

## **Paisagens da Amazônia e representações indígenas na produção cinematográfica brasileira *Ajuricaba*: o rebelde da Amazônia (1977)**

**Naiara Leonardo ARAÚJO**

Universidade Federal de Santa Catarina-Brasil  
Programa de Pós-Graduação em História Global-Doutorado  
naiara.leonardo1990@gmail.com

**Resumo:** No presente artigo, destacaremos o filme *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia*, a fim de refletir sobre como os indígenas Manaus e seu personagem mítico Ajuricaba, bem como as paisagens da Amazônia e seus significados incorporados, são representados numa narrativa que se alterna entre o século XVIII e o presente. Ao ter a sua história lembrada na narrativa fílmica que se conecta com o presente o filme destaca “certas continuidades históricas”, conforme anuncia Shohat e Stam (2006), as quais buscaremos analisar. No filme, é também simbólica a representação desses espaços da Amazônia e a sua relação entre o urbano e o não urbano. Essas paisagens e suas reproduções permanecem vinculadas, de acordo com Aumont (1995), àquilo que se encontra dentro do campo e traz indícios do que está fora de campo. Essas paisagens que se encontram dentro do campo deixam de ser apenas imagens para adquirir significados e se transformar em espaços imaginários, simbólicos e sensíveis (Martin, 2003). Nesse sentido, tanto as paisagens da Amazônia quanto o personagem Ajuricaba se transformam em símbolos não mais de um indivíduo particular e espaço específico, mas de todo guerreiro que resiste à opressão, assim como resiste a Amazônia com suas riquezas naturais.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, Amazônia, Manaus, Ajuricaba

**Abstract:** *In this article, we will highlight the film *Ajuricaba - the rebel of the Amazon*, in order to reflect on how the indigenous Manaus and their mythical character Ajuricaba, as well as the landscapes of the Amazon and their embodied meanings, are represented in a narrative that alternates between the century XVIII and the present. By having its history recalled in the filmic narrative that connects with the present, the film highlights “certain historical continuities”, as announced by Shohat and Stam (2006), which we will seek to analyze. In the film, the representation of urban spaces in the Amazon and its relationship between the urban and the non-urban is also symbolic. These landscapes and their reproductions remain linked, according to Aumont (1995), to what is within the field and brings evidence of what is outside the field. These landscapes that are located within the field are no longer just images but acquire meanings and become imaginary, symbolic, and sensitive spaces (Martin, 2003). In this sense, both the landscapes of the Amazon and the character Ajuricaba become symbols no longer of a particular individual and specific space, but of every warrior who resists oppression, just as the Amazon resists with its natural riches.*

**Keywords:** *brazilian cinema, Amazon, Manaus, Ajuricaba*

## Introdução

*Ele que perdido está pelo esquecimento  
e quase encoberto pela lenda na memória,  
ó herói, nenhum favor necessitas  
pelo teu sangue real derramado,  
somente nós, os pobres desgraçados,  
hoje de um herói precisamos.*  
(Souza, 2005: 07)

Ao longo dos anos 70 a Amazônia foi cenário para diversas produções cinematográficas, tanto nacionais quanto estrangeiras. Podemos citar *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973), de Gustavo Dahl, *Iracema, uma transamazônica* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, *Ajuricaba* (1977), de Oswaldo Caldeira, além dos estrangeiros *Manaos* (1978), de Alberto Vázquez Figueroa, *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972), de Werner Herzog e do thriller *Cannibal Holocaust* (1979), de Ruggero Deodato. No presente artigo, analisaremos, por meio da obra fílmica *Ajuricaba*, as significações incorporadas nas paisagens da Amazônia e de suas representações indígenas, com destaque para a representação do personagem mítico Ajuricaba.

A região do Brasil, conhecida por Amazônia legal, se estende por mais de um terço do estado do Maranhão, porções norte dos estados do Mato Grosso e Goiás e todo o estado do Tocantins (Garfield, 2013: 03). Estamos falando de um vasto território que abrange seis estados brasileiros, com um bioma e ecossistema variado, além das relações entre o urbano e não urbano, os quais o filme possibilita um contraste no olhar. Esse território, desde o início da colonização, foi considerado atrativo tanto pelas extrações do que eles chamavam drogas do sertão como também pela busca incessante do El Dourado. Posteriormente, outros interesses emergiram, como a extração da borracha no início do século XX, a extração de minérios e de madeira – atividades que atraíram empresas e capital estrangeiro. Após o golpe de 1964, a Amazônia se tornou palco de negociações e relações entre o Estado (e seus empresários aliados) e as multinacionais que encontrariam os incentivos necessários para se instalarem e explorarem a região.

Um exemplo de tais práticas, também citado no filme que analisaremos, está no Projeto Jari, no qual se reuniam diversas empresas geridas pela empresa norte-americana Universe Tankship Inc. (FGV CPDOC, n.d.). Esse conglomerado estrangeiro atuava em diversas frentes, desde a fabricação de celulose, agropecuária (criação de gado e cultivo de arroz), na extração de minérios (como o caulim e a bauxita, dentre outros), além da extração de madeira, num vasto território de aproximadamente um milhão e seiscentos hectares de terra. Na segunda metade dos anos 70 sofreram diversas críticas e denúncias, por não cumprirem com as leis trabalhistas. No filme, o Ajuricaba do tempo presente era um ex-funcionário do Projeto Jari, informação importante para compreendermos o paralelo traçado entre a luta de Ajuricaba no início do século XVIII e a luta de fins dos anos 1970.

A seguir, observamos alguns aspectos anteriores à produção do filme *Ajuricaba*, a obra em si (no intuito de analisar as representações presentes nas imagens e seus significados) e a recepção que esta obra teve (por meio da análise da imprensa e das significações incorporadas nas imagens com o passar de alguns anos). Esta proposta, primeiros passos para uma pesquisa mais ampla, busca investigar as variadas etapas que perpassam o filme, da produção, obra e emissão/recepção, num processo investigativo que Valim (2006: 192) denomina “circuito comunicacional”. Seguimos ainda nos passos dos estudos de “cultura da mídia”, de Douglas Kellner (2001: 86), a fim de perceber como as imagens da obra fílmica - seu contexto de produção e recepção - transcodificam posicionamentos políticos

por meio das representações construídas, imagens que também atuam dentro do campo social.

### **A manutenção da identidade nacional a partir do personagem Ajuricaba**

O filme de Oswaldo Caldeira leva no título o nome de um líder indígena que se tornou personagem lendário. Anterior ao filme, esse mesmo líder indígena consta também como personagem central, dando título a uma peça escrita por Márcio Souza em 1974, intitulada *A Paixão de Ajuricaba*<sup>1</sup>. Ajuricaba, personagem mítica da região amazônica, se tornou um dos símbolos em disputa ao longo da década de 70, momento em que se revisitava e discutia os elementos formadores da identidade nacional. Para a região norte do país, Ajuricaba era nome presente nas narrativas orais, nos nomes das pessoas, de ruas, de lojas, da TV local, conforme podemos observar na matéria do periódico *Porantim*<sup>2</sup>, datada de julho de 1979 (edição n. 9) intitulada “História”: « *Ajuricaba, dando seu nome aos seus filhos, tornando-o uma presença em cada rua, no ar que se respira, na face da capital amazonense que em sua desdita coube preservar o nome Manaus como perene testemunho de uma tragédia e de uma luta permanente* » (Porantim, 1979: p. 09). Ainda podia se observar seu nome grafado em um posto de proteção aos índios (como consta nos relatórios da FUNAI) e numa cidade situada no outro extremo do Brasil, no estado do Rio Grande do Sul<sup>3</sup>.

De acordo com Canellas (2004: 06) dois pólos divergentes buscaram se apropriar do simbolismo presente na personagem Ajuricaba - de um lado o « *Exército brasileiro, 54º Batalhão de Infantaria de Selva, Batalhão Cacique Ajuricaba e [do outro] uma juventude acuada pela ditadura* ». Essa “juventude acuada pela ditadura » (Canellas, *ibid.*) que se manifesta por meio das artes, especialmente do filme de Oswaldo Caldeira, busca também um olhar menos colonizado para a história desta personagem.

Essa utilização de seu nome por um e outro lado amplia-se ao sinalizar também para as disputas identitárias instaladas no interior de uma comunidade imaginada que diverge na utilização de seus símbolos, num momento em que estes são revistos, discutidos e/ou ressignificados na sociedade de então. Para uns, assume-se um discurso institucionalizado pelo Estado, para outros diz respeito a essa “juventude” que se manifesta contrária ao regime civil-militar, por vezes diverge e reivindica seu herói. Além de uma terceira via que, não se reconhecendo como brasileiros, se encontram inseridos dentro de suas próprias comunidades, em disputa pela demarcação de suas terras, territórios situados dentro do território político que denominamos de Brasil - os povos nativos que supostamente não enxergam nada de diferente entre Ajuricaba e seus outros guerreiros que resistiram ao colonizador<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> A peça, segundo Costa (2011: 07), é um poema dramático que narra a resistência dos povos indígenas ao colonialismo, tendo como personagem central Ajuricaba, personagem que “traz em seu discurso uma identidade marcada pela ousadia, a rebeldia e a coragem de lutar”. O texto de Márcio Souza foi encenado ao longo da década de 1970 pelos grupos de Teatro Experimental do Sesc/Amazonas e Grupo Cena Aberta nas cidades de Manaus-AM (1974 e 1977), Itacoatiara-AM (1974), Campina Grande-PB (1974), Rio Branco-AC (1977), Belém-PA (1979) e Brasília (1979).

<sup>2</sup> Jornais consultados através dos portais digitais da Biblioteca Nacional Digital e Armazém Memória.

<sup>3</sup> A cidade de Ajuricaba situada no estado do Rio Grande do Sul foi colonizada basicamente por alemães e italianos, mas desde a década de 1940 conhece a história do personagem indígena Ajuricaba. Desde então, as pessoas da pequena cidade passam a se reconhecer como Ajuricabas, adquirindo uma denominação simbólica específica para o município que se traduz por “homem que luta pela liberdade”.

<sup>4</sup> O Boletim Informativo do ANAÍ-IJUI, datado de novembro de 1978, nº 01, traz uma matéria intitulada “O índio não é brasileiro”, também como uma forma de resistir e lutar contra as mudanças na lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973, que pretendia “emancipar o índio” e assimilá-lo como brasileiro. No texto, o colunista JC afirma: « *É preciso afirmar que os índios não são brasileiros. São índios. Possuem*

Segundo Lilian Schwarcz, no prefácio da obra do escritor Benedict Anderson (2008: 10), quando as comunidades, línguas e linhagens religiosas cedem lugar para as nações também se transformam os modos de “apreender o mundo” e de “pensar a nação”. Símbolos são inventados e selecionados de maneira que o novo aparenta ser algo antigo, de um passado forjado conscientemente. No caso da recente nação brasileira, eram necessários « *elementos indiscutivelmente locais para o momento da fundação* » (Sommer, 2004: 172). Os indígenas se tornaram esse elemento, romantizado na literatura, dito nos livros de história como aqueles que habitavam as terras antes da chegada do branco colonizador, mas anunciados como extintos (Reis, 2007: 31). A esses povos étnicos invisibilizados e silenciados esses símbolos lhes eram estranhos, assim como sua bandeira não era portuguesa ou brasileira.

Assim, Ajuricaba foi mais um desses mitos forjados no interior da emergente nação brasileira que, tal como outros elementos, foram revisitados ao longo do século XX e alcançaram a década de 70 por meio de vozes e narrativas dissonantes. Sua história não aparecia nos livros didáticos ou, quando aparecia, era na perspectiva do europeu colonizador que frequentemente o colocava como um mártir, guerreiro que se suicidou pelo seu povo. A título de exemplo, analisamos um trecho da carta de João da Maia da Gama ao rei de Portugal<sup>5</sup>, tratando sobre a prisão e morte de Ajuricaba, em contraponto com algumas matérias de jornais da década de 1970 e, mais recente, o *Dicionário Etno-histórico da Amazônia Colonial* (Porro, 2007: 151). Na carta encontramos o seguinte trecho:

Vindo o dito Ajuricaba prezo para esta praça, e ainda dentro do seu rio se levantarão na canoa em que vinhão em grilhões, e quiserão matar os soldados, e postos estes em Armas, acotillados huns, e mortos outros, se deitou o dito Ajuricaba ao mar, e outro Principal, e não apareserão nem mortos nem vivos, e pondo de parte o sentimento da perdição da sua Alma, nos fes muita mercê por nos livrar do cuidado de o guardar [...]. (Arquivo Histórico Ultramarino do Pará, 1727: n.p.)

As interpretações que foram dadas ao trecho “se deitou o dito Ajuricaba ao mar” parece desconsiderar as informações seguintes, de não tê-lo encontrado “nem morto nem vivo”. Pois é mais comum encontrar nas matérias que analisamos a afirmação de que Ajuricaba cometeu suicídio, como é o caso do periódico *Mensageiro*, na sua edição nº 23.

No entanto, outras duas matérias nos chamam atenção ao contestar essa leitura. A primeira delas, presente no periódico *Porantim*, de dezembro de 1979, não apenas contesta seu suposto suicídio como também observa que esse tipo de ato era desconhecido entre os indígenas. E complementa: « *o exemplo histórico de Ajuricaba, que teria se jogado na água, é questionado por antropólogos. Admite-se muito mais que Ajuricaba tenha sido “suicidado” pelos portugueses.* » (Porantim, *ibid.*: n.p.). A segunda matéria, presente no jornal *Folha de São Paulo*, de 09 de julho de 1980, intitulada “Resistência”, também observa que Ajuricaba foi assassinado « *embora nas escolas se aprende ter ele se suicidado o que se configura num erro histórico crasso.* » (Folha de São Paulo, *ibid.*: n.p.).

Em meio às diversas versões da história de Ajuricaba que aparecem nos jornais, especialmente após o lançamento do filme de Oswaldo Caldeira, o *Dicionário Etno-histórico da Amazônia Colonial*, uma publicação mais recente, parece se amparar em

---

*organização social, familiar, língua, costumes diferentes dos brasileiros. São outros povos, outras culturas. A lei é branca, é feita pelos brancos para (ir contra?) os índios.* » (JC, *ibid.*).

<sup>5</sup> Referência original: Biblioteca Nacional Projeto Resgate Acervo do Arquivo Histórico Ultramarino Pará (1616-1833), caixa 10, códice 935.

documentos e interpretação rumo a uma leitura menos colonizada do olhar. Apesar de ainda não se ter notícia, no campo intelectual, dos estudos pós-coloniais quando do lançamento do filme - de acordo com Conrad (2019: 55), esses estudos seriam sistematizados a partir da década de 1980 -, alguns intelectuais brasileiros já refletiam em torno da descolonização de algumas categorias. É o caso do escritor que se denominava antropólogo Darcy Ribeiro (Mignolo, 2003: 35), que criticava o pensamento intelectual latino-americano como ainda tutelado pelos países hegemônicos, da região eurolatinoamericana (Quijano, 1988: 06). Assim, no verbete Ajuricaba, consta o seguinte trecho:

Deram-no então por afogado, mas ao cabo de alguns meses corria a notícia de que andava pelo rio Japurá fazendo destruição e que numa luta havia morto outro principal chamado Demanê”. Porro observa ainda que mesmo depois de sua morte “os mais da sua nação esperavam por ele como pela vinda de El Rei D. Sebastião. (Porro, 2007: 151)

Vale ainda nos questionar sobre seu nome, anunciado por Souza como nem sendo de fato seu nome. No periódico *Porantim*, de julho de 1979, o dramaturgo Márcio Souza escreve: « *Aiuricáua, da língua geral, uma palavra composta: aiuri: ajuda, reunião para ajudar, e cáua, caba, moribondo de ferroadada dolorosa. Aiuricáua, a reunião dos moribondos intrépidos flagelando os brancos opressores. Está em seu nome de guerra o segredo de sua força* » (Porantim, *ibid.*: n.p.). Apesar dessas disputas, uma ou outra versão concordam que Ajuricaba e seu povo resistiram ao invasor, mas, especialmente para o povo colonizado, sua luta o tornou uma grande figura, um modelo de ação, um herói (Fanon, 2019: 66).

Entre essas disputas simbólicas em torno do personagem Ajuricaba podemos destacar também que essas narrativas parecem, em maior ou menor grau, ainda se ancorar numa visão provindo do movimento literário do romantismo. Para Ridenti (2014: 11), que toma como referência os autores Löwy e Sayre, o romantismo não era um movimento situado apenas no século XIX. Suas dimensões reverberaram também em eventos ao longo do século XX tais como o Maio de 68, na França, nas correntes ecológicas, na teoria da libertação, dentre outras. Seria, para ele, uma forma específica de negação da modernidade em detrimento da exaltação do sujeito, de sua liberdade, da valorização de sua unidade ou totalidade e sua relação com os seres humanos e a natureza.

Assim, anunciá-lo como um mártir, um nativo que morreu para dar lugar ao povo brasileiro (e somente a sua morte, ou seja, a extinção dos povos étnicos nativos, possibilitaria emergir o homem brasileiro), juntamente com os personagens fictícios Iracema e Peri, o torna lenda, ficção, leituras que foram amplamente difundidas por meio da educação e das mídias culturais. Por outro lado, as representações cinematográficas de Oswaldo Caldeira e ainda o *Iracema, uma transamazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna (1974), buscam encontrar as Iracemas e Ajuricabas não apenas em um passado mítico, mas também nos seus descendentes, que se veem num conflito entre tradição e modernidade.

O filme Ajuricaba, produzido e lançado no ano de 1977, busca transformá-lo no “herói que precisamos hoje”, ao se voltar não apenas para o tempo da escrita dos documentos e relatos de viagens, que afirmaram a existência de Ajuricaba e o conflito entre os Manaús e os portugueses, como também para o tempo presente. A narrativa não linear intercala presente e passado e busca traçar uma linha de continuidade na luta iniciada e encabeçada por Ajuricaba, mas que se mantém ainda viva e necessária. A própria permanência de seu nome seria esse ato de resistência ao longo do tempo diante de tantos monumentos, que exaltam o colonizador em contraste com tão poucos sobre os povos nativos.

Os espaços de locações foram na cidade de Manaus, diante da “cidade cadavérica” conforme afirmou o padre Casemiro em matéria intitulada “Filmes não agradam na semana do índio”, presente no jornal *A Crítica*, publicado em 18 de abril de 1979 - a capital do estado do Amazonas que carrega no nome a lembrança do povo de Ajuricaba. O projeto do filme, conforme consta no relatório da Embrafilme de 1981, foi enviado para avaliação no ano de 1974 e recebeu coprodução da Embrafilme, que financiou Cr\$ 575.400,00 (mais avanço sem distribuição no valor de Cr\$ 287.700,00), valores que não eram suficientes, conforme nos conta Oswaldo Caldeira, em entrevista via e-mail<sup>6</sup>, e por isso era preciso complementar com « *permutas, coisas que você conseguia de graça em troca de propaganda nos letreiros do filme, em cenas ou material publicitário na distribuição e exibição: hotel, transporte, gasolina, alimentação, figurinos, tecidos, apoio local, etc.* » (Caldeira, comunicação pessoal, 2021).

Diretor e roteirista, Caldeira possuía vínculos familiares na região Amazônica (Belém-PA), o que o motivou não apenas a produzir o filme, como também a realizar estudos prévios - leituras de antropólogos como Lévi-Strauss, além de consultas a intelectuais amazonenses - para fundamentar sua argumentação. Com uma abordagem narrativa um tanto diferente daquela presente na dramaturgia de Souza, o filme não deixa de perceber as problemáticas de uma exploração estrangeira contemporânea, que marginaliza seus Ajuricabas, e de se posicionar politicamente, pois, como bem lembra Caldeira, « *estávamos na ditadura militar, certos temas eram proibidos e então fiquei fascinado de juntar um herói da História do Brasil - uma espécie de Tiradentes da Amazônia - e um revolucionário, um guerrilheiro* » (O. Caldeira, comunicação pessoal, 2021). Nesse campo de disputas, investigamos que imagens deste personagem o filme constrói.

### As faces de Ajuricaba

A Cinemateca Brasileira, na ficha técnica do filme *Ajuricaba*, traz uma sinopse de cunho informativo/educativo, na qual consta um texto muito parecido com aqueles vistos nas diversas matérias de jornais que narram a história de Ajuricaba:

No século XVII, os índios Manaús, que viviam nas proximidades do Rio Negro e Solimões, combatiam os invasores da floresta, inspirados por Manari, o bem. A região era palco de disputas entre portugueses, espanhóis e holandeses. Os Manaús foram escravizados pelos portugueses, depois que um sargento se casou com a filha de um cacique. No século seguinte o líder Ajuricaba cria uma grande confederação indígena. A revolta dura quatro anos. Em 1727, o capitão Belchior Mendes de Moraes, famoso matador de índios, consegue derrotar os confederados. O capitão e mais um grupo de portugueses aprisionam Ajuricaba e alguns Manaús e seguem pela mata até o rio, aonde uma grande embarcação irá apanhá-los. Belchior se fere com uma flecha, mas os índios não querem ajudá-lo com suas ervas. Quando estão prestes a embarcar, são atacados pela tribo, que surge na mata, mas saem vitoriosos. Na embarcação alguns índios conseguem se livrar das correntes e se revoltam. Os portugueses matam alguns deles e Ajuricaba se atira no rio. No século XX, um bandido que se diz Ajuricaba, é assassinado. Ele, que já havia trabalhado no projeto Jari, foi morto, possivelmente, por contrabandistas estrangeiros. (Cinemateca Brasileira, 2021: n.p.)

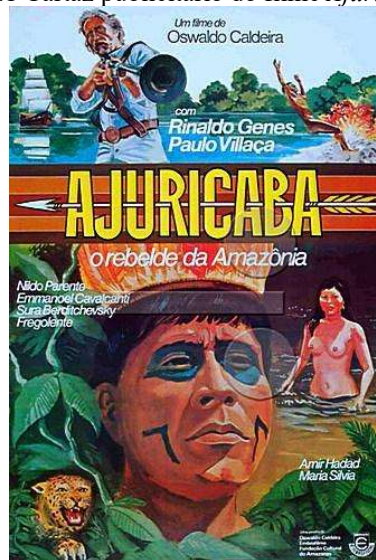
A temática do filme, bem como a presença de textos/fontes utilizados na narrativa e mesmo na sinopse, deve ter feito parte das propostas de interesse da Embrafilme, referentes aos filmes de temática histórica. Estes eram selecionados mediante critérios estabelecidos nas normas para a coprodução de obras de temática histórica, podendo

<sup>6</sup> Conversas realizadas com o cineasta Oswaldo Caldeira, via e-mail, a partir de agosto de 2021.

contar também com maiores incentivos financeiros - possibilidade que ensaiava seu sucesso em filmes como *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra, ou ainda em matérias da *Revista Filme Cultura* (já na edição n. 18, de novembro e dezembro de 1971 estava presente matérias como “A hora e a vez dos filmes históricos”), para somente a partir de 1975 serem coproduzidos pela Embrafilme (Moretin, 2018: 21 & Bernardett, 2009: 78-80).

Nesse viés, se faz interessante também analisar o cartaz de divulgação do filme (figura 1). Todo trabalhado na forma de desenho, a imagem do rosto de Ajuricaba toma a maior parte do quadro, tendo no seu lado esquerdo a representação de uma onça (pois acreditava-se que ele podia se transformar nesse animal) e no lado direito a representação de uma mulher, embranquecida e desnudada de qualquer grafismo ou adereços - sua presença, e onde se encontra no cartaz, parece anunciar algo mais que no filme aparece apenas de maneira muito breve, pois não se trata de um romance, exceto quando Ajuricaba relembra sua vida antes do conflito com os portugueses. Acima do título do filme, encontra-se um quadro narrativo da batalha entre os portugueses e os indígenas, tendo à esquerda a representação de uma nau e do coronel Belchior com sua arma em punho e no lado direito um indígena sendo atingido por uma bala de canhão. Também trabalhado de maneira bastante didática, o cartaz parece uma página de um quadrinho.

Fig.1 Cartaz publicitário do filme *Ajuricaba*



[Para cego ver: o cartaz apresenta os seguintes elementos: na parte central inferior, o enorme rosto de um homem indígena com a pele avermelhada e grafismos na cor preta ao redor dos olhos e nas bochechas. O cabelo curto, liso e preto porta um adereço na cor laranja, parcialmente encoberto pelo letreiro que anuncia o subtítulo do filme “o rebelde da Amazônia”, com fonte em caixa alta e na cor branca. Acima, o nome do filme “Ajuricaba”, aparece destacado com grandes letras em caixa alta e na cor amarela, cortadas por uma lança apontada para a esquerda. Uma faixa nas cores marrom, laranja e vermelho serve de fundo para o nome Ajuricaba e divide o quadro em duas partes, situada levemente acima do centro. Acima do nome “Ajuricaba”, da esquerda para a direita: uma caravela navega na direção de um homem de cabelos grisalhos, visto em primeiro plano, com arma em punho e vestes de época em tom azul claro - ao lado deste, duas novas caixas de texto: acima, na cor preta, aparece “um filme de Oswaldo Caldeira”; abaixo, na cor branca, “com Rinaldo Genes e Paulo Villaca”; numa escala menor, um homem com o corpo desnudo em queda, atingido por uma bala de canhão; como pano de fundo as águas do rio, as matas ciliares e o céu azulado na borda superior. Abaixo do título do filme, à esquerda e à direita do rosto do homem indígena, respectivamente: um pequeno texto na cor branca apresenta os atores “Nildo Parente,

Emmanuel Cavalcanti, Sura Berditchevsky e Fregolente”; Ramos de folhas descem e preenchem toda a base do quadro; Uma pequena onça sai por entre as folhagens com dentes e garras à mostra; Na lateral direita, uma mulher com a pele rosada aparece dentro d’água, com os seios expostos. Outra caixa de texto apresenta os nomes “Amir Hadad” e “Maria Silvia”. O cartaz ainda apresenta a logo da Cinemateca Nacional, em marca d’água ocupando o centro da imagem.]

A narrativa de *Ajuricaba* é construída de maneira não linear, intercalando alguns momentos da segunda década do século XVIII ao tempo presente, dinâmica que « *realça uma certa continuidade histórica* » (Shohat & Stam, 2006: 102). Neste, o fio condutor parece se situar quando do aprisionamento de Ajuricaba e sua condução para Belém, alternando-se com flashbacks. A *voz off* geralmente anuncia se tratar de uma lembrança, de tempos anteriores à chegada do homem branco e do cotidiano dos manaús, mas nem todos os flashbacks seguem essa estrutura. A organização dos povos do entorno do rio Negro em uma confederação para lutar contra os portugueses é apresentada sem qualquer recurso de *voz off*, numa tentativa de dar voz aos próprios povos nativos - apresentados na forma de cantos ou rituais e não na forma de falas entre uma e outra personagem -, mas com o cuidado de não trazer a língua do colonizador em suas bocas.

A primeira imagem que o filme nos apresenta trata-se de um texto introdutório que interconecta os Ajuricabas de vários tempos. Assim, o letreiro em caixa alta que aparece na margem inferior e vai subindo rumo a margem superior anuncia o personagem mítico Ajuricaba como um “líder extraordinário”, enquanto os demais personagens, “dizendo-se sucessores de Ajuricaba”, são encontrados ainda no século XX mas adjetivados como rebeldes. Tão logo se encerra o letreiro a vastidão das águas do rio Negro inundam o quadro. O movimento das águas e da câmera nos guia até a margem do rio onde se encontram alguns carros e pessoas até voltar-se novamente para as águas para acompanhar uma pequena embarcação a adentrar o quadro pelo canto superior esquerdo e seguir rumo ao sudeste (canto inferior direito do quadro). Ao atracar na margem do rio, um corpo é retirado da canoa, posto em uma maca e conduzido à ambulância. Em *voz off* o noticiário comunica: « *Foi encontrado morto o bandido que se dizia Ajuricaba. Suspeita-se que tenha sido vítima de uma guerra entre contrabandistas, sendo que o bando rival provavelmente formado por estrangeiros* » (Lacerda & Caldeira, 1977: 03mins).

Daí segue-se para os créditos de abertura que focaliza nas paisagens da Amazônia - a água é apresentada em todos os seus quadros, tanto no rio quanto em gotículas de chuva, e sempre ao lado de plantas ciliares ou aquáticas, em alternância de planos de detalhe e planos gerais. Nosso olho-câmera nos conduz, de barco, rumo às entranhas da Amazônia. Rumo ao por do sol na margem do rio, tendo uma porção da mata enegrecida pelo sol atrás de si, pairando na linha do horizonte, e as águas do rio Negro presentes em primeiro plano. Separada pelos créditos iniciais, se encontra a primeira alternância temporal, em meio às matas fechadas e ao momento do aprisionamento de Ajuricaba e de seu povo.

Como podemos notar, o recurso de *voz off* é bastante utilizado ao longo do filme, por diversas vozes: pelo cronista que acompanha a expedição, por Ajuricaba ao retomar suas lembranças, pelo governador da Província do Grão-Pará enquanto articula seus pensamentos. Em conversa, Caldeira esclarece seu ponto de vista: « *Sempre fiz um cinema metalinguístico com múltiplos narradores (Baktin), rompimento com o realismo de verdades absolutas, uma relativização das verdades* » (Caldeira, comunicação pessoal, 2021). Nesse sentido, tais vozes possibilitaram tanto a inserção de trechos dos textos/fontes referentes aos eventos narrados, como uma narração polifônica.



Já no tocante às representações da personagem Ajuricaba presente no século XVIII nenhuma fala direta é observada, silenciada tanto pelas fontes - que apresentam uma história na perspectiva do colonizador - quanto pela língua. Sobre isso, Caldeira explica:

Achei que era um contraste interessante com os falastrões bravateiros brancos. E o índio em silêncio porque afinal o índio não tinha voz, era um marginal, desprezado, desvalorizado. Ele tem um silêncio permanentemente ativo, crítico, observador. E o silêncio, a censura, o perigo da palavra, eram coisas muito expressivas na ditadura. (Caldeira, comunicação pessoal, 2021)

Apesar de silenciado, Ajuricaba aparece em diversos momentos em *close up*, com o olhar fixo encarando o espectador. Ajuricaba rasga a narrativa ao intimar o observador a refletir sobre a questão indígena. Àqueles que se sentem descendentes dos europeus/exploradores que subjugarão os nativos, intimida-os, enquanto aos espectadores descendentes de Ajuricaba e dos povos nativos, ele parece conchamar e convocar para a luta contra os apagamentos identitários, a marginalização, e na defesa de suas terras ameaçadas pelo inimigo estrangeiro. Mas sua imagem ganha voz somente quando, morto pelo “bando estrangeiro” no tempo presente, após seu corpo receber as tintas do urucum e os adereços que portava, renasce e grita: « *E os guerreiros renascerão como as folhas renascem nas árvores, os peixes na água, os pássaros no céu e Manari reconhecerá o seu povo. O céu acima da montanha, a luz do relâmpago, a voz do trovão acima do céu. Eu sou a luta do guerreiro para sempre* » (Lacerda & Caldeira, 1977: 1h28mins). Essa luta que ainda se configurava na resistência ao estrangeiro, o invasor convidado e recepcionado pelo Estado que concede os incentivos financeiros e legais para sua instalação em milhares de hectares e se utiliza dos descendentes de Ajuricaba como mão de obra, explora tanto os povos nativos quanto o que ainda resta das riquezas naturais.

O filme de Oswaldo Caldeira também parece não concordar com os discursos que tomam Ajuricaba por suicida. Pois a cena que se segue ao saltar do barco enquadra Belchior com sua arma direcionada para as águas gritando « *mata esse índio se não ele vira peixe* » (Lacerda & Caldeira, 1977: 1h25mins). Belchior, com o olhar na direção do por do sol e nas águas do rio, enegrecido pela contraluz, situado na lateral esquerda do quadro, ainda diz: « *Eu te mato, índio. Nem que eu tenha que beber toda a água desse rio, varrer todas as nuvens desse céu, queimar todas as árvores dessa mata. Não há de sobrar um peixe, um pássaro, um animal sequer para contar a tua história* » (Lacerda & Caldeira, 1977: 1h26mins). Aqui, texto e imagem tornam a personagem e mensagem válida para além do século XVIII. Belchior não passa de uma silhueta, que poderia ser aquela de qualquer estrangeiro explorador. Assim como a mensagem de destruição segue ecoando e ainda viva na memória do espectador que é transportado, na próxima cena, para o final dos anos 1970.

As cenas que se seguem conectam o espectador ao início da narrativa ao mostrar a morte de Ajuricaba pelas mãos do “bando estrangeiro” e descendentes indígenas aliados destes. A *voz off* do noticiário, agora intercalada com a voz direta e imagem do jornalista - um homem negro de paletó situado no centro do quadro, com um fundo azul e a logo da TV Ajuricaba no canto superior esquerdo -, se repete e acrescenta: « *A polícia apurou que o facinora Ajuricaba antes de se dedicar ao crime trabalhara no Projeto Jari* » (Lacerda & Caldeira, 1977: 1h34mins). Fachadas e propagandas de marcas estrangeiras são intercaladas ao noticiário e ainda a algumas placas com uso do nome Ajuricaba, como a da rua Ajuricaba e a da distribuidora de importados Ajuricaba. Nessa disputa, que se configura não apenas nas imagens da cidade, os descendentes de Ajuricaba são mão de obra barata, explorada por conglomerados estrangeiros a exemplo do Projeto Jari

mencionado acima. Os Ajuricabas tratados no texto inicial como rebeldes, ou neste como facínora, são ainda esses líderes extraordinários que resistem.

### **Caminhos e diálogos com *Ajuricaba***

Oswaldo Caldeira afirmou, numa matéria publicada pela *Revista Filme Cultura*, na edição n. 29, no ano de 1978, que « *a importância do cinema para mim sempre será medida pela forma como ele é utilizado, como ele é veiculado, como ele é levado ao espectador* » (Caldeira, 1978: 13). Para ele, a relação entre a obra e o público não depende apenas da qualidade do filme, mas da maneira como ele chega ao público - nas condições da sala onde é exibido, no tratamento com a Censura e também nas condições de produção. Com o lançamento de *Ajuricaba* ainda recente, talvez o cineasta tenha saído em defesa de sua própria criação ao observar que as novas tendências do cinema não buscam rotular e separar os filmes comerciais (as pornochanchadas) dos filmes artísticos (o Cinema Novo): « *Mas acho que agora há forte tendência [...] de misturar as coisas, de dar ao artístico também uma forma comercial. Pois o que interessa é o projeto maior de uma cultura brasileira* » (Caldeira, *ibid.*).

O que o cineasta anuncia como um “projeto maior de uma cultura brasileira” trata na realidade da concordância em utilizar códigos de comunicação amplamente aceitos pelo público, conforme observou Xavier (2001: 54-55). Assim, cineastas anteriormente envolvidos com o projeto cinemanovista<sup>7</sup> tiveram de equilibrar, em maior ou menor grau, os seus interesses político-ideológicos com o projeto institucional desenhado pelo Estado por meio das leis e normatizações (a exemplo das normas para coprodução de filmes com temática histórica, anteriormente mencionado). A título de exemplo podemos citar o caso de Roberto Farias que era presidente da Embrafilme durante as aprovações de coprodução dos filmes *Anchieta*, *José do Brasil* (1977), do então cinemanovista Paulo C. Saraceni, assim como de *Ajuricaba*.<sup>8</sup>

A produção e lançamento de *Ajuricaba* se deu em menos de um ano, apesar do projeto enviado à Embrafilme ser bem anterior ao ano de 1977. Com coprodução e distribuição por parte da Embrafilme, constava no certificado de censura emitido uma classificação indicativa de 18 anos. *Ajuricaba* participou e foi premiado em festivais dentro do território brasileiro, como é o caso do Festival de Brasília, de 1978, na categoria de Melhor Fotografia. Além do Festival de Gramado de 1978, no qual recebeu o troféu Kikito e prêmio em dinheiro no valor de Cr\$ 15 mil, na categoria de Melhor Roteiro, de acordo com matéria presente na *Revista Filme Cultura*, na edição n. 29, de maio de 1978 (assinado por Almir Muniz e pelo próprio diretor)<sup>9</sup>.

Ao que parece, a primeira sessão da obra se deu durante a programação do *Perspectiva 77*, na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, conforme matéria do *Jornal do Brasil*, edição 324, de 3 de março de 1977, que divulga a programação de filmes inéditos

<sup>7</sup> Oswaldo Caldeira era próximo ao grupo do Cinema Novo, especialmente do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, também mineiro como ele, e relata ainda ter sido convidado para assistente de direção no filme *Macunaíma*, no qual não permaneceu.

<sup>8</sup> Glauber Rocha, numa matéria publicada no *Tela em Transe*, afirma: « *Não, eu não condenei ninguém que, tendo pertencido ao Cinema Novo, esteja hoje tentando fazer a política do cinema brasileiro. Aliás, ninguém largou o Cinema Novo. Claro, nos momentos de crise há retiradas. [...] Mas isso não quer dizer nada. A onda vai e volta, o processo é assim mesmo. Depois pessoas se reagrupam. O problema é: quem se define como sendo ou não do Cinema Novo? Eu nunca contestei o fato de Roberto Farias estar na presidência da Embrafilme, acho que ele é o melhor presidente que empresa poderia ter. [...]* » (Maria, 1978: p. 34). Roberto Farias deixaria a presidência da Embrafilme envolvido por dúvidas quanto a sua simpatia e possível participação ainda no movimento do Cinema Novo.

<sup>9</sup> *Revista Filme Cultura*, edição n. 29, maio de 1978.

presentes no evento - dentre eles, alguns títulos que se encontram em fase de finalização, como é o caso de *Morte e Vida Severina* (1977), de Zelito Viana, *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos e o próprio *Ajuricaba*. Na trilha deste periódico, a obra de Caldeira volta a ser citada em 06 de julho de 1977, no caderno de programação para a TV. Na grade do canal 2, às 23h seria exibida uma reportagem sobre os filmes *Ajuricaba* e *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha. A essa altura, o filme já estava dentre os indicados do Festival de Brasília, o que motivou o referido jornal, ainda no mesmo mês (edição n. 00113, de 30/07/1977: 08) a dedicar quase uma página inteira para uma crítica ao filme, assinada por José Carlos Avellar.

A crítica intitulada “Ajuricaba: a visão transformadora” sinaliza inicialmente para as dificuldades técnicas por que passava o cinema brasileiro - o filme foi interrompido quatro vezes pois ora a película ficava muda ora as imagens desapareciam. Apesar dos problemas, o colunista ressalta a persistência de um público que lotou a sala de cinema, com pessoas espremidas nas laterais dos corredores e degraus da escada, e entusiasmados aplausos ao final da sessão. Após resumir a narrativa, o crítico destaca que *Ajuricaba* é como uma força que se encontra tanto nas pessoas contemporâneas - « *reaparece transformado às vezes num marginal, [...] às vezes num portuário, [...] às vezes transformado num operário [...]* » (Avellar, 1977: 08) - quanto nas placas, na emissora de tv e nas lojas que carregam seu nome. Assim, ao observar a mudez do personagem, ele afirma:

Reaparece assim como se comportou durante todo o filme, praticamente sem nada falar, Ajuricaba é o personagem que dá título ao filme, é o personagem de quem a câmara se ocupa por mais tempo, é a figura a quem sem dúvida, mais facilmente se liga à platéia. Mas, ainda assim, ele permanece calado quase todo o tempo e o filme poucas informações sobre ele. Passa a ideia de uma força que não morre, que se transforma sempre, que luta sempre, a ideia de uma força ligada à natureza.

[...]

Ajuricaba, o guerreiro que não fala, o meio feiticeiro que, como acreditam os homens de Belchior, pode se transformar em peixe ou em pássaro, é um ponto de observação. Algo assim como se o espectador, com um poder semelhante ao do guerreiro da nação dos manaus, se tivesse transformado em parte da imagem, numa parte feita só de olhos e ouvidos para ver mais de perto o capitão Belchior, soldado que invade firme a selva para acabar com a vida, digamos assim, não civilizada. (Avellar, *ibid.*)

Apesar da valorização dada pelo crítico à personagem Ajuricaba, ressaltando seu silêncio como uma emanção de sua força que paira nas pessoas e no espaço através dos tempos, Avellar sugere erroneamente que a câmara se ocupa na maior parte do tempo em mostrá-lo. Por boa parte da narrativa, predomina a presença de Belchior e sua expedição, além das cenas dele lembrando dos bailes na corte, ou ainda das cenas urbanas na capital da província do Grão-Pará. Talvez seja exatamente por isso que Avellar considera o personagem Belchior como « *de verdade, elaborado de modo mais sofisticado, tratado com nuances e ambiguidades* » (Avellar, *ibid.*).

Sua descrição de Belchior foca num dilema presente na narrativa, no qual este não compreende por que os índios preferem a vida que tinham e não os novos “hábitos modernos” apresentados pelos portugueses. Avellar parece tratar na forma de um binômio maniqueísta em que Belchior - o responsável por conduzi-los à civilidade e ao conforto (sugeridos como o lado bom) - tenta tirá-los da vida « *primitiva na selva, da nudez, da língua inculta e grunhida* » (Avellar, *ibid.*) – aspectos ruins que deveriam ser superados. Para Shohat e Stam (2006: 21), essa seria uma visão eurocêntrica, que, se organizando em hierarquias binárias, favorece a Europa.

Também a *Revista Filme Cultura*, na edição de n. 28, de fevereiro de 1978 destaca na capa de trás a imagem colorida da personagem indígena que dá nome ao filme, acompanhado de sua parceira (figura 2)<sup>10</sup>. O recorte mostra Ajuricaba, olhando de maneira cuidadosa e carinhosa para uma mulher que se encontra deitada numa rede com aparência um tanto pálida (cenas posteriores esclarecem se tratar de uma gravidez). Ela traz alguns grafismos no corpo, que também se repete no rosto, e adereços feitos de penas nas cores vermelha, amarela, azul e branca enquanto ele não apresenta nenhum grafismo, apenas adereços feitos com penas nas cores amarela e azul, e segura uma tigela com alguma bebida.

Fig.2 Frame do filme, *Ajuricaba*, 1977, Oswaldo Caldeira.



[Para cego ver: no quadro do filme, em plano médio, da esquerda para a direita: uma mulher deitada numa rede, traz no corpo adereços feitos de pena - um colar com penas brancas, brincos nas cores amarelo e azul, no cabelo uma guirlanda nas cores vermelho e azul - e grafismos no busto e nas maçãs do rosto. Ao seu lado, um homem com o corpo desnudo, cabelos longos pretos e lisos, segura uma tigela na mão direita. Ele possui um colar e um adereço na cabeça feito com penas nas cores amarela e azul. Eles se encaram. Ao fundo, levemente desfocados, madeiras e folhas organizadas anunciam estar em sua habitação.]

A imagem selecionada para ilustrar a capa final da edição, assim como o cartaz do filme, toma esse pequeno trecho da narrativa (1h16mins.), na qual Ajuricaba, deitado na margem do rio acorrentado, relembra momentos de felicidade com suas companheiras e o nascimento de seu filho. A presença da mulher indígena no cartaz, bem como a seleção da cena entre Ajuricaba e sua companheira como propaganda para o filme, parece proposital para vendê-lo não apenas como uma aventura histórica, mas também como um romance, numa possível estratégia de divulgação para conseguir alcançar um maior público.

*Ajuricaba* se tornaria, nesse sentido, um filme recorrente nas programações de comemoração ao “dia do índio”, como é o caso do periódico *A Notícia*, de 09 de abril de 1979, numa matéria intitulada “Hoje, no seu dia, índio tem programa especial”, ao lado do filme *Uirá, um índio em busca de Deus*, do Gustavo Dahl. Ao que parece, foi também por meio do filme - e, em menor escala, da peça de Márcio Souza, *A Paixão de Ajuricaba* - que a história desse personagem passa a ser difundida nas comunicações impressas, pois mesmo a maioria das matérias que se dedicam apenas a narrar a história de Ajuricaba datam de momentos posteriores à peça e ao lançamento do filme.

<sup>10</sup> *Revista Filme Cultura*, edição n. 28, fevereiro de 1978 (arquivo digital).

Aliás, os filmes históricos ficaram mais presentes nas salas de cinema, após o ano de 1976. Assim, observa Marília da Silva Franco, no Suplemento Cultural do Jornal *Estado de S. Paulo*, de 22 de julho de 1979, numa matéria que toma praticamente a página inteira intitulada “O tema histórico no cinema brasileiro” seguida da pergunta “Qual o sentido do filme histórico no Brasil?”. Para a colunista, os filmes históricos, muito presentes desde o início do século XX, haviam cedido espaço para as adaptações literárias, mas a partir de 1976 novo boom nas produções de temática histórica se destacava. Para ela, os anos de 1977-78 marcam essa explosão na produção de filmes históricos.

Algumas dessas produções, vistas e premiadas nos festivais nacionais, participavam também de festivais e eventos internacionais. *Ajuricaba* participou dos Festivais de Locarno e Marnheim, além de também estar na programação da “Semana del cine brasileño”, na Argentina, no ano de 1979. Diversos jornais da imprensa argentina noticiaram o evento e, inclusive, destacando espaços para a crítica ao referido filme. No jornal *El Diario*, de 17 de junho de 1979, na matéria intitulada “semana del cine brasileño”, escrita por Pedro Susz, observamos o seguinte trecho:

*La película cobra también extraordinaria actualidad si recordamos que hace un par de años apenas la prensa difundió noticias que daban cuenta del exterminio de los indígenas de la amazonia esta vez mediante bombardeos de napalm y con la excusa de la construcción de la carretera transamazonica.*

*Película vigorosa y poética, llena de reflexiones sobre el sentido de las empresas conquistadoras, constituyó un digno broche para una semana que nos ha mostrado un cine vital que debería merecer nuestra atención en lugar de las toneladas de desperdicios que Norteamericana y Europa nos lanzan encima a través de la pantalla. (Susz, 1979: n.p.)*

Esta crítica se destaca em relação às demais por seu vigoroso posicionamento político contra a avalanche de filmes norte-americanos e europeus, além da defesa à temática indígena, ao destacar eventos recentes que aconteceram no território amazônico, atos de violência contra diversos povos nativos que se encontravam no caminho por onde passaria a rodovia transamazônica.

As análises de algumas vozes, manifestadas na forma de críticas na imprensa, das quais observamos e destacamos algumas neste artigo, nos possibilita ter noção da dimensão desta “nação provisória” (Shohat & Stam, 2006: 147) que se formou quando das sessões cinematográficas durante o lançamento do filme e nos próximos anos. Das suas participações nos festivais nacionais e internacionais à presença nas programações para debater a questão indígena.

### **Considerações finais**

O Estado, numa tentativa de traçar um projeto economicamente rentável para o cinema nacional, ao mesmo tempo que buscava reafirmar seus símbolos nacionais, focava primeiro nas produções de adaptações das obras da literatura de escritores já falecidos e consagrados e, a partir da segunda metade da década de 70, nas produções de temática histórica. *Ajuricaba* faz parte dessa leva de produções, que podemos inserir em uma subcategoria dentro do gênero histórico, o das produções de temática indígena.

Essas obras, assim como a que aqui dedicamos nossa atenção, lidavam com questões também de ordem técnica (seus materiais e equipamentos), financeira e ideológica, as quais se encontravam completamente relacionadas às várias etapas que compõem o “circuito comunicacional”. Ao longo dos anos 70, cinemanovistas ou não passeavam por entre os equipamentos estatais de cinema, uns por meio dos cargos que assumiam, outros ainda por meio dos incentivos financeiros e de coprodução que recebiam da Embrafilmes.

Mas isso não quer dizer que suas obras fossem completamente coniventes com as narrativas desenhadas pelo Estado. Neste artigo, tentamos observar, por meio da análise de alguns elementos externos ao contexto de produção da obra - mas que estão completamente interrelacionados a ela -, da análise das imagens e da recepção, essa teia complexa que envolve os interesses de uns e outros, suas estratégias para burlar as narrativas institucionais ou sua aceitação diante de um discurso que se impõe. *Ajuricaba* não deixa de externalizar em suas imagens essas disputas simbólicas em torno desse personagem mitificado na história do Brasil ao tentar equilibrar as narrativas oficiais e as não oficiais. Assim, numa mesma obra parece que se apresenta um século XVIII bastante próximo a um tipo de filme que agradaria o Estado em contrastes a cenas contemporâneas com um teor crítico e político, digno de um filme do Cinema Novo. Por fim, esses *Ajuricabas* contemporâneos rompem a narrativa de ficção e, recepcionados por seus descendentes, gritam a sua luta por meio das páginas impressas dos periódicos: « *QUEREMOS VIVER! É o grito de Ajuricaba e do seu povo, os Manaú, é o grito de tantos povos extintos da face da terra, da terra que era sua. Atrás de cada agressão e de resistência do passado e de hoje, ecoa esse grito: QUEREMOS VIVER!* » (Porantim, 1985: n.p.).

## Referências bibliográficas

- Anderson, B. (2008). *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Trad: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.
- Aumont, J. (et al). (1995). *A estética do filme*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus.
- Benchimol, S. (2013). *Amazônia – formação social e cultural*. São Paulo: Editora 247 S.A.
- Bernardet, J.C. (2009). *Cinema brasileiro - proposta para uma história*. (2 ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Conrad, S. (2018) [2019]. *O que é História Global*. Lisboa: Editora Grupo Almedina.
- Canellas, C. F. *A Guerra contra os Manaós de 1722 a 1728 e a predação portuguesa aos índios do Rio Negro*. 13º Encontro de Iniciação Científica, 2004.
- Caldeira, O. *Oswaldo Caldeira: depoimento* [ago. 2021]. Entrevistador: Naiara Leonardo Araújo. Entrevista concedida via e-mail, 2021.
- Couto, A. *Projeto Jari*. FGV CPDOC (n.d.). Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/projeto-jari>, acessado em 25 de agosto de 2021.
- Fanon, F. (2006). *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Garfield, S. (2013). Introduction. *In Search of Amazon: Brazil, the United States, and the nature of a region*. Durham: Duke University Press.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Trad.: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri.
- Martin, M. (2003). *A linguagem cinematográfica*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense.
- Mignolo, W. D. (2020). *Histórias locais/ projetos globais - colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad: Solange Ribeiro de Oliveira. (1 ed. rev.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Moretin, E. & Napolitano, M. (Orgs). (2018) *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos.

- Porro, A. (2007). *Dicionário Etno-Histórico da Amazônia Colonial*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Quijano, A. (1988) *Modernidad, Identidad y Utopia em America Latina*. Lima: Sociedade y Política Ediciones.
- Ribeiro, D. (2017) *Os índios e a civilização - a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. (7 ed.). São Paulo: Global.
- Ridenti, M. (2014). *Em busca do povo brasileiro - artistas da revolução do CPC à era da TV*. (2 ed. rev. amp.). São Paulo: Editora Unesp.
- Reis, J. C. (2008). *Identidades do Brasil 1*. De Varnhagem a FHC. Rio de Janeiro: FGV.
- Shohat, E. & Stam, R. (2006) *Crítica da imagem eurocêntrica – multiculturalismo e representação*. Trad.: Marcos Soares. São Paulo: Editora Cosac & Naify.
- Sommer, D. (2004). *Ficções de Fundação - os romances nacionais da América Latina*. Trad: Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Souza, M. (2019). *História da Amazônia - do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Souza, M. (2006). *Ajuricaba - o caudilho das selvas*. São Paulo: editora Callis, 2006.
- Souza, M. (2005). *A Paixão de Ajuricaba*. (2 ed.). Manaus: Editora Valer.
- Valim, A. B. (2006) *Imagens vigiadas: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria*. Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense.
- Xavier, I. (2001) *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz & Terra, 2001.
- Kellner, D. (2001). *A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC.
- Lacerda, L. C. (Produtor) & O. Caldeira (Diretor). (1977). *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia*. Brasil: Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas Ltda-Embrafilme.
- Sem autor. *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia*. Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=009364&format=detailed.pft>, acesso em 30 ago. 2021.
- Avellar, J. C. (1977, jul. 30). *Ajuricaba: a visão transformadora*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed. 113, Caderno B, p. 08. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%201977&pesq=Ajuricaba%20a%20vis%C3%A3o%20transformadora&pagfis=165049](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201977&pesq=Ajuricaba%20a%20vis%C3%A3o%20transformadora&pagfis=165049), acesso em 25 ago. 2021.
- Franco, M. S. (1979, jul. 22). *O tema histórico no Cinema Brasileiro*. *Jornal Estado de São Paulo*. São Paulo, ed. 142, p. 07. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098116x&Pesq=mar%20adlia%20da%20silva%20franco&pagfis=8220>, acesso em 22 ago. 2021.
- Barbosa, J. (1979, jul.). *A escola destribiliza, mata e come ou como matar índios com giz e apagador*. Porantim. Manaus, ed. 14. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemeroIndio&pesq=a+escola+destribiliza&hf=armazemmemoria.com.br&pagfis=3208>, acesso em 20 ago. 2021.
- Souza, M. (1979, jul.). *A guerra popular de Ajuricaba*. Porantim. Manaus, ed. 09, Caderno de História, p. 09. Disponível em <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemeroIndio&pesq=Ajuricaba%20dando%20seu%20nome%20aos%20filhos&hf=armazemmemoria.com.br&pagfis=3133>, acesso em 25 de agosto de 2021.
- Cimi (Setor de Documentação). (1979, abr. 18). *Filmes não agradam na semana do índio*. A Crítica. Manaus. Disponível em:

- <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemeroIndioRecortes&pesq=filmes%20n%C3%A3o%20agradam%20na%20semana%20do%20%C3%AAdndio&hf=armazemmemoria.com.br&pagfis=1991>, acesso em 24 ago. 2021.
- Cimi (Setor de Documentação). (1979, abr. 09). *Hoje, no seu dia, índio tem programa especial*. A Notícia. Caderno 2, p. 04. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemeroIndioRecortes&pesq=%C3%ADndio%20tem%20programa%20especial&hf=www.docvirt.com&pagfis=1885>, acesso em 23 ago. 2021.
- Sem autor. (1977, mar. 3). *Perspectiva 77 – Cinema Brasileiro no MAM*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, caderno B, p. 01. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%201977&pesq=perspectiva%2077&pagfis=156794](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201977&pesq=perspectiva%2077&pagfis=156794), acesso em 20 ago. 2021.
- Luppi, C. A. (1980, jul. 09). *Como tratar os índios, a controvérsia na Igreja*. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemeroIndioRecortes&pesq=erro%20hist%C3%B3rico%20crasso&hf=www.docvirt.com&pagfis=10827>, acesso em 25 ago. 2021.
- Sem autor. (1971-1978). *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-29-2/>, acesso em 15 nov. 2021.
- Susz, P. (1979, jun. 17). *Semana del cine brasileño*. El Diario. Buenos Aires, Argentina. Disponível em: [http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR\\_DFANBSB\\_V8/MIC/GNC/AAA/80011595/BR\\_DFANBSB\\_V8\\_MIC\\_GNC\\_AAA\\_80011595\\_an\\_01\\_d0001de0001.pdf](http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_V8/MIC/GNC/AAA/80011595/BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_AAA_80011595_an_01_d0001de0001.pdf), acesso em 28 ago. 2021.
- Maria, C. (1978, 30 out.). *Glauber Rocha e a polêmica – “A Embrafilme não é a grande mãe do cinema brasileiro”*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ed. 205. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%201977&pesq=embrafilme&pagfis=188881](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201977&pesq=embrafilme&pagfis=188881), acesso em 29 out. 2021.