

# A MULHER ÍNDIA NAS PRODUÇÕES CINEMA- TOGRÁFICAS DA DÉCADA DE 70.

ROSA BERARDO

## Resumo

O objetivo deste artigo é analisar as várias maneiras utilizadas por diretores brasileiros, na década de 70, para representar as índias brasileiras. As análises aqui apresentadas baseiam-se em dados histórico-políticos, empregando as abordagens de Christian Metz sobre voyeurismo nos filmes e de Laura Mulvey sobre prazer visual e narrativa cinematográfica. Um dos pontos questionados neste trabalho é como a política cultural do Estado na época influenciou os diretores em suas representações da mulher indígena. A representação ou fabricação do outro nunca é neutra, devido às próprias fantasias, excessos, projeções, ideologias e interesses políticos dos diretores dos filmes.

**Palavras-chave:** filme brasileiro; índias; representação.

## Abstract

The objective of this article is to analyze the various ways used by the Brazilian movie directors to represent the Brazilian woman Indians in the 70s. The analyses carried out here use basic concepts of historic-politic data, with the approach of Christian Metz about voyeurism in the movies and also the approach of visual pleasure and narrative cinema of Laura Mulvey. One of the points that is questioned in this work is how the cultural policy of that period, imposed by the government, has influenced the film makers in their representation of female Indians. The representation or the fabrication of the Other is never neutral due to the director's own fantasies, excesses, projections, ideologies and political interests.

**Keywords:** Brazilian movie; woman Indians; representation.

Gênero e linguagem - Análise do filme *Iracema, a virgem dos lábios de mel* de Carlos Coimbra/um cineasta da boca do lixo, sob o ponto de vista da teoria do voyeurismo - Metz (1993). Comparações entre as representações das figuras femininas nos filmes *Uirá um índio a procura de Deus* - de Gustavo Dahl/74 que era um cineasta engajado, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* , *Como era gostoso o meu francês* - do cinema novista Nelson Pereira dos Santos/71 e *Índia filha do sol*, Fábio Barreto/70 cineasta que visava filmes de mercado.

Em minha pesquisa de doutoramento sobre a Imagem do índio no cinema de ficção brasileiro dos anos 70, defendida em junho de 2000, desenvolvi um dos capítulos da tese sobre a imagem da mulher índia apresentada pelos autores dos filmes selecionados para estudo. Através da análise de trechos de planos decupados, analiso os elementos da linguagem cinematográfica como movimentos de câmera, angulações, iluminação, som, texto verbal, enquadramentos, cenografia, figurino, etc. na construção da significação da mensagem ideológica do diretor do filme.

Para uma melhor compreensão das análises que se seguem faz-se necessário introduzir o contexto político e histórico no qual estes filmes foram realizados. Podemos dizer que a partir de 1969 vemos aparecer uma nova maneira de agir no meio cinematográfico. Neste momento aconteceu uma fase de redefinição do setor cultural ligado ao crescimento dos meios de comunicação que levou a uma iminente necessidade de expansão do mercado e da produção cinematográfica nacional.

No início dos anos 70 o Estado começa a tomar em suas mãos a imagem do "nacional" a qual apresentava através de uma visão bem distanciada da realidade brasileira. Esta política cultural do Estado, e mais especificamente a praticada a nível cinematográfico, chocava-se com as posturas políticas extremamente críticas e engajadas dos cineastas do Cinema Novo.

Segundo Ismail Xavier (1985), o Estado sugeria a produção de filmes de temática literária e histórica, afim de melhor delimitar sua ideologia da preservação da cultura nacional. Dentro deste contexto o Estado decidiu encorajar as produções que tinham por tema as populações indígenas, os grandes mitos da história nacional, etc.

Nem todos os gêneros dos filmes com temáticas sugeridas pelo Estado se incluíam na lista dos cineastas engajados. Pode-se afirmar que havia o oportunismo comercial, com o qual alguns cineastas cultivavam uma relação ambígua com o mercado e o Estado. O meio cinematográfico era então um terreno onde se afrontavam várias forças opostas e correntes divergentes, incluindo a discussão sobre o papel e a atitude que o cinema deveria assumir face ao Estado, ao mercado e aos problemas sociais do país.

Alguns diretores como Carlos Coimbra, por exemplo, cineasta da *Boca do Lixo* e diretor de filmes eróticos, aproveitando-se das temáticas institucionais fez um caminho contrário, adaptando obras literárias do escritor José de Alencar para um gênero erótico-comercial. Dessa maneira agrada ao Estado e dele consegue o apoio econômico para sua produção, e também atrai seu público, já acostumado com sua cinematografia de gênero pornográfico.

De uma forma intencional, Coimbra trabalha no filme *Iracema* as pulsões escópicas do espectador, colocando-o na posição de *voyeur* e, ainda, fazendo-o identificar-se com a atitude *voyerista* do personagem principal.

Na Segunda seqüência do filme, o personagem Martins sente-se observado por alguém (Iracema) que se move na mata. Ele persegue sua observadora, a identifica e, ao olhá-la de frente, torna-se sujeito do olhar e inverte assim a posição de poder daquela que o olhava enquanto objeto. Martins descobre Iracema, nua, que sai debaixo de uma cachoeira onde havia se escondido. Ao vê-la, ele se encanta por se tratar de uma mulher. Aqui, a posse do olhar dominante masculino é uma constante no filme, uma vez que nesse gênero erótico-romântico ao qual se propôs o diretor, a mulher estará sempre subjugada para poder conferir prazer ao homem protagonista e ao homem espectador.

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência. (Laura Mulvey, 1991:445)

Continuando a seqüência, Iracema o conduz até a cabana de seu pai, Araquém, e lá lhe oferece duas mulheres índias, também nuas, para dormir com ele, segundo a tradição do grupo representado (Tabajaras). Martins examina o corpo das mulheres que lhe devem servir. A câmera subjetiva, sob o ponto de vista de Martins, faz uma *panorâmica* vertical no corpo de cada uma delas, desvela e enfatiza os detalhes das partes íntimas do corpo, seios e púbis, descrevendo o corpo do personagem. As índias olham-no e sabem ser observadas. Nessa cena, a atitude de *voyer* está em Martins, enquanto sujeito do olhar subjetivo representado pela câmera, e também no espectador, que assume esse olhar através da câmera subjetiva. Esse olhar do personagem à câmera consente ao espectador seu *voyerismo*, pois, ao ser visto, ele é personificado como autor do olhar

...o voyeurismo do espectador prescinde de ser visto (a sala está escura, o visível está inteiro do lado da tela) prescinde de um objeto que sabe, que deseja saber, um objeto sujeito, que com ele partilha o exercício da pulsão parcial. Basta, e até é preciso - outro trajeto da fruição do mesmo modo específico - que o ator faça como se não fosse visto (e por conseguinte não visse seu voyeur) que se entregue às suas ocupações ordinárias prossiga a sua existência tal como a previa a história do filme ... (Metz 1980:99),

No plano seguinte, Martins se recusa a possuir as mulheres e manifesta seu desejo de ficar com Iracema. Ela lhe explica que não pode ser dele, pois pertence ao Deus Tupã, para quem guarda os segredos do filho de Jurema. A entrega se dá através do jogo de olhares: Iracema olha fixo nos olhos de Martins, ficam em silêncio se olhando e então Iracema sai da cabana. No jogo de olhares, a desistência foi feminina, Martins se sustentou.

Na seqüência 20, Martins está sentado debaixo de uma árvore, triste por sentir falta de sua noiva branca. Iracema lamenta não ocupar seu coração e para ajudá-lo oferece-lhe o licor da Jurema (que é alucinógeno), para que ele possa sonhar com sua noiva. Martins bebe o licor e deita-se no chão a delirar. Geme como se estivesse mantendo uma relação sexual e durante sua alucinação, parece mesmo atingir o

orgasmo. Iracema o acaricia e ele beija-lhe a mão quando em transe. Iracema se levanta para falar com o índio Irapuã que está com ciúmes, pois quer desposá-la. Martins continua no chão. Iracema argumenta com Irapuã que não deve atacar Martins enquanto este dorme, pois isto é uma atitude covarde. Iracema ressalta o estado onírico de seu amado. Em seu sonho alucinógeno, Martins realiza seus desejos sexuais com Iracema, os quais em estado consciente lhe são proibidos pelas tradições indígenas.

A pulsão do olhar, salvo quando é excepcionalmente desenvolvida, está em relação menos direta com o orgasmo do que o estão outras pulsões parciais: favorece-o por meio do jogo da excitação mas, geralmente não é suficiente para o produzir apenas por meio das suas figuras, que pertencem por consequência aos "preparativos". (Metz, 1980).

Os espectadores não participam das alucinações de Martins, pois elas não são projetadas na tela. Tanto como os espectadores do filme, Martins está vivendo a dissociação entre o desejo e o contato com o objeto real, uma alucinação visual, de "*sentido a distância*" (Metz: 1980), onde ambos não podem ver materializado seu objeto de desejo, a não ser mediante as imagens projetadas na tela ou no inconsciente.

A alucinação de Martins é semelhante ao estágio cinematográfico do espectador da platéia, um filme dentro do filme. Ao acordar, Martins diz querer ficar para poder "*sorver o mel dos lábios de Iracema*", pois seu objeto de desejo onírico encontra-se agora ao seu alcance. Quanto aos espectadores, quando acabada a projeção, não podem ter materializada diante de si mesmos a índia projetada na tela.

Com a ausência física do objeto visto, instala-se assim a figura da "falta" o cinema só o dá em efígie, num inacessível, um desejo infinito (= jamais possessível) numa outra cena que é a da ausência e que contudo figura o ausente com todos os seus pormenores, tornando-o assim muito presente, mas por outro itinerário. (METZ, 1980:73)

Na cena descrita anteriormente têm-se um *voyerismo* que se assemelha aos mecanismos alucinatorios dos sonhos. A distância entre aquele que vê e o objeto visto é mantida pela intermediação das fantasias, da alucinação que se desfaz quando o personagem Martins retoma seu estado de

consciência. O contato físico com o objeto desejado, observado, não se realiza.

Na sequência de número 20, o gênero erótico-comercial do filme está bastante explícito devido ao caráter *voyerista* que o diretor deu ao *récit* cinematográfico. Iracema leva Martins até um local sagrado (uma cachoeira) onde prepara o licor de Jurema e conversa com as águas. Ainda nua, ela vai tomar banho no rio e Martins fica na margem observando-a. Iracema fica absorta em seu banho, e em nenhum momento olha para Martins que está hipnotizado pelo seu exibicionismo. Ao observá-la, Martins tem uma espécie de delírio, no qual vê o cenário do rio mudar-se, enchendo-se de flores coloridas ao redor de Iracema. Esta começa a tomar banho e a seduzi-lo com gestos do banho acariciando o corpo molhado com um cravo amarelo. A câmera subjetiva, sob o ponto de vista de Martins, percorre o corpo de Iracema em detalhes, acompanha a água que escorre por seus seios, seu ventre, sua púbis. Ao percorrer seu corpo com a flor, a banhista sinaliza áreas erógenas a serem seguidas pelos olhos de Martins e da câmera (seios, ventre, púbis). Ela se exhibe e finge não perceber que Martins a olha, apesar de tê-lo levado ali especificamente para vê-la banhar-se. Martins, tomado pela sedução e desejo, levanta-se assustado, tapa os olhos e pede ajuda a Deus. Tenta controlar seus impulsos, pois sabe que, segundo as normas tribais, não pode possuir Iracema. Ao tapar os olhos e voltar as costas para Iracema que se exhibe, Martins volta a enxergar o local do banho como era originalmente, sem as flores, fora do estado alucinatorio. A seguir, pede-lhe um pouco do licor de Jurema para evitar que eles se toquem. Ele bebe o licor e quando está em transe, Iracema não resiste e se deita com ele, consumando o ato sexual.

Nessa sequência existe um exibicionismo duplo: de Iracema em relação a Martins, e do filme (enquanto instituição cinematográfica) em relação ao espectador. Entre Iracema e Martins há um *voyerismo* ligado ao exibicionismo, no qual as faces ativa e passiva da pulsão parcial não estão muito dissociadas; onde o objeto visto, Iracema, em relação a Martins, é presente, cúmplice; onde a atividade perversa, como nos verdadeiros casais perversos, se encontra reabilitada e reconciliada com ela mesma por dois atores que assumem os pólos constitutivos (Metz, 1980).

Martins aceita olhar Iracema e o que o impede de tocá-la não é sua ausência física, mas o acordo entre eles, baseado na cultura Tabajara. Aqui o voyeurismo se apóia num tipo de ficção, mais ou menos justificada dentro do real, às vezes institucionalizada, como no teatro ou no streap-tease, uma ficção que estipula que o objeto está de acordo, que ele é então exibicionista.

Mas o personagem Martins parece querer manter-se distante do objeto de desejo, quer beber o licor para se realizar através da alucinação, evitando o contato direto com o corpo de Iracema. Quando em transe, em estado inconsciente, acaba por manter relação sexual com Iracema, mas a vertigem de seus sentidos o faz crer que não a tocou, que tudo não passou de um "sonho", uma ilusão. No plano do imaginário, Martins podia "ver" e "possuir" seu objeto de desejo, mas no nível físico e consciente, não.

Em momento algum a problemática indígena foi uma preocupação do diretor. A personagem principal, Iracema, é explorada de maneira erótica naquilo que, segundo a cultura de seu grupo étnico, não é considerado erotismo, ou seja, a nudez é "normal", habitual num grupo indígena. Mas sob um olhar masculino predominante da cultura branca, a mulher índia teve no filme sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico visual. Iracema, em várias sequências, foi construída segundo o olhar da câmera, para ser exibida, contemplada. Iracema, em si mesma, como personagem, só importa naquilo que desperta em Martins, levando-o a agir de determinada maneira. Esse "agir" de Martins, num comportamento heróico, viril, representa os padrões de comportamento de homens brancos, que compõem a platéia do cinema. Iracema serve de objeto erótico para o personagem Martins e para o espectador no auditório.

Mediante o processo de identificação do espectador com a figura de Martins, materializada no olhar subjetivo da câmera, o grupo de espectadores sentirá também poder possuir Iracema e dar vazão inconscientemente às suas pulsões sexuais estimuladas pela fantasia cinematográfica. O poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, cria uma sensação satisfatória de onipotência no espectador identificado. A função do cinema aqui é reproduzir de maneira mais precisa possível as condições naturais da percepção humana. O uso da profundidade de campo, movimento de câmera, som, montagem invisível e a exploração

dos recursos dos códigos cinematográficos tendem a confundir os limites da tela. O personagem na tela pode fazer com que as coisas aconteçam, mas a narrativa do filme não pode ser quebrada, para que o espectador não saia de seu estado de identificação (Baudry, 1978).

Se a presença de Iracema sustenta o olhar da platéia representando o desejo masculino, nas cenas do banho no rio o excesso de ênfase na contemplação erótica congela o fluxo da ação. Os closes de longa duração nos seios e no ventre da atriz Helena Ramos quebram a diegese. A narrativa da história se perde e o filme torna-se, naquele instante apenas um espaço de deleite escopofilico. O que acontece antes ou depois não é uma preocupação do diretor ao organizar o discurso filmico; a intenção é apenas gratificar seu público, manter seus clientes no mercado de filmes que oferece esse tipo de estímulo erótico visual. O romance entre Iracema e Martins é um pano de fundo para a construção de um gênero pornográfico “disfarçado” sob um romantismo acritico, próprio da época de José de Alencar.

### Contraponto

Ao contrário de Carlos Coimbra, Nelson Pereira dos Santos apresenta a nudez feminina sem explorar o erotismo. No filme *Como era gostoso o meu francês*, Nelson faz uma inversão de comportamentos e valores, em contrapartida à abordagem da figura feminina indígena feita por Carlos Coimbra no filme Iracema. O corpo da personagem coadjuvante Seboipep, apesar de despido, não é construído pela câmera com a intencionalidade pornográfica de Carlos Coimbra. Também o nu masculino em *Como era gostoso o meu francês* é exibido sem cortes nas zonas erógenas. O filme tem uma linguagem cinematográfica mais ousada em relação aos filmes comerciais. Nelson é influenciado pelo movimento modernista brasileiro e inspira-se em Oswald de Andrade, autor do *Manifesto Antropofágico* (Andrade, 1928), para desenvolver as metáforas de seu filme. O cineasta aborda questões antropológicas do índio brasileiro, numa clara preocupação com o processo de dizimação e aculturação indígena vivido no país desde 1500. Em entrevista concedida por ocasião da apresentação de seu filme em Cannes em maio de 1971, Nelson fala sobre os motivos que o levaram a escolher o Brasil do séc. XVI como temática para um filme:

'A primeira idéia que eu tive em relação a este filme, eu tive durante a realização de *Vidas Secas*. Nessa época, trabalhando no Nordeste, fiz contato com uma tribo indígena, que por muito tempo estava sob os cuidados paternalistas dos Jesuitas, e que se encontrava na etapa final de um processo de extermínio cultural. Foi também naquela região que ocorreu um famoso episódio da colonização do Brasil: um Bispo português, de regresso à metrópole, foi vítima de naufrágio e, apesar de ter alçado a terra, foi devorado pelos índios, o que provocou uma guerra em represália dos portugueses' - nessa expedição punitiva aniquilaram toda a nação, a dos caetés. O autor de *Vidas Secas*, Graciliano Ramos, deu ao seu primeiro romance o título de *Caetés*, (...) querendo dizer "todos somos índios, colocando-se na situação interior de reencontrar em si mesmo o que poderia tirar desse índio da primeira época do Brasil- o índio que devorou um Bispo, para sentir-se mais homem do seu tempo. (Santos apud Fabris, 1995:78)

A imagem do canibal no século XX tornou-se a bandeira de movimentos de renovação artística que pregavam o pensamento selvagem como técnica de criação e estratégia de demolição de discursos falsos. Na história cultural brasileira, tal estratégia é utilizada na abordagem antropofágica do filme de Nelson.

Antropofagia e canibalismo são metáforas que aludem às origens, instigam retorno, ida para dentro, tendo por motivo o encontro e confronto de diferentes perspectivas culturais... Canibalizar suportes de outras culturas é, para Oswald, uma preparação ritual: apropriada para re-significar, passando ao paradigma oposto àquele que está na origem. (Belluzzo, 1998 )

Nelson Pereira apresenta a nudez feminina sem explorar o erotismo. O corpo da personagem coadjuvante, Seboipep, apesar de despido, não é construído pela câmera com a intencionalidade pornográfica de Carlos Coimbra. Em *Como era gostoso o meu francês*, por exemplo, o nu masculino é exibido sem cortes nas zonas erógenas. Esse tipo de plano é evitado no personagem central masculino do filme *Iracema*, onde apenas as mulheres foram expostas como, por exemplo, na cena das mulheres oferecidas a Martins e o banho de Iracema. Já a personagem feminina Seboipep, em *Como era gostoso o meu francês* é quem se apropria e usufrui do protagonista masculino. Ela o canibaliza fisicamente e também usufrui de sua companhia como parceiro sexual.

Nelson Pereira dos Santos trabalha a narrativa do filme no sentido de desmentir com imagens relatos extraídos de documentos históricos sobre a colonização. Utiliza os códigos visuais da linguagem cinematográfica para denunciar, através da construção ficcional diegética, a narrativa de caráter documental, adotada pelos historiadores como referência do processo colonizatório brasileiro. O cineasta transforma esses documentos em uma ficção literária de cunho político-ideológico comprometido, numa revisão crítica do relato dos vencedores.

O personagem principal, Jean, é inspirado em Hans Staden, viajante alemão que, preso em 1554 pelos portugueses e Tupinambás como inimigo, é ameaçado de morte e de devoração canibal. Staden consegue, após nove meses de cativeiro, escapar ao seu veredito e sua salvação é comemorada como vitória da doutrina cristã européia sobre o universo mágico e mitológico dos índios. Mas Nelson escolhe outro fim para seu personagem: não permite a fuga de Jean e faz de sua canibalização um elemento metafórico das relações interculturais entre brancos e índios. Seu filme é narrado sob o ponto de vista dos índios, reafirmando seu código .

Na história brasileira, o processo de aculturação indígena iniciado na época do descobrimento e que continua até os dias atuais, tem como cena rotineira a exploração sexual da mulher índia pelo homem branco, o que acaba por levá-la à prostituição quando suas aldeias estão próximas às cidades. Nelson aborda essa questão logo no início do filme, na sequência 1 dos planos 2 ao 7, quando uma voz *off* faz a leitura de um trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha:

O país é deserto e inculto, não há casas nem teto, nem sequer acomodações de campanha, ao contrário, há muita gente selvagem e arisca, muito diferente de nós em seus costumes e instrução, sem conhecimento da religião, honestidade ou da virtude, do justo ou do injusto, verdadeiros animais em figura de homem.

Contradizendo as descrições desse documento histórico, índias recebem cordialmente os franceses levando-lhes comidas. Os franceses, seguram-nas pelas mãos e olham-nas com interesse sexual, percorrendo seus corpos nus com os olhos . Aqui o ponto de vista é do narrador que observa o que se passa. A câmera não percorre o corpo da índia sob o ponto

de vista subjetivo; ela testemunha o olhar “sexualizado” do francês, sua postura instintiva e “animalizada”, sem nenhuma pureza de espírito para com a nudez habitual dos índios. Na cena 59 da sequência 6, ao contrário dos clichês machistas onde é o homem quem escolhe e aborda a pretendente, Nelson inverte esse papel social tradicional e coloca a mulher para tomar a iniciativa de apossar-se do homem. No plano 48 da sequência 5, Jean está chegando à aldeia escoltado pelo chefe Tupinambá. Algumas índias os vêem chegar e vão ao encontro deles falando: “*Chegou Cunhambêbe! O nosso manjar veio andando até nós*”, referindo-se a Jean. As mulheres índias riem muito do prisioneiro e pegam-no por detrás beliscando seu corpo para ver como é sua carne, pois sabem que irão canibalizá-lo. Amarram uma corda em seu pescoço e saem andando com ele pelas casas da aldeia. Mais uma inversão é constatada, pois na vida real sempre são os índios (as minorias) o objeto de risos dos brancos etnocêntricos.

Na sequência 6, plano 59, Seboipep olha o corpo de Jean e tenta deitar-se com ele na rede. Mas como Jean não acorda, ela o ataca com uma mordida no pescoço, parte do corpo do francês que lhe caberá comer quando este for canibalizado. Aqui temos a metáfora canibal e o desejo físico de Seboipep de possuir sexualmente Jean. A mulher aparece como sujeito de seu desejo; ela quer e consegue possuir Jean. Já no filme *Iracema*, a personagem feminina é um objeto de desejo de Martins.

Na sequência 26, do plano 99 ao 112, Nelson Pereira dos Santos estrutura a narrativa de maneira a surpreender o espectador. Jean e Seboipep se dirigem à uma grande pedra à beira mar e falam sobre a canibalização de Jean, que será no dia seguinte. Seboipep pergunta se ele irá chorar na hora de morrer. Ele lhe responde perguntando se ela irá chorar. Seboipep diz que sim, que ficará triste.

Jean: - *Porém, você vai me comer...*

Seboipep sorri e diz que sim.

Jean: - *Que devo fazer?*

Seboipep:- *Mostrar que é um bravo.*

Seboipep ensina-lhe como deverá reagir para morrer dignamente, sem covardia, sem chorar, para que seja respeitado. Enquanto relata a maneira como se dará o ritual

de sua morte, ela pinta-lhe o rosto com urucum e o acaricia, demonstrando-lhe afeição.

Seboipep encena como o chefe irá golpeá-lo na cabeça com a Iverapema. Jean sorri, ainda pensa que ela apenas brinca com ele e participa da encenação. Não acredita que acabará morrendo.

Seboipep: *você deverá responder: quando eu estiver morto meus amigos virão para vingar-me. Repita!*

Jean: *- Meus amigos virão para vingar-me!*

Seboipep: *- Não! Quando eu estiver morto meus amigos virão para vingar-me.*

De braços abertos, Jean repete a frase corretamente. Ela se aproxima e faz gesto de golpeá-lo. Descreve como as mulheres jogarão água quente nele e dividirão seu corpo, ficando o pescoço para ela.

Continuam a brincadeira de ritualização da morte. Seboipep o pega pelo braço, sorri e deita na pedra. Sobe em cima dele, beija-lhe o pescoço. Rolam na pedra se acariciando e saem de quadro. A situação sugere que fazem amor.

Nessa sequência Seboipep devora Jean sexualmente e antecipa, através da encenação, a canibalização física de seu parceiro. A figura "devoradora" de Seboipep representa a metáfora da cultura indígena se sobrepondo à cultura européia colonizadora. Ao invés de serem devorados culturalmente e fisicamente extintos, são os índios que se apropriam dos conhecimentos e do corpo do europeu, revendo (Seboipep repassa o ritual com Jean) e reafirmando o código cultural indígena.

Na sequência do filme, ao despertar, Jean está sozinho na pedra. Procura por Seboipep e não a vê. Vai até um arbusto e pega um barril cheio de moedas. Sai arregando-o nos ombros pela praia. No segundo plano está Seboipep, com um arco e flecha apontados para ele. Seboipep sorrindo dispara a flecha contra a perna de Jean. Atingido, ele cai no chão com o barril. Jean tenta retirar a flecha e Seboipep o observa. Ele arrasta-se até uma canoa que está cheia d'água. Seboipep aponta-lhe novamente outra flecha. Seboipep frustra a fuga de Jean e o captura para o ritual de canibalização indígena.

No centro da aldeia, Jean está amarrado por cordas. Seboipep e outras índias riem dele. "*Meu pescoço!*", "*Carne gostosa!*" fala Seboipep. O ritual prossegue, Jean é abatido

com um golpe de Iverapema na cabeça. Na cena final temos Seboipep com o rosto pintado de verde e amarelo mastigando um pedaço de carne e olhando para a câmera. O simbolismo da cor verde e amarelo, que representa o Brasil, deixa clara a intenção metafórica do diretor de personificar a cultura nacional na pessoa de Seboipep. Um nacionalismo expresso através de culturas autóctones, referenciais da identidade nacional, ocupantes primeiros do território nacional. Nelson Pereira dos Santos tenta, com a ficção, reverter a história holocáustica da população indígena, hoje devorada física e culturalmente.

O comportamento de Seboipep, que foge às expectativas da platéia, quebra o processo de identificação do espectador com o personagem principal, sobre o qual ele projetava o modelo ideal de um casal burguês “feliz”. Nelson ironiza o espectador quando Seboipep volta seu olhar para a câmera e olha a platéia, encarando-a de maneira a assumir sem pesares sua atitude canibal. Come tranquilamente seu amante e tem assim os valores culturais de seu grupo reafirmados. A opinião do público, e a pressão da bilheteria, não foram capazes de fazer o diretor aculturar e descaracterizar seu personagem: ao contrário, o choque de valores foi intencionalmente buscado. Seboipep não se curvou aos padrões de comportamento atribuídos às mulheres da sociedade dita “civilizada”. A platéia masculina esperava poder reforçar com Jean a imagem heróica e sempre gratificada da figura do homem, própria de sociedades latino-americanas machistas, e cujo final ideal seria a fuga de Jean com Seboipep rumo a Paris, onde a índia se domesticaria e “viraria gente”. Este desconforto denota uma narrativa que busca mais questionar estereótipos do que conquistar um mercado de espectadores ávidos de reforços ao ego. Nelson Pereira revisita em seu filme o movimento modernista e tem na personagem Seboipep a protagonista principal da metáfora antropofágica.

No filme de Nelson Pereira dos Santos, apesar de as figuras femininas e masculinas aparecerem nuas, pode-se observar que a construção do corpo dos personagens indígenas não obedece à mesma concepção espacial utilizada por Carlos Coimbra. A câmera de Nelson não faz *close-up* em zonas erógenas do corpo. Este é enquadrado ocupando um espaço visível na tela tão importante quanto os outros objetos da cena. O espectador percebe a nudez como uma

característica do grupo representado e não como uma indicação da câmera para ser seguida pelo olhar.

O nu frontal masculino não é mostrado em *Tracema*, onde o corpo do herói Martins está sempre encoberto, mas é uma presença constante em quase todas as cenas do filme de Nelson. Por esse motivo essa obra ficou censurada durante vários anos, pois a censura condenava o aparecimento do nu frontal masculino, apesar de permitir o nu feminino. Mais uma vez Nelson contraria os padrões ideológicos dominantes através do discurso visual. Ficam claras aqui as diferenças no modo como cada narrativa cinematográfica, segundo seu gênero e linguagem, constrói a forma pela qual a figura do outro deve ser olhada.

Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem) os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo. (Mulvey, 1991:445)

Também no filme *Uirá*, de Gustavo Dahl, que tem como gênero a denúncia antropológica, a figura feminina não é sexualizada pelo olhar da câmera. Na sequência 20, plano 62, os personagens centrais do filme, um casal de índios e seus filhos, entram na cidade e são observados por uma multidão. Um casal de meia-idade intercepta os índios e os repreende por estarem se desentendendo entre si (Uirá está nervoso e empurra Katai para frente) e por estarem nus. A mulher branca grita repetidas vezes para a índia Katai: "*Nua. desavergonhada! Imoral! Indecente!*". Essa personagem representa os padrões culturais da sociedade branca em choque com a cultura indígena.

Apesar de o incômodo estar centrado na questão do corpo, a câmera do cineasta não enfatiza o olhar *voyeur* através de *close* no corpo dos índios. A ênfase está na reação do grupo de pessoas que os estranha e rejeita, denunciando um etnocentrismo baseado na formação cultural católica cristã, que condena a nudez. Katai é a personagem feminina que acompanha seu marido Uirá em busca do Deus Malra. Ao contrário de *Tracema*, esse personagem não é construído pela câmera como um ponto convergente de olhares escopofílicos por parte do protagonista e dos espectadores. O diretor

centrou as discussões do filme em torno do questionamento da política indigenista brasileira, o que não era uma preocupação de Carlos Coimbra.

A linguagem do filme *Uirá* é bastante austera, não há uma preocupação com o mercado, com a conquista do espectador através do jogo de identificação e projeção deste com os personagens da tela. Os personagens são melancólicos e sucumbem à morte física e cultural. O ponto de vista do diretor em relação à população indígena brasileira demonstra seu pessimismo diante de uma política de aculturação e extermínio dessas etnias minoritárias. Gustavo Dahl trabalha no filme uma situação alegórica na qual, por meio da denúncia da aculturação indígena, relata também o massacre político-ideológico de sua geração. A figura de Uirá é seu alter-ego, o espelho de sua história pessoal como intelectual que se viu sem liberdade de expressão, derrotado em seus sonhos pela ditadura militar .

No filme *Índia, Filha do Sol*, de Fabio Barreto, a figura feminina aparece vestida a maior parte do tempo. A personagem índia tem como função servir ao sargento como objeto sexual e sua serviçal doméstica, pois é ela quem lhe prepara as refeições. O filme coloca a problemática do contato da cultura indígena com a cultura branca para as comunidades que têm suas aldeias próximas a centros urbanos. A aculturação chega para as mulheres por meio da prostituição ou da exploração sexual por parte dos homens das cidades. As índias são usadas e depois abandonadas.

Nesse filme, o personagem masculino usa a índia sexualmente e como uma empregada para depois matá-la friamente, como se estivesse se livrando de um objeto não desejado. A narrativa não cria um envolvimento romântico nem erótico do sargento com a índia para que o espectador se identifique com o protagonista. O ponto de vista da câmera é o de um narrador externo, que induz o espectador a observar o filme sem se envolver ou participar das ações. Houve a tentativa por parte do diretor de fazer uma denúncia da situação indígena do país, mas o filme não se enquadra nesse propósito e nem num estilo romântico, o que acaba por torná-lo um produto sem público definido que, apesar de visar o mercado, não consegue atingir sucesso de bilheteria.

O que podemos observar na representação da imagem das mulheres índias nestes filmes é que, quando se trata de filmes dirigidos por cineastas engajados, há um respeito em

relação à figura feminina e um cuidado para não se erotizar o corpo da mulher através dos tipos de enquadramentos da câmera e gestualidades das personagens. Já nos filmes de cunho comercial como *Iracema e Índia filha do sol*, a câmera trabalha para construir uma mulher que é objeto de desejo do protagonista do filme e do espectador, o que é bastante comum no filme tradicional narrativo. Se em *Iracema* esta mulher se apaixona por Martins e se torna sua propriedade, através da identificação com o protagonista o espectador pode também possuí-la. Em *Índia*, esta mulher é um objeto sexual, pouco sensual, mas é um objeto de uso no sentido de prover as necessidades básicas de sexo e cuidados com alimentação, posturas estas arquetípicas das mulheres nas sociedades machistas. Os diretores acima mencionados, além de reduzirem a figura feminina, desprezaram particularidades culturais de cada uma dessas personagens, estereotipando comportamentos sociais falsos, que não correspondem à cultura de seus grupos étnicos. Escolher uma mulher índia como personagem destes filmes foi em função de ludibriar o Estado para conseguir verbas dentro das temáticas por ele impostas e chamar a atenção do público para o diferente, no sentido de representar o outro como exótico e objeto de desejo de nossa sociedade colonizadora ocidental.

## Referências

- ANDRADE.O. Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia n°01, ano 1, maio 1928, São Paulo.*
- BAUDRY, J. *L'Effet Cinéma.* Paris, Ed. Albatros, 1978.
- BELLUZZO, A. Transposições, *Antropofagia e histórias de canibalismo,* Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, 1998, Fundação Bienal de São Paulo.
- FABRIS, M. *Imagens n°05,* Campinas, Ed. Unicamp, abril 1995.
- METZ, C. *O significante Imaginário.* Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- MULVEY, L. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER I. (Org.). *A Experiência do Cinema.* Rio de Janeiro, Edições Graal, 1991.

Rosa Berardo é doutora em cinema pela Sorbonne, Paris III e professora do Mestrado em Cultura Visual da FAV-UFG. É Coordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses da UFG e responsável pelos acordos internacionais com a França e Canadá. É fotógrafa e professora de fotografia da Faculdade de Artes Visuais da UFG desde 1997.