

De *O Guarani* a *A Última Floresta*: representações indígenas na história cinematográfica

Ana Beatriz Brandão¹
Tathiane Maria Souza Batista²

Submetido: 12/05/2025

Aceito: 17/05/2025

RESUMO

O movimento indianista brasileiro do século XIX, liderado por autores como José de Alencar, difundiu a imagem idealizada do “índio” romântico e facilmente assimilável. Esta análise busca compreender como se dão as representações indígenas no cinema brasileiro por meio dos filmes *O Guarani* (1996), baseado na obra de Alencar, e *A Última Floresta* (2021), dirigido por Luiz Bolognesi. A partir da perspectiva decolonial, explora-se como o cinema reflete e perpetua estereótipos coloniais ou promove narrativas que valorizam a identidade indígena. O estudo utiliza como aporte teórico Hollanda (2020), Moreira (2010), Lima (2006) e Quijano (2005).

PALAVRAS-CHAVE: Indígena; Audiovisual; Decolonialidade.

¹ Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), na área de concentração Estudos Linguísticos e sob a linha de pesquisa Estudos do Texto e do Discurso. Possui graduação em Letras Português e Espanhol pela Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). É integrante do Grupo de Pesquisa em Currículo, Cultura e História (UFMS), coordenado pela Profa. Dra. Maria Lima. Pesquisa sobre questões relacionadas às mulheres e às crianças; às imagens em discurso e aos processos de construções textuais na escola e na universidade. Possui experiência em revisão de textos acadêmico-científicos e tradução para língua espanhola.

² Mestra em Estudos de Linguagens pelo PPGEL - UFMS; graduada em Letras- Licenciatura - Habilitação em Português/ Inglês, pela Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Professora em exercício como técnica em Avaliação pela Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso do Sul (SED/MS). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nas seguintes áreas e temas: Linguística Aplicada, Gênero e Indianidade.

From *O Guarani* to *The Last Forest* indigenous representation; in cinematic history

ABSTRACT

The Brazilian Indianist movement of the 19th century, led by authors like José de Alencar, propagated an idealized image of the romantic and easily assimilable "Indian." This analysis aims to understand indigenous representations in Brazilian cinema through the films *O Guarani* (1996), based on Alencar's work, and *The Last Forest* (2021), directed by Luiz Bolognesi. From a decolonial perspective, the study explores how cinema reflects and perpetuates colonial stereotypes or promotes narratives that value indigenous identity. The theoretical framework includes works by Holanda (2020), Moreira (2010), Lima (2006), and Quijano (2005).

KEY-WORDS: Indigenous; Audiovisual; Decoloniality.

Del *Guaraní* a *La Última Selva* representaciones indígenas en la historia cinematográfica

RESUMEN

El movimiento indianista brasileño del siglo XIX, liderado por autores como José de Alencar, difundió la imagen idealizada del "indio" romántico y fácilmente asimilable. Este análisis busca comprender cómo se dan las representaciones indígenas en el cine brasileño a través de las películas *O Guarani* (1996), basada en la obra de Alencar, y *A Última Floresta* (2021), dirigida por Luiz Bolognesi. Desde una perspectiva decolonial, se explora cómo el cine refleja y perpetúa estereotipos coloniales o promueve narrativas que valoran la identidad indígena. El estudio utiliza como base teórica a Holanda (2020), Moreira (2010), Lima (2006) y Quijano (2005).

PALABRAS-CLAVE: Indígena; Audiovisual; Decolonialidad.

Indígenas: aos olhos do colono

Na primeira carta escrita por Pero Vaz Caminha à Corte Portuguesa em 1500, ao referendar-se sobre os “nativos” encontrados no futuro território brasileiro, o colono realizou a primeira explicação colonizadora de como seriam esses povos:

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes. [...] Andam nus sem nenhuma cobertura [...] com tanta inocência como têm em mostrar o rosto [...] sem nenhuma coisa que lhes cobrisse suas vergonhas” (CAMINHA, 1500 *apud* SILVA, 2010, p. 27).

No último trecho apresentado, “[...] sem nenhuma coisa que lhes cobrisse suas vergonhas”, já é possível observar a primeira deturpação da imagem do indígena, não levando em conta o seu contexto, necessidades e modo de vida. A imagem do indígena brasileiro foi construída pela ótica dos colonizadores. Essa apresentação da identidade do outro, principalmente utilizando o recorte racial é abordado por Quijano (2005), o qual descreve que a:

[...] idéia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos (QUIJANO, 2005, p. 117).

De acordo com Quijano (2005, p. 117), a invenção da raça foi uma necessidade de separar e classificar para colonizar. O autor afirma que “raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população”. Desse modo, é possível compreender a estrutura social brasileira, como ela se constituiu por meio da colonização e o mais importante aqui: como ela se apresenta e perpetua ainda hoje esse viés colonial.

Hollanda (2020, p. 21) relembra Lélia Gonzales ao citar que “o mito da democracia racial se alimenta do mito da cordialidade erótica das relações sociosexuais entre o colonizador português e a negra escravizada”. Essa relação cabe perfeitamente à exploração dos povos originários, a erotização da sua imagem, principalmente pela televisão brasileira e a continuidade da herança dos autores indianistas brasileiros.

O olhar do colonizador sobre os povos indígenas moldou uma visão estereotipada que reverbera até os dias atuais. Essa narrativa, construída para desenvolver a exploração e a dominação, criou um imaginário de inferioridade associado aos povos originários. A perpetuação dessas ideias coloniais destaca a necessidade de questionar e desconstruir representações que consistem em identidades indígenas à simplicidade ou à primitividade, desconsiderando suas complexidades culturais e históricas.

As representações do “nativo” foram construídas e estabelecidas pelos portugueses e difundidas, primordialmente, no processo de edificação da sociedade brasileira. Uma vez firmadas, sua perpetuação torna-se irreparável. De acordo com Beltrão (2004), as expressões culturais — sejam elas televisivas ou não — assim como as práticas culturais de um grupo que carrega sua identidade, permeiam essa propagação.

[...] olhadas com olhos que não vêm cinema, soletradas pelos lábios de quem jamais chegou à quarta-série primária, ouvidas pelos ouvidos moucos às clarinadas saídas dos alto-falantes, sentidas pelos insensíveis às linhas e nuances da arte dos salões e galerias – as mensagens transmitidas por esses processos comunicativos singulares produzem efeitos os mais decisivos no ânimo e no comportamento da massa apática às solicitações do jornalismo ortodoxo. (BELTRÃO, 2004, p. 46).

Conforme Beltrão (2004) aponta no trecho acima, tudo se torna construção e solidificação cultural, independentemente das limitações que o permeiam, reproduzindo-se dentro desse grupo. Além disso, há a construção por meio da influência midiática, onde o próprio autor refere-se ao chamado “jornalismo ortodoxo”. Deste modo, este estudo discutirá de que forma duas obras audiovisuais representam diferentes momentos socio-históricos brasileiros.

Audiovisual brasileiro e a perpetuação de estereótipos

De acordo com a Academia Internacional de Cinemas (AIC), a história do audiovisual brasileiro é dividida em “os primeiros filmes e o domínio de Hollywood, o surgimento do

cinema sonoro, as chanchadas, o Cinema Novo e o “udigrúdi”, a Embrafilme, a crise dos anos 1980, a Retomada e a Pós-Retomada”³.

É inevitável abordar a história do audiovisual brasileiro e tratar de sua influência internacional. As primeiras produções brasileiras retratam casos cotidianos, imagens posadas ou histórias de crimes reais, entretanto, na década de 30 e 40, com o *boom* das produções hollywoodianas, o cinema nacional ficou adormecido (AIC, 2019).

Com a intervenção Norte Americana, os indígenas retratados pelas produções americanas eram caracterizados com seus cavalos, cabelos longos, peles bronzeadas e uso de roupas típicas, como a imagem a seguir do filme *The Squaw Man* dirigido por Cecil B. DeMille em 1914.

Figura 1 – Cartaz do filme *The Squaw Man*



Fonte: MCLEMORE, Mark. Native American Portrayals in Film History. In: azpm, 2016.

A representação de como seriam os indígenas no cinema foi pautado pelas histórias norte-americanas, esse período de influência teve como consequência o apagamento cultural dos diferentes povos nativos brasileiros. De acordo com Nunes, Silva e Silva (2019), o

[...] cinema nacional brasileiro aborda a temática indígena desde a sua origem, em 1910. Desde então vem contribuindo para a construção de uma imagem dos grupos e sujeitos indígenas que situa-nos em termos de bons e maus selvagens face aos preceitos conceituais como civilização, nacional e Estado. Essas narrativas, em sua maioria, partem de um ponto de vista dominante etnocêntrico e universalista que, por meio da fixação de estereótipos, difundiram e continuam a difundir representações que situam os povos indígenas brasileiros no passado histórico, destituindo-lhes de particularidades individuais e coletivas e caracterizando-lhes como primitivos, selvagens,

³ Disponível em <<https://www.azpm.org/s/39764-native-american-portrayals-in-film-history/>>. Acesso em 9 de ago. de 2023.

ingênuos, infantis, preguiçosos, exóticos, entre outros, ainda que haja momentos de exceção (NUNES, SILVA e SILVA, 2019, p. 3).

Os autores ainda abordam o papel do Estado dentro dessa construção identitária, em que “não passa de uma versão disfarçada do eurocentrismo e do norte-americanismo colonialistas e imperialistas” (NUNES, SILVA e SILVA, 2019, p. 9). O auxílio estatal ao cinema nacional brasileiro permeou restrições burocráticas para o seu incentivo financeiro, com isso, ao se tratar de períodos turbulentos, como os períodos pré e pós ditadura militar, o interesse das produções deveriam estar alinhados ao estado (NUNES, SILVA e SILVA, 2019). Um exemplo dessa interferência é o próprio filme *O Guarani* (1996), que recebeu incentivo estatal, porém como condição foi necessário abordar a ótica nacionalista (CORSI, 2007).

Já analisando um contexto mais atual, em 2018, a ANCINE (Agência Nacional do Cinema) apresentou um relatório com dados coletados em 2015 e 2016 sobre a diversidade de gênero e raça no audiovisual brasileiro⁴. Aqui analisaremos os dados coletados a respeito da marcação de raça dentro das produções nas seguintes funções: direção, roteiro, produção executiva e elenco.

No ano de 2016, de todas as produções registradas pela ANCINE, apenas 8% dos cargos citados eram ocupados por pessoas pretas ou pardas, já o número de pessoas indígenas foi zero. Entretanto, na contramão dos dados, observamos um importante salto, ainda que pequeno, sobre as questões raciais e, principalmente, indígena. Desde a volta da discussão sobre o Marco Temporal⁵ em 2021, com a sua tramitação no Supremo Tribunal Federal (STF), o jornalismo brasileiro e estrangeiro passou a expor a discussão envolta da demarcação de Terras Indígenas e os direitos dos povos originários. Algumas produções foram apresentadas em televisão aberta como *Falas da Terra* (2021), uma produção da Globo, tendo na direção artística Antonia Prado, direção de gênero Mariano Boni, roteirizado por Malu

⁴ Disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/MARCachoeira_L_UANARUFINO.pdf>. Acesso em 20 de jun. de 2023.

⁵ O Marco Temporal é um Projeto de Lei (PL 490/207), aprovado na Câmara dos Deputados no dia 30 de maio de 2023 e agora irá tramitar no Senado como PL 2.903/2023. Esse Projeto de Lei diz que as terras reivindicadas pelos povos indígenas devem ser comprovadas a sua ocupação, a partir da data da promulgação da Constituição Federal de 1988. Essa alteração faz com que territórios ocupados anteriormente e destituídos depois dessa data, não tenham direito de demarcação. Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/06/01/projeto-do-marco-temporal-das-terras-indigenas-chega-ao-senado#:~:text=O%20projeto%20que%20trata%20do,tramitar%20como%20PL%202.903%2F2023.>>>. Acesso em: 01 de jun. de 2023

Vergueiro, que recebeu consultoria de Ailton Krenak e coautoria de Ziel Karapató, Graciela Guaraní, Olinda Tupinambá e Alberto Alvarez.

Para a observação dos pequenos avanços, foi necessário percorrer um longo caminho de falta de representatividade e a venda de uma imagem colonial do que é “ser indígena”. Essas representações no audiovisual brasileiro acompanharam o pensamento social. Uma das representações mais marcantes na TV aberta, inclusive resgatada pelas redes sociais, é a participação de indígenas no “Xou da Xuxa”, em 1989.

Figura 2 – Xou da Xuxa



Brincar de Índio (2) - Xou da Xuxa 19/04/1989

Fonte: Print de tela retirado do vídeo “Brincar de Índio (2) - Xou da Xuxa 19/04/1989”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=88R12RcZG2U&t=3s>>. Acesso em: 04 de jun. de 2023.

No dia da apresentação desse programa, a Xuxa homenageou o “dia do índio” cantando e dançando a música *Brincar de índio* (1988). A apresentadora vestiu um cocar, adereço utilizado apenas por lideranças indígenas em celebrações religiosas ou políticas. No vídeo, podemos observar o desconforto dos indígenas presentes recebendo a “homenagem”. Esse pequeno exemplo é um importante material de estudo para a compreensão do lugar do indígena na mídia brasileira.

Sua imagem como “fantasia”, “brincadeira” e “exótico” foi e ainda é uma forte e errônea propaganda cultural brasileira. Colocar a identidade indígena como uma grande história folclórica é uma das principais armas ao genocídio, visto que ele é exercido ou pela matança ou pelo esquecimento/apagamento cultural (LIMA, 2006).

A erotização e a alusão da imagem indígena caricata é um movimento de controle colonial. Nesse cenário, a identidade indígena apresentada no *Xou da Xuxa* (1989) ressalta uma erotização portuguesa, mesmo após anos de independência, ainda há o controle dos povos originários dentro do seu próprio território.

Na literatura, o autor José de Alencar, um dos mais importantes escritores do movimento indianista, foi importante precursor do nacionalismo brasileiro *a la* colonizado, auxiliando a propagação dos interesses europeus. Tal ótica deixou resquícios e a ferida do colonialismo é permanente.

A história do cinema brasileiro reflete uma tensão constante entre a influência externa e a busca por identidade nacional, o que impactou diretamente as representações indígenas. Embora avanços recentes apontem para uma maior diversidade e protagonismo, os estereótipos construídos ao longo de décadas ainda marcam produções audiovisuais. Superar essas limitações exige um comprometimento contínuo com narrativas que representem os indígenas como sujeitos históricos e culturais complexos, além de garantir sua participação ativa nas produções.

O Guarani (1996) e o projeto indianista brasileiro

O filme *O Guarani* (1996) foi uma produção dirigida por Norma Bengell, considerada a adaptação da obra literária de José de Alencar, que leva o mesmo título, publicada em 1857. Sua narrativa tem como personagens principais o índio Peri, da tribo Goitacá, um jovem aventureiro e defensor da mata, que, de acordo com o que é apresentado na obra, suas atitudes evidenciam uma facilidade para se enquadrar nos padrões civilizatórios e ocidentais. Sua parceira de romance é Ceci, uma jovem portuguesa; a trama do casal resume-se em Peri salvar e proteger Ceci dos seus inimigos, uma tribo rival, os aimorés e outros aliados.

Até aqui, é possível elencar inúmeras problemáticas em relação à obra de José de Alencar, como a construção de um personagem indígena "domesticável" à sociedade portuguesa; a deturpação da imagem das tribos indígenas com caracterizações simplórias e superficiais a respeito de sua identidade e, ainda, ter como título "O Guarani", mesmo os personagens indígenas sendo de outras tribos, generalizando povos diferentes em um mesmo

locus de língua e cultura. Entretanto, o que foi posto já está posto, e é válido ressaltar o contexto em que o autor se encontrava para difundir o ideal brasileiro, consideravelmente palatável aos olhos dos estrangeiros.

Apesar das inquietações levantadas sobre o apagamento identitário de diversas culturas a respeito da obra de José de Alencar, neste trabalho, discutiremos as intenções da sua narrativa no cinema, os motivos de perpetuar esse ideal, as escolhas de atores, a sua construção de imagem, entre outras. A priori, é necessário perpassar pelo entendimento dos motivos da escolha do resgate dessa narrativa já na década de 90.

De acordo com Corsi (2007), a inclusão das obras literárias ao cinema brasileiro, no início do século XX, se dá por dois fatores principais: a falta de roteiristas e a necessidade de inserção do elemento nacional. Iniciar o cinema brasileiro pelos grandes clássicos da literatura compartilhava da mesma ideia de José de Alencar: elevar o nacionalismo. A autora ainda diz que houve um “aproveitamento” literário pelo *déficit* orçamentário e de pessoas capacitadas nesse novo ramo, ou seja, na cinematografia brasileira.

O incentivo do governo e a opção por textos literários e históricos estiveram também relacionados às propostas de incentivo ao cinema e ao surgimento da Embrafilme (1974 - 1990), que, nesse contexto, representou o governo no apoio às produções nacionais, sobretudo aquelas vinculadas à ideologia da classe média, da elite e do Estado brasileiro (CORSI, 2007, p. 80).

Nesse trecho, Corsi (2007) pontua que o nacionalismo cresceu junto com a Ditadura Militar (1964 - 1985) e, consequentemente, estavam aliados ao conservadorismo, a elite e aos formatos estadunidenses hollywoodianos. Corsi (2007, p. 81) aborda como a narrativa de *O Guarani* possui a estrutura hollywoodiana, onde há “o equilíbrio inicial, a ruptura, o sofrimento, o encontro providencial, o suspense e o final feliz”.

Na adaptação da obra de Alencar para o cinema em *O Guarani* (1996), Peri é interpretado por Márcio Garcia, um ator branco, e seu personagem é regado de estereótipos, desde a fala até a “inocência do indígena”. Entretanto, até mesmo os próprios estereótipos receberam pouco esforço para uma interpretação mais convincente, visto que a narrativa proposta por qualquer filme é um acordo com o público, onde se aceita aquela realidade apresentada, nomeada como “suspensão da descrença”, onde aceita-se que tudo aquilo é real, mesmo sabendo que são atores e há uma encenação (AUMONT, 1995). Levando isso em

consideração, podemos constatar que não é o que acontece, a linguagem utilizada para a construção do personagem Peri, na respectiva produção, não é suficiente para um acordo narrativo com quem assiste.

De acordo com Aumont (1995), dentro do cinema existem diferentes gramáticas onde “se estuda as regras que presidem a arte de transmitir corretamente ideias por uma sucessão de imagens animadas, formando um filme” (BATAILLE *apud.* AUMONT, 1995, p. 167). Tais regras seguem como uma estrutura, equivalente a gramática da linguagem verbal, apresentando uma transparência e um realismo, entretanto não é possível observar uma gramática clara, ocasionando a falta de inteligibilidade narrativa na obra em questão. Para exemplificar as colocações do autor dentro do filme, adentraremos na compreensão técnica a respeito dos códigos para a construção narrativa em uma obra audiovisual.

A “cena” é uma unidade mínima narrativa, podendo ter um curto ou longo período de duração; já o “plano” é uma unidade mínima na cena. A cena é composta por variados planos, que constrói a narrativa (AUMONT, 1995). No filme há uma cena na qual os indígenas da tribo inimiga tentam acertar Ceci e Izabel, sua empregada, enquanto se banhavam no rio, porém Peri aparece e atira nos indígenas com uma arma de fogo (25:08 a 27:07). Desconforme ao início do filme, em que o personagem não utilizava roupas, apenas um pano na região íntima, nesse momento citado, ele já possui camisa e shorts.

Essa ação do personagem principal de iniciar o filme na sua forma “primitiva”, sem o uso de roupas e a utilização da flecha, contrapõe-se no decorrer da narrativa que constrói a sua ocidentalização. Essa ocidentalização é percebida visualmente, pelo uso da roupa, da arma de fogo e, o principal, a sua luta aliada aos brancos, contra outros indígenas. Seguindo a obra de Alencar, a adaptação cinematográfica segue a linha racista de embranquecimento e de valorização da cultura eurocêntrica, mesmo fazendo uso de elementos nacionalistas brasileiros.

Aumont (1995) pontua a importância de reconhecermos os objetos apresentados dentro da narrativa, ter um arranjo e um código padrão para a construção clara de sentido, esse código deve ser bem manipulado para a criação de sentidos. Em *O Guarani*, essa manipulação não acontece, as mudanças de planos e cenas são confusas, os desdobramentos narrativos se dão por incompleto e a resolução é posta de forma “jogada”, guardada durante toda a trama e posta ao final de forma breve.

Na cena que apresenta a preparação dos Aimorés para lutar contra D. Antônio e seus aliados (51:25 à 52:13), é possível notar que os atores não são indígenas, possuem apenas uma caracterização de cor, provavelmente foram pintados, e utilizam perucas imitando um possível corte de cabelo, julgado como indígena. A caracterização desses personagens é regada de estereótipos. Isso porque, historicamente, os aimorés ou “botocudos”⁶ foram considerados um dos indígenas mais violentos e afastados da civilização. Em documentos oficiais do estado do Espírito Santo, os botocudos são citados como “feras” não confiáveis (MOREIRA, 2010). Por serem indígenas considerados mais “primitivos”, é possível compreender a escolha de José de Alencar ao utilizá-los como inimigos. Na adaptação para o audiovisual, as caracterizações de todo esse ideal racista manteve-se fiel, mesmo após anos.

Em *O Guarani* (1996), durante a cena em que Peri enfrenta os aimorés na mata (1:02:00 à 1:04:00), observamos o cenário defasado e pouco explorado em elementos visuais, aparentando ser uma produção com baixo orçamento, tal característica também chamou a atenção da justiça que processou a diretora Norma Bengell por desvio de recursos públicos na captação para a produção do longa⁷.

O filme finaliza com a cena de Peri e Ceci em meio a natureza, Peri com “trajes indígenas”⁸ e Ceci como uma divindade, inteira de branco e cercada de plantas. A construção imagética dessa cena leva a redenção de Peri, que lutou contra os seus para salvar a mulher branca civilizada, e Ceci, que a partir daquele momento possuiu um possível pertencimento à mata. A cena final coroa uma adaptação pouco estruturada tanto de cunho narrativo, quanto exclusivamente visual.

Para Aumont (1995, p. 169), “a linguagem cinematográfica é duplamente determinada: primeiro, pela história; depois, pela narratividade”, é notório as problemáticas da história de José de Alencar, entretanto a sua narratividade fílmica não foi possível de construir nem sequer, como pontua o autor, uma “linguagem fílmica tradicional”. Como afirma Corsi (2007), sobre a utilização da receita “hollywoodiana” nos filmes da década de 90

⁶ Chamados dessa maneira devido ao uso dos “botoques”, discos de madeira utilizados nos lábios pelos homens da tribo.

⁷ G1 O Portal de Notícias da Globo. NORMA BENGELL É SUSPEITA DE LAVAGEM DE DINHEIRO.

Disponível em

<<https://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,AA1539465-5598,00-NORMA+BENGELL+E+SUSPEITA+DE+LAVAGEM+DE+DINHEIRO.html>>. Acesso em 17 de jun. de 2023.

⁸ O uso das aspas devido a superficialidade do que seria roupas indígenas dentro da produção analisada.

no Brasil, Bengell deixa a desejar para se enquadrar em padrões simples já pré-estabelecidos, o que reforça a estrutura colonial racista.

A adaptação de *O Guarani* para o cinema ilustra como a literatura indianista do século XIX foi utilizada para reforçar narrativas nacionalistas alinhadas aos interesses coloniais. O filme, carregado de estereótipos e imprecisões, reafirma a visão romantizada e eurocêntrica dos indígenas, dificultando um diálogo genuíno com a diversidade cultural dos povos originários. Essa obra expõe a necessidade de rever a reprodução de discursos coloniais no audiovisual brasileiro, que ainda reflete um passado de dominação.

A Última Floresta (2021) e a retomada histórica

O filme *A Última Floresta* (2021), dirigido por Luiz Bolognesi e com roteiro de sua autoria - escrito com participação de Davi Kopenawa, tem como narrativa o cotidiano do povo Yanomami, no coração da Amazônia. A narrativa é apresentada dentro do formato documentário, com relatos de Kopenawa e outros Yanomamis, porém também são apresentadas histórias das crenças do povo Yanomami dentro de um formato ficcional, em planos paralelos.

A produção recebeu três premiações: Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Montagem de Documentário (2022); Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Longa-metragem (2022) e Platino Award for Best Documentary (2022). Devido ao fato de seu roteiro ter sido escrito em conjunto com o Xamã Kopenawa, torna-se notório a intensidade na riqueza de detalhes culturais.

O filme começa com a apresentação da Floresta, bem como com narrativas e com a exposição da ótima direção de fotografia realizada por Pedro J. Marquez, junto com Luiz Bolognesi em *Ex-pajé* (2018). A Floresta, naqueles minutos, não é apenas o cenário da narrativa, mas sim um dos personagens, possuindo sua própria identidade. Identidade é a palavra presente ao experienciar *A Última Floresta*, um convite a conhecer a identidade cultural dos Yanomamis sob a ótica do próprio povo.

A pauta principal e presente durante toda a narrativa é a conservação da Floresta e sua proteção contra o garimpo. De acordo com a Amazônia Legal, nos anos de 2019 e 2020,

mais de 4 toneladas de ouro ilegal foram retiradas dos territórios indígenas brasileiros⁹. A exploração pelo garimpo tornou-se uma das principais causas do desequilíbrio ambiental dos rios na área amazônica¹⁰. *A Última Floresta* é apresentado ao mundo no momento mais delicado para os povos indígenas, onde há a militarização da FUNAI (Fundação Nacional do Índio) e a volta da discussão sobre a Lei do Marco Temporal que impacta diretamente na demarcação de Terras Indígenas.

Em uma entrevista organizada pelo Itaú Cultura¹¹, Luiz Bolognesi conta que muitas cenas foram gravadas de acordo com os sonhos que os indígenas contavam que tiveram antes das gravações e ele tentava retratá-los por meio das imagens que, com o auxílio de Marquez na direção de fotografia, tornou nítida a presença das cores e dos elementos naturais e indígenas - representado na tapeçaria da seguinte imagem.

Figura 3 – Frame do documentário *A Última Floresta*



Fonte: Imagem do catálogo de divulgação da plataforma de streaming Netflix. Disponível em <<https://www.netflix.com/br/title/81503933>>. Acesso em 19 de jun. de 2023.

A figura 3 apresenta a viva cor avermelhada da tapeçaria produzida pelas mulheres Yanomamis, camuflando-se com seu tom de pele e destacando os adereços em seu corpo.

⁹ Disponível em

<https://amazoniareal.com.br/empresas-milionarias/?gad=1&gclid=Cj0KCQjwnMWkBhDLARIsAHBOFtrVkdme2P9s0K0iA8a2rtNntlxM3NHOjcPyqKSuVZMGJlxl1aukekcaAs3IEALw_wcB>. Acesso em 18 de jun. de 2023.

¹⁰ Disponível em

<<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2021/11/25/pratica-de-garimpo-ilegal-por-balsas-e-dragas-pode-causar-poluicao-do-rio-madeira-no-am-explica-especialista.ghtml>>. Acesso em 18 de jun. de 2023.

¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_4eF0wwkQAE&t=7s>. Acesso em 19 de jun. de 2023.

Durante todo o filme, é possível notar a força das cores em cada cena, o que acaba por carregar a identidade de um povo, um subterfúgio linguístico.

A língua predominante no filme é a Yanomami, em poucos momentos, Davi Kopenawa aparece falando português. As histórias ancestrais de seu povo e sua religiosidade parte da própria língua de origem, como o surgimento da primeira mulher Yanomami, enviada pelas águas e encontrada por Yoasi (primeiro yanomami) ao jogar uma pedra amarrada com cipó ao rio (53:44). As cenas dos contos foram interpretadas pelos próprios yanomamis, participando do longa também como atores.

Os planos apresentados no início e no final do filme, também presentes no trailer de divulgação, é a visão panorâmica do rio, no qual surge a primeira mulher Yanomami, apresentado na história e o segundo plano analisado é a visão da aldeia, cercada pela mata, assim como no plano anterior. Essa exibição de planos nos remete a percepção de começo da humanidade, o coração da Floresta encontra-se ali no próprio povo Yanomami.

Figura 4 – Frame do documentário *A Última Floresta*



Fonte: Imagem retirada do trailer oficial. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=WAVOR3Ob1_g. Acesso em 19 de jun. de 2023.

Figura 5 – Frame do documentário *A Última Floresta*



Fonte: Imagem retirada do trailer oficial. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=WAVOR3Ob1_g. Acesso em 19 de jun. de 2023.

A narrativa conta também a história do indígena que escolheu sair da aldeia e ir embora com os garimpeiros para desfrutar do mundo dos brancos. Davi Kopenawa pede ajuda pelo rádio para encontrarem o indígena perdido. Em planos paralelos, aparecem crianças yanomamis doentes. Vale ressaltar a situação humanitária vivida pelos yanomamis no antigo governo do ex-presidente Jair Bolsonaro, que os levou a extrema desnutrição e mortes de crianças em territórios indígenas¹². Como citado por Bolognesi em entrevista, no momento das gravações, a segurança e saúde dos yanomamis já passavam por fortes ameaças.

O filme termina com o rito religioso do uso do rappé, somos convidados a presenciar uma das celebrações religiosas mais importantes para os yanomamis. Os planos finais são conduzidos ao som dos seus cantos sendo proferidos pelo xamã, enquanto crianças brincam e caçam na/com a Floresta. Por fim, a produção se encerra com um discurso de Kopenawa aos brancos, sobre a situação do garimpo, das matas e do individualismo ocidental.

A Última Floresta simboliza um marco na luta pela representatividade indígena no cinema, ao trazer os próprios Yanomami como protagonistas de sua narrativa. Diferente das representações coloniais, o filme celebra a riqueza cultural e espiritual de um povo, enquanto denuncia as ameaças contemporâneas ao seu território e modo de vida. Essa produção exemplifica como o audiovisual pode ser uma ferramenta poderosa para a valorização da identidade indígena e a promoção de um olhar decolonial.

¹² Disponível em: <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/o-que-voce-precisa-saber-para-entender-crise-na-terra-indigena-yanomami>. Acesso em 19 de jun. de 2023.

Novos caminhos para lutar

Observar de forma cronológica as representações indígenas no audiovisual brasileiro nos leva a enxergar novos caminhos e perspectivas de retomada cultural. *O Guarani* (1996) apresenta o Brasil colonial, subserviente à coroa portuguesa e aos ideais europeus, desde a sua produção realizada por brancos pouco conhecedores dos povos indígenas; interpretada por atores “caracterizados”, até escândalos de desvio de verbas do incentivo à produções brasileiras.

Apesar da lacuna de 139 anos da publicação da obra de Alencar até a produção fílmica de Bengell, as escolhas narrativas mantiveram-se não devidamente claras ou bem executadas visualmente, entretanto propagadas mesmo após anos da sua obra inicial.

Em contrapartida, apenas 25 anos de diferença entre as duas produções analisadas, o salto é notório, os povos indígenas ainda vivem e lutam. A retomada da fala é visível em *A Última Floresta* (2021), apesar da direção geral e de fotografia serem realizadas por homens brancos, o protagonismo é evidente, a linguagem verbal e não-verbal aplicada na produção, demonstram a verdadeira cultura yanomami, que é dita e exercida por eles. Entretanto, como sabiamente é posto no longa, a situação da Floresta Amazônica, as lutas políticas e armadas evidenciam o longo caminho necessário para percorrer.

De acordo com Hollanda (2020, p. 16), é preciso tratar da “urgência que hoje vivemos de recuperar narrativas ancestrais, de desconstruir e reconstruir o confronto pré e pós-colonial, recuperar epistemologias silenciadas”. A ferida colonial é irreparável, porém está sendo ressignificada. A presença indígena no audiovisual torna-se um objeto de luta para a retomada territorial e identitária. De *O Guarani* (1996) a *A Última Floresta* (2021): grandes lideranças indígenas e suas buscas por espaços para que possam narrar suas próprias histórias.

Referências

A HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO. **Aicinema**, 2019. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>>. Acesso em: 09 de ago. 2023.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus Ed., 1995.

A ÚLTIMA FLORESTA. Direção: Luiz Bolognesi. Produção de Luiz Bolognesi; Caio Gullane; Laís Bodanzky e Fabiano Gullane. Brasil: Distribuidora Gullane Filmes, 2021. (74 min).

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: Teoria e Metodologia.** São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2004.

CAMINHA, P. Vaz de. **A carta-relatório.** In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. A carta-relatório de Pero Vaz de Caminha. *Ide (São Paulo)*, São Paulo, v. 33, n. 50, p. 26-35, jul. 2010.

CORSI, Margarida da Silveira. **Da pena em punho ao olho da câmera:** a dialogia na (re)construção da identidade nacional em O Guarani. 2007. 269 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Introdução.** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 11-34.

LIMA, Luiz Costa. **Implicações da brasilidade.** *FLOEMA – caderno de teoria e história literária.* Ano II, n. 2 V, out. 2006. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006.

MOREIRA, Vânia. **A guerra contra os índios botocudos e a formação de quilombos no Espírito Santo.** *Afro-Ásia*, núm. 41, Universidade Federal da Bahia, 2010, p. 57-83.

MOON, Peter. **A antropologia física dos “vis aimorés”.** Agência FAPESP. Disponível em: <<https://agencia.fapesp.br/a-antropologia-fisica-dos-vis-aimores/23322/>>. Acesso em: 14 de jun. de 2023.

O GUARANI. Direção: Norma Bengell. Produção de Marcelo Torres. Brasil: Distribuidora de Filmes S/A. - Riofilme, 1996. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=H_t79RdEt8Y>. Acesso em: 5 mai. 2023. (91 min).

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** In: QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* Buenos Aires: Editora CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142.

NUNES, K. M. ; SILVA, R. I.; SILVA, S. J. O. S. **Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil,** Polis [Online], 38, 2014. Disponível em <http://journals.openedition.org/polis/10086>. Acesso em: 14 de jun. De 2023.