



AS POSSIBILIDADES DE USO DO CINEMA PARA O ENSINO DE HISTÓRIA INDÍGENA

*Roseli Tristão Maciel*¹
Universidade Estadual de Goiás
Anápolis, Goiás, Brasil
roselitristao@yahoo.com.br

*Maria Geralda de A. Moreira*²
Universidade Estadual de Goiás
Iporá, Goiás, Brasil
maria.geralda@ueg.com

Resumo: As produções cinematográficas têm sido usadas por professores de história desde o século XIX; mesmo não sendo uma novidade tanto para historiadores como professores, a relação entre ensino de história e cinema é problemática. Inicialmente, os filmes não eram usados, por a tradição positivista acreditar que, por serem ficção e não uma produção escrita, não seriam fontes nem para os historiadores, nem para os professores. Essa concepção foi alterada, porém, ainda hoje, o uso do cinema precisa ser pensado, uma vez que a sua utilização ainda permanece aquém de suas possibilidades. Assim, pretendemos analisar como esse recurso pode contribuir com o ensino da História Indígena, já que, desde o início do cinema no Brasil, contamos com imagens dos grupos indígenas nessas produções e a sua análise contribuirá certamente para a mudança de postura dos sujeitos em relação aos indígenas, ao desvendar as narrativas para além do filme. Nossa análise terá como foco o filme *Xingu*, lançado em 2012, cuja narrativa se desenvolve a partir da trajetória dos irmãos Villas Boas e da criação do Parque Indígena do Xingu, identificando as possibilidades de uso dessa obra para o ensino da temática.

Palavras-Chave: Cinema, Ensino, História Indígena.

¹ Doutoranda bolsista da FAPEG, Professora da UEG – Anápolis

² Mestre em História, professora da UEG – Iporá

Introdução

Nas últimas décadas, a produção historiográfica vem chamando a atenção para importantes questões relativas ao seu ensino. As reflexões dos historiadores sobre educação, de forma mais geral e também mais especificamente sobre o processo ensino-aprendizagem de história, têm enriquecido e fortalecido o debate e trazido à tona problemas que lhe são relacionados. Os estudos abordam desde o papel social do professor, as suas práticas de ensino – didática e metodológica –, a introdução de “novas linguagens”, até a inclusão dos grupos étnicos no ensino de história.

Deriva desse contexto o grande destaque dado ao cinema pelos historiadores na atualidade, principalmente no que se refere a sua utilização no ensino de história. O que não quer dizer que, em épocas anteriores, a produção cinematográfica não fizesse parte da preocupação desses estudiosos. Segundo Bittencourt (2004, p. 371), J. Serrano, autor de livros didáticos, desde 1912, já era grande defensor desse método e incentivava seus colegas a recorrerem a filmes de ficção ou a documentários com objetivo de facilitar o aprendizado de história.

O presente artigo tem como objetivo tecer algumas considerações teóricas sobre as possibilidades didáticas da utilização do cinema no ensino de história apontando alguns aspectos que devem ser objeto de atenção dos docentes nesse sentido. Para tanto, selecionamos um filme específico para ser analisado, o qual, segundo nossa compreensão, serve muito bem para tal finalidade, trata-se de uma recente produção nacional do ano de 2012, o filme *Xingu*, que pode ser utilizado para o ensino de história dos povos indígenas.

Nessa perspectiva, a nossa proposta de análise é mais uma reflexão sobre a aplicação do cinema no ensino de história, considerando-o como documento e produção histórica e social, a fim de favorecer a interpretação crítica e reflexiva dos alunos, bem como chamar-lhes a atenção sobre a importância do conhecimento histórico em suas vidas e não uma simples apresentação de métodos ou “receitas” de como o docente deve e pode utilizá-lo.

Cinema E Ensino De História

O cinema é um meio de comunicação audiovisual que possibilita, dentre várias outras coisas, a representação de uma narrativa histórica sintetizada em imagens, cores, músicas e diálogos, dando-lhe grande aspecto de verossimilhança. Assim, as imagens cinematográficas possuem grande valor como material informativo, de forma mais geral, e, para o que nos interessa aqui, como recurso didático para o ensino de história.

A história não é a única área do conhecimento que valoriza a possibilidade didática do cinema. A ideia da potencialidade educativa que os filmes oferecem surgiu quase que simultaneamente ao próprio cinema. Em decorrência disso, os filmes se tornaram objeto de vários estudos ao longo do século XX (CASTRO; BONOW; LUCAS apud CORSETTI, 2002, p.164). No Brasil, os estudos que defendiam a utilização de filmes como recurso didático tiveram início na década de 1930, encabeçados pelos adeptos do movimento educacional denominado Escola Nova.

A capacidade educativa oferecida pelo cinema caminha lado a lado com outra característica que lhe é peculiar e que merece destaque aqui. Trata-se da difusão de ideologias. Em outras palavras, o cinema, aliado ao fato de ser potencialmente educativo, pode servir como veículo utilizado por determinados grupos, indivíduos ou governos, com a finalidade de propagar ideias que sirvam aos seus interesses exclusivos, em detrimento da coletividade. Lebel afirma que o cinema tem uma função ideológica porque

(...) reproduz, reflete as ideologias existentes; é, pois, utilizado (conscientemente ou não, pouco importa) como vetor no processo de circulação de ideologias e produz uma ideologia própria: A impressão da realidade (...) (LABEL, 1972, p. 22-23, apud CORSETTI, 2002, p. 166).

As duas características do cinema, mencionadas acima, foram bastante exploradas no Brasil pelo governo de Getúlio Vargas, principalmente durante o período do Estado Novo, a partir de 1937. O cinema, nesse contexto histórico, foi amplamente utilizado para veicular as propostas nacionalista do governo, como, também, para finalidades didáticas, uma vez que a educação era fundamental para que o mesmo alcançasse sua proposta de unificação nacional. A ênfase do governo Vargas na educação pode ser exemplificada pela criação do Ministério da Educação e Saúde logo no início da década de 1930 (FONSECA, 1993).

O filme, por tudo o que foi assinalado anteriormente e por outros motivos, é considerado, sob o ponto de vista dos historiadores, como sendo simultaneamente

produto cultural, social e de mercado. Assim percebido num contexto mais amplo, todo filme é histórico, uma vez que sua produção envolve relações sociais, políticas, ideológicas e econômicas.

Para os historiadores, o filme é um documento. Como documento faz parte de todo um conjunto de fontes, as quais o historiador pode recorrer ao realizar seu ofício. Os filmes não substituem os documentos escritos, nem tampouco, são mais importantes que estes; entretanto, da mesma forma que esses documentos, também carregam consigo informações e testemunhos de um contexto histórico.

O que faz do filme um documento histórico não é o fato de ser histórico, épico, ou documentário. Mesmo um filme de ficção oferece uma rica possibilidade de análise histórica em decorrência do que foi destacado anteriormente, ou seja, o filme é uma produção humana e social e, por isso, carrega consigo todo o contexto maior de sua produção. A análise documental de um filme, portanto, pode abranger desde processos e técnicas de filmagem, questão visual e estética, interpretação dos atores, enredo, até contextos econômico, social, político e ideológico da sociedade e da época em que foi realizada a filmagem.

Filmes Históricos

Os profissionais do cinema, ao produzirem um filme histórico, buscam realizar uma reconstrução ou uma representação do passado utilizando para isso uma linguagem que lhe é própria, diferente da do historiador. O filme histórico é uma representação de um acontecimento real, entretanto, somente lhe é possível apresentar uma pequena parte do evento, contexto ou processo abordado. Nesse aspecto, ele se assemelha ao trabalho historiográfico que sofre as mesmas limitações.

Imagens, cores e sons presentes nos filmes, tanto quanto verossimilhança, exercem grande fascínio nos espectadores e é este é um dos motivos que favorecem sua utilização no ensino. O mesmo ocorre, entretanto, com o filme histórico, por isso é importante lembrar aos docentes da necessidade de explorarem as outras características do audiovisual. Mais que isso, é importante estar sempre atento ao fato de que o conteúdo que ele apresenta é uma representação e não a reprodução de uma realidade. O filósofo alemão Walter Benjamin chama a atenção a esse respeito ao afirmar que o

(...) que caracteriza o cinema não é apenas a maneira pela qual o homem se apresenta ao aparelho, também o modo pelo qual ele figura na representação do mundo que o cerca. (...) Não se pode determinar o que é mais fascinante, se seu valor artístico ou se a exploração científica que ele pode fazer (BENJAMIN apud ADORNO, 1978, p. 232).

Qualquer filme cuja proposta seja retratar uma dada realidade passada ou presente somente fará de forma limitada. O mesmo acontece com o trabalho historiográfico, por maior que seja o rigor e o empenho do pesquisador, ele jamais conseguirá apresentar o fenômeno histórico tal qual ocorreu, ou seja, na íntegra. O máximo que ele pode conseguir é apresentar uma parte do fato ou do processo histórico em análise. Um filme histórico, portanto, é, apenas, uma dentre as muitas possibilidades de representação da história. Segundo Gutiérrez,

“Não se pode dizer, portanto, que o cinema é uma extensão da realidade, mas em todo caso, uma extensão da realidade subjetiva na medida em que é uma objetivação do conteúdo ideológico emocional do homem” (GUTIÉRREZ, 1984, p. 43, apud CORSETTI, 2002, p. 166).

Embora todo filme possa ser considerado um documento histórico, nem todos eles possuem as características e os quesitos necessários para serem utilizados como recurso didático, o que não quer dizer que, para que um filme seja trabalhado em sala de aula, tenha de, necessariamente, ter uma temática histórica. Até mesmo porque os filmes históricos são tão limitados em suas características documentais, como são em seus recursos didáticos.

As várias relações entre cinema e história podem ser percebidas nos filmes como sendo representações da história, documento e, finalmente, para o que interessa neste trabalho, recurso didático para o ensino de história.

O Filme Na Aula De História

Diante do que foi exposto, nos parágrafos precedentes, podemos afirmar que a utilização do audiovisual, aqui em destaque as produções cinematográficas, nas aulas de história, possibilita aos professores disponibilizar para os alunos mais informações para além das restritas nos livros didáticos e nos conteúdos apresentados no cotidiano de suas aulas expositivas.

O cinema deve e pode ser utilizado nas aulas de história como recurso didático, também e principalmente, porque possibilita aos alunos o contato com outro tipo de

narrativa histórica, qual seja o de representação ficcional. Outrossim, porque quando utilizado adequadamente pelo professor, isto é, quando este propicia, em suas aulas, o ensejo a discussões, análises, estudos dos processos mais amplos circunscritos nos filmes e esclarece a respeito de conceitos, valores, ideias que lhe estão embutidos, estará colaborando para com o desenvolvimento da reflexão crítica de seus alunos. Em outras palavras, o professor estará explorando as possibilidades didáticas potencialmente presentes nos filmes, de forma adequada.

A utilização de um filme como recurso didático deve ser precedida de várias considerações por parte do professor, as mesmas que precisam ser observadas pelo pesquisador quando realiza uma análise historiográfica. Dentre essas são de fundamental importância: Considerar que o recorte espacial, temporal e o seu enfoque são limitados por várias razões, desde concepções e valores daqueles que o idealizaram e produziram até questões de recursos financeiros, tecnológicos, temporais e humanos; que toda produção cinematográfica “é contemporânea”, ou seja, carrega consigo, de forma não intencional, vários aspectos da época em que foi produzida e isto pode ser percebido através de figurino, maquiagem, linguagem, sons, recursos tecnológicos empregados, do próprio enredo e personagens apresentados.

O filme, portanto, como qualquer outro tipo de produção artística cultural, está imbuído dos valores da época em que foi produzido. E, da mesma forma, também, apresenta informações que estão mescladas de ficção e realidade. Faz parte do trabalho didático do professor chamar a atenção dos alunos para tal questão e, para tanto, deve fazer as observações necessárias para que eles consigam fazer as devidas distinções entre ambas. Esta é outra maneira de provocar a capacidade de análise e reflexão crítica nos alunos e propiciar-lhes um ensino vinculado a pesquisa, uma vez que serão instigados a problematizar o conteúdo que está sendo ministrado e a perceberem o filme como um documento histórico.

A incorporação do cinema e de filmes, no entanto, não pode ser considerada como uma panaceia para resolver os problemas que envolvem o contexto das aulas de história, como por exemplo, o do desinteresse e o da desmotivação dos alunos em relação ao conhecimento histórico. É importante ressaltar que se trata de um recurso didático a mais e que é necessário ser articulado às questões maiores que o conteúdo ensinado abrange. Bem como torna-se necessária uma reflexão aprofundada, por parte

dos docentes, a respeito da metodologia utilizada para que, ao adotar o filme em suas aulas, não corram o risco de que ele seja apenas uma mera ilustração ou complemento do conteúdo ministrado.

O Índio Nas Telas Do Cinema

Presença marcante nas produções cinematográficas brasileiras, desde a sua origem, os grupos indígenas têm sido tema de produções que os retratam desde a chegada dos Europeus à *Terra Brasilis*, até episódios recentes da História do país³. De acordo com os estudiosos que analisam a presença indígena nessas narrativas, estas trazem “um imaginário social, ou melhor, como a sociedade não indígena, urbana, dos centros produtores e consumidores de cinema, construíram e expressaram certo conjunto de imagens e valores em relação às sociedades indígenas (CUNHA, s/d, p.1) Todavia, as representações construídas pela indústria cinematográfica no Brasil, ao longo de sua história, tiveram como referência os indígenas idealizados, construídos pela literatura romântica e pela historiografia, enfatizados pelos discursos que legitimaram a construção e a defesa de uma ideia de nação baseada no ideal romântico de índio. O índio idealizado do passado, no discurso de construção da nação, passou a ser ressaltado em detrimento dos índios dos aldeamentos, considerados degradados, sem cultura e, portanto, não contribuiriam em nada com a construção da nação (ALMEIDA, 2010). Em outros momentos, o “selvagem” fez-se presente nas construções cinematográficas que veicularam discursos mediados por preconceitos.

Nosso objetivo não é analisar as construções realizadas pelo filme *Xingu* sobre o outro, os indígenas, mas desvendar possibilidades de se trabalhar com essa obra - fruto da indústria cultural destinada ao entretenimento - para inserir a temática indígena na sala de aula e, ao mesmo tempo, com base na literatura do Xingu, demonstrar que as ações dos Villas Boas para com os indígenas, para além do humanismo e de engajamentos tiveram impactos em toda a estrutura social, simbólica e de configuração étnica do Alto Xingu.

³ SILVA (2007) disponibiliza uma listagem destes filmes no final do texto “Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro”, disponível em: www.seer.ufrgs.br/espacomaerindio/article/download/2436/1569.

Xingu: A Saga Dos Irmãos Villas Boas

Lançado em 2012, dirigido por Cao Hamburger, com roteiro do próprio diretor e de Elena Soárez Muylaert, o filme narra a trajetória dos irmãos Villas Boas a partir do momento em que se alistam para a Expedição Roncador Xingu (ERX), que é parte da “Marcha para o Oeste” do Governo de Getúlio Vargas.

O roteiro do filme *Xingu* foi produzido tendo como base o livro *A Marcha para o Oeste: a epopeia da Expedição Roncador Xingu*, conversas com a família, entrevistas entre outras pesquisas realizadas pelo diretor com pessoas que conviveram com os Irmãos Villas Boas. A analisar pelas publicações do período de seu lançamento, o filme teve boa aceitação por parte da crítica. Em entrevista à Revista Rede Brasil, intitulada *O Veneno e o Antídoto*, o próprio diretor diz que o filme traz (...) um ponto de vista que eu considero mais uma fábula do que um filme épico, histórico”⁴, reforçando, assim, a tese de que o filme contribui com as narrativas que buscam construir e reforçar a “invenção da saga dos irmãos Villas Boas” (BASTOS, 1986, apud MENEZES, 1999, p. 280). Tal prática não se restringe ao filme, uma vez que a “produção etnológica sobre o Alto Xingu (...) pouco se preocupou com o contato e o processo de desarticulação intertribal (...)”, enfatiza Bastos (1986, apud MENEZES, 1999, p. 280)), porém, o filme tem uma inserção muito mais ampla e em diversos segmentos sociais que não teriam acesso a outro tipo de discurso.

Participaram do filme cerca de 250 índios, sendo grande parte deste filmado fora do Parque do Xingu. De acordo com o diretor, a opção em filmar fora do Xingu foi para evitar serem muito invasivos, o que certamente aconteceria caso todas as filmagens fossem realizadas no Xingu. Segundo Hamburger,

(...) optamos por filmar a maior parte em um lugar muito parecido, que fica no estado do Tocantins. As cenas nas aldeias, nos interiores das ocas e algumas em volta das aldeias, além das aéreas, foram feitas no Xingu. Com isso, conseguimos ter o Xingu no filme sem invadir e atrapalhar a vida dos xinguanos⁵.

A Expedição Roncador Xingu, oficializada em 1943, visava à criação de vias de comunicação com o Amazonas, bem como à exploração e ao povoamento do maciço

⁴Revista Rede Brasil, n. 70. abril 2012. *O Veneno e o Antídoto*. In: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/70/entrevista-o-veneno-e-o-antidoto>.

⁵ Idem.

central do país (MENEZES, 1999), considerado como “espaços vazios”, e fazia parte da Marcha para o Oeste do Governo Federal que se configura, em um plano macro, como uma estratégia ao criar uma rota entre o Rio de Janeiro e a cidade de Miami nos Estados Unidos em tempos de guerra.

O enredo principal do filme é a atuação dos irmãos Villas Boas na ERX e a criação do Parque Indígena do Xingu. O filme apresenta uma versão de defesa da ação dos Villas Boas ao colocar que o contato era inevitável e que a ação destes visou evitar o confronto direto entre os indígenas e as frentes de expansão nacional⁶. Inicialmente as frentes de expansão foram representadas pela própria ERX e pela Fundação Brasil Central (FBC) e, em seguida, por fazendeiros, madeireiros, grileiros e outros diversos segmentos da sociedade não-índia, além de trabalhadores responsáveis pela construção de rodovias e outras vias de ligações consideradas essenciais para a integração e o desenvolvimento país.

O ideal villasbosiano, imbricado da concepção de “cultura pura” dos indígenas da região, defendia o retardo do contato direto deles com as frentes de expansão, por acreditar que o contato levaria à substituição da condição de índio por outra categoria, a de não-índio. Assim, a proposta de criação do Parque Indígena do Xingu, inicialmente Parque Nacional do Xingu, atendendo ao discurso vigente na época, se justificava por proporcionar a manutenção de “um relicário de informações antropológicas e naturais” (MENEZES, 1999, p. 279) que buscou a coexistência pacífica entre os diferentes grupos habitantes da região.

As narrativas do filme reforçam o ideal de aventura, desbravadorismo e humanismo dos Villas Boas, desde a primeira cena do contato, com os Kalapalo, no rio Kuluene, até a transferência dos Kreen Akrore⁷, um dos últimos grupos a serem contatados e transferidos para o parque.

O primeiro plano do filme, que interessa à nossa análise, é o momento do alistamento dos irmãos Leonardo e Cláudio na expedição como analfabetos. Embora com objetivos grandiosos, a ERX estabeleceu-se a partir da orientação do próprio presidente Vargas de que a mesma não deveria constituir-se a partir de gastos do cofre público que apresentava limitações em tempos de guerras; assim “(...) a FBC contou

⁶ Para uma discussão sobre as frentes de expansão ver MARTINS, José de Souza. *Não há terra para plantar neste verão: o cerco das terras indígenas e das terras de trabalho no renascimento político do campo*. Vozes. Rio de Janeiro: 1986.

⁷ Segundo Menezes (2000) essa é a denominação mais comum, o grupo é conhecido também como: Kreen-Akarôre, Panará (autodenominação), sendo a grafia do nome bastante variada.

com muitas doações provenientes, sobretudo, de empresários paulistas” (GALVÃO, 2011, p. 3). A opção por trabalhadores “braçais” e “analfabetos” tornou-se o ideal para a expedição, por conhecerem a região e pela baixa remuneração.

Em outro plano/cena, o contato direto com os Kalapalo. Descendo pelo rio Kuluene, em 1945, a expedição avista os índios Kalapalo. O primeiro encontro da ERX com os índios. Nesse contexto, os Villas Boas “passam a defender a tese de que não estavam diante de uma terra vazia a ser colonizada, mas sim povoada por um outro tipo de gente: os índios” (MENEZES, 2000, p. 275).

As reconstruções feitas pelo filme *Xingu* precisam ser problematizadas teórica e metodologicamente para que seja possível estabelecer relações para além da proposta do filme. Assim, consideramos essencial problematizar a proposta, presente no filme, de construção de um modelo de sociedade xinguanana baseado na aceitação do outro e na não belicosidade, o que Bastos (1987, 1988, 1989) denominou de *pax-xinguasis*. Essa perspectiva de conciliação e defesa dos índios pelos irmãos Villas Boas tem um “clímax” no momento em que Cláudio chega a aldeia dos Kalapalo com índios da etnia Kaiabi e impõe aos primeiros a presença do grupo no mesmo território. Esse momento, bem como outros que retratam a transferência de diferentes grupos étnicos para o Parque do Xingu, proporciona o “aniquilamento das diferenças e disputas internas, interferindo de modo crucial nas relações políticas dos grupos” (MENEZES, 1999, p. 281), pois, além de impor a presença de grupos rivais em um mesmo espaço, interfere na dinâmica social interna ao influenciar ou decidir nas escolhas dos chefes, por exemplo (BASTOS, 1987, 1988 e 1989).

Segundo Schaden (1969, apud MENEZES, 2000, p. 34), “os xinguanos sofreram sensíveis danos em sua vitalidade, quer do ponto de vista biológico, quer do cultural”, em decorrência da ação estatal em seus territórios. Do ponto de vista biológico, presente no filme, temos as epidemias advindas do contato; do ponto de vista cultural, o filme apresenta a descaracterização e o apagamento de elementos específicos e a incorporação de outros pela coletividade.

No filme, temos a presença marcante das posturas ideológicas dos Irmãos Villas Boas na dinâmica interna dos grupos da região e dos transferidos, o que demanda uma reconfiguração da identidade étnica, a partir da recomposição do território e das teias sociais, uma vez que a reconfiguração étnica do parque ocorre a partir dos “(...) processos de desterritorialização e reterritorialização (...)” (BARBOSA, DEUS, RODRIGES, 2013) dos povos originalmente do Xingu e dos transferidos. O filme

apresenta esse processo em vários momentos, mas não avança na discussão sobre a identidade étnica e os processos que envolveram os povos do Xingu, contribuindo, assim, com a ideia do bom selvagem ao apresentar os índios como submetidos às atrocidades da expansão do capitalismo, sempre agindo sob a ótica do outro.

Ensino De História Indígena E Cinema: Limites E Possibilidades

O filme configura-se como uma opção didático-pedagógica para abordar a questão indígena em um período da história do Brasil que foi marcado por ações de interiorização das ações do Estado e que, na análise dessas ações pela historiografia, a ação indígena tem sido invisibilizada. Assim, o filme torna-se elemento importante para a análise da história indígena por abordar questões ligadas ao contato, à concepção de cultura que influenciava as posturas de defesa ou refutamento das ideias de assimilação e aculturação desses povos, à ação estatal junto aos povos indígenas da região do Xingu, até a elementos da cultura dos povos xinguanos, como a pintura corporal e a habitação.

Partindo da assertiva de que o filme é uma narrativa e que, portanto, como toda narrativa, incide sobre seu discurso escolhas, o trabalho com esse tipo de recurso, não didático, mas transformado em recurso didático pela ação do professor, pode possibilitar a inserção da temática indígena em sala a partir do uso de textos não escritos, mas visuais e verbais, tão caros aos alunos no atual contexto. Assim, a adoção do filme, nesse sentido, torna-se um recurso próximo do aluno uma vez que utiliza a imagem e o som possibilitando maior interatividade.

O filme *Xingu* trata de diferentes temas: a questão da terra (a demarcação do parque, os conflitos entre interesses divergentes de indígenas e não-indígenas, suas concepções e interesses sobre o espaço), as relações entre dos dois segmentos, a incisão de projetos estatais dentro ou próximos dos territórios indígenas. O trabalho com o filme abre perspectivas para o ensino de história indígena de uma forma mais concisa e possibilita o diálogo entre ensino de história e cinema. Todavia, qualquer estudo sobre a criação do Parque Indígena do Xingu demanda necessariamente uma leitura de sua situação atual, das lutas pela manutenção do espaço travadas pelos povos que ali vivem.

Xingu tem uma fotografia belíssima que permite a abordagem de aspectos da cultura material dos povos do Xingu, desde a pintura corporal até os estilos de moradias que podem ser explorados a partir de alguns planos do filme.

O uso de filmes permite a inserção da temática indígena em outros momentos da história do Brasil, não abordados pelos livros didáticos. Estes sempre se reportam aos indígenas no período colonial, não dispensando espaço para a participação desses grupos em outros momentos da nossa história. O uso da filmografia, que se tem dedicado a temas diversos sobre os indígenas, possibilita essa inserção tão urgente da história indígena nos espaços escolares.

O filme *Xingu* para o professor “mais desavisado” pode acarretar problemas, uma vez que o enredo leva o espectador a formulações glamorosas sobre a ação estatal representada na figura dos Villas Boas. O discurso da preservação das culturas “puras” por meio da criação de um espaço “relicário”. Todavia, uma análise não do enredo principal, mas dos espaços quase invisíveis, os entre-lugares, que se estabelece entre os Villas Boas e os índios, tendo como elemento norteador as novas abordagens realizadas pela historiografia sobre os povos indígenas, permite perceber nuances, em princípio, não aparentes.

Segundo Bittencourt (2002) nos anos 70, os movimentos indígenas organizados começaram a reivindicar os direitos dos povos indígenas com relação à cultura, à terra, à educação diferenciada, à identidade étnica. Tais prerrogativas, no caso do Brasil, foram incluídas na Constituição de 1988, que reconheceu os direitos dos povos indígenas a sua identidade, a sua diversidade cultural e linguística. Além das mudanças na legislação, os movimentos indígenas e os que lutavam em prol deles começaram a questionar as narrativas construídas sobre esses povos, influenciando releituras que considerassem a participação desses sujeitos na história.

Na década de 90, as narrativas construídas ao longo da nossa história sobre os indígenas começaram a ser questionadas, revisitadas e reelaboradas por historiadores, antropólogos e etnógrafos. As mudanças historiográficas deram origem à chamada “nova história indígena”, possibilitada pela incorporação de novos objetos e metodologias. A presença indígena na história do Brasil passa a ser revista. Embora o cinema ainda não tenha incorporado em suas produções esses novos diálogos tais abordagens, em uma análise mais profícua das narrativas do filme, são necessárias.

A capacidade de ressignificar seus contextos e espaços, de reelaborar simbolicamente sua pertença e apropriar dos discursos inseridos pela presença dos não índios evidencia a flexibilidade dos povos indígenas e da identidade étnica como frutos das relações sociais estabelecidas pela interação entre os diversos grupos étnicos e destes com o “mundo ao seu redor” (LUVIZOTTO, 2007, p. 29 e 35), demonstrando

que “(...) os grupos humanos e a construção da identidade étnica são extremamente dinâmicos e flexíveis”.

A sociedade xinguana percebe que a dinâmica que se estabelece após a criação do parque e das obras para a integração nacional demanda a criação de estratégias para fazer frente à expansão do capital sobre seus territórios, que não se encerram com a criação do parque, mas que, a cada ano, se acirra, não somente pela ação de fazendeiros, madeireiros e outros, mas pela continuidade das ações de expansão do capital empreendida pelo próprio Estado. Inicialmente, tais ações eram justificadas pelo discurso de defesa da integração nacional e pela ocupação dos “espaços vazios”, atualmente pela necessidade de energia com a construção das usinas, como a de Belo Monte, por exemplo. Essa consciência de ocupação desse novo espaço torna-se elemento importante para pensar as reconfigurações sociais, identitárias e culturais que têm acontecido no Xingu desde a criação do parque e que não se apresentam de forma visível no filme.

O filme possibilita, assim, a inserção de temáticas consideradas emergenciais na atualidade pelos povos indígenas, que fazem parte de suas agendas de mobilizações, como os conflitos territoriais; o filme permite, ainda, analisar outros temas atuais como a dificuldade de acesso à saúde; as invasões e as propostas de mudanças na legislação, dentre outros aspectos podem ser explorados a partir de uma associação filme e textos escritos.

Considerações Finais

São inúmeras as possibilidades de utilização de filmes como recurso didático para o ensino de história. Para tanto, podemos lançar mão dos filmes históricos, como dos documentários e, até mesmo, dos de ficção pelo fato de que todos eles, sendo produções sociais, estão contidos de informações características do contexto mais abrangente que os produziram. Por isso, também, os filmes estão carregados de aspectos da ideologia dominante.

O filme, nas aulas de história, quando trabalhado adequadamente, possibilita a discussão, a reflexão e a formação de uma postura crítica por parte dos alunos, favorecendo-lhes a percepção do mesmo enquanto documento. A utilização de filmes históricos, por sua vez, permite-lhes um maior domínio do conteúdo estudado, seja referente ao passado, seja referente ao presente. Para que isso ocorra, deve ser sempre

ressaltado que o filme é uma versão parcial e limitada de algo acontecido, não o acontecimento em si. Mesmo que a mensagem veiculada no filme se arrogue como verdade absoluta, esta será desmitificada pela análise mais acurada.

O filme histórico, muitas vezes, busca retratar uma dada realidade, exaltando-a ou dando caracteres de herói a seus personagens. O objetivo dessas produções é a apropriação do passado por parte daqueles cujo interesse é justificar e divulgar as ideias e as ações do que está sendo interpretado na tela. Ou seja, repercutir no presente imagens de tal forma que sustentem os valores e os mitos criados e difundidos no passado.

Assim, a partir da ficção, o cinema pode apresentar o passado inventando um contexto que lhe seja favorável e que o torne respeitável e valorizado no presente. De certa forma, é o que acontece com o filme *Xingu*. Ao explorar de maneira criteriosa determinados componentes, tais como o meio ambiente e seus habitantes nativos - os indígenas -, as vestimentas, o vocabulário, dentre outros, os produtores do filme, intencionalmente ou não, revestiram os irmãos Villas Boas com auras de heróis.

O filme em questão (como muitos outros filmes de cunho histórico), ao ser utilizado nas aulas de história, deve ser trabalhado com todo rigor didático necessário, de forma que fique claro para os alunos tratar-se de ficção, uma representação da realidade, por mais que pareça uma reconstituição fiel da mesma. Ainda que a película, ao resgatar uma ideia do passado, ao mesmo tempo, busca restaurá-la e sedimentá-la no presente.

A produção *Xingu* oferece aos professores de história a oportunidade de provocar nos alunos o confronto com o acontecimento propriamente dito, desde que lhes apresentem junto com a versão cinematográfica a produção historiográfica. Assim, possibilitar-lhes-ão a percepção de que seus produtores criaram um contexto respeitável a fim de justificar e valorizar a saga dos irmãos Villas Boas.

Os idealizadores e executores da obra introduziram, ou melhor, contextualizaram os irmãos Villas Boas em uma lógica específica, isto é, a de uma época de “desenvolvimento necessário” – isto se torna bastante perceptível ao se considerar “A Marcha para o Oeste”. Assim, os Villas Boas tiveram suas ações direcionadas para os indígenas justificadas e, ao mesmo tempo, essas ações ganharam a capacidade de serem “compreendidas” pelo público leigo em geral.

Os povos indígenas são personagens que, desde algum tempo, vem sendo apresentados nas produções cinematográficas, no Brasil especificamente, desde os

primórdios do século XX. Estamos vivendo um momento de efervescência da questão da inclusão das sociedades tidas como minorias, no meio acadêmico, no âmbito da política e da mídia. No entanto, é fácil perceber que o discurso sobre inclusão étnica é mais acalorado que as políticas e as ações para concretizá-la.

Enfim, o filme *Xingu* serve de exemplo categórico para o que foi referido no parágrafo anterior. Embora revestido de uma ideologia pautada na valorização dos povos que por direito são os “brasileiros” de fato, acaba por repetir a velha e boa fórmula dos clássicos cinematográficos de temáticas indígenas, que é a de enaltecer o “branco civilizado”, o conquistador que desbrava e leva as benesses do progresso ao “bom selvagem” que lhe é grato por isso.

Referências

- ADORNO, T. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- ALMEIDA, Maria R.C. de. *Os Índios na História do Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2004.
- BITTENCOURT, Libertad Borges. *As organizações Indígenas na América Latina - Brasil/México - 1970/2002*. Tese de doutoramento. UNB, 2002.
- CORSETTI, Berecice (org.). *Ensino de História – formação de professores e cotidiano escolar*. Porto Alegre: EST, 2002.
- CUNHA, Edgar T. *A Imagem do Índio no Cinema Brasileiro*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/edgar.htm>. Acesso em: 14.07.13.
- DEUS, J.A.Souza de; RODIGUES, L. Miranda; BARBOSA, L. de Deus. Processos de Desterritorialização e Reterritorialização de Sociedades Indígenas na Área Xinguana e Entorno-Amazônia Meridional/Brasil. In: *Anais do Encuentro de Geógrafos da América Latina*. Lima Peru, 2013. Disponível em: http://www.egal2013.pe/wp-content/uploads/2013/07/Tra_Jos%C3%A9-Ludimila-Liliane.pdf. Acesso em: 20.09.2013.
- FONSECA, Selva Guimarães. *Caminhos da História Ensinada*. Campinas: Papirus, 1993.

GALVÃO, Maria E. Capanema Guerra. A Marcha para o Oeste na Experiência da Expedição Roncador-Xingú. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300890981_ARQUIVO_MarchaparaoOeste.pdf. Acesso em: 01.10.2013.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. Etnicidade e identidade étnica. *Scielo Books*. UNESP. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/kkf5v/pdf/luvizotto-9788579830082-04.pdf> Acesso em: 30.07.2013.

MENEZES, M. Lucia Pires. *Parque Indígena do Xingu: A construção de um Território Estatal*. Campinas: UNICAMP, Imprensa Oficial, 2000.

NAUK, Maria de Jesus; CEREZER, Osvaldo Mariotto; RIBEIRO, Renilson Rosa. *Ensino de História – trajetória em movimento*. Cáceres: UNEMAT, 2007.

SANCHEZ, Laís Alves. Ensino de História e a Temática Indígena: o uso do cinema na sala de aula. In: *Em tempo de Histórias*. n. 21, Brasília, ago.-jul. 2012. p 96-108.

SILVA, Juliano G. da. Entre o bem e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro. In: *Espaço Ameríndio*. Porto Alegre, v. 1, n. 1. p. 195-210, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/viewFile/2436/1569>. Acesso em: 10.07.2013.

VILLAS BOAS, Orlando; VILLAS BOAS, Cláudio. *Xingu: os índios, seus mitos*. São Paulo: ZAHAR, 1975.