



Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, a virgem dos lábios de mel: a mulher indígena no cinema

Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, a virgem dos lábios de mel: the indigenous woman on movies

Ivânia dos Santos Neves¹
<https://orcid.org/0000-0002-6738-5254>

Vívian de Nazareth Santos Carvalho²
<https://orcid.org/0000-0002-8751-1756>

Resumo: Este artigo analisa como as obras cinematográficas *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979) constroem as personagens indígenas de suas tramas. Tendo como base teórica-metodológica os preceitos arqueológicos desenvolvidos por Michel Foucault, investigamos os discursos materializados nas personagens indígenas Seboipepe e Iracema. Para isto, identificamos as regularidades e dispersões entre os enunciados presentes nessas duas produções fílmicas e as formações discursivas que eles compõem. Compreendemos que essas obras cinematográficas colocam em circulação diferentes discursos sobre as mulheres indígenas brasileiras. Esses discursos estão inseridos em redes de memórias historicamente construídas e que têm suas bases alicerçadas no século XVI, época em que os portugueses

¹ Doutora em Linguística pela Unicamp. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFGPA). Email: ivanian@uol.com.br

² Discente de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFGPA). Email: viviansantoscarvalho@gmail.com

chegaram ao Brasil e objetivaram o corpo e a identidade dessas nativas. A partir da análise das condições de possibilidades históricas dos discursos compreendemos também que o período da Ditadura Militar foi bastante propício para que Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, a virgem dos lábios de mel se irrompessem nas telas do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Cinema; Mulheres indígenas; Análise do discurso.

Abstract: This article analyzes how the cinematographic works Como Era Gostoso o Meu Francês (1971) and Iracema, a virgem dos lábios de mel (1979) build the indigenous characters of their plots. Having as theoretical-methodological basis the archaeological precepts developed by Michel Foucault, we investigate the discourses materialized in the indigenous characters Seboipepe and Iracema. For this, we identify the regularities and dispersions between the statements present in these two filmic productions and the discursive formations that they compose. We understand that these cinematographic works put in circulation different discourses about Brazilian indigenous women. These discourses are inserted in historically constructed networks of memories that have their bases based on the 16th century, when the Portuguese arrived in Brazil and aimed at the body and identity of these natives. From the analysis of the conditions of historical possibilities of the speeches we also understand that the period of the Military Dictatorship was very conducive for Como Era Gostoso o Meu Francês and Iracema, a virgem dos lábios de mel burst into the screens of Brazilian cinema.

Keywords: Cinema; Indigenous women; Speech analysis.

Introdução

Os povos indígenas são retratados no cinema de ficção brasileiro desde o início do século XX. A primeira representação de um índio em um filme aconteceu em 1911, em *Guarani*, dirigido por Salvatore Lazzaro (SILVA, 2007). Para viver o protagonista indígena Peri, personagem inspirado na obra homônima de José de Alencar, o ator Miguel Russomano, que era branco e possuía traços europeus, teve o corpo pintado para parecer um indígena.

Já em 1919, o cinema nacional apresentou a sua primeira protagonista índia, no filme *Iracema*, dirigido por Vittorio Capellaro. A partir de então, as mulheres indígenas foram retratadas em diferentes obras cinematográficas, como nos filmes *Escravos do amor das Amazonas* (Curt Siodmak, 1958), *Lana, rainha das Amazonas* (ano: 1966. Direção: Cyll Farney), *Como Era Gostoso o Meu Francês* (ano: 1971. Direção: Nelson Pereira dos Santos), *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (ano: 1979. Direção: Carlos Coimbra), *Iracema, uma transa amazônica* (ano: 1981. Direção: Jorge Bodanzky), *Índia, a filha do sol* (ano: 1984. Direção: Fábio Barreto) e *Caramuru, a invenção do Brasil* (ano: 2001. Direção: Guel Arraes). Estes longas-metragens apresentam mulheres indígenas que oscilam entre bobas, selvagens, sedutoras e perigosas, e atualizam discursos sobre o que é ser uma índia brasileira.

A partir da Análise do Discurso Foucaultiana, compreendemos que a irrupção, no cinema, de enunciados sobre as sociedades indígenas está atrelada a condições de possibilidades históricas. Os discursos sobre os povos indígenas que hoje circulam em diferentes materialidades midiáticas têm suas bases alicerçadas no século XVI, época em que os portugueses chegaram ao Brasil.

Neves (2009) explica que o colonizador europeu produziu, a partir de diferentes dispositivos de poder, uma identidade indígena genérica, que oscila entre selvagem e inocente. Cartas, documentos e desenhos que descreviam os povos desse “novo mundo” foram determinantes para se instituir no ocidente um olhar sobre as sociedades indígenas, suas identidades e culturas. Os índios que resultaram desta invenção europeia,

pertencem todos a uma única sociedade ‘ideal’ e são absolutamente estereotipados: preguiçosos, sem roupas, antropófagos, de pele ‘amarela’. Com mentalidade primitiva, sua racionalidade não produz conhecimento científico e suas representações são classificadas apenas como religião e arte. [...] Esta invenção do indígena é fortemente institucionalizada e bastante duradoura, e ainda hoje alimentada pela mídia, pela educação e pela falta de políticas públicas efetivas (NEVES, 2009, p.33-34).

O dispositivo colonial também produziu discursos sobre os corpos e as subjetividades das mulheres indígenas. Na carta de Pero Vaz de Caminha, datada de 1º de maio de 1500, o escrivão relata a curiosidade dos portugueses diante da nudez das mulheres nativas:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha (Carta de Pero Vaz de Caminha, **Terra**, 2002).

Segundo Neves (2009), os enunciados da carta de Caminha são a primeira referência ocidental à mulher brasileira. A nudez dos sujeitos indígenas e, principalmente, das mulheres ganhou bastante destaque nos relatos dos invasores europeus. “Não à toa tanto Caminha, como Colombo, em seus relatos sobre a invasão dos continentes americanos, vão dar um destaque especial a esta questão” (CORRÊA, 20018, p.71).

Essa invenção colonial sobre as identidades do homem e da mulher indígena é constantemente atualizada ao longo da história e se materializa nas diferentes produções midiáticas, entre elas, o cinema. Este artigo analisa como as obras cinematográficas *Como Era Gostoso o Meu Francês* (ano: 1971. Direção: Nelson Pereira dos Santos. País: Brasil) e *Iracema*,

a *virgem dos lábios de mel* (ano: 1979. Direção: Carlos Coimbra. País: Brasil) agenciam as identidades das mulheres indígenas em suas tramas. Para isso, investigamos os discursos materializados nas personagens indígenas Seboipepe (Ana Maria Magalhães) e Iracema (Helena Ramos). A partir do arcabouço teórico-metodológico desenvolvido por Michel Foucault (2008), em *A Arqueologia do Saber*, observamos as regularidades e dispersões entre os enunciados presentes nesses dois filmes e as formações discursivas que eles compõem.

O cinema e as condições de possibilidades históricas dos discursos

Tendo como base a obra *A Arqueologia do Saber* (2008), de Michel Foucault, analisamos as materialidades fílmicas a partir das regularidades que elas estabelecem entre si. Compreendemos que *Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, a virgem dos lábios de mel*, mesmo produzidas em anos distintos e escritas por autores diferentes, apresentam regularidades em seus discursos, pois eles se filiam a redes de memórias historicamente construídas sobre como é e como age uma mulher indígena brasileira. Gregolin (2003, p.54) explica que as redes de memórias,

sob diferentes regimes de materialidade, possibilitam o retorno de temas e figuras do passado, os colocam insistentemente na atualidade, provocando sua emergência na memória do presente. Por estarem inseridos em diálogos interdiscursivos, os enunciados não são transparentemente legíveis, são atravessados por falas que vêm de seu exterior – a sua emergência no discurso vem clivada de pegadas de outros discursos.

Da dispersão de suas narrativas, observamos essas duas obras cinematográficas como um “nó em uma rede” (FOUCAULT, 2008), que materializam, de diferentes maneiras e por diferentes motivos, enunciados sobre as mulheres indígenas. Em *A Arqueologia do Saber* (2008), Michel Foucault explica que os discursos não são independentes, eles se constituem a partir de redes de memórias e não podem ser compreendidos dissociados delas. Ou seja, um discurso está sempre “povoado” por vários outros, anteriores a ele e os que ainda estão por vir, estabelecendo feixes de relações. Como explica o autor:

Todo enunciado é portador de uma certa regularidade e não pode dela ser dissociado. Não se deve, portanto, opor a regularidade de um enunciado a irregularidade de outro [...] mas sim a outras regularidades que caracterizam outros enunciados (FOUCAULT, 2008, p.165).

Os discursos presentes em obras cinematográficas não estão, portanto, isolados em um único texto e, sim, tem suas margens “povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, 2008, p.110), que estão dispersos no tempo, mas que mantêm regularidades entre si. Estas regularidades estabelecem formações discursivas. Para Foucault (2008, p.122) o discurso é formado, portanto, por um “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação”.

Chamaremos de enunciado a modalidade de existência própria desse conjunto de signos: modalidade que lhe permite ser algo diferente de uma série de traços, algo diferente de uma sucessão de marcas em uma substância, algo diferente de um objeto qualquer fabricado por um ser humano; modalidade que lhe permite estar em relação com um domínio de objetos, prescrever uma posição definida a qualquer sujeito possível, estar situado entre outras performances verbais, estar dotado de uma materialidade repetível (FOUCAULT, 2008, p.121).

O percurso indicado por Foucault propõe “identificar as regularidades nos enunciados, que estão presentes em diferentes materialidades, para entender quais formações discursivas eles compõem” (CARVALHO, 2015, p.19). A partir da observação deste processo, é possível pesquisar quais os enunciados sobre as mulheres indígenas estão presentes nas obras cinematográficas brasileiras, tomando os filmes *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* como materialidades da análise.

Lançado em 1971, e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, o longa-metragem *Como Era Gostoso o Meu Francês* é ambientado no Brasil do século XVI, e conta a história do francês Jean (Arduíno Colasanti), personagem inspirado em Jean de Léry, membro de uma missão que chega à França Antártica, colônia estabelecida por Nicolas de Villegagnon (1510-1571) na Baía da Guanabara.

Jean é feito prisioneiro pelos Tupinambá, que embora sejam amigos dos franceses, acreditam que o rapaz é português, país de quem são inimigos, e o condenam à morte. Enquanto espera a execução, Jean tem o direito de se envolver amorosamente com a mulher do chefe dos Tupinambá, Seboipepe. Passadas oito luas, ele será morto e comido pela sociedade indígena.

Já *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, é uma adaptação cinematográfica do romance *Iracema*, publicado em 1865, e escrito por José de Alencar. Assim como a obra literária, o longa-metragem conta a história do amor proibido entre a indígena Tabajara Iracema e o navegante

português Martim (Tony Correia), e é ambientado no Brasil do século XVII. Filha do Pajé Araquém, Iracema é a virgem consagrada a Tupã e guardiã do segredo da Jurema: um licor que provoca excitação nos índios Tabajara. Por assumir essa posição importante em sua sociedade, Iracema não pode se envolver amorosamente com ninguém, mas se apaixona por Martim e decide fugir com o português para o litoral - onde mais tarde, de acordo com o filme, teria surgido o estado do Ceará - com o objetivo de viver esse grande amor.

Os longas-metragens *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* foram lançados no período da ditadura militar (1964-1985), regime que incentivava a produção de filmes que retratassem a história do Brasil e também que fossem fruto de adaptações de obras literárias reconhecidas. De acordo com Gottwald (2014), na década de 1970, há o surgimento de temáticas,

cuja intencionalidade era apregoar um discurso de valorização do território e da história nacional, de modo que o cinema passava a ser incorporado nessa lógica, fazendo com que filmes, cujas narrativas fossem inspiradas em eventos históricos oficiais, fossem produzidos.

Nesse momento histórico, o indígena passou a ser representado em diversas obras fílmicas. Como nos longas *Ana Terra* (ano: 1971. Direção: Durval Garcia), *Uirá, um índio em busca de Deus* (ano: 1973. Direção: Gustavo Dahl), *A lenda de Ubirajara* (ano: 1975. Direção: André Luiz Oliveira), *O monstro caraíba* (ano: 1975. Direção: Júlio Bressane), *O Guarani* (ano: 1979. Direção: Fauzi Mansur), *Anchieta*, *José do Brasil* (ano: 1979. Direção: Paulo César Saraceni) e *Curumim* (ano: 1980. Direção: Plácido de Campos).

O chamado 'milagre econômico' brasileiro, criado no governo Costa e Silva e estendido ao de Médici, assentou as bases sociais para apreensão desse discurso, pois possibilitou ao governo a propagação de uma cultura de massa voltada para os interesses nacionais. Nesse âmbito, a cultura midiática que se pretendia veicular estava diretamente ligada aos interesses do governo, que se materializavam, entre outras áreas, no cinema (GOTTWALD, 2014, p. 152).

Como Era Gostoso o Meu Francês mostra as relações históricas entre sociedades indígenas e colonizadores europeus no Brasil do século XVI. Já *Iracema, a virgem dos lábios de mel* é uma adaptação de uma obra literária que virou referência do período indianista brasileiro.

Esses dois filmes se irromperam devido às condições de possibilidades históricas da época. Como nos explica Foucault (2008, p.50), em uma análise discursiva é preciso observar:

As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que dele se possa 'dizer alguma coisa' e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação – essas condições, como se vê, são numerosas e importantes. Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época.

Desta forma, entendemos que o período histórico da ditadura militar era bastante propício para que as tramas apresentadas em *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* se irrompessem nas telas do cinema do país.

Seboipepe e Iracema: as formações discursivas sobre as mulheres indígenas no cinema brasileiro

A construção identitária das mulheres protagonistas de *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* apresenta regularidades entre si. Essas regularidades estabelecem formações discursivas sobre as mulheres indígenas brasileiras. Assim Foucault (2008, p.43) explica o conceito de formação discursiva:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva.

Seboipepe e *Iracema* materializam o enunciado da mulher indígena como uma pessoa perigosa e responsável pelos infortúnios que acometem os homens ocidentais, brancos e bondosos. Em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, Martim é ameaçado de morte por Irapuã (Carlos Koppa), por causa de seu amor pela indígena. O português precisa lutar e fugir para poder se relacionar com Iracema e, ao final do filme, sofre com a morte repentina da Tabajara, que é punida por se entregar a esse sentimento.

Iracema, por sua vez, trai toda a sua sociedade ao oferecer, em um momento não

apropriado, o licor de Jurema aos homens Tabajara. O líquido causava delírios e, por isso, eles não perceberam o seu plano, que era fugir da aldeia com Martim. Ao escapar, Iracema se torna a responsável pela desgraça de seu povo: os homens, ao perceberem a ausência da indígena, vão procurá-la, mas se deparam com uma etnia rival pelo caminho. As duas sociedades guerreiam, os Tabajara perdem e muitos de seus homens morrem.

No filme *Como Era Gostoso o Meu Francês*, Jean também sofre as consequências por ter se envolvido com Seboipepe. Foi ela a responsável pela morte do europeu, pois não permitiu que ele fugisse quando teve chance. No início do filme, Jean se envolve com Seboipepe e, ao passar dos meses, ele começa a nutrir sentimentos pela jovem e propõe que os dois fujam juntos. Mas, Seboipepe recusa a empreitada.

Tempos depois, após manterem relações sexuais, Jean tenta fugir sozinho, algo que facilmente conseguiria, pois, o casal estava em um local isolado da aldeia. Mas, no momento em que o francês caminha em direção ao barco que lhe dará a tão sonhada liberdade, ele é flechado por Seboipepe que, após cometer o ato, ri do jovem europeu. Machucado, ele é levado de volta para a aldeia, onde será morto e, em seguida, comido pelos Tupinambá.

Bem diferente de Iracema, que se revela uma pessoa disposta a fazer tudo para viver o seu grande amor, Seboipepe é construída como uma mulher que valoriza a cultura de seu povo. Para ela, a sociedade Tupinambá está acima de qualquer relação amorosa com o jovem francês.

Na última cena do filme, ela aparece degustando um pedaço do corpo de Jean, que foi cozinhado e servido entre os indígenas. O prazer com que morde a carne do francês demonstra que Seboipepe é uma mulher indígena perigosa e sem sentimentos, que se envolveu com Jean apenas para manter relações sexuais e, em seguida, foi a responsável por sua morte.

Figura 1



Frame Seboipepe flecha Jean.

Figura 2



Frame Seboipepe come a carne de Jean.

Figura 3



Frame Seboipepe após comer a carne de Jean.

Fonte das figuras: www.youtube.com.br.

O enunciado da mulher indígena e suas particularidades como uma pessoa perigosa se materializa também em outros produtos audiovisuais, como telenovelas e minisséries. Na telenovela *Araguaia* (Ano: 2010. Direção: Walther Negrão. Emissora: Rede Globo), a atriz Cléo Pires viveu a personagem indígena Estela, a vilã da trama, responsável por envenenar e matar os homens de uma família bondosa e cristã. O envolvimento amoroso de um dos homens dessa família, o protagonista Solano (Murilo Rosa), com a indígena, acarretava muitos perigos para o jovem, entre eles, a sua própria morte.

Já o episódio *A Selvagem de Santarém* (2012), presente na minissérie *As Brasileiras* (Direção: Cris D'Amato e Tizuka Yamasaki. Ano: 2012. Emissora: Rede Globo) trouxe a personagem Araí (Suyane Moreira), indígena que seduz Diogo (Danton Mello) com o objetivo de fugir de sua aldeia, pois não queria mais viver em uma sociedade de mulheres canibais. O rapaz, fascinado com a beleza da moça, vive grandes perigos na tentativa de ajudar em sua fuga. Ele, inclusive, corre o risco de ser comida pelas "Amazonas Antropófagas", nome dado por Diogo para a sociedade da qual Araí pertence.

A partir dos filmes *Como Era Gostoso o Meu Francês*, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* e, também, das teledramatúrgias *Araguaia* e *A Selvagem de Santarém* observamos a materialização de uma formação discursiva sobre as mulheres indígenas brasileiras: o perigo que essas mulheres representam aos homens brancos ocidentais.

Em suas escrituras, datadas do século XVI, Jean de Léry já advertia os europeus sobre a natureza vil dessas nativas e as comparava com as bruxas francesas, pois ambas "eram guiadas pelo mesmo espírito de Satã" (LÉRY apud. LETRINGANT, 1997, p.107).

Nem a distância dos lugares nem a 'longa passagem do mar' constituem obstáculos para esse 'pai da mentira', livre para voar sobre os abismos e 'para obrar sobre esses e aqueles que lhes são abandonados pelo justo julgamento de Deus' (LÉRY apud. LETRINGANT, 1997, p.107).

É possível observarmos a materialização de outro enunciado nos filmes *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel*: a erotização da mulher indígena. Cenas em que as protagonistas aparecem nadando nuas em rios, com o objetivo de conquistar os europeus e instigá-los ao ato sexual são recorrentes nessas duas obras cinematográficas.

Em *Como Era Gostoso o Meu Francês*, há uma cena em que Seboipepe pula no rio e convida Jean para se banhar sem roupa com ela. Já *Iracema*, também entra nua em um rio e começa a acariciar o seu próprio corpo, sabendo que é observada por Martim. O português, ao contemplar a indígena, fica bastante agitado e tem que se controlar para não iniciar, naquele

momento, uma relação sexual com a mulher Tabajara.

O enquadramento nos seios da personagem e, em seguida, no resto de seu corpo faz com que a cena seja bastante erótica, semelhante aos filmes do gênero “porno-chanchada” brasileiros³. Não podemos esquecer que Iracema é vivida por Helena Ramos, uma das atrizes mais famosas da porno-chanchada e considerada um símbolo sexual da época.

O discurso sobre a erotização do corpo da mulher indígena está presente em outras produções audiovisuais, lançadas em épocas distintas. Assim como Iracema e Seboipepe, Araújo, de *A Selvagem de Santarém* emerge nua de um rio com o objetivo de conquistar Diogo. Já em *Caramuru, a invenção do Brasil*, lançado em 2001, as indígenas Paraguaçu (Camila Pitanga) e Moema (Deborah Secco), ao avistarem o português Diogo Álvares Corrêa (Selton Mello), tentam rapidamente seduzir o rapaz e o incitam a manter relações sexuais com elas. Paraguaçu guarda algumas semelhanças com Seboipepe, pois não assume uma posição pacífica em relação aos desejos do homem branco e também consegue se colocar como uma sujeita que deseja e impõe suas vontades.

Figura 4



Frame Seboipepe se banha no rio

³ A porno-chanchada é um gênero cinematográfico que surgiu na época da ditadura militar. Tem como característica a produção de filmes de baixo orçamento e forte apelação pornográfica e humorística (GOMES, 2012).

Figura 5



Frame Iracema se banha no rio

Figura 6



Frame Araí se banha no rio

Figura 7



Frame Moema tenta manter relações sexuais com Diogo

Fonte das figuras: www.youtube.com.br.

A partir do método da intericonicidade, proposto por Jean Jaques-Courtine (2013), compreendemos que essas imagens só puderam ser produzidas por que estão inseridas em redes de memórias visuais que permitem o seu aparecimento. Para Courtine (2013, p.43) “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe ‘sempre já’ da imagem”.

A categoria analítica da intericonicidade dialoga com o método arqueológico, ao propor dar uma densidade histórica às imagens que circulam em uma determinada sociedade. Compreendemos que a memória imagética dos corpos das mulheres indígenas se instituiu no ocidente a partir do século XVI. A descrição da nudez das nativas e a ausência de vergonha em cobrir seus corpos contribuiu para um discurso de sexualização das indígenas. Como explica Neves (2009, p.55):

Quando os primeiros europeus viram as primeiras índias nuas, algo de novo aconteceu na história. A relação inaugural entre estas duas culturas passou a se inscrever no corpo destes homens e destas mulheres a partir do acaso que passou a lhes envolver em um novo jogo de poder. Trata-se, sem dúvida de um começo, que tanto europeus como índios vão discursivizar. Se a nudez das índias surpreendeu o olhar europeu como atestam as cartas, certamente que este homem europeu vestido também despertou o desejo das índias. A posição da mulher na história ocidental sempre é relegada a uma passividade quase inumana.

Além disso, Lugones (2014) explica que o colonizador europeu classificava as

mulheres indígenas e as africanas escravizadas como “promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas” (LUGONES, 2014, p.937), em contraste com a mulher burguesa europeia que era passiva e detentora de uma pureza sexual (LUGONES, 2014). De acordo com a autora, a missão civilizatória, incluindo o cristianismo, marcou a sexualidade das mulheres indígenas como maligna, uma vez que essas mulheres “eram figuradas em relação a Satanás, às vezes possuídas por Satanás” (LUGONES, 2014, p.938).

As cenas em que as personagens Iracema, Seboipepe, Araí, Paraguaçu e Moema aparecem nuas, nadando em rios, e instigando os bondosos homens brancos ao ato sexual só foram possíveis de serem produzidas porque pertencem a uma rede de memórias visuais da sociedade ocidental que discursiviza o corpo da mulher indígena como erótico, promíscuo e sexual. Essas cenas estão em intericonicidade (COURTINE, 2013).

A intericonicidade supõe, portanto, dar um tratamento discursivo às imagens, supõe considerar as relações entre imagens que produzem os sentidos: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita **em uma série de imagens**, uma arqueologia, de modo semelhante ao enunciado em uma rede de formulação, em Foucault; mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo conjunto da memória da imagem no indivíduo e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou fantasiadas que frequentam o imaginário (COURTINE, 2011, p.160. Grifos nossos).

A própria atriz Ana Maria Magalhães afirmou em entrevista concedida em 2013, ao programa Itaú Cultural⁴, que buscou reproduzir uma certa “sensualidade indígena” no momento de interpretar a personagem Seboipepe.

O tupi-guarani do diálogo que o Humberto Mauro escreveu para o francês, eu não sabia a pronúncia correta [...] eu procurei imprimir aquela quase canção, não é cantado, mas ele tem um ritmo, é como o ritmo do andar dos índios, é como o ritmo de falar [...] existe uma certa ondulação, uma certa sensualidade (MAGALHÃES, 2013).

Outra formação discursiva presente em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* e recorrente em outras materialidades audiovisuais é o que chamamos de embranquecimento indígena (CARVALHO, 2015). A atriz Helena Ramos tem a pele branca e, para viver a

⁴ Entrevista disponível no Youtube, no link: <https://www.youtube.com/watch?v=9Alx7PZ_pl0>. Acesso em 31. ago. de 2019.

protagonista do filme de Coimbra, teve o corpo bronzeado para parecer uma indígena.

O romance *Iracema*, de José de Alencar, foi adaptado outras três vezes para o cinema e, em todas elas, as personagens foram interpretadas por atrizes brancas. A artista Iracema de Alencar protagonizou a primeira versão do filme (ano: 1919. Direção: Vittorio Capellaro), já Dora Fleury, a segunda (ano: 1931. Direção: Jorge Konchin).

A imagem de Iracema de Konchin possui feições europeias, pele clara, maquiagem, colares de caracterização indígena e vestuário carregado de pano e plumas. A ideia de Konchin seria, portanto, retratar a narrativa, mas afastar características físicas que aproximassem a atriz de uma indígena Tabajara, em suas feições antropológicas (GOTTWALD, 2015, p.5).

A protagonista indígena da terceira versão de *Iracema* (ano: 1949. Direção: Vittorio Cardinale e Gino Talamo) foi vivida por Ilka Soares, atriz branca e de olhos verdes e que “não possuía características que a assemelhassem a uma Tabajara, o que leva a pensar na ausência de interesse em se buscar mulheres indígenas para contracenar no cinema” (GOTTWALD, 2015, p.6).



Figura 7: Iracema de Alencar. Fonte: www.elencobrasileiro.blogspot.com



Figura 8: Dora Fleury. Fonte: oohodahistoria.ufba.br



Figura 9: Ilka Soares. Fonte: www.memoriacinematograficas.com.br



Figura 10: Helena Ramos. Fonte: www.youtube.com.br

A prática de contratar mulheres brancas para interpretar personagens indígenas pode ser observada também no filme *Caramuru, a invenção do Brasil*. Nesta obra, a atriz Deborah Secco, que é branca, “foi maquiada para sua pele ficar morena e tentar convencer no papel da indígena Tupinambá, Moema, que vivia no Brasil em 1500” (CARVALHO, 2015, p.79).

Escolher atrizes brancas para representar personagens indígenas é comum também em telenovelas e minisséries brasileiras. Priscila Fantin, de pele clara e olhos verdes, deu vida à indígena Serena, na telenovela *Alma Gêmea* (ano: 2005. Autor: Walcyr Carrasco. Emissora: Rede Globo). Já Leticia Sabatella teve que ficar bronzeada para viver a personagem indígena Ana, da telenovela *Desejo Proibido* (ano: 2007. Autor: Walther Negrão. Emissora: Rede Globo).

Esta recorrência do cinema e, também, de outros produtos audiovisuais que preferem escalar atores brancos para representar outras etnias, entre elas, personagens indígenas, está relacionada ao ideal de embraquecimento físico, bastante presente no processo de formação da identidade nacional do Brasil (ARAÚJO, 2000). Como explica Araújo (2000, p.95): “No Brasil, representar outras raças, tais como negros e índios, sempre foi uma prerrogativa unilateral dos atores euro-brasileiros, e não dos atores afro-brasileiros”.

Ao longo da história, a mulher indígena brasileira sempre esteve em uma posição de subalternidade nos diferentes âmbitos sociais. Se esse cenário vem mudando em alguns contextos, principalmente, na política, esfera em que assistimos o despontar de grandes lideranças mulheres indígenas, como Joênia Wapichana e Sônia Guajajara, o mesmo não acontece nas produções midiáticas. Atrizes indígenas dificilmente são contratadas para

protagonizarem seus próprios povos no cinema e ainda não há um movimento consistente no Brasil para que essa situação se reverta.

Conclusão

A partir do método arqueológico desenvolvido por Michel Foucault, em *A Arqueologia do Saber* (2008), foi possível observarmos as regularidades e dispersões nos enunciados que aparecem no cinema sobre as mulheres indígenas brasileiras. Nossas materialidades de análise foram os filmes *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, porém não nos ativemos apenas a eles, pois como explica Gaspar (2007, p.64):

A série enunciativa pode ser constituída por materialidades diferentes, sujeitos distintos e “contextos” (campos associados) que se assemelham ou se diferenciam entre si. O que os une é a possibilidade de se identificar o mesmo enunciado, pois este se repete.

Nas duas materialidades fílmicas analisadas, o perigo, a erotização e a sensualidade das indígenas brasileiras são enunciados recorrentes. Essas formações discursivas pertencem a redes de memórias historicamente construídas sobre como são e como agem as mulheres indígenas. Redes de memórias que têm suas bases alicerçadas no período colonial, momento em que os europeus discursivizaram as identidades dessas nativas.

A partir da análise das condições de possibilidades históricas dos discursos, compreendemos que o período da Ditadura Militar foi bastante propício para que *Como era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* irrompessem nas telas do cinema. O longa-metragem de Coimbra escalou uma atriz branca e com traços europeus para protagonizar a personagem Iracema. Essa prática recorrente revela que o ideal de beleza ditado pelo colonizador ainda predomina nas materialidades audiovisuais.

Referências

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2000.

CARVALHO, Vívian de Nazareth Santos. **O indígena na telenovela brasileira: discursos e acontecimentos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade Federal do Pará, 2015.

- CORRÊA, Maurício Neves. **Heterotopias no País do Milagre: os corpos indígenas e as histórias filmadas**. 2018. 169 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2018.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o Corpo: Pensar com Foucault*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.
- GASPAR, Nádea. Análise do discurso: a leitura no foco do audiovisual. *Revista Polifonia*, v. 13, n. 13, p. 59-76, 2007.
- GOMES, Romulo Gabriel de Barros. Pornochanchadas: discursos misóginos na ditadura civil-militar brasileira. In: **Anais Eletrônicos do VI Colóquio de História "Fases da Cultura na História: 100 anos de Luiz Gonzaga"**. Flavio José Gomes Cabral (Org.). Recife, 12 a 14 de novembro de 2012. p. 173-178. Disponível em: <<http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/6Col-p.173-178.pdf>>. Acesso em 31. ago. 2019.
- GREGOLIN, M. R. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: GREGOLIN, M. R.; BARONAS, Roberto (Orgs.). *Análise do discurso: as materialidades dos sentidos*. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2003, p. 47-58.
- JÚNIOR, Luis Alberto Gottwald. Pornochanchada ou filme histórico? Uma análise do erotismo em Iracema: a virgem dos lábios de mel – 1979. *MÉTIS: história & cultura*, v. 13, n. 26, p. 151-168, jul./dez. 2014.
- _____. O romantismo alencariano na narrativa cinematográfica: uma análise de Iracema, a virgem dos lábios de mel, em Jaime Konchin, Vittorio Cardinali e Carlos Coimbra. *O Olho da História*, n. 21, p. 1-13, jul./2015.
- LESTRIGANT, Frank. *O Canibal: Grandeza e Decadência*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.22, n.3, p.935-952, set./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>>. Acesso em: 12 jul. 2019.
- MAGALHÃES, Ana Maria. **Ocupação Nelson Pereira dos Santos**. 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9Alx7PZ_plQ>. Acesso em 31. ago. 2019.
- NEVES, Ivânia dos Santos. **A invenção do índio e as narrativas orais Tupi**. 2009. 209 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- SILVA, Juliano Gonçalves da. Entre o Bom e o Mau Selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro. *Revista Espaço Ameríndio*, v. 1, n. 1, p. 195-210, jul./dez. 2007.
- TERRA. **Carta de Pero Vaz de Caminha**. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/carta_caminha.htm>. Acesso em 29 de nov. de 2018.

Recebido em 13/10/2019
e aprovado em 02/12/2019.