785). Surgiu uma nova leva de produções documentais brasileiras que exploravam o exotismo do interior do país – as aldeias indígenas, os garimpos, as culturas agrícolas, os rituais místicos e religiosos, os jangadeiros e toda a sorte de objetos que poderiam interessar, sobretudo, ao público estrangeiro.

Alguns destes filmes foram realizados com preocupações etnográficas; outros estavam mais interessados em aventuras ambientadas em sertões e selvas (...). Encontram-se, nessa leva de produções, longas de documentaristas profissionais e também de aventureiros brasileiros e estrangeiros, alguns dos quais conseguiram fazer seus trabalhos chegarem às telas de exibição com razoável repercussão. (COSTA; CÂNEPA, 2018, p. 475)

É neste contexto que surge a figura de Zygmunt Sulistrowski, polonês que viria a dirigir alguns filmes no país, como *Feitiço do Amazonas* (1954), *Tumulto de paixões* (1958), *Katu – no mundo do nudismo* (1963) e *A ilha do amor* (1981), além de produções rodadas em outros países. Para remontar sua história, encontramos uma matéria publicada no periódico *Cine Repórter: Semanário Cinematográfico*, que informa que Sulistrowski esteve no Brasil em 1950 com o objetivo de realizar um filme de ficção de longa-metragem, uma coprodução franco-estadunidense-brasileira, e que o mesmo faria uma “viagem de estudos” ao redor do país; diz ainda que o empreendedor estaria estudando a possibilidade de formar uma companhia cinematográfica no Brasil para a produção de filmes que seriam difundidos no país e no estrangeiro, e que pretendia utilizar “o maior número possível de brasileiros como atores, principalmente pessoas que nunca trabalharam em cinema” (“O Brasil está sendo novamente descoberto”, 1950, p. 7). A publicação também traz um perfil do aspirante a cineasta.

Zygmunt Sulistrowski é um técnico de comprovada experiência. Formou-se pelo Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (I. D. H. C. E.), de Paris, classificando-se no primeiro lugar de sua turma. Pouco tempo depois, representou esta organização técnico-cultural no Festival de Bruxelas de 1947. Ainda por conta do I.D.H.E.C., foi à Inglaterra e à Dinamarca, para estudar sua organização cinematográfica. Na Dinamarca, realizou alguns documentários para a Minerva Films e, na Inglaterra, fez parte da equipe dirigida por Emeric Pressburger, durante a filmagem de “Red Shoes” (Os Sapatinhos Vermelhos), tendo colaborado também na feitura de “Oliver Twist”, de David Lean. (*idem, ibidem*)

Pelo seu teor questionável (encontramos este mesmíssimo texto em diversas outras publicações), é bem possível que esta matéria tenha sido encomendada pelo próprio Sulistrowski para funcionar como seu cartão de visitas no país. Não teria sido a primeira vez em que estrangeiros chegariam ao Brasil buscando se inserir no mercado cinematográfico nacional através de informações pessoais falsas ou imprecisas. É paradigmático, por exemplo, o caso do italiano Eugênio Centenaro, que chega a São Paulo se apresentando como o conde Engênio Maria Piglione Rossiglione de Farnet e, depois

de se mudar para Campinas em 1923, passa a se apresentar por E.C. Kerrigan, um diretor estadunidense com experiência nos estúdios *Vitagraph* e *Paramount*. Kerrigan dirigiria alguns cinejornais e cinco filmes de ficção: *Sofrer para gozar* (1923), *Quando elas querem* (1925), *Corações em suplício* (1925), *Amor que redime* (1928) e *Revelação* (1929), todos perdidos (AUTRAN, 2000, pp. 386-387).

Em um artigo publicado na revista *A Cena Muda*, o articulista Paulo Wanderley acusa estes “aventureiros” de atravancarem o progresso técnico e artístico do cinema brasileiro, e sugere a criação de um órgão controlador para “liquidar de uma vez com todos os insetos que prejudicam nosso cinema, sugando-lhe a seiva ainda fraca” (“O aventureiro no cinema brasileiro, 1953, p. 50).

O cinema brasileiro sempre esteve à mercê dos golpes baixos dos aventureiros baratos. E nunca deixou de sentir as consequências dos golpes dos aventureiros de alto coturno. Antes de 1920, qualquer indivíduo sem profissão definida que aportasse ao Brasil era um cineasta em potencial. Não pretendo citar nomes. Até porque alguns desses homens se regeneraram. (...) Os outros, os maus elementos, na sua grande maioria sumiram, depois de fugazes lampejos de notoriedade. Para felicidade de todos. Entretanto, ainda não foi possível sanear totalmente o meio. É uma tarefa muito delicada, que ainda consumirá muitos anos, e somente terá êxito quando o nosso ainda incipiente movimento cinematográfico estiver organizado em bases industriais. (*idem, ibidem*)

Independentemente da veracidade do currículo de Sulistrowski, ou da ciência de suas intenções em vir ao Brasil se tornar cineasta, o seu primeiro filme, *Feitiço do Amazonas*, começa a ser preparado, como expõe nota no jornal *Correio da Manhã*:

O produtor cinematográfico Zigmunt Sulistrowski, ora nesta capital, vai rodar em Goiás um filme de longa-metragem focalizando típicos brasileiros. A filmagem abrangerá os rios Tocantins e Araguaia e as regiões por eles banhadas, tendo a película como protagonistas, nesses cenários, pessoas aqui residentes que nunca trabalharam em cinema e que correspondam às características naturais do ambiente em que vivem. Zigmunt Sulistrowski tem percorrido diferentes regiões de Goiás, visitando já a cidade de Leopoldina, no Araguaia, alguns pontos pitorescos do Planalto Central e a Serra Dourada, onde existem inscrições que decifram o problema da origem do homem americano. A película contará com a colaboração de técnicos franceses e americanos, associados a uma empresa recentemente organizada na Europa, cujo objetivo é tornar conhecido do mundo a maravilhosa variedade de aspectos brasileiros. (“Um filme sobre o Brasil Central”, 1950, p. 15)

Em nota na revista *Cinelândia*, obtém-se outras informações sobre o projeto: que seria uma película semidocumental, rodada nas regiões da Amazônia e Mato Grosso, tendo como protagonistas os oito membros da expedição, constituída por Sulistrowski, atuando como produtor, diretor e fotógrafo, sua esposa Mônica, “linda carioca descendente de franceses”, que desempenhou as mais diversas funções tais como assistente de direção, ajudante de fotógrafo e continuísta, Andrea Bayard, “uma bela e loura paulista que será, sem dúvida, uma autêntica descoberta de nosso cinema”, o ator argentino Roland Nielsen Gogh, que encarna um estadunidense no filme, entre outros (FERNANDES, 1953, p. 40). Outra informação da nota, porém, chama a atenção: Sulistrowski afirma que seu filme seria a primeira produção em cores rodada no Brasil, pois iniciada em 1952 e terminada em princípios de 1953, ao passo que *Destino em apuros*, filme dirigido por Ernesto Remani em 1953 e que notoriamente possui a alcunha de ser o primeiro filme brasileiro em cores, teria sido rodado depois.

3.2 Um filme desconhecido

Sulistrowski era, inegavelmente, ambicioso. Na edição n.º 48 de *A Cena Muda*, seu filme recebe não só uma enorme fotografia na capa da revista, como também uma matéria de duas páginas inteiras (e, mais uma vez, é publicado seu currículo pregresso ao Brasil), na qual se descobre que ele havia apresentado, em uma sala de projeção particular para o presidente de uma das maiores cadeias exibidoras dos Estados Unidos, o *Feitiço do Amazonas*, que “ainda não tinha música nem fala, nem mesmo título”, e que o mesmo havia sido aprovado sem reservas e considerado de qualidade excepcional (VERA-MARIA, 1953, p. 4). Nesta mesma matéria, descobre-se também que, posteriormente, o filme havia sido mostrado para os censores estadunidenses; eis que surgiu um problema:

(...) os representantes de cinco dos 48 Estados de que se compõe a União norte-americana proibiram a apresentação pública da película em seu território, dizendo que era indecente mostrar gente nua na tela – isto é, mostrar os índios da Amazônia tal como eles são, puros e saudáveis sob todos os pontos de vista, e despidos de roupa somente porque são também despidos dessa malícia mórbida que caracteriza o homem civilizado. (*idem, ibidem*).

A nudez permeia o imaginário colonizador sobre os povos originários (e, na citação acima, como opostos ao homem civilizado, logo, primitivos) desde a chegada dos portugueses às Américas. TODOROV (2019, p. 48) relata que Cristóvão Colombo acreditava que os indígenas eram desprovidos de qualquer propriedade cultural, caracterizados pela ausência de costumes, ritos e religião, em uma lógica cristã em que os seres humanos passam a usar vestimentas após a expulsão do paraíso, o que fomenta a origem de sua identidade cultural e perpassa do mito do bom selvagem de Rousseau até a ciência do século XIX em que o hábito da nudez seria um sintoma da inferioridade racial desses povos.

De fato, o filme estrearia nos Estados Unidos alguns anos mais tarde, em 1957, onde o público o “recebeu com grande agrado” (“Selva amazônica na Polônia”, 1957, p. 6), mas este não seria seu único feito internacional: foi selecionado para o Festival de Cannes de 1954, ao lado de outra produção brasileira, *O canto do mar*, dirigido pelo consagrado Alberto Cavalcanti. O jornal *Tribuna da Imprensa* noticiou o fato de forma insólita: “Começa hoje o Festival de Cannes. Um filme desconhecido e ‘O Canto do Mar’ representam o Brasil (...)” (“Começa hoje o Festival de Cannes”, 1954, p. 7).

Representam o Brasil os filmes ‘O Canto do Mar’ e ‘Naked Amazon’. Este último, transcrito com título inglês (cuja tradução é “Amazônia Nua”), é inteiramente desconhecido no Brasil, tendo sido realizado por um estrangeiro, Zygmunt Sulistrowski com atores estrangeiros. (*idem, ibidem*)

A estranheza com a seleção deste filme é pertinente, pois até então poucos filmes brasileiros havia consigo tal feito: *Sertão* (1949, de João G. Martin), *Caiçara* (1950, de Adolfo Celi), *Tico-Tico no fubá* (1952, também de Adolfo Celi) e o já citado *O cangaceiro*. Após a sua estreia no festival, os periódicos brasileiros publicaram opiniões discordantes em relação à obra. O jornalista Francisco Diaz Roberto, do jornal *Cine Repórter*, foi bastante elogioso:

A emoção provada pelo documentário pelo Brasil no Festival Internacional do Filme, nesta cidade, foi das que deixam marca. Dificilmente poderá esquecer desta obra (...). ‘O êxito que teve, esta noite, o filme – dizia-me Vinicius de Moraes, é uma grande satisfação para todos nós’. Neste festival, em que se apresentaram filmes de tanto valor, no gênero documentário, o brasileiro figura entre os que mais intensamente emocionaram os espectadores. As felicitações que a delegação brasileira recebeu e os que foram dispensados ao realizador do filme, procedentes de cineastas experimentados, da grande maioria

dos países representados no Festival, demonstram mais uma vez que o Brasil é hoje perfeitamente capaz, em matéria cinematográfica. Os aplausos prodigalizados ao filme foram o melhor prêmio para o esforçado trabalho de seus valorosos realizadores”. (“O Brasil no Festival de Cannes”, 1954, p. 11)

O crítico da revista *Cinelândia*, Novais Teixeira, foi comedido nas críticas:

Sob a rubrica do Brasil, apresentou-se também um jovem polonês, de nome Zygmunt Sulistrowski, com uma reportagem colorida, “Naked Amazon”, ingênua na temeridade dos exploradores do rio Xingu, e ousada, como cinema, para um estudante do celuloide. A distância que vai entre essa fita e “Magia Verde”, de Napolitano, que aborda o mesmo tema, ainda se mede por abismos. Quanto ao resto, coisa de gente aventureira e inquieta, que vê a selva por prismas cromáticos. (TEIXEIRA, 1954, p. 50)

Já Justino Martins, da revista *Manchete*, não mede palavras em seu descontentamento.

O segundo filme apresentado sob a nossa bandeira, foi “The Naked Amazon”, um documentário mal colorido sobre crocodilos, cobras e índios da autoria de um polonês chamado Zygmunt Sulistrowski. Bichos de jardim zoológico, alguns erros miseráveis na interpretação de nossa vida selvagem e truques cinematográficos primários, bastaram para provocar arrepios nas civilizadas damas que enchiam a sala do Palais du Festival. Foi só. (MARTINS, 1954, p. 32)

No ano seguinte à estreia no festival francês, o filme é programado para estrear no final do ano, não sem antes entrar em uma polêmica comercial. A Telefilmes do Brasil S.A., distribuidora do *Feitiço do Amazonas*, entrou com um pedido à Comissão Federal de Abastecimento e Preços – COFAP⁴³ para que os preços dos ingressos da produção sejam equiparados aos dos filmes exibidos em CinemaScope⁴⁴, por se tratar de ser, também, uma película rodada em cores.

⁴³ Órgão executivo do governo federal responsável por diversas medidas de intervenção no domínio econômico, incluindo a fixação de preços, de acordo com a Lei n.º 1.522, de 26 de dezembro de 1951. Disponível em: <<https://bitly.com/ultow>>. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁴⁴ Formato de projeção de 2.55:1, quase o dobro do tradicional 1.37:1, que era o padrão do cinema sonoro até o início dos anos 1950. O CinemaScope utilizava negativo 35mm normal nas filmagens, mas um conjunto de lentes anamórficas deformava a imagem na filmagem e na projeção (POEIRA, 2007, p. 3).

Com o objetivo de impedir que a possibilidade de cobrar dezoito cruzeiros por um ingresso de cinema continue a ser um privilégio de determinado processo de exibição que constituiu um monopólio estrangeiro, a Telefilmes do Brasil S.A. acaba de endereçar ao presidente da COFAP o requerimento que transcrevemos a seguir: - A Telefilmes do Brasil, produtora do filme “O Feitiço do Amazonas”, primeiro filme nacional colorido, cujas cópias estão prontas para ser exibidas, solicita de V. Exa. que na próxima reunião do plenário desta comissão seja a equiparação do preço do ingresso do filme nacional ao cobrado pelo processo cinematográfico, com foco nos motivos abaixo expostos: 1º - O parágrafo 4º do art. 52 do Regulamento aprovado pelo decreto nº. 20.493, diz: - “Os filmes nacionais de longa-metragem serão obrigatoriamente programados nas mesmas condições em que forem as melhores produções estrangeiras...”; 2º - Trata-se do primeiro filme nacional feito em cores, o que encareceu muito a produção; 3º - No projeto de portaria apresentado pelo relator do processo de aumento de preço de ingressos dos cinemas, dr. Flávio Brito, os preços do filme nacional estão equiparados aos do cinematográfico; 4º - Os membros do Plenário se mostraram favoráveis à essa medida de proteção ao cinema nacional; 5º - Estando a solução do aumento geral de preços dos cinemas dependendo do pedido de vistas de alguns membros do COFAP, e tendo em vista que na lei acima referida obriga o exibidor a programar o filme em data fixada, solicitamos que o caso do cinema nacional seja resolvido separadamente, a fim de evitar maiores prejuízos aos produtores brasileiros. (“Feitiço do Amazonas”, primeira película brasileira em cores”, 1955, p. 8)

A imprensa brasileira da época registrou com reservas o pedido. O notório jornalista Pedro Lima se pronunciou sobre a questão, ressaltando o fato de *Feitiço do Amazonas* não ser o primeiro filme brasileiro a cores, e aproveita para questionar não só a índole de Sulistrowski, como para relatar mais um indício das práticas obscuras do diretor e produtor polonês. Não sabemos exatamente quais ganhos o cineasta efetivamente obteve com as autoridades brasileiras, porém, nos créditos iniciais do filme, há uma cartela de agradecimento ao governo pela “cortesia e cooperação, pelas quais o filme não poderia ter sido possível”.⁴⁵

Agora, não se justifica a alegação de que o filme “Feitiço do Amazonas” seja a primeira realização nossa em cores, o que não é verdade, pois ainda recentemente tivemos “Destinos em Apuros”. Também não é verdade que o filme “O Feitiço do Amazonas” seja uma realização brasileira. O seu produtor é o aventureiro americano Zigmunt Sulistrowski, que aqui chegou se dizendo produtor americano e querendo que o nosso governo lhe cedesse dinheiro, maquinaria, até filme colorido, passagens e estadias, não só para ele como para os companheiros que arranjassem, oferecendo em troca uma cópia do filme

⁴⁵ Em nossas pesquisas, não conseguimos obter a informação de qual foi a decisão da COFAP.

e prometendo vender outras a preço do custo, ao próprio governo. Nós o conhecemos pessoalmente e ouvimos dele esta proposta, estranhando que um produtor tão famoso como se dizia viesse aventurar-se no Brasil, e mais ainda, às expensas do nosso país. (LIMA, 1955, p. 9)

Feitiço do Amazonas estreou no Brasil em novembro de 1955 e a crítica foi impiedosa. Flávio Tambellini, do jornal paulista *Diário da Noite*, que classifica o filme como “meio nacional, meio não nacional”, afirma que os aspectos documentais são mentirosos, pois “está claro que a expedição, cujas atividades e documentário acompanha, não explorou nem desbravou coisa nenhuma” (TAMBELLINI, 1955, p. 31). Na versão carioca do mesmo jornal, Pedro Lima classifica o filme de Sulistrowski como “sofrível” e lamenta que estrangeiros só venham ao Brasil filmar “aspectos de museu”, apesar de ressaltar que as filmagens com indígenas “semicivilizados” tenham sido captadas com cuidado (LIMA, 1955, p. 18).

3.3 Em busca do “outro”

Feitiço do Amazonas se inicia com as cartelas de créditos tendo como imagens de fundo cartões postais do Rio de Janeiro: o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar e outras vistas icônicas da cidade. Em seguida, apresenta o carnaval da cidade do início dos anos 1950 em narração em *voice over* do próprio Sulistrowski. Entre imagens dos foliões nas ruas, ao espectador é sempre explicado⁴⁶, didaticamente, o que se vê na tela, algo recorrente durante toda a película, em forte associação ao documentário clássico e à chamada ética educativa (RAMOS, 2008, p. 35). Chama a atenção o trecho em que o diretor registra pessoas com fantasias tribais – da África, da América do Norte – sem que houvesse qualquer registro de alguém fantasiado como um indígena brasileiro. Não nos determos ao questionamento contemporâneo da apropriação cultural do indígena brasileiro enquanto fantasia carnavalesca, que reforça estereótipos racistas, mas sim ao fato de que, historicamente, o imaginário popular brasileiro sobre o indígena é muito mais conectado com a representação feita pelo filme estadunidense, por exemplo, do que com as populações autóctones locais.

⁴⁶ O filme é todo narrado em inglês, o que reforça a ideia de que é um produto de exportação. Para facilitar a leitura, traduziremos o que for necessário da narração.

Depois das cenas externas, o filme exhibe um carnaval de salão. No palco, cinco mulheres vestidas de baianas – turbantes, balangandãs, as saias rodadas –, e trejeitos indefectíveis: são personificações de Carmem Miranda, ícone internacional brasileiro e da latinidade da época, em uma estratégia de sedução e identificação do espectador estrangeiro. Logo em seguida, um plano que é a síntese da relação entre Sulistrowski e tudo o que *Feitiço do Amazonas* apresenta: na mesa do salão onde ocorre a festa, ele e a esposa, Monica, vestidos em trajes de gala, são servidos por champanhe em suas taças. De fato, eles estão naquele lugar, porém, em um mundo à parte, onde não há alteridade, não há troca de experiências, não há geração de conhecimento, não há, enfim, o exercício da antropologia. À esta desconexão com o mundo presente na festa de salão, Sulistrowski quase se desculpa na narração: diz que não está focado nas festividades, mas sim na expedição perigosa que irá fazer na desconhecida selva do Mato Grosso, e que sua mente está cheia de imagens de cobras, onças-pintadas e flechas envenenadas. Esta forma do diretor-personagem lidar com o espaço filmico se repete ao longo do filme, apesar de ele estar presente em grande parte das cenas.

Inicia-se, então, a expedição em si, e são apresentados, ainda no aeroporto, os integrantes da viagem: Andrea, a amiga da esposa (interpretada pela atriz Andrea Bayard, que também participa de *Curuçú, o terror do Amazonas*, motivo do próximo capítulo), o perito em zoologia Jeff, o guia Osório – o único não branco –, o médico Ari e, por fim, Monica. São mostrados planos aéreos da mata virgem, do rio Amazonas, e a narração expõe que o grupo deseja encontrar uma “tribo primitiva”, e que a participação das duas mulheres na expedição não é por acaso: os indígenas consideram a presença de mulheres como um “sinal de paz”. Este tipo de ilação é bastante frequente, todas as vezes em que o narrador tenta explicar, de alguma maneira, a realidade brasileira. Este olhar estrangeiro sobre a cultura e as relações raciais brasileiras é simplista e redutor, e se repete ao longo do filme.

O grupo desembarca no Pará (e não no Mato Grosso, como havia sido falado anteriormente), e é uma sequência bastante descritiva do filme, bem aos moldes dos *travelogues*. É apresentado o porto de Belém alagado, fala-se do calor, dos alimentos secos (em especial a farinha de mandioca, da qual nunca esquecerão), as cestas de vime, as frutas típicas e tudo mais que é registrado pela câmera. É um retrato afetuoso do lugar e única sequência do filme na qual há, de fato, alguma conexão mais íntima entre o estrangeiro e o local.

A expedição segue então seu rumo, em um barco à vela, juntos aos pescadores locais e em meio à vegetação exuberante. Há tempo para experimentar a cachaça e fazer uma tartaruga de refeição. Depois, seguem sobre búfalos em um campo alagado, por quatro dias e quatro noites. A presença destes animais indica é que eles estão na ilha de Marajó. Chegam a uma fazenda isolada, de criação de gado, na qual farão de base para as futuras excursões mata adentro. Curiosamente, não há registro da presença de outras pessoas no local, somente da equipe que está excursionando, como se a presença do Outro só importasse quando para justificar alguma tese do filme.

Na primeira incursão pela floresta, Sulistrowski e Osório navegam sobre uma canoa, até que naufragam. Os homens têm dificuldade de sair da água devido à forte correnteza e sob o perigo de serem atacados por jacarés e piranhas. É o diretor-personagem quem ajuda Osório e ambos retornam a pé para o lugar de origem. Neste ínterim, é apresentada uma cena em que um crocodilo ataca uma capivara, ilustrada pela narração que diz que “o mais forte deve dominar o fraco”. Há também uma cena em que Sulistrowski dá apenas um tiro e mata uma onça-pintada que estava aterrorizando o local há tempos, um feito que os locais não obtiveram sucesso. Estas ações da narrativa remetem a uma superioridade física (e tecnológica) – do branco sobre o não branco, do animal poderoso sobre o indefeso.

Os dias se passam. Monica brinca com macacos e aproveita para gravar sons dos animais; Jeff captura e estuda as mais diferentes borboletas. Pela primeira vez vemos os habitantes locais, que içam um búfalo selvagem capturado. Segue-se uma sequência de festa entre os nativos, na qual há dança, música e comidas, filmadas para “exportação”. A narração não se furta de tentar explicar a miscigenação racial brasileira.

Estes caboclos, trabalhadores sazonais das fazendas, consideram-se os verdadeiros donos deste país esparsamente povoado. Eles são gentis e felizes. O orgulho de uma honra pessoal, nas faces dos caboclos, é herança das muitas raças que se misturaram na história deste país.

O filme, que é bastante episódico, apresenta um inventário da selva, à moda das expedições artísticas e científicas coloniais; faz um inventário, filmado, de pássaros, emas, tamanduás, aranhas, e toda a sorte de bichos, o que provavelmente fez com que o crítico Pedro Lima tenha classificado *Feitiço do Amazonas* como um “filme de museu”. São os animais perigosos, como os jacarés e as cobras, que apresentam os maiores perigos

enfrentados pelos membros da excursão e proporcionam os momentos de tensão que a aventura cinematográfica precisa para engajar a audiência. Em seu artigo “O cinema e exploração”, André Bazin define como “exotismo do instantâneo” a forma como os meios de comunicação apresentavam a mística moderna do exotismo, e a busca cada vez mais intensa pelo espetacular e pelo sensacional, pois “já não basta caçar o leão, se ele não come os carregadores” (BAZIN, 2014, p. 9). É a estratégia assumida pela produção, não plenamente satisfatória e um tanto quanto anacrônica, pois o mesmo Bazin informa que, ao fim da Segunda Guerra Mundial, houve um retorno à autenticidade documentária – não que *Feitiço do Amazonas* seja um documentário *per se*, mas é a forma que ele se vende.

Os aventureiros decidem dar o passo definitivo em busca dos Camaiurás, através do rio Amazonas – há uma confusão generalizada sobre a geografia brasileira em todo o filme, pois esta etnia se localiza no território do Xingu. A narração diz que o objetivo não é somente encontrá-los, pois outros já o fizeram; é sobreviver a eles, pois muitos dos invasores predecessores foram mortos. Uma maquete explica a rota de navegação, e eles se separam em três barcos distintos.

É o grupo de Andrea que se depara, finalmente, com os indígenas, que se mostram amigáveis, enquanto a narração provoca um questionamento no espectador: “seriam eles assassinos como tínhamos ouvido?”. Eles são levados à aldeia, e logo os demais integrantes da expedição se juntam. A narração de Sulistrowski novamente descreve tudo o que a câmera registra e emite comentários como “Tenho a estranha impressão que retrocedi no tempo, a um período que nós já tínhamos atravessado há milhares de anos”.

É na aldeia dos Camaiurás que *Feitiço do Amazonas* ganha em verossimilhança, em autenticidade. Os registros do cotidiano indígena são feitos com atenção e curiosidade, principalmente quando se detêm na situação de um jovem enfermo que vem a falecer e no ritual fúnebre que se segue, filmado em uma câmera escondida já que um dos indígenas se posiciona contrário a estes registros. É uma intervenção deveras problemática na ética da intervenção de Sulistrowski para com este mundo. Ressalta-se que a mediação entre a câmera do diretor e aquele universo também esbarra em uma questão sintetizada por BERNARDET (2004, p.22), quando este afirma que o “outro” é sempre designado por um sujeito que, para fazer uso deste pronome, tem que se afirmar como lugar de fala, como lugar de onde se parte a visão, e que a filosofia da alteridade só começa quando o

sujeito que emprega a palavra “outro” aceite ser, ele mesmo, um “outro”, aceite ser um “outro” para o “outro”, o que Sulistrowski definitivamente ignora; seu ponto-de-vista não é só eurocêntrico, mas hierarquicamente imposto.

Os expedicionários deixam então a aldeia e retornam para o Rio de Janeiro. É novamente carnaval, um ano se passou desde que a aventura havia se iniciado. Sulistrowski diz que vai embora, mas promete retornar. De fato, ele “voltaria” não só ao país, como também à selva, que se torna recorrente em sua filmografia.

Capítulo 4 – Curuçú, o terror do Amazonas

A década de 1950 no cinema brasileiro é marcada pela ascensão e fracasso de ambiciosos projetos de consolidação de uma indústria nacional, todos na cidade de São Paulo, sustentados por grupos industriais paulistas, em especial três empreendimentos de maior vulto: a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes (CATANI, 2018, p. 433). As trajetórias destas companhias nesta iniciativa industrializante possuem uma série de indícios que indicavam o desejo não só de ocupar o mercado interno, mas também alcançar o mercado internacional.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a mais célebre destas produtoras, tinha como lema “produção brasileira de padrão internacional”, que indicava o desejo não só de implementar sua melhoria técnica e artística, mas também equiparar seus filmes aos melhores exemplares da cinematografia mundial, a ponto de fazê-los acessar os mercados de outros países (CATANI, 1990, p. 205). A empresa chegou a fechar um acordo com a *major* Universal para distribuição de seus filmes tanto nacionalmente quanto internacionalmente (*idem*, p. 210), acordo este depois substituído por outro, desta vez com a Columbia Pictures, que se encarregaria, também, “da distribuição, ao exterior, da ‘marca Vera Cruz’” (*idem*, p. 219). Houve, também, a assinatura de um contrato internacional de coprodução com a Robert Stillman Productions, de Hollywood, para a realização de nove filmes coloridos, contrato este posteriormente rompido sem que qualquer desses filmes fosse efetivamente concluído (*idem*, pp. 219-222).

Em relação à Companhia Cinematográfica Maristela, sabe-se que seu então diretor-superintendente, Mário ‘Marinho’ Audrá, tentou estabelecer contatos na Itália para a realização de coproduções, aos moldes de *Magia Verde* (*idem*, p. 247). A empresa também firmou contato com a Columbia Pictures para a distribuição de alguns de seus filmes, e a companhia internacional acabou por também coproduzir algumas películas (*idem*, p. 256), como *Quem Matou Anabela?* (1956), dirigido pelo húngaro Dezső Ákos Hamza, e *Getúlio: Glória e Drama de um Povo* (1956), dirigido por Alfredo Palácios. Há também a tentativa de Marinho em realizar um “documentário de longa-metragem, em cores, sobre o Brasil, com toques exóticos, visando principalmente o mercado internacional” com o Conde Leonardo Bonzi, advogado, industrial e viajante nato, que acabou não acontecendo por interferência do diretor-gerente da empresa, Benjamin

Finenberg, que impediu o acordo; o filme, chamado *Uma Carta da África* (*Una Lettera dall’Africa*, 1951), ocorreu em outros moldes, mas a Maristela acabou por fornecer facilidades como equipamentos, estúdios e técnicos, e recebeu o crédito de coprodutora, ficando com os direitos de exibição do filme para o mercado brasileiro (*idem*, p. 257). A companhia ainda produziria um dos episódios da coletânea *A Rosa-dos-Ventos* (*Die Windrose*, 1957), em coprodução com a DEFA Filmes, da Alemanha Oriental, cujo segmento brasileiro é dirigido por Alex Viany a partir de argumento de Jorge Amado. Marinho Audrá tentaria ainda coproduzir *Os Flagelados*, baseado em romance de Jesuíno Ramos, com a italiana P.A.O. Films; *Os Cangaceiros*, baseado em José Lins do Rego; *Os Capitães da Areia*, do romance de Jorge Amado, e outros filmes, mas nenhum é efetivamente feito (CATANI, 2018, p. 444).

Sobre a Multifilmes, a empresa negociou sem sucesso a participação na coprodução do longa-metragem *O Forasteiro* (*The Americano*, 1955), filme rodado no Mato Grosso, dirigido por William Castle, protagonizado por Glenn Ford e produzido pela Robert Stillman Productions, a mesma produtora estadunidense que havia anteriormente contrato com a Vera Cruz (“O cinema brasileiro não deve abrir mão de seus valores”, 1953, p. 4). A coprodução não aconteceu, mas a produção acabou por alugar os estúdios e a usar material técnico e humano da empresa (“Resolvido o impasse”, 1953, p. 3). Já *Modelo 19* (1952), dirigido por Armando Couto, produção nacional da empresa escrita por Mario Civelli (fundador e diretor geral da Multifilmes) e Millôr Fernandes, baseada no romance *Oggi il Cielo è Azzurro*, de Ugo Chiarelli, foi rodada simultaneamente em duas línguas, português e italiano, com o intuito de estreiar no mercado da Itália (“A Ponte da Esperança”, 1952, p. 4). Há também a informação que *Destino em Apuros* pode ter sido exibido nos Estados Unidos (“Notícias da Multifilmes”, 1953, p. 3).

4.1 Crises e oportunidades

Com as crises financeiras que se abateram ao longo da década, essas companhias tiveram que encontrar soluções para manterem-se em atividade. A Maristela, por exemplo, firmou contratos com técnicos para trabalharem em “pacotes” de produções, trocou produtos e serviços mediante a inserção publicitária nos filmes ou de

agradecimentos nos créditos, levantou empréstimo em bancos para a participação em produções independentes e passou a alugar seus estúdios e equipamentos mediante pagamento ou percentuais de participações em bilheterias (CATANI, 2018, p. 444).

A Vera Cruz foi outra que também passou a alugar seus estúdios para filmes, como para *Curuçú, o Terror do Amazonas*, dirigido pelo alemão Curt Siodmak⁴⁷. A produção foi noticiada pelo Cine Repórter, que informa a chegada ao Brasil do produtor estadunidense Richard Kay que, animado pelo sucesso de *O Cangaceiro* nos Estados Unidos, deseja mostrar “ao mundo, em suas cores, toda a beleza da Amazônia, com suas coisas exóticas, suas imensas florestas, suas lendas” (“Um filme em cores sobre motivos brasileiros”, 1955, p. 1). A matéria informa ainda que Kay estava em companhia do produtor associado Jeffrey Mitchell e que a produção seria rodada no Rio de Janeiro, em Belém do Pará, em diversas regiões da Amazônia e nos estúdios da Vera Cruz (ANDREA, 1955, p. 72). O exotismo brasileiro continuava a ser um assunto exploratório no cinema para as plateias estrangeiras.

O interesse pelo exotismo tropical também atraiu produtores estrangeiros de filmes ficcionais de exploração, em coproduções internacionais de terceira linha, como *Curuçú, Beast of the Amazon* (*Curuçú, o terror do Amazonas*, 1956) e *Love Slave of the Amazons* (*Escravos do amor das amazonas*, 1957), ambos dirigidos por Curt Siodmak, e *Macumba Love* (*Mistério na Ilha de Vênus*, 1959), de Douglas Fowley. Essas produções, distribuídas nos EUA, representavam o Brasil como um território perigoso, dominado por superstições e tribos selvagens. (CATANI, 2018, p. 476)

O estadunidense Jeffrey Mitchell é um personagem-chave na realização desse filme. Radicado no Brasil, ele havia participado como ator de *Feitiço do Amazonas*, como o zoologista Jeff, e desejava ingressar na produção cinematográfica. *Curuçú* é a sua porta de entrada na nova carreira, e ele se torna responsável pelas filmagens no Brasil. Mitchell dá uma longa e interessante entrevista para o *Jornal do Brasil*, na qual revela um pouco, à época, a visão estrangeira sobre o cinema brasileiro. Ele diz que há falta de confiança nas produções nacionais para investimento de capital estrangeiro, que o grande problema

⁴⁷ Cineasta de enorme carreira, basicamente em produções dos gêneros horror e ficção científica. Graduado em Matemática, Física e Engenharia, começou no cinema escrevendo cartelas para os filmes de Mack Sennett, junto ao irmão Robert Siodmak, também cineasta. Escreveu romances e participou como figurante do filme *Metrópolis* (1927). Judeu, emigrou para os Estados Unidos, e foi trabalhar no estúdio *Universal Pictures*, onde escreveu inúmeras produções, inclusive o clássico *O Lobisomem* (*The Wolf Man*, 1941).

das produções locais seriam os roteiros, pois “a maioria das películas nacionais carece de ação e se excede em dialogação”, e que as histórias deveriam ser mais universais e não ser demasiadamente regionais, em um argumento profundamente eurocêntrico.

(...) há uma grande procura, pelas plateias de todas as partes do mundo, por películas que tratem de países “diferentes”. O cenário turístico é um dos pontos essenciais para a valorização internacional dos filmes de hoje em dia. A amplitude das telas modernas criou a necessidade de maiores cenários e que melhor “background” pode haver do que aquele que foi feito pela própria natureza? Por outro lado, as plateias estão exigindo cada vez mais autenticidade dos filmes que assistem e o que pode ser mais autêntico do que uma história filmada “in loco” em vez de sê-lo diante de um cenário de estúdio? E esta é a maior e a melhor oportunidade do Brasil para entrar no mercado internacional de filmes. Mostrar para o resto do mundo o que é o Brasil, sua cultura e civilização, seu vasto interior bravo, sua música e folclore, desmentindo a crença generalizada em ultramar de que o Brasil é um país onde há mais macacos e cobras do que homens e de que todas as mulheres usam balaios de frutas na cabeça. (RICARDO, 1956, p. 17).

Depois do lançamento comercial de *Curuçú*, Mitchell se tornaria notícia na imprensa brasileira ao fundar a produtora BRINTER – Brasil Internacional Filmes, e anunciar o contrato com uma companhia cinematográfica de Hollywood para um projeto ambicioso que intentava fazer doze longas-metragens em coprodução com os Estados Unidos, todos em cores e CinemaScope. Estes filmes seriam produzidos em versões em português e em inglês, seus técnicos e equipamentos seriam brasileiros, a montagem seria feita no país e somente a revelação de negativos seria feita no exterior. Um contrato havia sido firmado com a Vera Cruz para o aluguel do estúdio e respectivo equipamento. (“Projetos para 12 filmes nacionais, coloridos, de longa-metragem”, 1958, p. 4). Sobre o contrato com a empresa estadunidense,

(...) foi firmado para um período de 3 anos, com uma produção mínima de 4 filmes por ano e está sendo planejado para o futuro a produção de 6 a 8 filmes anuais. Por parte da companhia dos Estados Unidos, está se incumbirá de enviar o mínimo de 2 artistas seus por filme, mas isto apenas caso não seja encontrado um artista nacional do tipo requerido pelo enredo par estrelar no filme. (*idem, ibidem*).

Em 1960 estreou o primeiro – e único – filme da BRINTER: *Mistério na Ilha de Vênus* (ou *Macumba Love*, seu título em inglês), uma produção dirigida por Douglas Fowley (um ator de longa carreira em Hollywood, em sua única incursão na direção),

estrelada por Ruth de Souza, no papel de uma praticante de vudu envolvida em misteriosos assassinatos em um balneário.

4.2 Um monstro brasileiro da Universal

Curucu, o Terror do Amazonas estreou no Brasil em fins de 1957, depois de ter sido exibido nos Estados Unidos, Reino Unido, Suécia, Alemanha Ocidental e Noruega⁴⁸. As informações sobre as empresas produtoras são divergentes; fontes indicam a *Universal International Pictures* como coprodutora americana, outras não; de qualquer forma, o cartaz estadunidense indica a produção da *major*; a primeira e a última cartela do filme são o famoso globo giratório com o logotipo da empresa. De qualquer forma, a distribuição de *Curucu*, tanto no Brasil quanto no exterior, ficou a seu cargo.

São creditados como produtores Richard Kay e Harry Rybnick (que lançaram, no mesmo ano, *Godzilla, o Monstro do Mar*, o primeiro filme do hoje clássico monstro japonês, dirigido por Ishirô Honda e Terry O. Morse), e coube a Jeffrey Mitchell o crédito de produtor brasileiro associado. Em relação à participação da Vera Cruz, também há conflito de dados, e não há, no material promocional do filme nem em seus créditos, indicação de que a empresa tenha participado com algum ativo além do estúdio alugado. Alex Viany escreveu a respeito da dificuldade de se categorizar como nacional este tipo de filme, citando tanto *Curucu* quanto a BRINTER:

Não menos complexa é a questão das produções estrangeiras realizadas no Brasil. Não temos leis e sindicatos profissionais que nos protejam, como no México ou nos próprios E.U.A. Qualquer um pode chegar aqui, com uma historietta qualquer, e aproveitar o que temos de exótico e a mão-de-obra, relativamente barata. Como resultado, teremos um *Curuzu, the Beast of the Amazon* (*Curucu*) ou um *Love Slaves of the Amazons* (*Escravos do amor das amazonas*) e nem poderemos reclamar. A prática deve ser rendosa: em fins de 1958, anunciava-se a formação de uma companhia norte-americana no Brasil, a Brinter, para produzir uma série de doze filmes, com toda a certeza do mesmo feitio. São seus diretores o inglês Jeff Mitchell, há algum tempo radicado no Brasil, e o norte-americano Steve Barclay, que já atuou, melancolicamente, no cinema italiano. Ainda por cima, não havendo até agora uma definição oficial do que seja um filme brasileiro, existe o perigo real de um desses exotismo de carregação pretender os benefícios reservados à produção nacional... (VIANY, 2009, p. 119).

⁴⁸ Informações disponíveis no Internet Movie Database. Disponível em: <<https://bityli.com/OKXAhd>>. Acesso em 16 abr. 2022.

A crítica brasileira foi impiedosa com o filme. O jornal *Correio da Manhã* considerou o filme “de ponta a ponta ridículo, ofensivo” (PLACARD, 1957, p. 31). O crítico Walter Rocha, do *Correio Paulistano*, chama a história de “cretina e idiota, sobre um tal monstro amazônico” (ROCHA, 1957, p. 5). Hugo Barcellos, do *Diário de Notícias*, afirma que “é uma extravagância relacionada com a nossa Amazônia, segundo a visão de Hollywood, isto é, visão de tarzanices e outras coisas no estilo” (BARCELLOS, 1957, p. 8). O famoso crítico Ely Azeredo, do *Tribuna da Imprensa*, é mordaz:

A coisa é de um ridículo total. John Bromfield é um desses “mocinhos” de corpo fechado, que mata onça à unha, sem sofrer um arranhãozinho; mata aranha com tiro de espingarda e, à falta de um vilão à mão, atraca-se a todo momento com um caboclo que incita seus assalariados à debandada, porque o Curuçu está nas redondezas. Beverly Garland (que merecia melhor destino), “luta com uma cobra sem dentes, provavelmente de Luz del Fuego, como opinou um espectador boquiaberto (...). Mas o que há de mais incrível em toda a história é o sucesso de bilheteria da “coisa” nos Estados Unidos. (AZEREDO, 1957, p. 6).

Curt Siodmak faria um outro filme na selva brasileira, *Escravos do Amor das Amazonas* (*Love Slaves of the Amazon*, 1957), sobre um grupo de exploradores que é capturado por uma aldeia indígena formada apenas por mulheres que desejam fazer destes homens seus escravos sexuais.

4.3 Os monstros são os outros

Curuçu, o Terror dos Amazonas se inicia com créditos iniciais sobrepostos a imagens de uma fazenda de bovinos, uma escolha inesperada para um filme que tem como estratégia explorar a selva. Mais curioso ainda é quando acordes do hino nacional brasileiro começam a tocar, enquanto uma cartela surge na tela informando que o filme fora totalmente filmado no Brasil e que os produtores desejam agradecer a cooperação do governo brasileiro, o museu paraense Emilio Goeldi⁴⁹ e aos brasileiros.

⁴⁹ Instituição de pesquisa, localizado na cidade de Belém, que desde a sua fundação, em 1866, concentra suas atividades no estudo científico dos sistemas naturais e socioculturais da Amazônia, bem como na divulgação de conhecimentos e acervos relacionados à região amazônica. Fonte: Site do Museu Paraense

Após o fim dos créditos, somos imediatamente apresentados ao Curuçu, mais especificamente às suas patas que afastam folhas de bananeira em um plano-detalle. No ponto-de-vista do monstro é mostrada uma mulher que, nas margens de um rio, coleta água em uma jarra. A mulher percebe marcas de patas na areia e se defronta com o perigo: um animal disforme, de longo nariz, pele nas colorações azul e laranja e dentes longos que se assemelham a chifres. A mulher grita, assustada, e é atacada. Corta para a imagem de um vaqueiro, galopando sobre um cavalo, que grita avisando aos demais: “Curuçu! Curuçu! Ele está aqui! Fugam! O monstro tá aqui”. As pessoas com quem ele encontra começam a correr em disparada.

Não há bibliografia a respeito da existência de alguma mitologia indígena sobre um monstro chamado Curuçu; pode simplesmente ter sido criado para o filme. Há a possibilidade de que os responsáveis do filme tenham feito alguma associação com o rio Curucu, localizado no Pará (estado onde a trama do filme é desenvolvida), e onde habitam parte dos integrantes da etnia Munduruku⁵⁰; também pode ter relação com a palavra “cururu”, nome genérico do sapo na língua tupi, presente em mitos sobre a origem do fogo entre diferentes etnias deste grupo, bem como em outras que sofrem a sua influência (CANDIDO, 1999, p. 38)⁵¹.

O roubo do fogo por animais é um motivo muito espalhado na América do Sul. Ora é a raposa a ladra da faísca, ora o sapo. O sapo sempre o é nas tribos da grande família linguística dos Tupi. Que ele haja sido escolhido para tal papel é muito compreensível, porque, como se sabe, este animal tem a capacidade singular de engolir coisas ardentes, como cigarros e brasas, talvez porque os tome por pirilampos” (BALDUS, 1937, pp. 212-213).

O filme, então, enfoca um avião de pequeno porte, que pousa na região onde ocorreram os ataques. Desembarca o personagem principal, o estrangeiro Rock Dean (o ator estadunidense John Bromfield), que é aguardado pela polícia local e que o informa

Emílio Goeldi. Disponível em: <<https://www.museu-goeldi.br/assuntos/o-museu>>. Acesso em: 17 abr. 2022.

⁵⁰ Povo indígena pertencente à família linguística Munduruku, do tronco Tupi. Fonte: *Site Povos indígenas no Brasil*. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Munduruku>>. Acesso em: 17 abr. 2022.

⁵¹ Caruru também é uma dança religiosa tupi, incorporada, como o cateretê, a certas festas religiosas. “Infelizmente, ao descrever as danças dos índios, os cronistas poucas vezes dão o seu nome; mas é possível, e mesmo provável, que, dada a importância do sapo nos mitos tupi sobre a origem do fogo, muitas etnias desta família linguística possuíssem danças de roda em sua intenção (...)”. (CANDIDO, 1999, p. 42).

que todos os trabalhadores locais fugiram “de volta à selva”, uma indicação de que estes trabalhadores amedrontados seriam silvícolas.

Dean então é levado até o corpo da mulher morta na primeira sequência. Entra em cena o personagem Tupanico⁵² (interpretado pelo diretor argentino Tom Payne, que fez carreira no cinema brasileiro como diretor cinematográfico, responsável por produções como *Sinhá Moça*, de 1953, ao lado de Oswaldo Sampaio, e *Arara Vermelha*, de 1957). Ele está vestido com uma indumentária tradicional gaúcha (bombacha, camisa, lenço e bota), que deixa claro que não há nenhum compromisso dos realizadores com pesquisa ou com verossimilhança. Nesta sequência, sabemos que a mulher morta seria a quinta vítima do monstro, que deixa rastros ao sair e voltar para dentro do rio. Os diálogos são *nonsense*⁵³. Tupanico diz que as garras da fera se parecem com as de um pássaro gigante; Dean questiona se não seria um crocodilo, e é repreendido por Tupanico: “Crocodilo não é ave”.

A próxima sequência apresenta um homem da localidade dançando ao som de tambores, rodeado por outros locais. Ele parece estar em transe. O carro da polícia se aproxima, e os homens observam a cena. O inspetor fala para os demais que é “macumba”. Um homem interrompe o ritual para dizer que aquelas pessoas não podem mais ali ficar, que têm de ir embora. Dean, que não entende o que está acontecendo, pergunta a Tupanico o que o homem está dizendo, e é respondido que ele “está dizendo para os índios irem embora das plantações e voltarem para a selva”. Eis que Dean fala que “eles não sobreviverão na selva, esqueceram de como fazer isso”, enquanto o inspetor de polícia o alerta ao dizer que “estas pessoas não são racionais”. Dean agride o homem sem nenhum motivo aparente, enquanto os demais fogem da confusão.

Esta sequência é fundamental para entender algumas questões postas pelo filme. Lembremos que é um filme primordialmente estadunidense, feito por um estúdio famoso por filmes de horror, e que se utiliza do mito do monstro para impressionar as plateias.

⁵² Um nome curioso, mistura de Tupã com o sufixo espanhol -ico, que indica diminutivo. Para os indígenas Tupi e Guarani, Nhanderuvucu, o deus supremo, tinha o poder de se manifestar como Tupã, um mensageiro que surgia na forma de um trovão. (CANDIDO; NUNES, 2012, p. 50).

⁵³ O filme é parcialmente falado em inglês, em português, em espanhol e, às vezes, em uma inusitada mistura de línguas. Traduzimos para o português, quando necessário.

(...) o monstro tem como uma de suas características a incerteza sobre os limites, numa estreita relação com as fronteiras que separam o humano do não humano, o civilizado do não civilizado, o certo e o errado, o bem e o mal (VUGMAN, 2016, p.6).

O mito do monstro estabelece o paradigma entre a identidade e a alteridade; logo, o encadeamento de ações da sequência deixa claro o lugar de fala do “nós” em contraposição ao do “outro”. O monstro do filme não seria apenas o Curuçú, mas todos aqueles que não se encaixam no padrão caucasiano. A cena ritualística, a indicação da selva como o lugar dos caboclos – e de onde eles não poderiam voltar, pois teriam esquecido sua ancestralidade –, a indicação da falta de racionalidade, tudo remonta para as teorias europeias racistas do século XIX, sendo reconfiguradas para um filme de entretenimento do meio do século XX.

O filme então altera sua paisagem: despontam na tela cartões-postais do Rio de Janeiro, um clichê usado nos três filmes analisados neste trabalho. Rock Dean desembarca na cidade. As novas imagens entram em contraste com o até então exibido pelo filme: avião, aeroporto, prédio de arquitetura moderna. Richard Dean entra no escritório do pai, que o questiona a respeito do monstro. Ao fundo da sala, um enorme mapa do Brasil, também um símbolo utilizado nos outros filmes. Dean, o pai, e outros executivos da empresa de comércio exterior discutem a respeito do monstro, que está atrapalhando os negócios (não é dito exatamente quais, mas são relacionados às plantações), e como resolver o problema. A solução seria uma expedição de Dean até as cataratas onde vive o Curuçú.

Dean, então, faz exames médicos pois está com suspeita de ter contraído malária. Entra em cena Dra. Andrea Romar (a atriz Beverly Garland), uma médica que está no Brasil em um “ano sabático” e que se torna interesse romântico do protagonista. Dra. Romar fica ciente dos planos de Dean de subir o rio até o território dos “caçadores de cabeça”. Dean diz que não sabe por quanto tempo ficará na Amazônia, pois, com “aqueles índios, pode ser para sempre”, e que em breve ele poderá ser exposto no Museu de História Natural. É uma piada absolutamente ofensiva com o histórico de destruições e pilhagens que os estrangeiros fizeram no país e na América Latina; quando um personagem do filme se coloca no lugar do “outro”, é para fazer troça.

Dean e Romar saem para uma noite romântica em um clube. Observam uma sequência de dança, aos moldes do gênero musical em voga desde o início do cinema falado (e já um tanto ultrapassado na época). A médica diz que também possui interesse na aldeia dos “caçadores de cabeça”, pois estes possuem uma droga – chamada “cochise”⁵⁴ –, preparada com extrato de certas plantas, que encolhem tecido vivo, e que possibilitaria grandes avanços na medicina. O casal dança, e a médica pergunta a Dean se ele vai sozinho na aventura, e ele diz que levará um guia local de nome Tupanico. Romar pede para que viaje junto na excursão, mas seu pedido é negado, afinal a selva não seria lugar para uma mulher branca, nas palavras do companheiro de cena.

O filme agora é ambientado no porto de Belém, a “entrada para a Amazônia”. Dean encontra Tupanico, e avisa-o que vai subir o rio atrás do monstro. Tupanico fala que suas origens familiares são próximas às cataratas, porém quase ninguém mais vive por lá, pois a maioria se mudou para as plantações, e que só agora, com medo do monstro, é que retornaram para as terras ancestrais. Dean pergunta a ele onde que gostaria de viver, na selva ou na civilização, e Tupanico responde que tem dúvidas; o estrangeiro então novamente caçoa da condição indígena: “Então por que não volta? Pinte o seu rosto, sofra com o calor, com a fome e as doenças”. É irresponsável a forma como o discurso do filme trata estas questões, afinal, não há nenhuma consciência sobre o fato de que os problemas enfrentados pelas comunidades indígenas foram (e são) causados por séculos de exploração, devastação e genocídio das comunidades tradicionais por parte de invasores.

Dean descobre, então, que Tupanico não pode ser seu guia, pois já fora contratado por outra pessoa que, no caso, é a Dra. Romar. Sem opção, ele acaba por se juntar à expedição organizada pela mulher. De barco, navegam o rio. Surgem as imagens da fauna e da flora local – jacarés, cobras e piranhas não poderiam ficar de fora. As cenas de ação e suspense se sucedem, com os perigos da selva sendo apresentados.

Eles adentram, então, a floresta a pé, e eis que surge um homem indígena por detrás das folhagens. A trilha sonora indica perigo. Do alto de árvores, outros indígenas observam os intrusos. Acontece o primeiro contato. São os integrantes da etnia fictícia

⁵⁴ Cochise era uma antiga cultura indígena da América do Norte, que existiu entre 9.000 e 2.000 anos atrás perto do Lago Cochise, hoje em dia uma bacia desértica chamada Willcox Playa. Fonte: Encyclopædia Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Cochise-culture>>. Acesso em: 17 abr. 2022.

“Terezaha”. Também neste filme é reiterado que a presença de uma mulher indica a inexistência de perigos.

Os integrantes do grupo são caracterizados pela pele morena – um caso típico de *brownface* –, cabelos pretos e longos, pintura corporal e uma ridícula tanga marrom ocultando as partes íntimas; em alguns, percebe-se marcas de sunga. A língua falada por eles varia de acordo com o momento do filme, ora português, ora algum dialeto cuja sonoridade lembra uma língua originária.

Os integrantes da expedição descobrem que um dos indígenas está doente. A Dra. Romar se prontifica a cuidar do enfermo, mas é alertada por Dean que, caso ela cuide dele, o curandeiro poderia ficar ofendido e que os indígenas perderiam a fé. Mesmo assim, ela atende o jovem, que sofre de apendicite (e não de um mal trazido pelos não indígenas, como sarampo, coqueluche e tuberculose, que vitimaram sociedades dos povos originários inteiras ao longo da história) e é levado na continuidade da expedição em uma maca improvisada, até que chegam a um vilarejo no qual o padre é, também, o médico.

É interessante como o filme faz inferências sobre a questão da medicina tradicional indígena, e sua relação com as crenças ancestrais. A Dra. Romar, inclusive, é colocada em xeque por uma questão ética, já que a expedição deve continuar e é lhe dito que não poderia deixar o paciente, de nome Tico, para trás. “Você está tomando o lugar do curandeiro; se abandoná-lo, vai morrer”, diz-lhe Dean.

O monstro ataca novamente, e o corpo da vítima é levado para o vilarejo. Tupanico diz que foi Curuçu o responsável, e é retrucado pelo padre, que chama a crença no monstro de superstição e adoração do diabo. “Pensei que você tivesse sido criado como cristão”, diz o padre a Tupanico. Tico, recuperado, agradece a Dra. Romar e lhe presenteia com uma “faca de sacrifícios”; ela aceita, mas logo é informada que o indígena, agora, passa a ser seu escravo. São informações soltas que o filme dá ao espectador, sem que reverbere, de alguma forma, na narrativa, e que também não tem nenhum embasamento nas múltiplas culturas indígenas.

A expedição continua e os membros se deparam com uma explosão de búfalos selvagens (como em *Feitiço do Amazonas*), acampam perto de um rio, comem animais exóticos. Algum animal atravessa o rio submerso, e logo é indicada a presença do Curuçu. Os trabalhadores da excursão, apavorados, informam que irão retornar, e Dean

novamente briga fisicamente com um deles sem motivo aparente – ao homem branco é dado o direito de agredir o outro, simplesmente por ele ser diferente.

Em seguida, Curuçú ataca novamente e rapta a Dra. Romar. Dean segue em seu encalce, e há o conflito entre os dois. O monstro se revela: é Tupanico fantasiado, que foge. Enquanto questionam sobre o porquê de Tupanico ter feito o que fez, a expedição é atacada por uma outra etnia indígena, os “caçadores de cabeça”, que se diferem dos indígenas anteriores por usarem penachos. Dean e Dra. Romar são feitos de reféns e levados para a aldeia.

Dentro de uma oca, uma mulher dança com uma cobra (uma participação da famosa *performer* Luz del Fuego). Tupanico surge em uma veste indígena andina, e Dean lhe diz que será preso pelos seus atos. Tupanico explica que seu nome significa a palavra “deus” e que não ousariam colocar um deus atrás das grades. Tupanico ainda diz que durante anos ouviu o homem branco, na esperança de aprender coisas. Ele dá a fórmula do encolhimento das cabeças a Dra. Romar e se conclama idealista e humanitário.

Apesar de todos os graves problemas do filme já apontados, estas falas de Tupanico criam um novo sentido narratológico. Ele se entende como uma divindade, cuja missão é recuperar seu povo, suas tradições e seu território, e que nada aprendeu com o homem branco, que o vê como “monstro”.

O filme segue, e indígenas da outra aldeia atacam os “caçadores de cabeça”. Dean e Tupanico se atacam. Asocas são incendiadas. Dean e Dra. Romar fogem do conflito através de uma balsa. São atacados por animais, e posteriormente resgatados por Tico. De volta ao vilarejo, Dra. Roman recebe, de presente, a fórmula que tanto almejava. Ela e Dean se beijam. O filme termina com o plano da cabeça encolhida de Tupanico, empunhada por Tico.

Considerações Finais

Esta dissertação buscou compreender de que forma o cinema brasileiro e o cinema internacional se relacionaram, nos anos 1950, em busca de uma conciliação produtiva para ambos os lados, tendo como elemento central o personagem indígena. Muitas pesquisas ao longo dos anos buscaram aferir a relação predatória do filme estrangeiro com o Brasil, principalmente no campo econômico, mas poucos estudos se interessaram por investigar as formas como o cinema brasileiro tentou se aliar a companhias estrangeiras para os mais variados interesses.

Os processos de coprodução internacional na cinematografia brasileira são muito mais antigos do que poderíamos supor, e existem muito antes de qualquer tratado internacional formalizando estas relações. De fato, desde que Vittorio Capellaro se associou à Paramount em 1926 para a distribuição de *O Guarani* em território nacional que os estúdios e produtoras brasileiras buscam nestes parceiros internacionais ferramentas que permitam o desenvolvimento e a sobrevivência do próprio cinema brasileiro, seja para a ocupação do próprio mercado interno, seja para que os filmes possam atingir plateias no exterior.

A escolha da representação do personagem indígena nestes filmes não foi por acaso, apesar das inúmeras mudanças de percurso deste trabalho ao longo de seu desenvolvimento. A relação internacional com o cinema brasileiro foi sempre pautada por uma ideia de que o público estrangeiro se interessa por um imaginário que o Brasil tem a oferecer; não por acaso que esta dissertação se dedicou, em parte, a contextualizar as diferentes maneiras como o nosso exotismo foi levado para o resto do mundo desde a época colonial. São práticas que permanecem; se compararmos as discussões levantadas pelos capítulos anteriores, as questões prementes continuam em voga.

Vejamos o caso do longa-metragem *Terra Vermelha* (*Birdwatchers – La terra degli uomini rossi*), dirigido pelo italiano Marco Bechis entre os indígenas Guarani. Esta coprodução, financiada pelo Brasil e pela Itália em 2008, não se difere muito das experiências de Franz Eichhorn e seu *Mundo Estranho* décadas atrás; ambos os cineastas, estrangeiros, vêm ao Brasil para filmar questões que, de alguma forma, apelam ao público estrangeiro. Ou da coprodução luso-brasileira *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, lançada por Renée Nader Messora e João Salaviza em 2018, que recebeu projeção

internacional no circuito dos festivais de arte (o filme foi o vencedor da mostra *Un Certain Regard*, do Festival de Cannes), bem aos moldes de Gian Gaspare Napolitano e seu *Magia Verde*, Zygmunt Sulistrowski com o *Feitiço do Amazonas* ou o próprio *Mundo Estranho*. Ou ainda a ideia de associação de uma empresa brasileira com outra estrangeira de forma a buscar um cinema industrial de qualidade, que possa competir em pé de igualdade com o produto estrangeiro no valor de produção, posta em prática por Curt Siodmak com *Curucu*, tem hoje representantes como o filme *Amazônia*, uma coprodução franco-brasileira de 2013, dirigida por Thierry Ragobert e lançada em 3D, ou a animação *Uma História de Amor e Fúria*, financiada com dinheiro brasileiro e estadunidense, dirigida por Luiz Bolognesi, Jean Cullen de Moura e Marcelo Fernandes de Moura, primeira produção brasileira a ganhar o prestigioso Festival de Annecy, o mais importante de filmes de animação, e lançada em vários países do mundo.

A lista das coproduções internacionais com enfoque no personagem indígena brasileiro é bastante extensa: *Os Selvagens* (1964), dirigido pelo próprio Franz Eichhorn em parceria com Eugenio Martin; *Brincando nos Campos do Senhor* (1991), de Hector Babenco, que teve investimento da Universal Pictures; *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira; *A Selva* (2002), dirigida pelo português Leonel Vieira; *Segredos da Tribo* (2010), de José Padilha, cujos parceiros listados vão desde a BBC britânica, a HBO estadunidense, até a ARTE francesa; *Antes o Tempo Não Acabava* (2016), de Fábio Baldo e Sérgio Andrade, coprodução com a Alemanha; *Não Devore meu Coração* (2017), de Felipe Bragança; *A Febre*, dirigido por Maya Da-Rin; e o recente *O Território* (2022), documentário dirigido por Alex Pritz e vencedor do prêmio de público no Festival de Sundance.

Este eclético *corpus*, que de forma alguma pretende esgotar todos os títulos elegíveis dentro do recorte proposto, perpassa décadas, gêneros cinematográficos, formatos de produção e financiamento, formas de abordagem etc. Retomando a hipótese deste trabalho, é possível dizer que a coprodução internacional enquanto paradigma industrializante ou de penetração no mercado estrangeiro, tendo o personagem indígena como fio condutor, não é apenas válido para os filmes da época analisadas nos capítulos anteriores, mas também adequado para praticamente toda a cinematografia afim.

Ressalta-se que, todavia, a forma como o personagem indígena foi retratado nestas produções foi, de uma forma generalizante, gradativamente se tornando mais responsável

com as comunidades tradicionais, em consonância com as suas épocas e com os próprios avanços das ciências sociais e do pensamento social brasileiro. E os próprios indígenas, a partir do projeto Vídeo nas Aldeias (não somente), começaram a produzir filmes sobre suas experiências de mundo, filmes estes que, se ainda não conseguiram alcançar maiores audiências, mesmo no Brasil, vão ganhando importância e reconhecimento no circuito dos festivais e no meio acadêmico.

Referências

A PONTE da esperança. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n.º 11, 13 mar. 1952. Disponível em: <<https://bityli.com/zwFSw>>. Acesso em: 14 abr. 2022.

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. *In*: CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Regina Thompson (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ALBANO, Sebastião Guilherme. A Mão e a Luva: os festivais como dispositivos para o *World Cinema*. **Revista Mídia e Cotidiano**, n.º 9, ago. 2016, 189-210. Disponível em: <<https://bityli.com/iyOHR>>. Acesso em: 06 abr. 2022.

ANDREA, Zenaide. O que eu vi nos estúdios. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, n.º 75, 2ª quinzena dez. 1955. Disponível em: <<https://bityli.com/BJOFH>>. Acesso em 16 abr. 2022.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, Circos e Cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ASSIS, Machado de. **Páginas recolhidas**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899.

AUTRAN, Arthur. Estudios San Miguel no Brasil: uma experiência cinematográfica transnacional na América do Sul. **Imagofagia** – Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual, n.º 22, 2020. Disponível em: <<https://bityli.com/pDvoF>>. Acesso em: 02 mar. 2022.

AUTRAN, Arthur. Kerrigan, E.C. (Eugênio Centenaro). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2000.

AZEREDO, Ely. “Curuçu”, o super-Lulu. **Tribuna de Imprensa**, Rio de Janeiro, n.º 2407, 4 dez. 1957. Disponível em: <<https://bityli.com/CObarz>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

BALDUS, Herbert. **Ensaio de Etnologia Brasileira**. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Companhia Editora Nacional, 1937.

BALTAR, Mariana. Saber em viagem – os *travelogues* no amálgama entre realidade e espetáculo. **Matrizes**, São Paulo, n.º 1, p. 263-279, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://bityli.com/ApmiW>>. Acesso em: 07 mar. 2022.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARCELLOS, Hugo. Cinema. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n.º 10754, 1 dez. 1957. Disponível em: <<https://bityli.com/jUvly>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

BARRENHA, Natalia Christofolletti. E o Estado Entra em Cena (1932-1966). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, v. 1, 2018.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify: 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Jeanne Marie Gagnebin (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. *In*: **Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena**. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2006, pp. 21-23. Disponível em: <https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat_logo_2006_corrigido>. Acesso em: 9 abr. 2022.

BLANK, Thais Continentino. **Imagens do Brasil nos cinemas alemães: os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941**. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/30/teses/736101.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

BYRON, Craig D., KIEFER, Adam M., THOMAS, J. *et al.* The authentication and repatriation of a ceremonial *tsantsa* to its country of origin (Ecuador). **Heritage Science** n.º 9, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1186/s40494-021-00518-z>>. Acesso em: 02 abr. 2022.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil**. São Paulo: Vozes, 2019.

CAMPOFIORITO, Quirino. **A Missão Artística Francesa e seus discípulos: 1816-1840**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

CANDIDO, Antonio. Cururu. **Remate de Males**, Campinas, SP, 2012. Disponível em: <<https://bityli.com/UyIqG>>. Acesso em: 17 abr. 2022.

CANDIDO, Daniel Henrique; NUNES, Lucí Hidalgo. Mitologia e Climatologia: um estudo das divindades relacionadas à ocorrência de tempo severo. **Revista Brasileira de Climatologia**, Curitiba, PR, 2012. Disponível em: <<https://bityli.com/LhTyy>>. Acesso em: 17 abr. 2022.

CATANI, Afranio Mendes. A aventura industrial e o Cinema Paulista. *In*: RAMOS, F. P. (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

CATANI, Afranio Mendes. A Vera Cruz e os Estúdios Paulistas nos anos 1950. *In*: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, v. 1, 2018.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia - A história entre certezas e inquietudes**. Patrícia Chittoni Ramos (trad.). Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

COMEÇA hoje o Festival de Cannes. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n.º 1291, 25 mar. 1954. Disponível em: <<https://bityli.com/ITuBKv>>. Acesso em 7 abr. 2022.

COMO se faz um film nacional. **A Noite: Suplemento: Secção de Rotogravura**, Rio de Janeiro, n.º 919, 08 out. 1946. Disponível em: <<https://bityli.com/WzUpJ>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

CORRÊA, Viriato. Topicos e Notícias. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n.º. 7641, 30 jan. 1920. Disponível em: <<https://bityli.com/pgxOl>>. Acesso em 8 jun. 2021.

COSTA, Flávia Cesarino; CÁNEPA, Laura Loguercio. O cinema paulista para além dos estúdios. *In*: RAMOS Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (Org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, v. 1, 2018.

CUNHA, Eucides da. **Os sertões: Campanha de Canudos**. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert C., 1905.

DA SILVA, Danuzio Gil Bernardino (org.). **Os diários de Langsdorff**. Márcia Lyra Nascimento (trad.). Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997.

DANDO realidade ao fantástico em “Mundo Estranho”. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n.º 6853, 27 out. 1950. Disponível em: <<https://bityli.com/LFCoOA>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

DE TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, ciências, saúde – Manguinhos – Vol. 18, n.º. 1**, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<https://bityli.com/rXHVI>>. Acesso em: 05 maio 2021.

DE VALCK, Marijke. As várias faces dos festivais de cinema europeus. *In*: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Europa**. (Coleção Cinema no mundo; Vol. V). São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

EBERT, Carlos. Pequena história da cinematografia no país. **Associação Brasileira de Cinematografia**, 2018. Disponível em: <<https://bityli.com/AuhGC>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

ENFRENTANDO crocodilos no pantanal da morte em “Mundo Estranho”. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n.º 6857, 01 nov. 1950. Disponível em: <<https://bityli.com/HhYRE>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

“FEITIÇO do Amazonas”, primeira película brasileira em cores. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n.º 10124, 06 nov. 1955. Disponível em: <<https://bityli.com/zaaUqL>>. Acesso em: 07 abr. 2022.

FERNANDES, Luiz. Por falar em cinema nacional. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, n.º 14, jun. 1953. Disponível em: <<https://bityli.com/HFNbg>>. Acesso em: 06 abr. 2022.

FERREIRA, Paulo Roberto. Do Kinetoscópio ao Omniographo. **Filme Cultura**, n.º 47, pp. 14-29, Rio de Janeiro, 1986. Disponível em: <<https://bityli.com/pjUYh>>. Acesso em: 07 jul. 2021.

FILMREGISSEUR starb in urwald, Ein. **CineGraph eV – Hamburgisches Centre for Film Researches eV**, Hamburgo, 1996. Disponível em: <<https://bityli.com/OSiTxA>>. Acesso em: 08 fev. 2022.

FRANÇOSO, Mariana. Alguns comentários à História Naturalis Brasiliae. **Cadernos de Etnolinguística**, v. 2, n. 1, 2010. Disponível em: <<https://bityli.com/wsBtG>>. Acesso em: 08 jul. 2021.

FREIRE, Rafael de Luna. O cinema no Rio de Janeiro (1914-1929). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, v. 1, 2018.

FULLER, Samuel. Mato Grosso. In: GARDER, Ruy. (org.). **Se você morrer, eu te mato!** Ruy Gardner, Mariana Barros *et al.* (trad.) Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

FULLGRAF, Frederico. Die UFA in Amazonien – Chronik einer wilden deutschen Kinematographie, vom Kaiserreich bis zur Nazi-Herrschaft. **NachDenkseiten – Die kritische Website**, 10 jan. 2021. Disponível em: <<https://bityli.com/LlPh>>. Acesso em: 01 fev. 2022.

GALVÃO, Maria Rita.; BERNARDET, Jean-Claude. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GÂMBERA, José Leonardo Homem de Mello. Fotografia na Amazônia Brasileira: Considerações sobre o pioneirismo de Christoph Albert Frisch (1840-1918). **PÓS. Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, n.º. 34, p. 180-197, dez 2013. Disponível em: <<https://bityli.com/VRRGm>>. Acesso em 02 jul. 2021.

GESTEIRA, Heloisa Meireles. Representações da natureza: mapas e gravuras produzidos durante o domínio neerlandês no Brasil (1624/1654). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n.º. 46, p. 165-178, fev 2018. Disponível em: <<https://bityli.com/dBdDum>>. Acesso em: 01 jul 2021.

GLÜSING, Jens. Nazis im Dschungel-Camp. **Der Spiegel**, outubro, 2008. Disponível em: <<https://bityli.com/azsHc>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

GUANABARINO, O. Espectáculos. **O Paiz**, Rio de Janeiro, n.º. 8865, 10 janeiro 1909. Disponível em: <<https://bityli.com/aDEnpD>>. Acesso em: 04 jun. 2022.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. *In*: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Regina Thompson (trad.). 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JONALD. Palestra com o diretor de “Mundo Estranho”. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, n.º 2274, 11 nov. 1950. Disponível em: <<https://bityli.com/eildM>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

LARA, Sílvia Hunold. **Campos da Violência: Escravos e Senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LIMA, Antonio Carlos de Souza. O governo dos índios sob a gestão do SPI. *In*: CUNHA, Manuela Carneiro da. (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LIMA, Antonio Carlos de Souza. Sobre Indigenismo, Autoritarismo e Nacionalidade – Considerações sobre a constituição do discurso e da prática da proteção fraternal no Brasil. *In*: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. (org.). Rio de Janeiro; São Paulo: EdUFRJ; Marco Zero, 1987.

LIMA, Pedro. A COFAP e o Cinema Brasileiro. **O Jornal**, Rio de Janeiro, n.º 10788, 8 nov. 1955. Disponível em: <<https://bityli.com/ebwwE>>. Acesso em: 06 abr. 2022.

LIMA, Pedro. Feitiço do Amazonas. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, n.º 5943, 18 nov. 1955. Disponível em: <<https://bityli.com/YvQHI>>. Acesso em: 07 abr. 2022.

LOBATO, Ana Lúcia. Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

MACHADO, Rubens. O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

“MAGIA Verde”, produção ítalo-brasileira premiada em Cannes. **Cine Repórter: Semanário Cinematográfico**, São Paulo, n.º 904, 16 maio 1953. Disponível em: <<https://bityli.com/VFeOC>>. Acesso em: 05 abr. 2022.

MARTINS, Justino. Cannes. **Manchete**, Rio de Janeiro, n.º 106, 01 maio 1954. Disponível em: <<https://bityli.com/nSagD>>. Acesso em: 07 abr. 2022.

MOREL, Marco. Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daguerreótipos de 1844. **Studium**, Campinas, n.º 10, 12 dez. 2019. Disponível em: <<https://bityli.com/zLtWhJ>>. Acesso em 02 jul. 2021.

MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

MOURA, Roberto. A Bela Época (primórdios – 1912). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

“MUNDO ESTRANHO” estará em cartaz segunda-feira. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n.º 6862, 8 nov. 1950. Disponível em: <<https://bitly.com/kfJVF>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

NA TELA. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, n.º 4915, 13 nov. 1950. Disponível em: <<https://bitly.com/nEdPC>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

NO ESTÚDIO e na Tela. **A Manhã**, Rio de Janeiro, n.º 2833, 08 nov. 1950. Disponível em: <<https://bitly.com/TUsmx>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

NO MUNDO da Tela. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n.º. 7637, 26 jan. 1920. Disponível em: <<https://bitly.com/jfuxE>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

NOTÍCIAS da Multifilmes. **Cine Repórter: Semanário Cinematográfico**, São Paulo, n.º 918, 22 ago. 1953. Disponível em: <<https://bitly.com/mekHQr>>. Acesso em: 14 abr. 2022.

NOTÍCIAS Theatraes. **O Estado de São Paulo**, n.º. 13676, 4 jun. 1916. Disponível em: <<https://bitly.com/SySDF>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

O BRASIL está sendo novamente descoberto. **Cine Repórter: Semanário Cinematográfico**, São Paulo, n.º 746, 06 maio 1950. Disponível em: <<https://bitly.com/Iczart>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

O BRASIL no Festival de Cannes. **Cine Repórter: Semanário Cinematográfico**, São Paulo, n.º 952, 17 abr. 1954. Disponível em: <<https://bitly.com/zuEcl>>. Acesso em: 7 abr. 2022.

O CINEMA brasileiro não deve abrir mão de seus valores. **A Noite**, Rio de Janeiro, n.º 1274, 28 set. 1953. Disponível em: <<https://bitly.com/rvble>>. Acesso em: 14 abr. 2022.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PALCOS e Circos. **O Estado de S. Paulo**, n.º 352, São Paulo, 10 jan. 1910. Disponível em: <<https://bitly.com/IldFk>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

PLACARD. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n.º 19849, 8 dez. 1957. Disponível em: <<https://bitly.com/npgiy>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

POEIRA, Daniel. **Guia de formatos de tela e resoluções de vídeo digital**. Belo Horizonte, 2007. 13 f. Escola de Belas Artes, Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<https://bitly.com/MNFziM>>. Acesso em: 7 abr. 2022.

PONTES, Carlos José de Farias. A Guerra no Inferno Verde: Segundo Ciclo da borracha, o front da Amazônia e os Soldados da Borracha. **South American Journal of Basic Education, Technical and Technological**, [S. l.], v. 2, n.º 1, 2015. Disponível em: <<https://bitly.com/cvDnk>>. Acesso em: 2 abr. 2022.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PROJETOS para 12 filmes nacionais, coloridos, de longa-metragem. **Correio Paulistano**, São Paulo, n.º 31457, 17 out. 1958. Disponível em: <<https://bityli.com/LEPtgV>>. Acesso em: 14 abr. 2022.

QUEM são os brancos? **Povos indígenas no Brasil Mirim**, s.d. Disponível em: <<https://mirim.org/pt-br/quem-sao-os-brancos>>. Acesso em: 27 mar. 2022.

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

RAMOS, Yuri. Franz Eichhorn e o tesouro do Inferno Verde. **Revista Limite**, n.º 22, fevereiro, 2022. Disponível em: <<https://bityli.com/YFAUcX>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

RESOLVIDO o impasse. **Cine Repórter: Semanário Cinematográfico**, São Paulo, n.º 915, 1 ago. 1953. Disponível em: <<https://bityli.com/vEQzs>>. Acesso em: 14 abr. 2022.

RICARDO, José. “O cenário turístico é um dos pontos essenciais para a valorização internacional dos filmes”. **Jornal do Brasil**, n.º 199, 26 ago. 1956. Disponível em: <<https://bityli.com/McDqD>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

ROCHA, Walter. Indicações Sobre os Filmes em Cartaz. **Correio Paulistano**, São Paulo, n.º 31093, 11 ago. 1957. Disponível em: <<https://bityli.com/UfBjb>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

ROCHA FILHO, José. O Terceiro Reich e as conexões culturais com o Brasil em Kautschuk. **IBEROAMERICANA. América Latina – Espanha – Portugal**, v. 10, n.º 37, p. 7-17, 11 jun. 2014. Disponível em: <<https://bityli.com/ZPFmP>>. Acesso em: 12 fev 2022.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Goldstein de Pesquisa Social, 2011.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil, 1879-1880**. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert, 1888.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira: Fatores da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://bityli.com/exLxNU>>. Acesso em: 07 jan. 2022.

SANTANA, Aristeu. Mundo Estranho. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n.º 24, 15 jun. 1948. Disponível em: <<https://bityli.com/mQMsd>>. Acesso em 08 fev. 2022.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2000. Disponível em: <<https://bityli.com/VyTWea>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SCHVARZMAN, Sheila. O cinema silencioso em Minas Gerais (1907-1930). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, v. 1, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870/1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. *In*: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Regina Thompson (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHWENKEL, Elena. Dokumentaire als Historische quellen für wissenschaft und rekonstruktion indigener geschichte und identität. **Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais Brasil-Europa – Correspondência Euro-Brasileira**, n.º 86. Gummersbach, Alemanha, 2003. Disponível em: <<https://bityli.com/JXcwU>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

SEGUNDA-FEIRA próxima a estreia de “Mundo Estranho!”. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n.º 6861, 07 nov. 1950. Disponível em: <<https://bityli.com/ftJOD>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

SELVA amazônica na Polônia. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n.º 8914. Disponível em: <<https://bityli.com/bTZws>>. Acesso em 07 abr. 2022.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Marcos Soares (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Alex Alvarez. Historiografia Brasileira: Oliveira Vianna e a “civilização brasileira”. **Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-MG: Viçosa**, 2004. Disponível em: <<https://bityli.com/DIZSSL>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

SILVA, Lourdes Ana Pereira; BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana.; SERGL, Marcos Júlio. Identidade nacional brasileira em O Guarani: literatura e música em diálogo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**: Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://bityli.com/nXgpkI>>. Acesso em: 08 maio 2021.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros: Longa-metragem**. 2ª ed. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2009.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. 2ª. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

SKIDMORE, Thomas E. **O Brasil visto de fora**. Susan Semler (trad.). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. Petê Rissatti (trad.). 3ª ed. São Paulo: Aleph, 2015.

SOUZA, Carlos Roberto de. O Cinema em São Paulo (1912-1930). *In*: RAMOS, F. P.; SHEILA, S. (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, v. 1, 2018.

SOUZA, José Inácio de Melo. Descoberto o primeiro filme brasileiro. **Revista USP**: São Paulo, n.º 19, p. 171-173, 1993. Disponível em: <<https://bityli.com/ZvoEuH>>. Acesso em: abril 2021.

SOUZA, José Inácio de Melo. Os Primórdios do Cinema no Brasil. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, v. 1, 2018.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical: Uma história comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TAMBELLINI, Flávio. Feitiço do Amazonas. **Diário da Noite**, São Paulo, n.º 9482. Disponível em: <<https://bityli.com/QClky>>. Acesso em: 7 abr. 2022.

TEIXEIRA, Novais. Aconteceu na Europa. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, n.º 38. Disponível em: <<https://bityli.com/ivHaU>>. Acesso em: 07 abr. 2022.

THEATROS e salões. **Correio Paulistano**, São Paulo, n.º 18999, 4 jun. 1916. Disponível em: <<https://bityli.com/RsgKe>>. Acesso em: 04 maio 2021.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Beatriz Perrone-Moisés (trad.). 5ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

TORRES, Alberto. **O problema nacional brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Nacional, 1938.

UM FILME em cores sobre motivos brasileiros. **Cine Repórter: Semanário Cinematográfico**, São Paulo, n.º 1033, 5 nov. 1955. Disponível em: <<https://bityli.com/AMTFT>>. Acesso em 15 abr. 2022.

UM FILME sobre o Brasil Central. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n.º 17533, 14 maio 1950. Disponível em: <<https://bityli.com/mLUMc>>. Acesso em: 7 abr. 2022.

URWELT in Urwald. **Revista Kinematograph**, Berlim, n.º. 974, outubro, 1925. Disponível em: <<https://bityli.com/pNXeN>>. Acesso em: 11 fev. 2022.

VERA-MARIA. Lua-de-mel entre os camaiuras. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n.º 48, 25 nov. 1953. Disponível em: <<https://bityli.com/rYTxN>>. Acesso em: 06 abr. 2022.

VIANNA, Oliveira. **Populações Meridionais do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 2005.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

VIEIRA, João Luiz. A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. Petê Rissatti (trad.). 3ª ed. São Paulo: Aleph, 2015.

VUGMAN, Fernando Simão. O mito do monstro. **Revista Livre de Cinema**, v. 3, n.º 2, mai/ago 2016, p. 5-21. Disponível em: <<https://bitly.com/oihWx>>. Acesso em: 17 abr. 2022.

WANDERLEY, Paulo. O aventureiro no cinema brasileiro. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n.º 48, 25 nov, 1953. Disponível em: <<https://bitly.com/sbmJz>>. Acesso em: 01º abr. 2022.