

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO, CULTURA E
AMAZÔNIA
MESTRADO ACADÊMICO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Vívian de Nazareth Santos Carvalho

O INDÍGENA NA TELENÓVELA BRASILEIRA:
discursos e acontecimentos

BELÉM- PARÁ
2015

Vívian de Nazareth Santos Carvalho

O INDÍGENA NA TELENVELA BRASILEIRA:
discursos e acontecimentos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação. Linha de Pesquisa: Mídia e Cultura na Amazônia.

Orientadora: Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Ataíde Malcher

BELÉM-PARÁ
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Carvalho, Vívian de Nazareth Santos.

O indígena na telenovela brasileira: discursos e acontecimentos/ Vívian de Nazareth Santos Carvalho. - 2015

109 f.: il.; 30 cm

Orientadora: Ivânia dos Santos Neves

Coorientadora: Maria Ataíde Malcher

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, 2015.

1. Sociedades Indígenas. 2. Telenovelas. 3. Discursos. 4. Acontecimentos I. Neves, Ivânia dos Santos, *orient.* II. Malcher, Maria Ataíde *Coorient.* III. Universidade Federal do Pará. IV. Título.

CDD: 791.450981

Vívian de Nazareth Santos Carvalho

O INDÍGENA NA TELENÓVELA BRASILEIRA:
discursos e acontecimentos

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Pará, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, Mestrado em Ciências da Comunicação, para a Defesa de Dissertação.

Orientadora: Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Ataíde Malcher

RESULTADO: () APROVADO () REPROVADO

Data:

Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves – Orientadora (PPGCOM/UFPA)

Profa. Dra. Maria Ataíde Malcher – Coorientadora (PPGCOM/UFPA)

Prof. Dr. Nilton Milanez – Examinador externo (UESB)

Profa. Dra. Regina Lúcia Alves de Lima – Examinadora interna (PPGCOM/UFPA)

BELÉM-PARÁ
2015

Para a minha avó Leida (em memória)
Para a minha mãe Dalva,
os maiores amores da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a Nossa Senhora de Nazaré. Agradeço as energias positivas que me cercam.

Ao meu tio Jojoca, que eu amo.

À minha orientadora, Ivânia Neves. Por tudo que me ensinou, pelas orientações, pela paciência e amizade. Ivânia é a melhor orientadora que alguém pode ter. Agradeço a ela por todo o conhecimento que adquiri nesses dois anos de mestrado. Obrigada por ser minha mentora acadêmica.

À minha coorientadora, Maria Ataíde Malcher. Por todas as suas contribuições, que foram muito valiosas para este trabalho.

Ao Maurício, meu grande amigo. Agradeço por todos esses anos de amizade. Agradeço pelo grande incentivo que me deu quando decidi fazer mestrado. Se hoje cheguei até aqui, Maurício fez parte disso. Agradeço pela autoria desta linda capa de minha dissertação.

À Shirley Penaforte, pelo apoio durante estes dois anos de mestrado. Agradeço pelos convites para participar de eventos acadêmicos, que muito contribuíram para a minha formação como mestra.

Ao meu amigo Alexandre Almeida, por ter me ajudado a editar os vídeos. E por todos os momentos em que tentou me acalmar.

Agradeço aos meus grandes amigos: Thais, Juliana, Filipe e Rodrigo. Obrigada por todos esses anos de amizade e por todos que virão.

Ao professor Nilton Milanez. Pelo curso que assisti no primeiro mês de mestrado, que mudou a minha forma de olhar para as produções audiovisuais. A partir desse dia, professor Nilton virou uma grande referência para mim. Agradeço por sua participação em minha banca de qualificação, pelo carinho e atenção com que leu o meu trabalho e por todas as contribuições feitas. Muitos de seus ensinamentos estão presentes nesta dissertação.

À professora Regina Lima. Agradeço por sua participação em minha banca de qualificação, pelo carinho com que leu esta pesquisa e por todas as contribuições, que foram muito importantes para a realização deste trabalho. Regina é uma professora muito querida por mim. Agradeço pelas aulas, as conversas e os encontros sempre agradáveis que tivemos dentro e fora da universidade.

Ao GEDAI, grupo coordenado por minha orientadora Ivânia Neves, do qual eu tenho muito orgulho de fazer parte. Agradeço a todos os amigos que fazem parte do grupo.

Aos meus dois grandes amigos que fiz no PPGCOM: Dilermando Gadelha e Nathália Cohén. Obrigada por toda a ajuda e parceria. Obrigada pela amizade que construímos.

Aos meus amigos da turma 2013, pelas reuniões no primeiro ano de mestrado e pelo apoio mútuo durante a finalização de nossas dissertações.

Aos amigos que fiz durante este percurso acadêmico e que se tornaram pessoas muito queridas por mim: Nassif Jordy, Arcângela Sena, Otoniel Oliveira e Diogo Miranda.

Agradeço ao PPGCOM por todos os eventos que participei. Por todas as palestras e cursos que assisti. Por ter me permitido vivenciar várias atividades que foram muito importantes para a minha formação. Agradeço por tudo que aprendi no Programa. Obrigada aos professores, por todo o conhecimento compartilhado durante esses dois anos.

Ao Dr. Benjamim Magno de Almeida e Silva, por ser um excelente médico entre seus Pares e, por ter me presenteado com um livro sobre Foucault.

Os maiores agradecimentos por toda a minha vida são para a minha mãe e para a minha avó. Vó, obrigada pelos 22 anos de abraços, de beijos, de mãos dadas aos domingos assistindo televisão. Obrigada por ter me criado junto com a minha mãe e por todo amor que foi dado para mim. Sei que hoje a senhora está olhando por nós lá do céu, de um lugar lindo e florido. Te amo vó!

Agradeço a minha mãe, por tudo! Mamãe é a pessoa mais importante da minha vida. Quem eu mais amo. Muito obrigada por tudo mãe, obrigada por ser minha melhor amiga. Obrigada por todo amor! Pela dedicação ao dom de ser mãe. Sinto muito orgulho de ser sua filha. Obrigada por cantar bossa nova quando eu era criança para eu dormir. Te amo mãe!

*Em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas
o outro que há em mim
é você
você
e você
assim como eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós*

(Paulo Leminski)

RESUMO

Esta dissertação analisa os discursos que circulam nas telenovelas brasileiras sobre as sociedades indígenas. Para isso, nos apropriamos das formulações propostas por Michel Foucault, em “A Arqueologia do Saber”, com o objetivo de investigar as regularidades e dispersões nos discursos sobre os povos indígenas presentes nestas ficções televisivas seriadas. Partimos, principalmente, da análise de cenas das telenovelas “Aritana” (1978), “Uga Uga” (2000) e “Alma Gêmea” (2005). Mostramos como estas produções, que apresentam tramas diferentes e foram exibidas em épocas distintas, apresentam regularidades na construção de seus protagonistas indígenas. Em uma perspectiva foucaultiana, procuramos entender como os personagens indígenas são construídos nestas narrativas televisivas, quais enunciados relacionados a eles aparecem nestas produções e a que redes de memórias eles se filiam. Tomamos a categoria analítica de intericonicidade, proposta por Jean Jaques-Courtine (2013), com o objetivo de compreender a construção das imagens dos personagens indígenas presentes nestas telenovelas. Para analisar em que momentos históricos os discursos sobre as sociedades indígenas ganharam destaques nas telenovelas brasileiras, realizamos, no período de fevereiro a julho de 2014, um extenso levantamento das telenovelas que foram exibidas, ao longo de 50 anos, nas principais emissoras de televisão. A partir deste levantamento, chegamos a três grandes acontecimentos bastante imbricados com produções que trouxeram personagens indígenas em papéis de destaque: a demarcação, em 1978, do Parque do Xingu, a comemoração, no ano 2000, dos 500 da chegada dos europeus ao Brasil e o momento atual, em que acompanhamos as discussões sobre a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte.

Palavras-chave: Sociedades Indígenas; Telenovelas; Discursos; Acontecimentos.

ABSTRACT

This thesis analyzes the discourses that circulate in Brazilian telenovelas on indigenous societies. For this, we appropriate the proposed formulations by Michel Foucault in "The Archaeology of Knowledge", in order to investigate the regularities and dispersions in the discourse on indigenous peoples present in these television serial fictions. We start mainly from the analysis of scenes from telenovelas "Aritana" (1978), "Uga Uga" (2000) and "Alma Gêmea" (2005). We show how these productions, which have different plots and were exhibited at different times, have regularities in building their indigenous protagonists. In a Foucaultian perspective, try to understand how indigenous characters are constructed in such television narratives, which statements related to them appear in these productions and the memories which networks they are affiliated. We take the analytical category *intericonicidade* proposed by Jean-Jacques Courtine (2013), in order to understand the construction of the images of indigenous characters present in these telenovelas. To analyze historical moments in which the discourse on indigenous peoples won highlights in Brazilian telenovelas, performed in the period from February to July 2014, an extensive survey of telenovelas that were shown over 50 years, the main television stations. From this survey, we got three big enough overlapping events with productions that have brought indigenous characters in leading roles: the demarcation in 1978, the Xingu Park, the celebration, in 2000, 500 of the arrival of Europeans to Brazil and the present moment, in which we follow the discussions on the construction of the hydroelectric plant of Belo Monte.

Key words: Indigenous Societies; Telenovelas; Speeches; Events.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Frame personagem Tatuapu de “Uga Uga”	30
Figura 02: Frame Tatuapu ataca Nilo	31
Figura 03: Frame Tatuapu ataca Tatiana	31
Figura 04: Frame de cena da telenovela “O Rei do Gado”	31
Figura 05: Frame Zé do Araguaia e Bruno Mezenga vão à aldeia	32
Figura 06: Frame cena de avó de Uerê	32
Figura 07: Frame Araí emerge do rio	33
Figura 08: Araí olha fixamente para Diogo	33
Figura 09: comentário no Youtube em cena de “O Rei do Gado”	35
Figura 10: Intericonicidade entre as imagens presentes em diferentes produções audiovisuais	36
Figura 11: Frame telenovela Aritana	37
Figura 12: Frame telenovela Aritana 2	37
Figura 13: Frame telenovela Aritana 3	38
Figura 14: Frame telenovela Aritana 4	38
Figura 15: Telenovela “O Mestiço”	58
Figura 16: Hélio Souto em “O Mestiço”	58
Figura 17: Telenovela “A Rainha Louca”	59
Figura 18: Indígena Robledo	59
Figura 19: Foto telenovela “A Muralha”	59
Figura 20: Abertura telenovela “Irmãos Coragem”	60
Figura 21: Jerônimo e Potira	60
Figura 22: Telenovela “Bicho do Mato”	61
Figura 23: Indígena Iru	61
Figura 24: Telenovela “Irmãos Coragem”	61
Figura 25: Potira e Jerônimo	61
Figura 26: Telenovela “Desejo Proibido”	62
Figura 27: Indígena Ana	62
Figura 28: Abertura telenovela “Araguaia”	63
Figura 29: Indígena Estela	63
Figura 30: Abertura telenovela “Aritana”	64
Figura 31: Indígena Aritana	64
Figura 32: Abertura telenovela “Uga Uga”	65
Figura 33: Indígena Tatuapu	65
Figura 34: Intericonicidade entre as imagens de Tatuapu e do “homem das cavernas”	66
Figura 35: Abertura telenovela “Alma Gêmea”	67
Figura 36: Indígena Serena	67
Figura 37: Página do jornal O Liberal	71
Figura 38: Página do jornal O Liberal 2	71
Figura 39: Frame personagem Aritana	77
Figura 40: Frame personagem Tatuapu	77
Figura 41: Frame personagem Serena	77
Figura 42: Atriz Letícia Sabatella com seu verdadeiro tom de pele	78

Figura 43: Letícia Sabatella como a indígena Ana	78
Figura 44: Intericonicidade entre as cenas presentes em telenovelas e filmes	81
Figura 45: Bumba tenta ir ao casamento de Soraya	83
Figura 46: Bumba é humilhada por suas patroas	83
Figura 47: Aritana descobre que será expulso da aldeia	84
Figura 48: Aritana fica surpreso com a notícia	84
Figura 49: Tatuapu tenta aprender a língua portuguesa	86
Figura 50: Tatuapu tenta falar em português com Gui	86
Figura 51: Serena conversa com o Pajé	88
Figura 52: Serena pede conselhos ao Pajé	88
Figura 53: Indígena segura um celular	90
Figura 54: Personagens observam os brinquedos	91
Figura 55: Serena fica com medo do caminhão	93
Figura 56: Frame sequência de cenas em que Tatuapu conhece seu novo quarto	96
Figura 57: Frame sequência de cenas em que Tatuapu entra em um banheiro	97
Figura 58: Aritana sem roupa	99
Figura 59: Tatuapu sem roupa	99
Figura 60: Estela caminha seminua nas ruas	99
Figura 61: Moema seminua	100
Figura 62: Serena de vestido	100
Figura 63: Intericonicidade entre as cenas de Pocahontas, Serena e foto de indígena norte-americana	100

SUMÁRIO

Sobre o que estamos pensando	13
1 A invenção do sujeito indígena nas telenovelas: recorrências e dispersões	19
1.1 DAS ALDEIAS ÀS TELENOVELAS	20
1.2 SOBRE ESTES INFAMES SUJEITOS INDÍGENAS E SEUS DESGOVERNOS	24
1.3 SOBRE REGULARIDADES E DISPERSÕES: O MÉTODO ARQUEOLÓGICO DE MICHEL FOUCAULT	25
1.4 SOBRE IMAGENS E MEMÓRIAS: A INTERICONICIDADE DE JEAN JACQUES COURTINE	27
1.5 SOBRE CÂMERAS, SONS E PERSONAGENS INDÍGENAS: UMA MEMÓRIA AUDIOVISUAL	28
1.5.1 Os indígenas na telinha: sensação de medo	30
1.5.2 Entre as telas da televisão e outras telas: o medo como recorrência	34
1.6 MUDANDO DE CANAL	38
2 OS INDÍGENAS ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS	40
2.1. SOBRE A TELENOVELA BRASILEIRA	40
2.1.1 As telenovelas e a convergência cultural	44
2.2 O INDÍGENA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS	49
2.2.1 De olho na tela: procedimentos metodológicos	50
2.2.2 Entre flechas e câmeras	52
2.2.3 Do que estas telenovelas falam?	58
2.2.3.1 O mestiço (1965)	58
2.2.3.2 A rainha louca (1967)	59
2.2.3.3 A muralha (1968)	59
2.2.3.4 Irmãos Coragem (1970)	60
2.2.3.5 Bicho do Mato (1972)	61
2.2.3.6 Irmão Coragem 2ª Versão (1995)	61
2.2.3.7 Desejo Proibido (2007)	62
2.2.3.8 Araguaia (2010)	63
2.3 ARITANA, UGA UGA E ALMA GÊMEA	64
2.3.1 Aritana (1978)	64
2.3.2 Uga Uga (2000)	65
2.3.3 Alma Gêmea (2005)	67

3 SOBRE AS TELENOVELAS E SUAS CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADES HISTÓRICAS	69
3.1 POR QUE ARITANA E NÃO OUTRO? A DITADURA E O PARQUE DO XINGU	70
3.1.1 Os 500 anos e a Rede Globo	72
3.1.2 A indígena vilã e Belo Monte	73
3.2 ARITANA, TATUAPU E SERENA: REGULARIDADES E DISPERSÕES	75
3.2.1 O enbranquecimento indígena	76
3.2.2 A “fala errada” indígena	82
3.2.3 Sobre o discurso de “parados no tempo”	89
3.2.4 O indígena vai à cidade	94
3.2.5 Sobre a não nudez de Serena	98
(IN)CONCLUSÕES	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA	105

Sobre o que estamos pensando

Pensar o indígena na América Latina não é propor somente a questão dos 26 milhões de índios agrupados em cerca de 400 etnias, é propor também a questão dos “povos profundos”, que atravessa e complexifica, mesmo nos países que não tem populações “indígenas”, o sentido político e cultural do popular.
Martín-Barbero

Em nossas redes de memórias, circulam diferentes discursos sobre as sociedades indígenas. Inocentes, sem roupas, selvagens, antropófagos, isolados do ambiente urbano, com dificuldades de falar. Estas são algumas características, construídas historicamente pela cultura ocidental, constantemente evocadas, quando pensamos em um sujeito indígena brasileiro.

Em grande medida, estas características identitárias dos indígenas justificam a condição legal destes povos em nosso país, que ainda hoje são tutelados pelo Estado brasileiro. Como conceder o direito a uma infraestrutura básica, que envolva a demarcação das terras, saúde, educação diferenciada e liberdade de exercer suas práticas culturais, a pessoas ingênuas, selvagens e paradas no tempo?

Envolvidos em uma trama de saberes que lhes destituem da capacidade de governar a si mesmos, cabe ao Estado exercer este papel tutelar. Para Foucault (2012, p.296), a governamentalidade é o “conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer essa forma bem específica, bem complexa, de poder, que tem como alvo principal a população”.

Segundo o último censo, divulgado em 2012, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), existem 896,9 mil indígenas no Brasil, 36,2% deste total vivendo em áreas urbanas e 63,8% em áreas rurais, 305 etnias indígenas e 274 línguas nativas. No entanto, estes povos, recorrentemente, são tomados como uma generalização. É como se houvesse apenas uma língua e uma sociedade, a Tupi. Para Neves e Corrêa (2013, p.3):

Ainda hoje, silenciam-se as singularidades destas sociedades, pois, a definição genérica ‘índio’ continua presente nas mais diferentes produções midiáticas. As razões que construíram esta história, marcada por profundas discontinuidades, são bastante complexas e para respondê-las, é necessário ir além do simplista e estabilizado ‘pensavam ter chegado às Índias’.

A imagem deste índio genérico, inventado pelo sistema colonial, é a que povoa a nossa memória coletiva (HALBWACHS, 2006) e que está presente nos diversos dispositivos sociais, que sustentam e são sustentados por certos tipos de saberes sobre os povos indígenas. Michel Foucault (2006) explica que os dispositivos são:

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2006, p.244).

Estes dispositivos estão presentes nos discursos que circulam nas escolas, nos livros didáticos, nas instituições jurídicas, nos produtos audiovisuais, constituindo uma trama de saberes sobre esses povos. Diferentes materialidades, constantemente, atualizam redes de memórias sobre o que é ser um sujeito indígena brasileiro e reforçam os discursos de que são bobos, perigosos, alheios ao “mundo moderno”.

Nosso objetivo, nesta dissertação, é analisar os discursos que circulam nas telenovelas brasileiras sobre os povos indígenas. Em uma perspectiva foucaultiana, queremos entender como os personagens indígenas são construídos nestas narrativas televisivas, quais enunciados relacionados a eles aparecem nestas produções e a que redes de memórias eles se filiam¹.

O percurso que resultou nesta dissertação que apresentamos, hoje, aos nossos leitores, teve início no momento em que conheci, em 2012, o Grupo de Estudo Mediações, Discursos e Sociedades Amazônicas (GEDAI). No grupo tive contato com diversas pesquisas sobre os povos amazônicos, entre eles as sociedades indígenas, e as diferentes relações comunicativas que os envolvem. Ao conhecer estes trabalhos, cresceu dentro de mim a vontade de também estudar temas que envolvessem as relações entre sociedades indígenas e comunicação.

Foi através do GEDAI que também tive o meu contato inicial com as formulações propostas por Michel Foucault, até então um autor que não fazia parte das minhas disciplinas da graduação em jornalismo. As proposições deste importante intelectual francês são a base teórico-metodológica dos projetos desenvolvidos pelo

¹ Esta dissertação também faz parte de um dos projetos desenvolvidos pelo GEDAI, intitulado “A Invenção do Índio na Mídia: discursos e identidades”, financiados pelo Edital Universal do CNPq/2013, que analisa a construção das identidades indígenas em diferentes suportes midiáticos. Posteriormente, estes trabalhos serão reunidos em um dossiê para a publicação do livro “A invenção do índio na mídia: discursos e identidades”.

GEDAI. As pesquisas desenvolvidas pelo grupo analisam as diferentes relações comunicativas, as circulação dos enunciados, as redes de memórias e as relações de poder e saber que norteiam os discursos sobre as sociedades amazônicas.

O GEDAI foi criado em 2010, pela professora Dra. Ivânia Neves. Inicialmente, seu principal objetivo era ampliar as pesquisas realizadas em sua tese de doutorado, “A Invenção do Índio e as Narrativas Oraís Tupi”. Nesta tese, Neves (2009) analisou a chegada dos colonizadores europeus e das primeiras ordens religiosas no Brasil, os discursos sobre as sociedades indígenas que passaram a circular a partir destes acontecimentos e uma série de narrativas orais de sociedades Tupi.

Neves (2009) explica que a invenção do índio genérico, antropófago, que anda nu e não produz conhecimento, começa a partir das cartas de Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio e Pero Vaz de Caminha. Estas características, atribuídas aos indígenas pelos navegadores europeus, foram materializadas em documentos escritos e em imagens. Estes discursos se atualizaram e, até hoje, estão presentes em diferentes produções midiáticas.

A nudez dos índios é o principal aspecto cultural explorado nestas primeiras descrições. As primeiras imagens sobre os rituais de antropofagia são fundamentais para a imagem que nos chegou de selvageria do índio (NEVES, 2009, p.28).

Esta tese abriu novas possibilidades para que estudantes de graduação e pós-graduação desenvolvessem pesquisas sobre sociedades indígenas, assim como também instigou a pensar a realidade de outros povos amazônicos e os processos de mediação que os envolvem. Como veremos no primeiro capítulo, seguindo este caminho, seis dissertações já se dispuseram a estudar sobre diferentes sociedades amazônicas, os discursos que circulam sobre elas em diversas mídias e suas relações comunicativas. Para ampliar estas pesquisas, aqui, como já referido, tomamos as telenovelas brasileiras como objeto empírico.

A telenovela é uma importante matriz da cultura brasileira, ela faz parte do cotidiano de nossa sociedade. Mais do que um entretenimento diário, estas ficções representam, para muitos brasileiros, um espaço educativo. Nelas, as pessoas (re)conhecem os diferentes brasis que compõem o Brasil. De acordo com Lopes (2004), as telenovelas ativam a competência cultural do público para o reconhecimento das diferenças, isto é, “do que fazem os outros – as outras classes, as outras etnias, os outros povos, as outras gerações” (LOPES, 2004, p.119).

Atualmente, as pesquisas com telenovelas se beneficiam bastante do acesso a estas produções em sites especializados. Com particular atenção a esta nova possibilidade, a Rede Globo criou o site “MemóriaGlobo”, onde disponibilizou as sinopses das telenovelas que produziu. No site “Teledramaturgia”, organizado pelo pesquisador Nilson Xavier, podemos encontrar um grande arquivo também sobre as telenovelas exibidas pelas outras emissoras. Nossa outra significativa fonte de pesquisa foi o livro “Teledramaturgia: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira” (MALCHER, 2010), que na parte final, traz um relatório sobre a programação teledramatúrgica veiculada, entre os anos de 1950 a 2005, nas principais emissoras brasileiras.

No período de fevereiro a julho de 2014, realizamos as leituras das sinopses das 638 telenovelas, exibidas nas emissoras Tupi, Excelsior, Manchete, Bandeirantes, Cultura, Record, SBT e Globo. As sinopses lidas compreendem a partir de 1963, ano em que essas produções passaram a ser diárias, até o ano de 2013. Deste total de telenovelas produzidas no Brasil, 27 contaram com personagens indígenas, mas em apenas 11 delas, os personagens estavam nos núcleos principais das tramas.

As três telenovelas mais significativas, para o nosso trabalho, em função da audiência que tiveram, foram: “Aritana”, exibida em 1978, pela TV Tupi. “Uga Uga”, exibida em 2000, pela TV Globo e “Alma Gêmea”, exibida em 2005, também pela TV Globo. Nestas produções, os protagonistas foram personagens indígenas. Mas, apenas “Aritana” trouxe para as telas a discussão sobre os direitos dos povos indígenas no Brasil.

Procuramos mostrar as condições de possibilidades históricas que permitiram o aparecimento de telenovelas cujos personagens indígenas eram protagonistas. Chegamos a três grandes acontecimentos bastante imbricados com estas produções: a demarcação, em 1978, do Parque do Xingu, a comemoração, no ano 2000, dos 500 da chegada dos europeus ao Brasil e o momento atual, em que acompanhamos as discussões sobre a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte.

Entendemos que as telenovelas representam um privilegiado espaço de produção de sentidos sobre as identidades dos povos indígenas. Nestas ficções televisivas seriadas, assim como acontece em outras produções da mídia, podemos perceber uma insistente “desqualificação” dos povos indígenas, cuja diversidade linguística e cultural costuma ser amalgamada na construção de personagens que oscilam entre selvagens ingênuos ou agressivos, à margem da civilização. Entendemos

que a presença indígena nestas produções e os processos de interação que promovem afetam bastante a opinião pública nacional e internacional em relação a estes povos.

Em uma análise discursiva, à luz do que ensina Foucault em “A Arqueologia do Saber”, partimos em nossa pesquisa da seguinte pergunta: por que apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar? “Por que estes e não outros? Seria necessário encontrar a lei de todas essas enunciações diversas e o lugar de onde vêm” (FOUCAULT, 2008, p.56).

Michel Foucault trata a história de maneira descontínua, isto significa dizer que, mesmo mantendo uma regularidade ao se tratar de um determinado objeto, os discursos estão dispersos no tempo e não aparecem da mesma forma ao longo da história.

Ainda que encontrássemos em Diderot e Lamarck, em Benoit de Maillet e Darwin, a mesma formulação do princípio evolutivo, não poderíamos considerar que se tratasse de um único e mesmo acontecimento discursivo que teria sido submetido, através do tempo, a uma série de repetições (FOUCAULT, 2008, p.161).

Entendemos que embora exista uma rede de memória construída sobre os povos indígenas que atravessa a história da sociedade brasileira, os discursos se modificam, já que estão atrelados às condições de possibilidades históricas. Entre as primeiras cartas enviadas aos reis europeus sobre os indígenas e os discursos que circulam hoje nas telenovelas, há muitas diferenças e não podemos desconsiderar a história do presente (GREGOLIN, 2007). De acordo com Gregolin (2007), para apreendermos o funcionamento de um produto midiático, à luz do que nos diz Foucault, é necessário analisar:

A circulação dos enunciados, as posições de sujeito aí assinaladas, as materialidades que dão corpo aos sentidos e as articulações que esses enunciados estabelecem com a história e a memória. Trata-se, portanto, de procurar acompanhar trajetos históricos de sentidos materializados nas formas discursivas da mídia (GREGOLIN, 2007, p. 13).

A telenovela é uma das principais matrizes da cultura brasileira. Produtos atravessados pela história, as ficções televisivas seriadas não podem falar de qualquer coisa em qualquer lugar. A irrupção de discursos sobre as sociedades indígenas nessas produções, e a construção identitária dos personagens indígenas, estão atreladas às condições de possibilidades históricas. Por isso, é preciso que tenhamos em vista as

condições em que essas produções aparecem, “prestando atenção às condições históricas que puderam legitimar aquela fala, naquele lugar” (MILANEZ, 2006, p.26).

No campo da comunicação, ainda há poucas pesquisas sobre sociedades indígenas. Nas universidades brasileiras, estas pesquisas se concentram, principalmente, nos departamentos de antropologia e de linguística. Precisamos, com certa urgência, entender, como nos ensina França (2001), a natureza comunicativa destes processos complexos que envolvem estes povos.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, fazemos uma reflexão sobre o processo de construção discursiva do sujeito indígena. Em seguida, apresentamos o percurso teórico metodológico que adotamos para analisar o nosso objeto e procuramos dialogar com autores interessados em analisar materialidades audiovisuais. Em seguida, explicamos como a articulação entre imagens, trilhas sonoras e diálogos entre os outros personagens da trama compõe o discurso do indígena como uma ameaça.

No segundo capítulo, tratamos mais especificamente de nosso objeto empírico, explicamos as mudanças que ocorreram, ao longo das décadas, em seus modos de produção, e como a telenovela passou a estabelecer uma estreita relação com a realidade do país. Na sequência, mostramos o levantamento sobre a presença indígena nas telenovelas. Na parte final, apresentamos com mais detalhes as tramas das três telenovelas mais significativas para nosso trabalho. Mostramos também como se deu, ao longo das décadas, a presença indígena nas telenovelas brasileiras.

No terceiro capítulo, partimos, principalmente, de cenas das telenovelas “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea” e lançamos um olhar foucaultiano para estas produções. Mostramos como estas telenovelas, que foram exibidas em épocas diferentes, apresentam regularidades na construção dos seus protagonistas indígenas. Também analisamos as condições de possibilidades históricas que permitiram, em diferentes momentos, o aparecimento destas ficções televisivas seriadas.

CAPÍTULO 1

A invenção do sujeito indígena nas telenovelas: recorrências e dispersões

*Se olhar nos olhos dos outros e ver o
coração é ser selvagem, então eu sou selvagem.
Se não dar importância nenhuma pra dinheiro é
ser selvagem, então eu sou selvagem. Se ter
dignidade é ser selvagem, então eu sou selvagem
sim.
Serena*

Como já referido na introdução, nossa pesquisa tem o objetivo de compreender os discursos que circulam nas telenovelas brasileiras sobre as sociedades indígenas. Neste primeiro capítulo, vamos explicar o nosso percurso teórico-metodológico e como esta pesquisa dialoga com os outros trabalhos desenvolvidos pelo GEDAI. Apresentamos também como se constituiu o olhar ocidental para os povos indígenas e como a relação entre imagem e som compõe um enunciado bastante recorrente nos produtos audiovisuais: o indígena como ameaça.

Nosso olhar parte de uma perspectiva foucaultiana, o que significa que atribuímos uma densidade histórica aos enunciados presentes nestas diferentes ficções. Nossa metodologia de análise tem como principal aporte teórico as definições de regularidades e dispersões, proposto por Michel Foucault em “A Arqueologia do Saber” (2008).

Com base neste autor, entendemos que os discursos estão dispersos no tempo, mas mantém regularidades ao se tratar de um mesmo objeto. Estas regularidades formam enunciados discursivos. Para Foucault (2008, p.122) o discurso é formado por um “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação”. Ou seja,

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. A partir da observação deste processo, foi possível pesquisar quais os enunciados sobre as sociedades indígenas estão presentes nos produtos audiovisuais, tomando as telenovelas brasileiras como materialidades principais da análise.

Nos produtos audiovisuais, as articulações entre imagens e sons formam diferentes enunciados sobre as sociedades indígenas. Esses enunciados, quando postos em séries, podem ser entendidos como redes de memórias que produzem sentidos sobre esses povos. Propomo-nos, então, analisar quais são os enunciados sobre as sociedades indígenas que circulam nas telenovelas brasileiras, partindo da análise de cenas de três produções: “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea”. Entretanto, nossa intenção não é restringir a análise apenas a estas telenovelas, pois para Foucault, 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.

Partindo deste princípio, na análise dos enunciados sobre as sociedades indígenas, assinalamos suas regularidades também em filmes, textos, imagens e outras ficções televisivas seriadas. Relacionar estas outras materialidades nos ajudar a ampliar o que se “falou” e ainda se “fala” sobre esses povos, isto é, como se produzem os sentidos sobre as sociedades indígenas em outras instâncias de significação.

Neste primeiro capítulo, como nos propomos a analisar, principalmente, materialidades audiovisuais, procuramos compreender como imagem e som produzem efeitos nestas telenovelas. Tomamos, inicialmente, a categoria analítica de intericonicidade, proposta por Jean Jaques-Courtine (2013), com o objetivo de compreender a construção das imagens dos personagens indígenas presentes nestas telenovelas, a partir das regularidades e dispersões com que aparecem os enunciados visuais. Em seguida, analisamos como as articulações entre imagens e sons, nas ficções televisivas seriadas, atualizam redes de memórias sobre os povos indígenas brasileiros.

1.1.Das aldeias às telenovelas

Esta dissertação está vinculada aos projetos desenvolvidos pelo GEDAI. Desde a criação, o grupo procura abordar a questão indígena sob os mais diferentes aspectos, quer seja a partir de trabalhos de campo realizados com sociedades indígenas, ou ainda, a partir da análise dos processos de subjetivação dos povos indígenas na história

brasileira, na escola, no discurso religioso, no discurso jurídico e nas várias possibilidades que a mídia nos oferece, hoje.

O primeiro projeto: “Crianças Suruí-Aikewára: entre a tradição e as novas tecnologias na escola”, foi coordenado pela professora Ivânia Neves e patrocinado pelo Criança Esperança, da Rede Globo, em parceria com a Unesco. Durante o projeto, foram produzidos livros, filmes e oficinas didáticas com o objetivo de remexer a cultura desta sociedade, principalmente para as crianças e jovens. Televisões, computadores e internet já estavam presentes nas práticas culturais deste povo indígena, mas quase nada da cultura Aikewára havia sido produzido para essas mídias. Nesse sentido, o projeto buscou conciliar a tradição cultural dos índios Suruí com essas tecnologias, produzindo materiais voltados para a divulgação de sua cultura.

Um dos principais desdobramentos deste projeto foi a motivação da produção de dissertações de mestrado sobre sociedades amazônicas e as relações comunicativas que as envolvem. Até o momento, seis dissertações ligadas a este tema foram defendidas por pesquisadores que fazem parte do GEDAI: “Redes Sociais e Sociedades Indígenas: entre Dígito e Jenipapo” (MONARCHA, 2012); “Mulheres indígenas no Facebook: corpos, intericonicidade e identidades” (TOCANTINS, 2013); “Os Aikewára e a Mídia: Relações de poder, cultura e mediação” (CORRÊA, 2013); “Presença indígena na internet: exclusões, convergências e o aikewara.blogspot.com” (LEAL, 2013), “Memórias Tupi em Narrativas Oraís no Rio Tajapurú - Marajó das Florestas - PA” (SILVA, 2013), defendidas no Programa de Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia e, a mais recente, “Palafitas Digitais: comunicação, convergência cultural e relações de poder em Afuá” (MIRANDA, 2014), no Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará.

Em “Redes Sociais e Sociedades Indígenas: entre Dígito e Jenipapo”, Monarcha (2012) analisou como as sociedades indígenas se relacionam com a web. Para esta dissertação, a autora realizou pesquisas durante o desenvolvimento do projeto “Crianças Suruí-Aikewára: entre a tradição e as novas tecnologias na escola” e também uma pesquisa na web, com a sociedade Suruí-Aikewára e outras sociedades indígenas. Sua dissertação teve como principal aporte teórico as formulações propostas por Michel Foucault (2005), em “A Arqueologia do Saber”. Douglas Kellner (2001), que analisa as relações entre mídia e produções de identidades, e J.B Thompson (2008), com as

discussões sobre mídia e modernidade, também foram importantes autores que embasaram o estudo desenvolvido por Monarcha.

Em 2013, Tocantins defendeu sua dissertação intitulada “Mulheres indígenas no Facebook: corpos, intericonicidade e identidades”. O autor observou durante sete meses os perfis ativos no Facebook, e suas respectivas postagens, de duas usuárias que assumem identidades indígenas: Sonia Bone Guajajara e Índia Ticuna Weena Miguel. O objetivo desta dissertação foi analisar como o Facebook contribui para a construção de identidades e como seus usuários, que são sujeitos históricos, colocam em circulação diferentes discursos na web sobre o que é ser mulher e sobre o que é ser indígena.

Seu principal aporte teórico foi a Análise do Discurso, principalmente as definições desenvolvidas por Michel Foucault (2008). Tocantins também discutiu as relações entre mídia e identidade, a partir de Stuart Hall (2006) e Judith Butler (2010). Como se deteve bastante em analisar materialidades visuais, o autor tomou referências da semiologia histórica, a partir das formulações de rastros e indícios de Ginzburg (1989), e do conceito de Intericonicidade, de Jean-Jacques Courtine (2005; 2011), que analisa as imagens a partir das formulações desenvolvidas por Michel Foucault.

Já em “Os Aikewára e a Mídia: Relações de poder, cultura e mediação”, Corrêa (2013) analisou os resultados do projeto “Crianças Suruí-Aikewára: entre a tradição e as novas tecnologias na escola” e a relação dos Aikewára com a mídia. O objetivo deste trabalho foi compreender, a partir de Michel Foucault, dos estudos de mediação propostos pelos Estudos Culturais e dos estudos de Fricção Interétnica, como se constitui a história do presente entre os Aikewára e a chegada sistemática e violenta dos meios de comunicação. E, também, mostrar que existem pontos de fuga, de produções de novos sentidos, como o projeto “Crianças Suruí-Aikewára”.

Em “Presença indígena na internet: exclusões, convergências e o aikewara.blogspot.com”, Leal (2013) investigou a presença indígena na internet, tendo como objeto empírico a análise do blog: aikewara.blogspot.com. O objetivo da pesquisa foi compreender como ocorre o funcionamento da convergência tecnológica na rede mundial de computadores e as possibilidades de usos sociais que delas podem fazer as sociedades indígenas.

Para esta análise, Leal (2013) se baseou nas formulações teóricas relacionadas às convergências culturais, à inteligência coletiva e à cultura participativa, propostas por Henry Jenkins (2009). A partir das formulações teóricas propostas por Michel Foucault (2005), Maria do Rosário Gregolin (2003), Jesus Martín-Barbero (2003) e Douglas

Kellner (2001), Leal também se preocupou em discutir as relações entre mídia e identidade e os poderes que atravessam as transformações tecnológicas deste início de século.

Em “Memórias Tupi em Narrativas Oraís no Rio Tajapuru - Marajó das Florestas - PA”, Silva (2013) realizou um extenso levantamento bibliográfico sobre a região amazônica e um trabalho de campo, que aconteceu em duas etapas no Marajó das Florestas, às margens do rio Tajapuru, no município de Melgaço-PA. O autor analisou as narrativas da região, registradas em trabalhos pedagógicos e etnológicos, e narrativas oraís contadas por moradores ribeirinhos do rio Tajapuru, coletadas em janeiro de 2012.

O objetivo desta pesquisa consistiu em analisar como estas narrativas, com suas regularidades e dispersões, dialogam com uma memória Tupi, que encontra formas de resistências no cotidiano das sociedades marajoaras contemporâneas. Para este estudo, Silva partiu das formulações teóricas da Análise do Discurso, especialmente os estudos sobre identidade e história, de base Foucaultiana.

Em “Palafitas Digitais: comunicação, convergência cultural e relações de poder em Afuá” (2014), Miranda pesquisou os diferentes usos sociais das tecnologias no município de Afuá, onde a internet, em especial o Facebook, está intensamente relacionada com a importância da rádio local para a população da cidade. Para esta pesquisa, o autor partiu da proposta teórico metodológica de Jesús Martín-Barbero (2004), para quem a cartografia representa uma perspectiva de estudo aberta e rigorosa, que possibilita ao pesquisador vivenciar as dinâmicas de seu objeto.

Todos estes trabalhos nos ajudam a compreender os discursos que circulam em diferentes materialidades sobre as sociedades amazônicas, entre elas, as sociedades indígenas. As formulações desenvolvidas por Michel Foucault norteiam a maioria destas pesquisas desenvolvidas pelo GEDAI. O aporte teórico-metodológico proposto por Foucault permite aos pesquisadores analisar a circulação dos enunciados sobre os seus objetos de estudo e as redes de memórias as quais eles se filiam, com um olhar comprometido com a história.

Nossa pesquisa também se apropria das formulações desenvolvidas por Michel Foucault em “A Arqueologia do Saber” (2008) para investigar os discursos que circulam nas telenovelas brasileiras sobre as sociedades indígenas. Este é mais um trabalho que dialoga com as dissertações defendidas por pesquisadores do GEDAI, pois se dispõe a investigar as regularidades e dispersões nos discursos presentes nas telenovelas brasileiras sobre os povos indígenas. Entender quais são os enunciados

sobre estes povos que circulam em diferentes materialidades, entre elas, nas telenovelas brasileiras, permite-nos compreender, como pesquisadores amazônicos, as tramas de saberes que envolvem as sociedades indígenas.

1.2. Sobre estes infames sujeitos indígenas e seus desgovernos

Como já vimos na introdução, pensando com Foucault (2008), podemos afirmar que o discurso instituído pelo colonizador, a partir de diferentes dispositivos, produziu uma identidade indígena genérica, que oscila entre o selvagem e o inocente. A invenção do índio, detentor destas características, começou a ser instituída no século XVI, quando os portugueses chegaram ao Brasil e estabeleceram os primeiros contatos com os povos que aqui viviam (NEVES, 2009). Através das cartas dos navegadores europeus, e dos desenhos feitos na Europa sobre os indígenas brasileiros, começou a se instituir no ocidente um olhar sobre esses povos, suas identidades e culturas. De acordo com Neves (2009) os indígenas 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).

A história das sociedades indígenas brasileiras passou, então, a ser contada pelas vozes dos colonizadores. Começamos a conhecer esses povos a partir de documentos produzidos não pelos próprios povos indígenas, mas pelos europeus, que sempre estiveram “em condições privilegiadas de poder” (NEVES, 2009, p.46).

Neste sentido, podemos pensá-los a partir de Foucault (2012), como homens infames, pois, é graças aos textos que falam deles, que eles nos chegam. Em “A Vida dos Homens Infames”, Foucault explica que a partir do século XVII, o homem comum é confrontado com o poder e desafiado a falar sobre o seu cotidiano. Com as ordens de prisão, de internamento, da polícia, nascerá uma infinidade de discursos sobre fatos corriqueiros de homens que não são célebres. De acordo com o autor, “todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder” (FOUCAULT, 2012, p.203).

Entendemos que os discursos que circulam, atualmente, nos jornais, nos produtos televisivos e na internet compõem feixes de relações, em que estão presentes os discursos historicamente construídos pelos interesses coloniais, as resistências indígenas e as transformações resultantes desse jogo de forças. Esses discursos pertencem às redes de memórias sobre as sociedades indígenas brasileiras. 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.

Os diferentes enunciados sobre as sociedades indígenas, que estão presentes nos produtos audiovisuais, são construídos a partir de um insistente retorno de figuras do passado, atualizando essas memórias no presente. Podemos observar este funcionamento também nas telenovelas, que recorrem a estes antigos e atualizados discursos para construir os personagens indígenas em suas tramas.

1.3. Sobre Regularidades e Dispersões: o Método Arqueológico de Michel Foucault

Em “A Arqueologia do Saber” (2008), Michel Foucault explica que os discursos que circulam em diferentes materialidades não são independentes, eles se constituem com 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).

Entendemos com Foucault, que os discursos presentes nas telenovelas que trazem personagens indígenas não são independentes e, sim, estão encadeados a um sistema de remissões a outras telenovelas, a outros produtos audiovisuais, outras frases, outros textos, eles são um nó em uma rede. Esses discursos são historicamente construídos, pois como sujeitos inseridos em uma sociedade, as nossas memórias são sempre coletivas. Como explica Halbwachs (2006, p.30):

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.

Partindo do método arqueológico proposto por Foucault (2008), entendemos que as identidades dos personagens indígenas, presentes nas tramas das telenovelas, não são fruto apenas da criatividade de seus autores e, sim, só foram possíveis de ser produzidas e exibidas, porque pertencem a redes de memórias historicamente construídas sobre os povos indígenas.

Os enunciados que compõem estas telenovelas apresentam regularidades com outros enunciados, presentes em outras materialidades, estabelecendo uma formação discursiva sobre as sociedades 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.

Ao atribuímos uma densidade histórica aos discursos presentes nestas telenovelas, tentamos entender as condições externas de possibilidades (FOUCAULT, 2008) que permitiram a irrupção de certos enunciados e o silenciamento de outros. E como esses discursos estabelecem correlações com outros discursos. Como nos diz Foucault: “deve-se mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar” (FOUCAULT, 2008, p.31).

Pensando em nosso objeto empírico, as telenovelas “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea”, nos questionamos: Por que “Aritana”, exibida em 1978, foi a única telenovela brasileira a trazer como trama principal a discussão de uma temática indígena? Por que, no ano de 2000, um indígena loiro e de olhos claros fez sucesso em uma telenovela chamada “Uga Uga”? Assim como, em 2005, uma indígena branca ganhou o aval e simpatia do público como personagem principal da telenovela “Alma Gêmea”? Por que os personagens Aritana, Tatuapu e Serena foram construídos com determinadas características identitárias e não com outras em seu lugar?

São questões que só podem ser respondidas se, como explica Foucault, nos atentarmos para as condições de possibilidades históricas que permitiram o aparecimento desses personagens e a irrupção dos discursos por eles materializados. Devemos entender, portanto:

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 (FOUCAULT, 2008, p.50).

1.4. Sobre imagens e memórias: a Intericonicidade de Jean-Jacques Courtine

Com base no método arqueológico proposto por Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine propôs uma categoria de análise que relaciona imagem e discurso, a intericonicidade. De acordo com autor:

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 categoria analítica da intericonicidade dialoga com o método arqueológico, ao propor dar uma densidade histórica às imagens que circulam em uma determinada sociedade. Para Courtine, devemos inscrever as imagens ao lado dos discursos e ligadas a estes, “na análise histórica da materialidade dos saberes” (COURTINE, 2013, p.155).

O autor parte de uma crítica à semiologia da imagem, por esta assemelhar a imagem ao signo linguístico. Ao introduzir a noção de intericonicidade, as imagens ganham um caráter discursivo e obedecem a uma memória discursiva. Como explica Courtine (2013, p.43):

A ideia de memória discursiva implica que não existem discursos que não sejam interpretáveis sem referência a uma tal memória, que existe um ‘sempre já’ do discurso. [...] Eu diria a mesma coisa da imagem:

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.

Tomando a intericonicidade como base metodológica, entendemos que as imagens dos personagens indígenas presentes nas telenovelas só puderam ser produzidas e exibidas, porque pertencem a um catálogo de imagens que está gravado na memória coletiva da sociedade brasileira. Imagens que passaram a se instituir na memória visual do ocidente no século XVI e que ainda hoje são atualizadas por diferentes materialidades, como os desenhos que circulam no Google, os filmes que trazem personagens indígenas, os telejornais e as telenovelas. Essas diferentes materialidades trazem traços e indícios de outras imagens, compondo uma rede de memória do presente sobre os povos indígenas.

Nesta pesquisa, que tem o objetivo de compreender os discursos que circulam nas telenovelas sobre as sociedades indígenas, tomamos a intericonicidade, proposta por Courtine, para entender, como nos ilumina Foucault, por que estas imagens e não outras? Partindo das condições de possibilidades históricas e das redes de memórias visuais que as atravessam. Em outras palavras, o que nos questionamos é: quais redes de memórias visuais, que pertencem a nossa história das imagens, atravessam as cenas em que estão presentes os personagens Aritana, Tatuapu e Serena?

Em nossas pesquisas, identificamos um discurso bastante recorrente nas telenovelas brasileiras: o indígena como ameaça. Vamos mostrar, nos tópicos a seguir, como este enunciado apresenta regularidades, pois também está presente em outros produtos audiovisuais, como seriados televisivos e filmes, compondo assim uma formação discursiva sobre as sociedades indígenas.

1.5. Sobre câmeras, sons e personagens indígenas: uma memória audiovisual

Humberto Eco (1993) diz que a mensagem televisual é composta por três diferentes códigos: o icônico, que corresponde às imagens, o linguístico, que corresponde ao texto verbal, e o sonoro, que são os efeitos musicais. A articulação entre eles visa imprimir determinados significados às cenas.

Em relação aos produtos audiovisuais que trazem personagens indígenas, há redes de memórias que os atravessam fazendo emergir determinados discursos sobre as sociedades indígenas. Um dos discursos que a articulação entre o áudio, o visual e o musical buscam produzir nos telespectadores é a sensação de medo de estar diante de

pessoas indígenas. Nas ficções seriadas televisivas a atualização dessa memória do medo tem nos efeitos sonoros um importante aliado. De acordo com Lopes; Borelli e Resende (2002), o emprego dos ritmos musicais nas telenovelas cumpre duas funções básicas:

Ser coadjuvante na construção do apelo emotivo e identificar determinados personagens ou pares. No jargão técnico, a primeira função é marcada com o uso da chamada trilha incidental, que tem o objetivo de ficar como pano de fundo da construção do sentido pela imagem. A segunda função recebe o nome trilha descritiva e, na telenovela as peças musicais são em grande parte canções (LOPES; BORELLI e RESENDE, 2002, p.356).

Em relação aos personagens indígenas, a articulação entre imagem e trilha sonora descritiva, ou seja, aquela que tem a função de identificar os personagens, é composta recorrentemente por efeitos sonoros que imitam os sons dos pássaros, dos rios, de folhas balançando nas árvores, os “sons da floresta”. Também são recorrentes efeitos sonoros que nos remetem às trilhas presentes em filmes de terror. De acordo com Lopes; Borelli e Resende (2002), o uso de sons ou ruídos para identificar os personagens não é novidade na telenovela brasileira:

Sinhozinho Malta ficou famoso pelo chocalho dos guizos de cascavel na pulseira de seu relógio, bem como Zé das Medalhas e outros personagens da teledramaturgia da Rede Globo. Esse tipo de recurso sintático é fundamental na construção do sentido metafórico da linguagem (LOPES; BORELLI e RESENDE, 2002, p.358).

A vinculação da música com a trama suscita uma reinterpretação, por parte do público telespectador que acaba por invocar uma associação direta entre a trilha sonora e o personagem (SCOVILLE, 2008, p.132).

Nas representações sobre os povos indígenas, uma das principais estratégias do colonizador sempre foi provocar uma sensação de medo em seu interlocutor. O indígena como ameaça está presente desde o século XVI, época em que desenhos que retratavam o canibalismo indígena começaram a ser propagados no ocidente. Em 1549, Hans Staden desenhou um ritual de índios Tupinambá em que “homens e mulheres aparecem nus, em torno de um grande caldeirão, envolto em chamas a cozinhar um crânio humano” (TOCANTINS, 2012, p.27).

Este discurso é hoje atualizado por inúmeras imagens disponíveis no Google e, também, por produtos audiovisuais. Analisamos, abaixo, duas cenas presentes nas telenovelas “Uga Uga” e “O Rei do Gado” e uma cena presente no episódio “A

Selvagem de Santarém”, que compõe o seriado “As Brasileiras”, que mostram como a relação entre o visual e o auditivo contribui para instaurar o clima de medo nas cenas em que os personagens indígenas estão presentes.

1.5.1. Os indígenas na telinha: a sensação de medo

Cena 1: Nesta cena, presente no segundo capítulo da telenovela “Uga Uga”, Tatuapu (Cláudio Heinrich) encontra os personagens Rolando (Heitor Martinez), Tatiana (Daniele Winits) e Nilo (Nelson Freitas Junior), tripulantes do avião que caiu no meio da floresta amazônica.

Figura 01: Frame personagem Tatuapu de “Uga Uga”



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9ONZJ8vCqqk>)

A cena inicia com um enquadramento fechado, um super close, no rosto de Tatuapu. A partir desta cena, os efeitos sonoros descritivos do personagem começam a tocar.

Figura 02: Frame Tatuapu ataca Nilo



Figura 03: Frame Tatuapu ataca Tatiana



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9ONZJ8vCqqk>)

A cena segue com Tatuapu atacando os quatro personagens. Os “sons da floresta” compõem a trilha.

Cena 2: Nesta cena, presente no capítulo 101 de “O Rei do Gado” (exibida em 1997, pela TV Globo) os personagens Zé do Araguaia (Stênio Garcia) e Bruno Mezenga (Antônio Fagundes) vão a uma aldeia indígena para buscar o indígena Uerê (Pedro Gabriel). A criança é filha de Zé do Araguaia com a indígena Magu (Regina Dourado).

Figura 04: Frame de cena da telenovela “O Rei do Gado”



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CCBqMLPe9OQ>)

A sequência inicia com um *travelling* das folhas e galhos de uma grande árvore. Neste momento, a trilha sonora, semelhante à trilha que compõe a cena de “Uga Uga”, começa a tocar.

Figura 05: Frame Zé do Araguaia e Bruno Mezenga vão à aldeia



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CCBqMLPe9OQ>)

Quando Zé do Araguaia e Bruno Mezenga aparecem na cena, os efeitos sonoros aumentam. A relação entre imagem e trilha sonora evoca nas lembranças dos telespectadores sensações de suspense de conhecer os personagens indígenas.

Ao irem se aproximando da aldeia, Zé do Araguaia, muito apreensivo, avisa a Bruno Mezenga: “-Patrão, cuidado com aquela velha que ela é o demo”, referindo-se à indígena avó de Uerê. Neste momento, os efeitos sonoros: barulho de folhas balançando nas árvores, sons de pássaros, remo batendo forte sobre as águas, atrelado a sons que rememoram as trilhas sonoras presentes em filmes de terror, começam a tocar.

Figura 06: Frame cena de avó de Uerê



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CCBqMLPe9OQ>)

Assim como em “Uga Uga”, a telenovela “O Rei do Gado” recorre ao enquadramento fechado, um super close, do rosto da personagem indígena. Esta é uma estratégia para mostrar aos telespectadores o que Zé do Araguaia e Bruno Mezenga vão encontrar quando chegarem à aldeia.

O jogo de imagens aliado aos efeitos sonoros presentes nestas duas cenas de “Uga Uga” e “O Rei do Gado” rememora nas lembranças dos telespectadores sensações

de medo, de imprevisibilidade sobre o que pode acontecer ao estar diante de uma pessoa indígena. Esta memória audiovisual está atrelada “ao julgamento moral que os ocidentais têm dos sujeitos indígenas. Ela aciona uma memória auditiva em que está presente o discurso de que estar diante de um indígena não é algo bom” (MILANEZ, 2013).

Estes efeitos sonoros, aliados ao enquadramento de câmera que focaliza apenas os rostos dos personagens indígenas, também estão presentes no episódio “A Selvagem de Santarém”, exibido em 2012, pela TV Globo. Para apresentar a indígena Araí (Suyane Moreira), o seriado “As Brasileiras” recorreu à mesma rede de memória imagética e sonora presente em “Uga Uga” e “O Rei do Gado”.

Cena 3: Ao avistar Diogo (Danton Mello) na floresta, Araí emerge do rio para tentar seduzi-lo.

Figura 07: Frame Araí emerge do rio



(Fonte:<http://asbrasileiras.globo.com/videos/t/episodios/v/diogo-encantado-entra-na-agua-atras-de-arai/1816724/>)

Araí emerge do rio ao avistar Diogo. Neste momento, os sons da floresta começam a tocar.

Figura 08: Araí olha fixamente para Diogo



(Fonte:<http://asbrasileiras.globo.com/videos/t/episodios/v/diogo-encantado-entra-na-agua-atras-de-arai/1816724/>)

A cena de “A Selvagem de Santarém” também recorre ao enquadramento fechado, um primeiro plano, do rosto da personagem indígena.

O uso metonímico da imagem, ou seja, o enquadramento fechado em uma parte, em detrimento do todo, é frequente nas cenas das telenovelas (LOPES; BORELLI e RESENDE, 2002). Isto porque:

As características da tela interferem diretamente na constituição de uma linguagem própria para o meio televisão. Afinal, a tela da TV comporta pequena quantidade de informação, daí a explicação para o uso excessivo dos primeiros planos e de sequências usualmente mais curtas do que aquelas utilizadas no cinema (LOPES; BORELLI e RESENDE, 2002, p.327).

Porém, mais do que um recurso técnico, esta articulação dos efeitos sonoros com o uso metonímico da imagem suscita nos telespectadores efeitos de sentidos em relação aos personagens indígenas. Efeitos estes que tentam incutir o discurso de que estar diante de um sujeito indígena não é algo bom.

1.5.2. Entre as telas da televisão e outras telas: o medo como recorrência

Vimos que as articulações entre efeitos sonoros e enquadramento de imagens, que focaliza apenas os rostos dos personagens indígenas, se repetem nas cenas destas três diferentes produções e formam um enunciado: o indígena como ameaça.

Este enunciado é recorrente também em outras materialidades audiovisuais, como no curta-metragem paraense, “Matinta” (2010), nas cenas das telenovelas disponíveis no Youtube e, também, nos comentários dos internautas sobre essas cenas. Estes enunciados, quando agrupados, compõe um bloco enunciativo, ou seja, uma formação discursiva sobre esses povos que é: o indígena como uma ameaça às sociedades ocidentais. Apresentaremos, abaixo, como este enunciado está presente nestas outras materialidades: nas cenas disponíveis no Youtube, nos comentários dos internautas e no curta-metragem paraense “Matinta”.

Como já dissemos, a telenovela é uma importante matriz cultural brasileira. Este produto tece o cotidiano da sociedade. Nesta relação imbricada que há entre telenovelas e brasileiros, as ficções televisivas seriadas acompanham as mudanças culturais que ocorrem no país e se transformam para continuar garantindo a audiência. Uma dessas transformações é a convergência das tramas para a internet, que veremos mais detalhadamente no segundo capítulo. Este fluxo de conteúdos para a internet

mostra que as ficções televisivas seriadas participam do que Jenkins (2009) denomina de cultura de convergências. O autor explica que:

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando... No mundo da convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia (JENKINS, 2009, p.29).

Como explica o autor, esta convergência não é apenas midiática e, sim, cultural. Hoje, além de assistir aos programas na televisão o público busca em outras plataformas os conteúdos que são exibidos, e o Youtube é uma delas. De grande popularidade no Brasil e no mundo, o Youtube é um site em que os internautas podem assistir, produzir e comentar nos vídeos que são postados. Atenta a esta popularidade, as produções das telenovelas também disponibilizam cenas no Youtube, ou permitem que os internautas as disponibilizem. Por razões que não ficaram claras, em relação à Rede Globo, há algumas cenas de telenovelas, e também de outras teledramaturgias, que esta emissora tenta retirar da internet, mas com outras ela não se importa tanto.

As cenas que analisamos das telenovelas “O Rei do Gado” e “Uga Uga”, no entanto, estão disponíveis no Youtube, e recebem diferentes comentários dos usuários. Sobre a cena de “O Rei do Gado”, um comentário deixado por um internauta elucida este discurso do medo presente na cena:

Figura 09: comentário no Youtube em cena de “O Rei do Gado”



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CCBqMLPe9OQ>)

Estas cenas estão disponíveis na internet e podem ser acessadas facilmente, por isso continuam atualizando uma memória do presente sobre as sociedades indígenas

brasileiras. Uma memória atual que, como nos explica Foucault (2008), é formada por recorrências e dispersões, por discursos que a antecedem e por outros que estão por vir.

Cenas que pertencem à mesma rede de memória audiovisual em que estão presentes os filmes que retratam lendas amazônicas. Essas produções cinematográficas também utilizam como trilha sonora os “sons da floresta”. Esses sons acionam nos telespectadores o medo da mata, o medo da Amazônia, e dos povos que vivem na região.

O curta-metragem “Matinta”, do diretor Fernando Segtovich, baseado na lenda amazônica da Matinta Perera, também recorre aos “sons da floresta” e a enquadramentos de câmera que visam incutir nos espectadores o medo em relação à personagem protagonista, a Matinta. Ao analisar este curta-metragem, Milanez (2013) nos mostra que a Matinta, que é um nome indígena, é “a ameaça que o próprio indígena poderia suscitar em algum momento. A Matinta brotou no seio colonialista, em que se cria para o indígena um lugar do mal” (MILANEZ, 2013).

Buscando os ecos entre as imagens de Tatuapu, da personagem indígena de “O Rei do Gado” e de Araí, e as imagens que povoam as nossas redes de memórias audiovisuais, entendemos que elas estão em intericonicidade com as imagens presentes nos filmes de terror, como no filme paraense “Matinta”, ou no filme norte-americano, “O Chamado”, por exemplo. Estas cinco produções recorrem ao enquadramento de câmera que focaliza os rostos dos personagens:



Figura 10: Intericonicidade entre as imagens presentes em diferentes produções audiovisuais

Este enquadramento de câmera atrelado aos efeitos sonoros, que rememoram os sons presentes em uma floresta e as trilhas sonoras presentes em filmes de terror, evoca nas lembranças dos telespectadores sensações de suspense, de perigo, de medo por estar diante de um personagem indígena. Sensações semelhantes às aquelas experimentadas quando se está diante dos vilões desse gênero cinematográfico.

Em relação à telenovela “Aritana”, o enunciado do indígena como ameaça também está presente. Não na articulação entre imagem e som, mas sim, nas conversas

entre os personagens ocidentais. Duas cenas, presentes no primeiro capítulo desta telenovela, mostram o susto dos personagens próximos ao tio de Aritana, o fazendeiro Nhonhô Corrêa, quando eles recebem a notícia de que o indígena se mudará para próximo deles. Com os rostos perplexos eles travam os seguintes diálogos:

Diálogo 1:

Figura 11: Frame telenovela Aritana



Personagem 1: Um índio vem para cá? Nossa, mas esse índio pode ser antropófago.

(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Rut3jMUwqyI>)

Figura 12: Frame telenovela Aritana 2



Personagem 2: Não, a tribo dele é mansa.

(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Rut3jMUwqyI>)

Diálogo 2:

Figura 13: Frame telenovela Aritana 3



Personagem 1: Ah mãe, avisa lá que nós vamos ter um índio na cidade.

(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Rut3jMUwqyI>)

Figura 14: Frame telenovela Aritana 4



Personagem 2: Como é que é? (A personagem pergunta, assustada).

(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Rut3jMUwqyI>)

Estas cenas que analisamos mostram como o enunciado do indígena como ameaça está presente em diferentes telenovelas, seriados, filmes e sites na internet. Estas materialidades atualizam uma memória discursiva que coloca o indígena como uma pessoa capaz de provocar medo em não-indígenas. Mesmo quando a trilha sonora não está presente, como nestas cenas de “Aritana”, os diálogos entre os personagens recorrem a este enunciado.

1.6. Mudando de Canal

Neste capítulo, procuramos mostrar como os enunciados audiovisuais atualizam redes de memórias, historicamente construídas, sobre as sociedades indígenas. Uma delas é a memória do indígena como ameaça, que está presente desde o século XVI.

Embora já existam algumas referências relacionadas às trilhas sonoras de telenovelas, não encontramos, em nossas pesquisas, análises de como os sons contribuem para atualizar uma memória discursiva. Os trabalhos que encontramos se detinham apenas a estudar as trilhas sonoras de uma produção específica e não seus desdobramentos em outras tramas.

No terceiro capítulo, vamos aprofundar nossas análises de outros enunciados que circulam nas telenovelas “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea” sobre as sociedades indígenas e quais redes de memórias eles compõem. Antes disso, no segundo capítulo, vamos conhecer melhor o nosso objeto empírico, as telenovelas brasileiras, suas transformações ao longo dos anos, e como se deu a presença indígena nestas produções.

CAPÍTULO 2

Os indígenas entre a ficção e a realidade nas telenovelas brasileiras

Neste segundo capítulo, traçamos uma discussão sobre o nosso objeto empírico, as telenovelas. Primeiro, vamos explicar as mudanças que ocorreram, ao longo das décadas, nos modos de produção destas ficções televisivas seriadas. Em seguida, apresentamos um quadro com as telenovelas brasileiras que trouxeram personagens indígenas. E, ao final do capítulo, trazemos as sinopses das tramas em que estes personagens figuraram em papéis de destaque.

2.1. Sobre a telenovela brasileira

Apesar do processo de franca expansão das redes sociais da internet, hoje, a televisão aberta ainda é o veículo de comunicação de maior alcance na sociedade brasileira, abrangendo 96,9% dos lares do país². Para Lopes (2014), a televisão, e em especial a telenovela, proporciona à sociedade a difusão de informações que antes eram restritas apenas aos participantes de certas instituições socializadoras, como a escola, a família e a igreja.

Nesse sentido, a televisão, e a telenovela em particular, são emblemáticas do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, dos titulares dos postos de comando da sociedade (LOPES, 2014, p.3).

Em relação à telenovela, este é o produto de maior rentabilidade da televisão brasileira (ORTIZ; BORELLI e RAMOS, 1991). Presente desde 1951, um ano depois do surgimento da televisão no país, a telenovela acompanhou toda a trajetória da programação que circulou, e continua circulando, pelas telas da TV. Atualmente, o sistema de distribuição das telenovelas se modernizou, ocupou novos espaços, sobretudo nas redes sociais, ampliou seu público consumidor e é considerado por algumas emissoras o principal produto na disputa pela audiência.

A telenovela brasileira, da atualidade, tem como características o alto investimento em suas produções³ e a estreita relação entre ficção e realidade. Abordar temas que pertencem à agenda pública do país e que fazem parte do cotidiano dos

² Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) revelam que em 2011, 59,4 milhões de lares tinham televisão: 96,9% do total.

³ De acordo com LOPES; BORELLI e RESENDE (2002), a TV Globo, emissora que mantém a hegemonia em termos de produção e exibição de telenovelas, investe em torno de 15 a 18 milhões de dólares em uma produção.

telespectadores é a base da maioria destas produções. A partir de 1990, a relação entre ficção e realidade se intensificou ainda mais e o discurso da telenovela passou a ser “identificado como a própria realidade/verdade, o que faz com que ela ganhe verossimilhança, credibilidade e legitimidade” (LOPES, 2014, p.5).

No final da década de 1960, as telenovelas brasileiras começaram a se afastar do modelo excessivamente melodramático, com tramas ambientadas em outros países - característica herdada de suas antecessoras, as radionovelas - e começaram a exibir em suas tramas histórias próximas da realidade do telespectador e do contexto social brasileiro. Em 1965, duas produções da TV Tupi, escritas por Walter George Durst, já abordavam em suas tramas questões sociais que afetavam, sobretudo, as regiões Sudeste e Nordeste do Brasil. Em “O Cara Suja”, exibida de 1 de abril a 13 de julho de 1965, a imigração de estrangeiros para o país ganhou destaque na trama. O preconceito racial da sociedade brasileira esteve presente em “A cor de sua pele”, exibida de 27 de julho a 20 de outubro de 1965.

Embora estas duas produções já anunciassem esta aproximação com a realidade brasileira, foi a telenovela “Beto Rockfeller”, exibida de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969, também pela TV Tupi, que marcou a tendência de aproximar, em uma trama, a ficção da realidade. Criada por Cassiano Gabus Mendes e escrita por Bráulio Pedroso, a trama era ambientada em São Paulo e trazia como protagonista um jovem de classe média baixa que fazia todo o tipo de trapaça para ascender socialmente. Os diálogos coloquiais dos personagens, as gírias utilizadas, aproximaram esta ficção do cotidiano dos telespectadores. Esta produção foi considerada um divisor de águas entre a antiga e a nova maneira de se fazer telenovela no país.

Após o sucesso de “Beto Rockfeller”, a TV Globo, que desde sua fundação, em 1965, apostou na exibição de telenovelas, também deixou de lado as tramas distantes dos telespectadores, com histórias que se passavam em outros países, e passou a exibir telenovelas ambientadas no Brasil, em época contemporânea, com histórias próximas da realidade vivida no país. “Véu de Noiva”, de autoria de Janete Clair, exibida de 10 de novembro de 1969 a 06 de junho de 1970, foi a primeira telenovela realista exibida pela TV Globo⁴.

⁴ Informação retirada do site “Memória Globo”: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/veu-de-noiva/fotos-e-videos.htm>>, acesso em 04 de nov. de 2014.

Com o slogan “Em Véu de Noiva tudo acontece como na vida real”, esta trama teve como cenário a cidade do Rio de Janeiro. A história principal envolvia os romances entre Andréa (Regina Duarte), Luciano (Geraldo Del Rey), Flor (Myriam Pérsia), Irene (Betty Faria), Marcelo (Cláudio Marzo) e Armando (Carlos Eduardo Dolabella). Mas, com o objetivo de aproximar a novela da realidade contemporânea, Janete Clair convidou personalidades famosas para participar da trama, como o poeta Vinicius de Moraes e o cronista Carlinhos Oliveira. Outra estratégia de que se valeu foi também imprimir a marca da coloquialidade aos diálogos entre os personagens, para isso, a autora utilizou expressões populares que os jovens brasileiros falavam na época.

A nacionalização das telenovelas se tornou, então, a principal maneira de produzir estas ficções televisivas. Tanto que a discussão de problemas reais da sociedade brasileira e a tendência para uma maior verossimilhança nas histórias contadas são, hoje, questões reivindicadas pelo próprio público (LOPES, 2009). E as críticas dos telespectadores são comuns quando as tramas fogem ao que eles consideram como a realidade. De acordo com Motter (2003), esta estreita relação entre ficção e realidade faz com que a telenovela assuma um papel educativo e seja elevada ao status de propagadora de saberes sobre o mundo (MOTTER, 2003).

Ao longo de seus 50 anos de existência, a telenovela “conquistou reconhecimento público como produto artístico-cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” (LOPES, 2014, p.2). A convivência da população brasileira com a telenovela independe da disponibilidade que os telespectadores têm para acompanhar diariamente seus capítulos, já que ela,

repercute nos jornais, nas revistas semanais, na programação das emissoras como um todo (rádio, TVs) [...] assumindo uma quase onipresença. Ela está em todos os outros meios de comunicação e se impõe como tema das conversas cotidianas, em particular dos segmentos menos escolarizados para os quais ela representa uma das poucas opções de lazer e mesmo de saber (MOTTER, 2003, p.22).

Diferente de correntes apocalípticas, que creditavam aos receptores uma posição passiva diante das mensagens exibidas pelos produtos televisivos, hoje é certo entre os estudiosos da área o potencial que esse meio de comunicação representa e a posição ativa assumida pelos telespectadores.

Entendemos que o receptor age sobre os produtos midiáticos, debatendo sobre os assuntos que foram exibidos, contestando, interpretando. Com relação às telenovelas

há entre elas e a sociedade brasileira um processo constante de interações sociais. Nesse fluxo sempre adiante “já não é tão simples distinguir pontos iniciais e pontos de chegada, produção e recepção como instâncias separadas” (BRAGA, 2012), pois as telenovelas exibem em suas tramas os discursos presentes no contexto social do país e atualizam esses discursos, que passam novamente a circular na sociedade.

Como explica Lopes; Borelli e Resende (2002) os meios de comunicação de massa “se alimentam desse conhecimento socialmente produzido, divulgando-o e provocando um debate sobre determinados temas, provocando e alterando o tecido social que, dialeticamente, irá alterar as pautas e temas presentes na mídia” (LOPES; BORELLI E RESENDE, 2002, p.314). Se entendermos a telenovela a partir dessa relação imbricada entre produção e recepção, podemos pensar que ela,

não é o ponto de partida no fluxo. Pode muito bem ser visto como um ponto de chegada, como consequência de uma série de processos, de expectativas, de interesses e de ações que resultam em sua composição como “um objeto para circular” – e que, por sua vez, realimenta o fluxo da circulação (BRAGA, 2012, p.41).

De acordo com Malcher (2010), as telenovelas têm como função criar uma socialização compartilhada por um grande número de pessoas. O público interage com as tramas, repercutindo em outros ambientes os discursos que eles assistem nas telenovelas. Como explica Martín-Barbero e Rey (2001, p.151):

As maiorias que apreciam a telenovela não mais desfrutam tanto do ato de vê-la, senão mais de contá-la [...]. Até o modo de ver da telenovela constitui, entre os setores populares, uma forma de relação dialógica: do que falam as telenovelas, isto é, do que dizem às pessoas, não é algo que esteja dito de uma vez, nem no texto telenovelesco, nem nas respostas que podem ser extraídas de uma pesquisa de opinião, pois se constrói no cruzamento de diálogos do ver/olhar a tela com o do contar o visto. A telenovela fala menos a partir dos seus textos do que a partir do intertexto que suas leituras formam.

São várias as formas de “contar o visto” nas telenovelas. Por parte da mídia há as revistas especializadas, que publicam notícias sobre as tramas que estão sendo exibidas. Há também as colunas em jornais, em que escritores publicam suas opiniões sobre as telenovelas, há os programas televisivos, que pautam seus assuntos de acordo com o que está sendo discutido nessas ficções, e há também diversos sites na internet. As telenovelas, por sua vez, também acompanham as mudanças ocorridas na sociedade e se renovam para seduzir um público cada vez mais conectado.

2.1.1. As telenovelas e a convergência cultural

Em entrevista ao site da Globo Universidade⁵, Henry Jenkins (2011) explica que a era digital em que vivemos permite que a criatividade, tanto da mídia quanto do público, prospere. De acordo com o autor, cada vez mais os produtos da indústria cultural, como da televisão e do cinema, estão se tornando narrativas transmidiáticas. O conceito, de acordo com ele, significa que:

Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo. A redundância acaba com o interesse do fã e provoca o fracasso da franquia. Oferecer novos níveis de revelação e experiência renova a franquia e sustenta a fidelidade do consumidor (JENKINS, 2009, p.138).

Mais do que uma fragmentação do texto para a internet, Jenkins (2011) explica que os conteúdos transmídia são “uma forma de aprofundar o vocabulário da história”, pois permitem novas possibilidades de interação com o público.

Atenta a esta nova reconfiguração da família brasileira, em que 43% dos internautas assistem à TV enquanto navegam na internet⁶, a Rede Globo criou, em 2010, o Departamento Transmídia, responsável pela ação dos produtos da emissora em outras mídias, entre elas a internet. Após a criação deste Departamento, o diálogo entre as telenovelas exibidas pela TV Globo e o ciberespaço se intensificou. A partir de então, várias produções expandiram as suas tramas para a internet. Como “Viver a Vida” (2010), em que o blog da protagonista Luciana (Aline Moraes) existia na trama e também na internet, onde os internautas podiam comentar nas postagens da personagem.

A telenovela “Ti-ti-ti” (2010) criou o site na internet da revista que existia na trama, além de contas no Twitter para os personagens principais, que conversavam com os usuários dessa rede social. “Cheias de Charme” (2012) intensificou ainda mais este diálogo entre telenovela e internet, desdobrando a trama para diversas plataformas como: Youtube, blogs, sites e redes sociais.

⁵ Entrevista disponível no link <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/08/entrevista-henry-jenkins-fala-sobre-relacao-dos-fas-com-narrativas.html>>. Acesso em 25 de jan. de 2015.

⁶ Dados do Ibope Nielsen Online:< <http://br.nielsennetpanel.com/pnl/br/home>>. Acesso em 25 de jan. de 2015. Informação também disponível no site do Ibope, no link: <<http://www.ibope.com.br/pt-br/relacionamento/imprensa/releases/paginas/no-brasil-43-dos-internautas-assistem-a-tv-enquanto-navegam.aspx>>.

A telenovela “Cheias de Charme” também inaugurou um feito: pela primeira vez, uma cena foi exibida primeiro na internet e depois na televisão. A cena em que as protagonistas lançam o seu clipe musical foi publicado primeiro na web e obteve mais de 12 milhões de acessos. E somente dois dias depois foi exibida na TV Globo.

A ideia era que quando o personagem dissesse na novela que o clipe já estava na internet, o produto realmente já estivesse disponível. Vieram as versões dos internautas, as paródias, e estava criado um diálogo inédito entre produtores e telespectadores de novela. Constatado o efeito positivo, outras ações transmídia foram planejadas (Informação retirada do site *MémoriaGlobo*, acesso em 29/10/2013).

Mais do que expandir as suas tramas para a internet, essas renovações nos mostram como as telenovelas participam ativamente das mudanças culturais da sociedade brasileira e, assim, intensificam as suas relações com o cotidiano dos telespectadores. Os diálogos destas telenovelas, exibidas pela TV Globo, com a internet não se resume a mera repetição na rede do que foi exibido na televisão. Há, sim, uma continuação da trama no ciberespaço, com novas possibilidades de interação com os telespectadores.

A internet também se tornou um espaço importante para que o público debata sobre os diferentes discursos presentes nas telenovelas. Em relação à telenovela “A Lua Me Disse”, exibida em 2005, pela TV Globo, que trazia uma personagem indígena na trama, a repercussão em vários sites de manifestações de entidades que lutam em prol dos direitos indígenas gerou uma ação civil pública impetrada pelo Ministério Público do Rio de Janeiro contra a TV Globo.

À época da exibição de “A Lua Me Disse”, o professor da Universidade Federal do Pará, Florêncio Vaz, publicou no site *Carta Maior* suas impressões sobre a personagem indígena Índia (Bumba), uma empregada doméstica que era humilhada por suas patroas. Vaz escreveu que Índia foi construída da seguinte forma:

Divertida e risível, ela também é sempre humilhada, chamada de ‘preguiçosa’ e ridicularizada na casa da família onde trabalha. Fala o português gramaticalmente errado, com o verbo na terceira pessoa, como nos filmes de westerns de Hollywood: ‘índia quer, índia gostar...’, além de falar uma língua que ninguém entende. E mais, ela se mostra uma índia ‘tarada’ correndo atrás dos homens pela casa, gritando: ‘índia quando quer homem fica nua na taba, índia gosta de ver homem nu, índia quer’. Risada geral (O estrago que a índia da Rede Globo faz, **Carta Maior**, 2005).

Índia dizia pertencer à sociedade Nambiquara, localizada no estado do Mato Grosso. A maneira como a personagem foi construída em “A Lua Me Disse” gerou uma nota, assinada por membros de diferentes associações, que reivindicavam mudanças em sua atuação. A nota, transcrita abaixo, foi entregue ao Congresso Nacional e à TV Globo.

Constatamos com tristeza que a criatividade do Sr. Falabella, na sua mais recente novela ("A lua me disse"), atingiu a imagem do povo Nambiquara, que merece, pela sua história de resistência e sofrimento, o mais profundo respeito de cada um de nós, brasileiros. A índia Nambiquara, na caricatura da novela, está condenada ao estrato mais subalterno da sociedade, quase como se fosse um animal exótico, divertido, digno de riso. Uma imagem que não é totalmente alheia à nossa realidade, onde o preconceito legitima a exploração, a expropriação e o abandono do poder público. Cabe à televisão brasileira o importante papel de educar, todos sabemos. De um autor/ator respeitado pelo seu público esperamos mais do que a confirmação de ideias e valores que os povos indígenas lutam tanto para superar, nas suas mais variadas formas de discriminação das diferenças. Assinado: Aloir Pacini, Museu Rondon, UFMT. Eurípia de Faria Silva, Pastoral da Criança Indígena. Ir. Glória Antônia Mamani, Mutirão pela Superação da fome e da miséria, CNBB (Preconceito contra povos indígenas, **Observatório da Imprensa**, 2005).

A ação civil pública impetrada pelo Ministério Público do Rio de Janeiro solicitava que:

A Ré [TV Globo] seja impedida de transmitir, no curso da novela ‘A Lua me disse’, quaisquer cenas que exponham a personagem índia a situações constrangedoras ou degradantes, ou que alimentem o estereótipo contra indígenas, sob pena de pagamento de multa cominatória no valor de R\$ 500.000,00, por cena exibida contrariamente à decisão, a qual se reverterá ao Fundo de que trata a Lei nº 7.347 sem prejuízo das sanções penais e administrativas pelo descumprimento de ordem judicial. b) em virtude de tratar-se de programa exibido em horário livre, seja a Ré impedida de transmitir no curso da mesma novela, cenas de violência e de insinuações de sexo, conforme constatado pelo Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação, sob pena de pagamento de multa nos mesmos moldes acima descritos; c) para que seja eficaz a decisão, e se minimizem os danos já causados em relação à perpetuação do estereótipo contra indígenas, seja determinado à emissora que, ao final de cada exibição diária da novela, logo após os créditos finais, pelo período mínimo de quinze dias, seja divulgada em meio escrito e falado a seguinte mensagem: ‘Por determinação da Justiça Federal brasileira, informamos que deixamos de abordar a personagem Bumba em contexto cuja tônica é fazer rir porque era reforçador de imagens negativas frequentemente associadas à população indígena, a qual tem seus costumes, línguas, crenças e tradições reconhecidas constitucionalmente (art. 231, CF), portanto são parte e fonte da cultura nacional, que deve ser valorizada, especialmente por

concessionários de serviços públicos, como é o caso das emissoras de televisão (Agravo de Instrumento, **JusBrasil**, 2006).

A liminar foi suspensa por decisão do presidente da 8ª Turma do Tribunal Regional Federal da 2ª Região, desembargador Federal Poul Erik Dyrland. De acordo com o desembargador, a liminar poderia acarretar o não cumprimento do artigo 220 da Constituição Federal, que proíbe a restrição ao pensamento, à criação, à expressão e à informação.

Outra mensagem enviada à Fundação Nacional do Índio (FUNAI) solicitava que o órgão se pronunciasse, através de seu site, contra esta telenovela. A reivindicação é de autoria do indígena Panderewup Zoró, que na época da exibição de “A Lua me Disse” era vereador, e de dois professores Nambiquara:

Estivemos visitando o site da FUNAI e nos surpreendemos quando não vimos nenhuma manifestação deste órgão de proteção e defesa do direito dos povos indígenas, quanto ao desrespeito, preconceito, uso indevido da ‘imagem’ dos índios, demonstrado claramente na novela de Miguel Falabella A Lua Me Disse, quando uma indígena atriz do Pará que não é da etnia Nambiquara é chamada de Nambiquara, colocando para todo Brasil uma distorção da imagem da mulher indígena. Acreditamos que a mulher indígena dentro de seus princípios culturais e étnicos possa ser considerada talvez submissa aos maridos em algumas culturas, mas até com relação a questão cultural a mulher indígena - como as mulheres não indígenas - está ao longo da história conquistando seu espaço dentro do amplo universo das diversidades. Será que o que a Globo vem mostrando servirá de incentivo para as mulheres indígenas continuarem suas lutas? ou será que elas se sentirão as selvagens, preguiçosas, taradas, etc, ao andarem pelas ruas e serem vistas desta forma? Quem responderá pela discriminação racial, constrangimento, preconceito ocasionado pela repercussão e imagem da mulher indígena que ficará na cabeça dos brasileiros que toda vez que ver uma índia na rua vai ligar a sua imagem com a índia Nambiquara da novela? Quem indenizará as mulheres e a etnia Nambiquara pelos danos morais que estão sofrendo? Gostaríamos de ter uma resposta da FUNAI de seu departamento jurídico sobre o que está sendo feito, se esta novela vai continuar assim, se a Globo vai se retratar em publico sobre o malefício que trouxe aos Nambiquara e as demais mulheres indígenas. Acreditamos no poder da FUNAI enquanto órgão tutor e aguardamos uma resposta. Cordialmente agradecemos desde já. Assinado: Vereador Panderewup Zoró. Professores, Ana Paula Lopes e Jair Teodoro (A polêmica sobre a ‘Índia’ de Falabella: líderes Nambikuara protestam contra novela da Globo, **Florêncio Vaz**, Belém, 2005).

A repercussão destas diferentes manifestações em sites na internet e a ação civil pública propiciaram mudanças na trajetória de Índia que, ao final da telenovela, tornou-se uma mulher rica e conseguiu se vingar de suas patroas, Adail Goldoni (Bia

Nunnes) e Adalgisa (Stella Miranda). Mesmo longe de representar uma transformação positiva em prol das identidades das mulheres Nambiquaras, esta mudança em relação à personagem nos mostra dois fatores: a estreita relação que há entre as telenovelas e o público, o que faz com que as produções precisem, muitas vezes, mudar os rumos das tramas quando não estão agradando os telespectadores. E o importante papel que a internet exerce, como um espaço mais independente em relação aos veículos de comunicação tradicionais, para o público opinar sobre as telenovelas que estão sendo exibidas, podendo alcançar um resultado maior de suas reivindicações.

No ano 2000, a telenovela “Uga Uga” também foi alvo de críticas de indígenas, que protestaram contra a maneira como Tatuapu era retratado. Os indígenas Antônio Carvalho Guarani, Raimundo Vitor Alves Fernandes Munduruku e Mário Turíbio Kaiová enviaram uma carta à Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados reivindicando mudanças na atuação do protagonista de “Uga Uga” e dos demais personagens indígenas presentes nesta telenovela. Transcrevemos, abaixo, a reivindicação dos indígenas:

Ao Exmo. Sr.

Deputado Marcos Rolim

Presidente da Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados

Senhor Presidente,

Nós, da Comissão Indígena, encarregados de encaminhar as reivindicações e exigências da Conferência Indígena, realizada em abril do corrente ano em Coroa Vermelha (BA), representando diversos povos indígenas do Brasil, vimos, através desta, protestar contra a Rede Globo de Televisão, devido à forma com que a sua novela ‘Uga Uga’ vem apresentando a imagem dos índios em nosso país. A imagem apresentada é de povos sem sentimento e sem capacidade; somos apresentados como animais de atração em um circo, usados para chamar a atenção dos telespectadores daquela emissora. Queremos deixar bem claro que somos povos com memória viva - não nos esquecemos do que se passou nestes 500 anos de história - temos nossas culturas e exigimos respeito com relação aos nossos costumes e nossas tradições, inclusive com relação aos nossos pajés. Entendemos que a citada novela abre um caminho para os não-índios se relacionarem de forma preconceituosa com os povos indígenas. Especialmente com as mulheres índias, estimulando, inclusive, a violência sexual contra elas. Infelizmente, casos deste tipo de violência continuam ocorrendo em muitos territórios indígenas, o mais conhecido recentemente contra as mulheres Yanomami, por parte de soldados do 4º Pelotão Especial de Fronteira (PEF). Neste ano em que lembramos os 500 anos de genocídio causado pelos invasores contra os povos indígenas, solicitamos de V. Exa. que sejam tomadas as medidas necessárias para

que este abuso contra nossa imagem, nossas vidas e nossas comunidades não continue a ocorrer. Certos de contarmos com o vosso apoio, agradecemos antecipadamente. Comissão da Conferência e Marcha dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil. Assinado: Antônio Carvalho Guarani; Raimundo Vitor Alves Fernandes Munduruku; Mário Turíbio Kaiová (Índios apelam a Direitos Humanos contra novela, **Câmara dos Deputados**, Brasília, 2000).

Apesar desta reivindicação, a telenovela “Uga Uga” não modificou as maneiras de agir do personagem Tatuapu, que continuou com as mesmas características cômicas propostas no início da telenovela. Diferente das manifestações que ocorreram durante a exibição de “A Lua Me Disse”, que provocaram mudanças na história da personagem Índia.

Acreditamos que a internet tenha exercido um papel importante para propiciar essas mudanças na telenovela exibida em 2005. De acordo com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), fundação pública federal vinculada à Presidência da República, no ano 2000 o acesso à internet no Brasil era de 0,7% acessos por mil habitantes. Já em 2005, esse número sobe para 23,6% de acessos por mil habitantes⁷. Por isso, acreditamos que a repercussão das reivindicações contra a telenovela “A Lua Me Disse” teve um alcance maior, o que pode ter sido propiciado pelo crescimento do acesso à internet, se comparado às reivindicações de “Uga Uga”, exibida em 2000.

2.2. O indígena nas telenovelas brasileiras

A telenovela brasileira contribui para a atualização de redes de memórias sobre os povos indígenas. Malcher (2010) explica que a televisão sedimenta-se, basicamente, em três pilares: educar, entreter e informar. Essas instâncias estão “cada vez mais interligadas e imbricadas a partir da escalada crescente da dramaturgia ficcional nas grades de programação” (MALCHER, 2010, p.132). Ao serem elevadas ao status de educadoras da sociedade, as telenovelas exibem discursos que muitos tomam como verdadeiros. A maior parte dos telespectadores só tem acesso a diferentes povos e suas culturas por meio dessa programação televisiva e seus desdobramentos. Como explica Malcher:

A telenovela é, para inúmeras pessoas, a única forma de viagem, de identificação, de conhecimento e reconhecimento dos diferentes brasis que compõem esse grande país. Nessas mais de quatro décadas, as telenovelas têm sido as maiores fontes de lazer para a maioria da

⁷ Dados disponíveis no site do Ipea, no link <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_1494.pdf>, acesso em 21 de jan. de 2015.

população brasileira que está distante das outras possibilidades oferecidas, quase sempre possíveis para poucos, como o cinema, o teatro, a música, o turismo, etc (MALCHER, 2010, p.162).

Entre os diversos povos que são retratados nessas ficções televisivas seriadas estão as sociedades indígenas. Para construir os personagens indígenas, as telenovelas se apropriam de discursos historicamente construídos sobre esses povos, os atualizam e passam novamente a circular na sociedade. Esta relação entre as telenovelas, que contribuem para a atualização da memória coletiva do país, e o público, revela a natureza comunicativa destas produções televisivas. De acordo com França (2001) a comunicação compreende:

Um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores, realizado através de uma materialidade simbólica (da produção de discursos) e inserido em um determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe reflexos (FRANÇA, 2001, p.14).

Martín-Barbero e Rey (2001) falam que mais do que nos telejornais é nas telenovelas que o país se relata e se deixa ver. No entanto, diante da quantidade significativa de telenovelas que foram produzidas e exibidas ao longo da história da televisão no Brasil, são poucas as produções em que as sociedades indígenas puderam ser vistas.

2.2.1. De olho na tela: procedimentos metodológicos

Para delimitar nosso objeto empírico, no período de fevereiro a julho de 2014, realizamos um extenso levantamento das telenovelas brasileiras exibidas nas emissoras de televisão: Tupi, Excelsior, Manchete, Bandeirantes, Cultura, Record, SBT e Globo. Nossa pesquisa compreende as telenovelas exibidas a partir de 1963, ano em que essas produções passaram a ser diárias, até o ano de 2013. Neste período, foram exibidas, nas principais emissoras brasileiras, 638 telenovelas e apenas 27 destas narrativas trouxeram personagens indígenas em suas tramas.

Nossa pesquisa aconteceu, principalmente a partir de dois sites: “Teledramaturgia” e “Memória Globo”. Na pesquisa bibliográfica, nossa principal referência foi “Teledramaturgia: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira” (MALCHER, 2010), que apresenta uma consistente pesquisa sobre o papel da teledramaturgia na trajetória da televisão no Brasil. Na parte final, há um relatório

sobre a programação teledramatúrgica veiculada, entre os anos de 1950 a 2005, nas principais emissoras brasileiras.

Como já referimos anteriormente, a internet também se configura como um importante espaço para pesquisas sobre telenovelas e muitos capítulos destas produções estão disponibilizados em sites como Youtube e Vimeo. Encontramos, também, vários sites e blogs com informações sobre telenovelas exibidas no Brasil. Dentre eles, escolhemos como fonte de pesquisa o site “Teledramaturgia”, do pesquisador Nilson Xavier. Criado em 2000, o site reúne o mais completo banco de dados, disponibilizado na internet, sobre as telenovelas exibidas no Brasil desde 1963 até 2014.

Nilson Xavier é pesquisador de teledramaturgia brasileira e autor do livro “Almanaque da Telenovela Brasileira” (2007), resultado de um trabalho de mais de 20 anos de pesquisa. No banco de dados disponibilizado em seu site há informações sobre sinopse, elenco, bastidores, trilha sonora e fotos, das telenovelas exibidas, desde 1963 até 2014, nas emissoras Tupi, Excelsior, Manchete, Bandeirantes, Cultura, Record, Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e Globo.

Em relação às telenovelas exibidas pela TV Globo, seguindo as estratégias de autopromoção de seus produtos, na internet, a própria Rede Globo se preocupa em divulgar as informações. Em 2008, eles criaram o site “Memória Globo”, com o objetivo de reunir a história de quase 50 anos de existência do grupo. As informações sobre telenovelas, minisséries, telejornais, coberturas jornalísticas e esportivas, programas de humor, programas de auditório, entre outros, são disponibilizadas neste site.

Em relação ao nosso objeto, as telenovelas, há no site “Memória Globo” o banco de dados contendo o registro das telenovelas exibidas pela Rede Globo, desde 1965, ano de sua primeira produção, até 2013. Neste site, temos acesso às sinopses, fotos, vídeos, galeria de personagens, informações sobre figurino, caracterização, cenografia, curiosidades, trilha sonora, cenas marcantes e ficha técnica.

Nosso principal objetivo, no entanto, não se limitou a fazer uma estatística da presença indígena nas telenovelas, mas sim entender como as movências históricas vividas no Brasil interferiam nestes processos. A partir da perspectiva teórico-analítica que adotamos, sabemos que em certas condições de possibilidades históricas, determinados discursos podem ser pronunciados, mas em outras devem ser interditados. Como explica Foucault (1999, p.9):

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar.

Diante de nosso objeto, a pesquisa e a análise partiram das seguintes perguntas: por que, em determinados períodos históricos foram produzidas telenovelas em que os personagens indígenas ganharam destaque e por que, durante muitos anos, nenhuma trama televisiva lhes dá algum destaque?

É preciso, então, que tenhamos em vista as condições em que aparecem os objetos do discurso, prestando atenção às condições históricas que puderam legitimar aquela fala, naquele lugar, podendo-se dizer coisas diferentes das quais já haviam ali sido ditas, estabelecendo-se assim, relações num domínio de parentesco, significando que não se possa falar de qualquer coisa em qualquer lugar (MILANEZ, 2006, p.26).

Assim, a partir dos resultados da pesquisa que apresentamos a seguir, identificamos três momentos da história do Brasil que legitimaram a irrupção de discursos sobre as sociedades indígenas nas telenovelas brasileiras: o final da década de 1970, o início dos anos 2000, e o momento atual, em que acompanhamos as discussões sobre a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte.

2.2.2. Entre flechas e câmeras

Os quadros que apresentamos, neste tópico, reúnem as telenovelas veiculadas nas principais emissoras de televisão brasileiras. A presença indígena não aconteceu de forma homogênea nestas produções, nem pelas mesmas motivações, como veremos mais adiante.

Na TV Tupi, de 1964 até 1980, foram exibidas 116 telenovelas e apenas duas trouxeram personagens indígenas em suas tramas.

Quadro 01 – Telenovelas da TV Tupi

<p>“O Mestiço” Autor: Cláudio Petráglio</p>	<p>Ano: 1965 Exibida de 08 de maio a 15 de maio. Horário: 19 h</p>
<p>“Aritana” Autora: Ivani Ribeiro</p>	<p>Ano: 1978/1979 Exibida de 13 de novembro de 1978 a 30 de abril de 1979 Horário: 20 h e 21 h</p>

A TV Excelsior exibiu, no período de 1963 até 1970, 57 telenovelas e também duas de suas produções trouxeram personagens indígenas.

Quadro 02 – Telenovelas da TV Excelsior

<p>“O Tempo e o Vento” Autor: Teixeira Filho</p>	<p>Ano: 1967/1968 Exibida de julho de 1967 a março de 1968. Horário: 21:30</p>
<p>“A Muralha” Autora: Ivani Ribeiro, baseada no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz.</p>	<p>Ano: 1968/1969 Exibida de julho de 1968 a março de 1969. Horário: 21:30</p>

Na TV Manchete, entre 1985 e 1998, foram exibidas 19 telenovelas. Destas, apenas uma trouxe personagens indígenas em sua trama: “Amazônia”, de autoria de Denise Bandeira e Jorge Duran, foi exibida de 10 de dezembro de 1991 a 29 de junho de 1992, no horário das 21h.

A TV Record exibiu 72 telenovelas, no período de 1964 a 2013. Deste universo bastante numeroso de produções, que se estende por quase cinco décadas, somente nos anos 2000, duas de suas produções trouxeram personagens indígenas.

Quadro 03 – Telenovelas da TV Record

“A Escrava Isaura” Autores: Thiago Santiago e Anamaria Nunes, adaptação do romance homônimo.	Ano: 2004/2005 Exibida de 18 de outubro de 2004 a 30 de abril de 2005. Horário: 19 h e 19:30
“Bicho do Mato” Autores: Cristianne Fridman e Bosco Brasil	Ano: 2006/2007 Exibida de 18 de julho de 2006 a 20 de março de 2007. Horário: 19 h e 20 h

A Rede Globo é a maior produtora de telenovelas brasileiras. Líder de audiência, esta é a única emissora que mantém, desde 1965, a exibição ininterrupta de telenovelas. Malcher (2010, p.174) explica que:

A Rede Globo tornou-se a emissora investidora na produção de teledramaturgia brasileira constituindo-se, ao longo das décadas analisadas, como maior produtora de ficção televisiva nacional. Nessa busca constante de aprimoramento de suas obras ficcionais a Globo deixou para trás todas as demais emissoras do país. A competência dessa emissora como produtora de obras teledramatúrgicas é incontestável.

Em nosso levantamento, de 1965 a 2013, a Rede Globo exibiu 276 telenovelas e deste universo, 20 telenovelas trouxeram personagens indígenas em suas tramas. Nesta emissora, há também várias minisséries com personagens indígenas, mas aqui, analisamos especificamente as telenovelas.

Quadro 04 - Telenovelas da Rede Globo 1960/1970

<p>“A Rainha louca” Autora: Glória Magadan</p>	<p>Ano: 1967 Exibida de 20 de fevereiro a 16 de dezembro. Horário: 21:30</p>
<p>“Irmãos Coragem” Autora: Janete Clair</p>	<p>Ano: 1970/1971 Exibida de 08 de junho de 1970 a 12 de junho de 1971. Horário: 20 h</p>
<p>“Bicho do mato” Autores: Chico de Assis e Renato Correia de Castro</p>	<p>Ano: 1972 Exibida de 08 de maio a 17 de novembro. Horário: 18 h</p>

Quadro 05 - Telenovelas da Rede Globo 1980

<p>“Sétimo sentido” Autora: Janete Clair</p>	<p>Ano: 1982 Exibida de 29 de março a 09 de outubro. Horário: 20 h</p>
<p>“Hipertensão” Autora: Ivani Ribeiro</p>	<p>Ano: 1986/1987 Exibida 06 de outubro de 1986 a 18 de abril de 1987. Horário: 19 h</p>
<p>“O Outro” Autor: Aguinaldo Silva</p>	<p>Ano: 1987 Exibida de 23 de março a 10 de novembro. Horário: 20:30</p>
<p>“Vida Nova” Autor: Benedito Ruy Barbosa</p>	<p>Ano: 1988/1989 Exibida de 21 de novembro de 1988 a 06 de maio de 1989. Horário: 17:50</p>

Quadro 06 - Telenovelas da Rede Globo 1990

<p>“Quatro por quatro” Autor: Carlos Lombardi</p>	<p>Ano: 1994/1995 Exibida de 24 de outubro de 1994 a 22 de julho de 1995. Horário: 18:50</p>
<p>“Irmãos Coragem 2ª versão” Autores: Dias Gomes e Marcílio Moraes</p>	<p>Ano: 1995 Exibida de 02 de janeiro a 01 de julho. Horário: 18 h</p>
<p>“O Rei do Gado” Autor: Benedito Ruy Barbosa</p>	<p>Ano: 1996/1997 Exibida de 17 de junho de 1996 a 14 de fevereiro de 1997. Horário: 20:30</p>

Quadro 07 - Telenovelas da Rede Globo 2000/2010

<p>“Uga Uga” Autor: Carlos Lombardi</p>	<p>Ano: 2000/2001 Exibida de 08 de maio de 2000 a 19 de janeiro de 2001. Horário: 19 h</p>
<p>“A Padroeira” Autor: Walcyr Carrasco</p>	<p>Ano: 2001/2002 Exibida de 18 de junho de 2001 a 23 de fevereiro de 2002. Horário: 18 h</p>
<p>“A lua me disse” Autor: Aguinaldo Silva</p>	<p>Ano: 2005 Exibida de 18 de abril a 01 de outubro. Horário: 19 h</p>
<p>“Alma Gêmea” Autor: Walcyr Carrasco</p>	<p>Ano: 2005/2006 Exibida de 20 de junho de 2005 a 11 de março de 2006. Horário: 18 h</p>

<p>“Bang Bang”</p> <p>Autores: Mário Prata e Carlos Lombardi</p>	<p>Ano: 2005/2006</p> <p>Exibida de 03 de outubro de 2005 a 21 de abril de 2006.</p> <p>Horário: 19 h</p>
<p>“Desejo Proibido”</p> <p>Autor: Walther Negrão</p>	<p>Ano: 2007/2008</p> <p>Exibida de 05 de novembro de 2007 a 02 de maio de 2008.</p> <p>Horário: 18 h</p>
<p>“Beleza Pura”</p> <p>Autora: Andrea Maltarolli</p>	<p>Ano: 2008</p> <p>Exibida de 18 de fevereiro a 12 de setembro.</p> <p>Horário: 19 h</p>
<p>“Araguaia”</p> <p>Autor: Walther Negrão</p>	<p>Ano: 2010/2011</p> <p>Exibida de 27 de setembro de 2010 a 08 de abril de 2011.</p> <p>Horário: 18 h</p>
<p>“Fina Estampa”</p> <p>Autor: Aguinaldo Silva</p>	<p>Ano: 2011/2012</p> <p>Exibida de 22 de agosto de 2011 a 23 de março de 2012.</p> <p>Horário: 21 h</p>
<p>“Além do Horizonte”</p> <p>Autores: Carlos Gregório e Marcos Bernstein.</p>	<p>Ano: 2013/2014</p> <p>Exibida de 04 de novembro de 2013 a 3 de maio de 2014.</p> <p>Horário: 19 h</p>

No levantamento que realizamos sobre as telenovelas brasileiras em outras três emissoras, encontramos os seguintes dados: na Cultura, no período de 1965 a 1971, foram exibidas 07 telenovelas. Na Bandeirantes, de 1967 a 2008, foram exibidas 37 telenovelas. E no Sistema Brasileiro de Televisão – SBT, de 1982 a 2013, foram exibidas 54 telenovelas. Apesar de um número bastante expressivo de produções, nenhuma destas telenovelas trouxe personagens indígenas em suas tramas.

A partir dos resultados de nossas pesquisas, 27 telenovelas trouxeram personagens indígenas, mas em apenas 11 destas produções eles estavam no núcleo principal das tramas: “O Mestiço” (1965-TV Tupi); “A Rainha Louca” (1967-TV

Globo); “A Muralha” (1968-TV Excelsior); “Irmãos Coragem” (1970-TV Globo); “Bicho do Mato” (1972-TV Globo); “Aritana” (1978-TV Tupi); “Irmãos Coragem 2ª versão” (1995-TV Globo); “Uga Uga” (2000-TV Globo); “Alma Gêmea” (2005-TV Globo); “Desejo Proibido” (2007-TV Globo); “Araguaia” (2010-TV Globo).

2.2.3. Do que estas telenovelas falam?

Apresentamos, neste tópico, uma síntese das tramas que trouxeram personagens indígenas em seus núcleos principais. Ao final do capítulo, estão as sinopses das telenovelas “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea”, principais objetos de nossas análises.

2.2.3.1. “O Mestiço” (1965)

Figura 15: Telenovela “O Mestiço”



Figura 16: Hélio Souto em “O Mestiço”



(Fonte: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/mesticof.asp>)

(Fonte: <http://astrosemrevista.blogspot.com.br/2012/12/helio-souto-nas-novelas.html>)

A trama é ambientada no final do século XIX, em uma aldeia no Nordeste brasileiro. O indígena Renato (Hélio Souto) conhecido como “o mestiço”, por ser filho de uma indígena com um homem branco, é um rapaz corajoso e defensor das pessoas humildes. Renato na verdade não é um indígena. Ele fora abandonado e encontrado pela indígena Guará (Cacilda Lanuza), que o criou como filho.

Renato funda um jornal para atacar os coronéis da aldeia e defender os trabalhadores. No amor, o “mestiço” é disputado pelas personagens Ana Beatriz (Patrícia Mayo) e Marina (Ana Rosa), apaixonadas por ele.

2.2.3.2. “A Rainha Louca” (1967)

Figura 17: Telenovela “A Rainha Louca”



Figura 18: Indígena Robledo

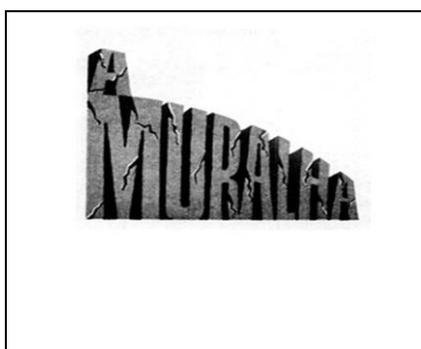


(Fonte:memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/a-rainha-louca/fotos-e-videos.htm)

Inspirada em Memórias de um Médico, de Alexandre Dumas, a trama se desenrola no México, no século XIX, durante o período em que Napoleão III interveio no país. Robledo (Cláudio Marzo) era um indígena que trabalhava na fazenda “dos Moreno”. O personagem era apaixonado por Maria de Las Mercedes (Theresa Amayo), que desprezava o seu amor. Para se vingar, Robledo a estupra, mas se arrepende do ato. No decorrer da trama, ele se transforma no “Conde de Sorrento”, casa-se com Maria de Las Mercedes e passa a desprezá-la.

2.2.3.3. “A Muralha” (1968)

Figura 19: Foto telenovela “A Muralha”



(Fonte:www.teledramaturgia.com.br/tele/muralha68b.asp)

Esta telenovela, ambientada no fim do século XVI, no sertão paulista, conta a história da guerra dos Emboabas. A trama gira em torno da família de Dom Braz Olinto

(Mauro Mendonça), sua mulher Cândida (Fernanda Montenegro) e seus filhos: Brasília (Nathália Timberg), Tiago (Edgard Franco), Rosália (Maria Izabel de Lizandra) e Leonel (Gianfrancesco Guarniere). O indígena Aimbé (Stênio Garcia) e a sobrinha de Dom Braz, Isabel (Rosamaria Murtinho), que foi criada entre o convívio com personagens indígenas, também fazem parte da família de Dom Braz.

2.2.3.4. “Irmãos Coragem” (1970)

Figura 20: Abertura telenovela “Irmãos Coragem”

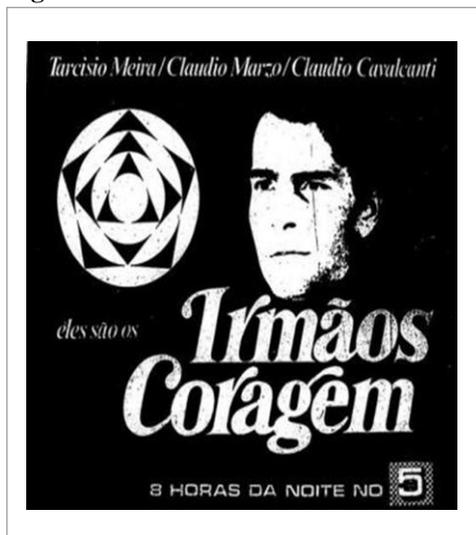
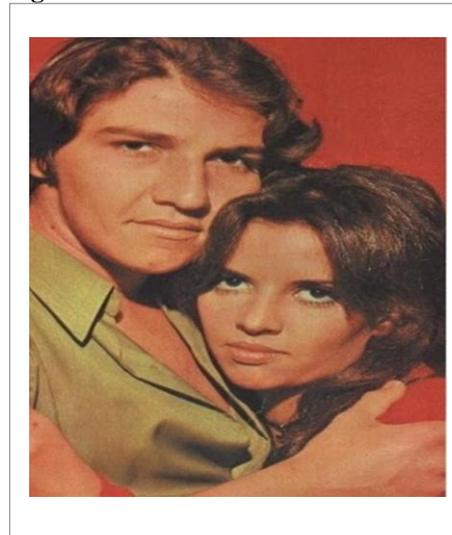


Figura 21: Jerônimo e Potira



(Fonte: www.teledramaturgia.com.br/tele/irmaos70f.asp)

Esta telenovela contou a história de João (Tarcísio Meira), Jerônimo (Cláudio Cavalcanti) e Duda (Cláudio Marzo), os irmãos Coragem. João encontrou um grande diamante e virou líder de um grupo de garimpeiros. Jerônimo entrou para a política com o objetivo de buscar melhorias para a sua região. Duda virou um famoso jogador de futebol que, tempos depois, volta à fictícia cidade de Coroadó.

Jerônimo se apaixona por sua irmã de criação, a indígena Potira (Lúcia Alves). Mesmo também apaixonada por ele, a indígena se casa com Rodrigo (José Augusto Branco). No decorrer da trama, Jerônimo e Potira tentam ficar juntos, mas morrem em uma emboscada.

A mãe de Potira, a indígena Indaiá (Jurema Penna) explica a menina que o pai dela, um homem branco, foi assassinado com um tiro, mas Indaiá cumpriu cinco anos de prisão no lugar do assassino. Potira descobre que quem matou seu pai foi Sebastião (Antônio Victor), pai dos irmãos Coragem. Com remorsos pelo ocorrido, Sebastião a adotou.

2.2.3.5. “Bicho do Mato” (1972)

Figura 22: Telenovela “Bicho do Mato”

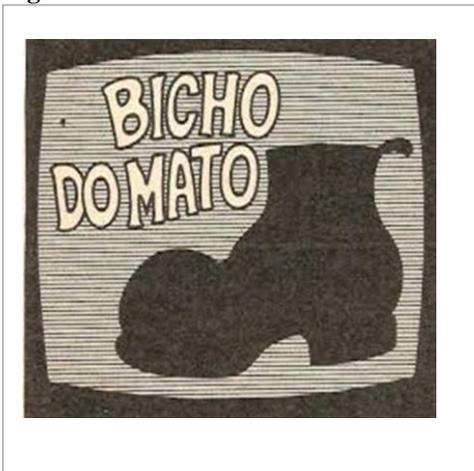


Figura 23: Indígena Iru



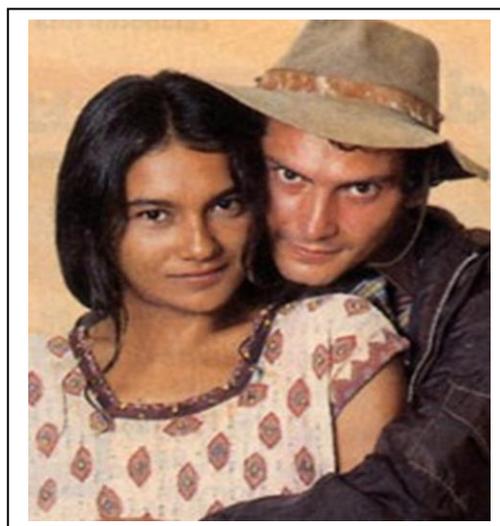
(Fonte: memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/bicho-do-mato.htm)

Juba (Osmar Prado) cresceu em uma fazenda no interior de Mato Grosso. Quando seus pais são mortos por ladrões, ele precisa assumir o comando da fazenda. Seu melhor amigo é o indígena Iru (José de Arimathéa), que lhe ensina os segredos da mata. Iru ajuda Juba a se vingar dos assassinos de seus pais.

2.2.3.6. “Irmãos Coragem 2ª versão” (1995)

Figura 25: Potira e Jerônimo

Figura 24: Telenovela “Irmãos Coragem”



(Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-2-versao/fotos-e-videos.htm>)

Nesta versão de “Irmãos Coragem”, os personagens João, Jerônimo e Duda foram interpretados, respectivamente, pelos atores Marcos Palmeira, Ilya São Paulo e

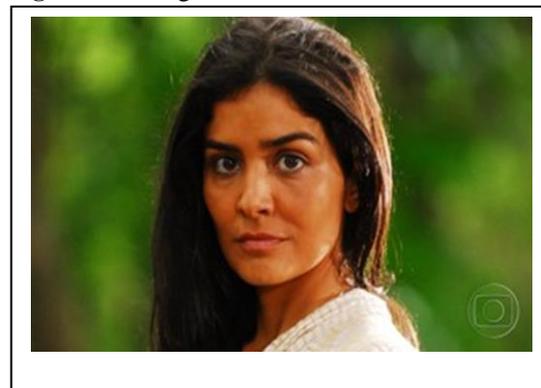
Marcos Winter. A atriz paraense, Dira Paes foi a indígena Potira e Maria Helena Velasco interpretou sua mãe, a indígena Indaiá.

2.2.3.7. “Desejo Proibido” (2007)

Figura 26: Telenovela “Desejo Proibido”



Figura 27: Indígena Ana



(Fonte: memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/desejo-proibido.htm)

Ana (Letícia Sabatella) é uma indígena casada com Chico (José de Abreu), um homem ciumento que proíbe a esposa de ter contato com outras pessoas. Ana, que não pode ter filhos, é uma mulher solitária e deprimida. Sua vida muda quando ela encontra uma criança recém-nascida que fora abandonada nas margens de um rio. A indígena adota a criança e passa a viver em função da filha. Ao longo da trama, Ana se apaixona por Escobar (Alexandre Borges), médico contratado por seu marido, Chico, para ajudá-la a se tratar da depressão.

Esta novela trouxe também a personagem indígena Iraci, interpretada pela atriz Thais Garayp. Iraci é mãe de Ana e trabalha como empregada doméstica na casa da filha e de seu marido.

2.2.3.8. “Araguaia” (2010)



Figura 28: Abertura telenovela “Araguaia”

(Fonte:memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/araguaia.htm)



Figura 29: Índigena Estela

Esta telenovela, ambientada nos arredores do Rio Araguaia, contou a história de Solano (Murilo Rosa), um homem marcado para morrer por causa de uma maldição indígena. Esta maldição, lançada pela sociedade indígena Karuê, foi rogada no século XIX, pela indígena Iaru (Suyane Moreira). Furiosa por perder seu marido Apoená (Diogo Oliveira) para a gaúcha Antonia (Alice Motta), Iaru amaldiçoa todas as gerações de homens que fazem parte da família de Antonia, dizendo que eles devem morrer em Araguaia.

No século XXI, a Karuê Estela (Cléo Pires) deve continuar a maldição de seu povo e matar Solano. Mas, a indígena se apaixona pelo rapaz e vive o dilema entre cumprir sua missão ou salvá-lo da morte. Seu avô, o indígena Ruriá (Turíbio Ruiz) não concorda com os sentimentos da moça, e diz a Estela que ela deve matar Solano.

2.3. “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea”

2.3.1. “Aritana” (1978)



Figura 30: Abertura telenovela “Aritana”

(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Rut3jMUwqyI>)

(Fonte: <http://m.fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2013/04/19/dia-do-indio---relembre-os-personagens-indigenas-que-marcaram-a-ficcao.htm?imagem=1>)

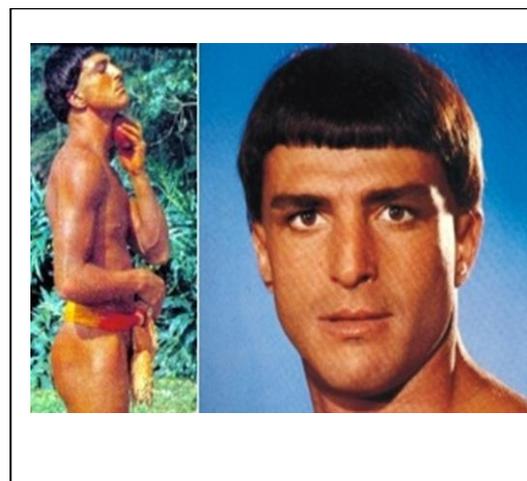


Figura 31: Indígena Aritana

A telenovela “Aritana” abordou, como temática central, a questão da demarcação de terras indígenas. A narrativa contou a história do personagem indígena Aritana (Carlos Alberto Riccelli) que vivia no Xingu e era filho de uma indígena com um homem branco. O tio de Aritana, o rico fazendeiro Nhonhô Correia (Jayme Barcellos), não queria dividir com ele as terras onde o indígena e seu povo viviam. Nhonhô pretendia negociar as terras com um grupo dos Estados Unidos. Diante desse problema, Aritana sai de sua aldeia e vai para a cidade em busca de defender os interesses de seu povo.

Esta foi a única telenovela brasileira que trouxe como trama principal a discussão de uma temática indígena. No entanto, o elenco principal de “Aritana” não contava com a participação de nenhum indígena, que só apareciam como figurantes. Esta é uma situação recorrente nas telenovelas e minisséries brasileiras que trazem personagens indígenas em suas tramas.

O personagem Aritana, inclusive, era interpretado por um ator branco bronzeado. Araújo (2000), quando analisa a presença negra na telenovela brasileira, assinala bastante esta preferência das telenovelas por artistas brancos. “Aritana foi representado por um ator branco bronzeado, o que é equivalente a um ator branco pintado de preto para representar um personagem da raça negra” (ARAÚJO, 2000, p.161).

O público brasileiro teve grande interesse pela trama de “Aritana”. E a TV Tupi, percebendo que a telenovela estava agradando os telespectadores, mudou seu horário de apresentação, que inicialmente era às 20 horas, para evitar um confronto direto com o sucesso da telenovela concorrente na Globo, “Dancyn Days”, exibida no mesmo horário. A novela da Tupi passou a ser apresentada depois da exibição da trama global e, com o fim desta, voltou ao seu horário original⁸.

2.3.2. “Uga Uga” (2000)

Figura 32: Abertura telenovela “Uga Uga”

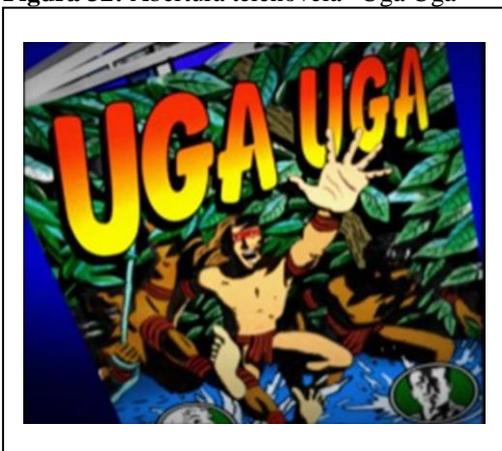
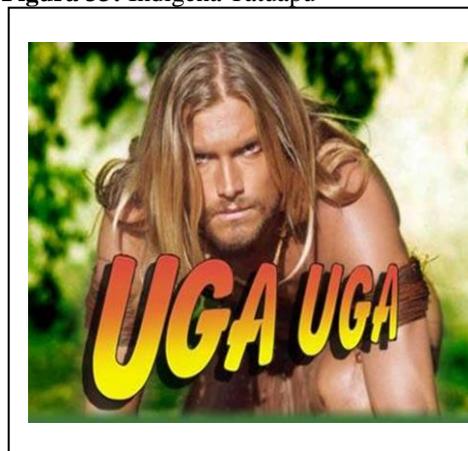


Figura 33: Indígena Tatuapu



(Fonte:memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/uga-uga.htm)

Esta telenovela teve como protagonista o personagem Tatuapu (Cláudio Heinrich), um homem branco ocidental que foi criado por uma sociedade indígena, na floresta amazônica. Somente quando adulto, Tatuapu encontra seu avô de sangue e vai morar com ele na cidade do Rio de Janeiro. De maneira cômica, característica desta produção, “Uga Uga” enfocou a tentativa de Tatuapu para se adaptar a uma grande cidade.

Esta telenovela explorou, principalmente, o gênero comédia, por isso Tatuapu, assim como os outros personagens desta narrativa, foi construído para ser engraçado, risível. O indígena falava uma língua fictícia e, ao chegar ao Rio de Janeiro, tentava aprender a língua portuguesa. Em várias cenas, os personagens que viviam na cidade aparecem tentando ensinar palavras simples a Tatuapu, como “bola” ou “casa”, ao que o protagonista repetia com bastante dificuldade.

⁸ Informação retirada do site “Teledramaturgia”: < <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/aritanab.asp> >. Acesso em 24 de jan. de 2015.

Tatuapu também aparecia, constantemente, pulando em móveis, semelhante a um animal selvagem. Quando ainda morava na floresta amazônica, este personagem andava sempre com uma lança nas mãos. Estas cenas estabelecem um processo de intericonicidade com as imagens que representam os “homens das cavernas”. O próprio título da telenovela, “Uga Uga”, nos remete ao Uga Buga, onomatopeia que evoca em nossas redes memórias o som emitido pelo homem de Neandertal.



Figura 34: Intericonicidade entre as imagens de Tatuapu e do “homem das cavernas”

Para viver Tatuapu, o ator Cláudio Heinrich passou uma semana convivendo com indígenas que vivem no Parque do Xingu. “Uga Uga” foi vendida para vários países, entre eles Chile, Equador, México, Portugal, Panamá e Venezuela. Nos Estados Unidos, onde foi exibida pela rede Telemundo, foi um sucesso entre o público de língua hispânica, como já havia acontecido antes com Terra Nostra (1999) e Força de um Desejo (1999)⁹.

⁹ Informação retirada do site “Memória Globo”: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/uga-uga/curiosidades.htm>>. Acesso em 24 de jan. de 2015.

2.3.3. “Alma Gêmea” (2005)

Figura 35: Abertura telenovela “Alma Gêmea”

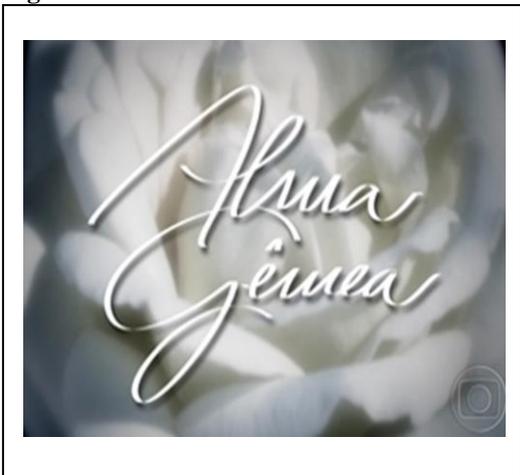
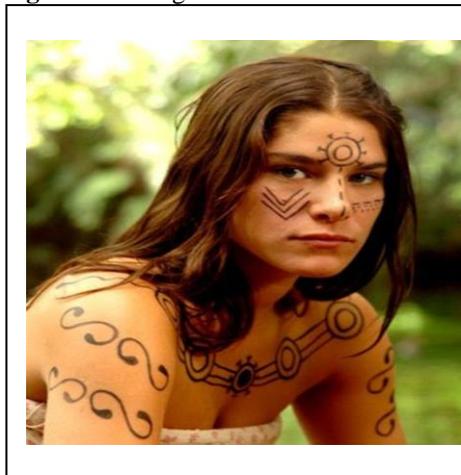


Figura 36: Indígena Serena



(Fonte: memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/alma-gemea.htm)

A telenovela “Alma Gêmea” contou a história do botânico Rafael (Eduardo Moscovis) que, na década de 1920, perdeu tragicamente a sua esposa, Luna (Liliana Castro). A personagem era a alma gêmea de Rafael e, por conta desse amor que foi interrompido drasticamente, o espírito de Luna não consegue ir para o céu. Luna reencarna como uma indígena, chamada Serena (Priscila Fantin).

Desde criança, Serena vê uma rosa branca refletida nas águas de um lago e, em outros momentos, desenha casas grandes que não existem na região. O mistério chama a atenção da professora da aldeia, Cleyde (Júlia Lemmertz), e do pajé (Francisco Carvalho), que explicam à Serena que ela precisa fazer uma viagem grande para descobrir qual o sentido dessas visões e, assim, encontrar a sua missão.

Já moça, Serena decide ir para São Paulo em busca da rosa branca – que era o símbolo do amor entre Rafael e Luna – pois, acredita que ao encontrá-la descobrirá a explicação para as suas visões de infância. Por força do destino, Serena vai trabalhar como empregada na casa de Rafael.

A jovem sente uma estranha emoção assim que chega ao casarão, que aumenta quando ela se depara com a rosa branca de suas visões. Ao ver Rafael, ela tem a sensação de que já o conhece, mas não consegue explicar seus sentimentos. No decorrer da trama, Rafael descobre que Serena é a reencarnação de Luna e fica apaixonado pela indígena.

“Alma Gêmea” obteve a maior audiência do horário das 18h em toda a história da teledramaturgia da TV Globo. Em setembro de 2005, já era o segundo programa

mais assistido do Brasil. Por conta disso, a trama ganhou mais 25 capítulos, e a novela teve mais um intervalo comercial, além dos três tradicionais¹⁰.

A história principal de “Alma Gêmea” girava em torno do espiritismo, da reencarnação. O importante na trama é que Serena é Luna, a alma gêmea de Rafael. Apenas por isso ele se apaixonou pela indígena, algo que não aconteceria se ela não fosse a reencarnação de sua amada.

Por isso, acreditamos que a escolha de uma personagem indígena para ser a protagonista, deve-se principalmente pelo propósito de querer mostrar uma aparente distância em que se encontram essas duas almas gêmeas – uma no mundo civilizado e outra no “primitivo”.

Estas três telenovelas alcançaram grande sucesso entre o público brasileiro. Como vimos, “Aritana” conquistou os telespectadores em 1978. “Uga Uga” atingiu uma média de audiência que a TV Globo não conseguia obter há três anos em uma telenovela das sete, de acordo com a reportagem de capa publicada no site da revista “Isto É Gente”¹¹. E “Alma Gêmea” conquistou a maior audiência de uma telenovela global do horário das 18 horas.

Outras telenovelas também trouxeram personagens indígenas. Mas, como vimos, a presença indígena nestas ficções televisivas ainda é pequena se comparada ao grande número de produções que foram exibidas ao longo de cinquenta anos.

No próximo capítulo, apresentamos as condições de possibilidades históricas que permitiram, em determinados momentos, a irrupção de enunciados sobre as sociedades indígenas nas telenovelas brasileiras. Também analisamos como estes diferentes enunciados compõem redes de memórias sobre esses povos.

¹⁰ Informação retirada do site “Memória Globo”: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/alma-gemea/curiosidades.htm>>. Acesso em 21 de dez. de 2014.

¹¹ Matéria disponível no site de revista. No link: <http://www.terra.com.br/istoegente/61/reportagem/rep_elas_descamisados.htm>. Acesso em 24 de jan. de 2015.

CAPÍTULO 3

Sobre as telenovelas e suas condições de possibilidades históricas

Como explicamos nos capítulos anteriores, faz parte desta pesquisa entender as movências históricas que permitiram o aparecimento de certos enunciados sobre as sociedades indígenas nas telenovelas brasileiras. Como nos explica Foucault (2008, p.51),

as relações estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização [...] não definem a constituição interna do objeto, mas lhe permite aparecer, justapor-se a outros objetos, situar-se em relação a eles, definir sua diferença, sua irredutibilidade e eventualmente, sua heterogeneidade; enfim, ser colocado em um campo de exterioridade.

Na primeira parte deste terceiro capítulo, nos dedicamos a apresentar as condições de possibilidades históricas que propiciaram o aparecimento das telenovelas “Aritana”, “Uga Uga” e “Araguaia”. Na segunda, analisamos as regularidades discursivas que constituem os personagens indígenas de diferentes telenovelas, assim como o processo de dispersões entre eles.

Na década de 1970, as discussões sobre os direitos indígenas, no Brasil, ganharam bastante destaque fora do país e a movimentação em torno das demarcações de terras indígenas precisou ser enfrentada pelo governo federal. Já ano 2000, a comemoração dos 500 da chegada dos europeus ao Brasil propiciou que diferentes produções teledramatúrgicas trouxessem personagens indígenas em papéis de destaque.

Atualmente, as discussões sobre a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, que trará inúmeros prejuízos para as sociedades indígenas amazônicas, dividem bastante a opinião pública brasileira e pautam, com frequência, as produções midiáticas. Neste contexto, surge em 2010, a telenovela “Araguaia”, que trouxe como vilã uma personagem indígena.

Em seguida, mostramos como as telenovelas “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea” apresentam regularidades nos enunciados sobre as sociedades indígenas. Por outro lado, a nudez do indígena, recorrente nas teledramaturgias, não está presente em “Alma Gêmea”, trama em que os personagens são construídos aos moldes dos preceitos católicos.

3.1. Por que Aritana e não outro? A Ditadura e o Parque do Xingu

Na década de 1970, as condições de possibilidades históricas propiciaram que a discussão sobre a demarcação de terras indígenas fosse abordada em uma ficção televisiva. Nos anos 70, o governo ditatorial controlava os direitos dos cidadãos do país e tomava atitudes truculentas que desrespeitavam os direitos humanos. Sem dúvida, as populações indígenas que viviam na Amazônia, impedindo o “progresso da região” foram intensamente afetadas com as políticas violentas implementadas pela ditadura.

Dentre outros objetivos voltados para a exploração mineral e agroindustrial da região, integrar a Amazônia às outras regiões do país significou uma das principais metas dos militares. Este projeto devastou grandes territórios na Amazônia, sobretudo no estado Pará, com o objetivo de construir grandes rodovias, entre elas a BR-230, conhecida como Transamazônica. De acordo com Corrêa (2013, p.32), “estas rodovias e toda a rede de sentidos que se estabeleceram junto com elas mudaram a forma de vida econômica e cultural nesta região. Com as estradas vieram também os conflitos com os povos que moravam na floresta”.

Além das construções destas estradas, que cortavam a floresta amazônica e não levavam em conta os problemas que seriam ocasionados para os povos que viviam na região, outro acontecimento, em 1974, também produziu graves acusações no cenário internacional de violação dos direitos humanos no Brasil: a Guerrilha do Araguaia. A luta armada contra o exército brasileiro aconteceu nas proximidades do rio Araguaia, entre os estados do Pará, Maranhão e Tocantins.

Em meio a este período conturbado da história do país, uma ação política foi tomada a favor dos direitos humanos das populações indígenas da Amazônia: a demarcação, em 1978, do Parque do Xingu. Ano em que a telenovela “Aritana” foi exibida. O Parque representou uma resposta do governo brasileiro às críticas internacionais de violação dos direitos dos indígenas.

As discussões sobre a criação do Parque antecedem ao governo militar. Em 1952, época do então presidente Eurico Gaspar Dutra, já havia toda uma série de estudos feitos sobre o Parque do Xingu, mas ele só foi criado em 1961, durante o governo de Jânio Quadros, e a demarcação de seu perímetro atual só aconteceu em 1978, ano em que o general Emílio Médici estava na presidência. O Parque do Xingu, que se localiza na região nordeste do Estado do Mato Grosso, no sul da Amazônia, foi a primeira terra indígena homologada pelo governo federal.

No estado do Pará, as temáticas indígenas também repercutiam nos jornais impressos locais. No dia 13 de novembro de 1978, data em que o primeiro capítulo de “Aritana” foi exibido na região sudeste do Brasil, o jornal O Liberal publicou a matéria “Em 40 anos, 2 milhões de índios mortos e 500 aldeias destruídas”. Nesta época, a transmissão das telenovelas não era simultânea e só meses depois “Aritana” começou a ser exibida no estado.

A matéria tinha a finalidade de contar a história da colonização portuguesa e de explicar como os índios se tornaram escravos dos “invasores”, como chamou o jornal para os navegantes europeus. Dois dias depois, em 15 de julho, este mesmo jornal publicou a matéria: “Estrada pioneira em selva: Belém-Brasília”, que exaltava a construção da rodovia, como um grande progresso para a região.



Figura 37: Página do jornal O Liberal (Fonte: Biblioteca Pública Arthur Vianna)



Figura 38: Página do jornal O Liberal 2 (Fonte: Biblioteca Pública Arthur Vianna)

Nos anos de 1970, a Ditadura Militar, a construção de rodovias, a Guerrilha do Araguaia e a homologação do Parque do Xingu faziam parte das condições de possibilidades históricas da produção midiática. No final dos anos de 1970, as críticas feitas por organizações nacionais e internacionais em prol dos direitos humanos se intensificaram e a ditadura já começava a dar demonstrações de posturas menos violentas. Os militares se viram obrigados a dar uma resposta à opinião pública internacional em relação à situação dos povos indígenas na Amazônia.

Esta convergência de interesses do governo brasileiro e das organizações que lutavam em prol dos direitos humanos das sociedades indígenas foi bastante propícia

para a realização de “Aritana”. Para escrever esta telenovela, a autora Ivani Ribeiro foi assessorada pelos irmãos Villas-Bôas, principais responsáveis pelo projeto do Parque do Xingu, e pelo professor Olympio Serra, administrador do Parque do Xingu na época. A intenção desta telenovela era mostrar em uma ficção os problemas reais que envolviam as sociedades indígenas, principalmente, no que tangia aos seus direitos de viver em terras amazônicas.

Neste período, a questão indígena pautou as conversas cotidianas da sociedade brasileira. A ingenuidade e determinação do protagonista incentivaram uma reação bastante positiva em relação à demarcação do Parque do Xingu. Sem dúvida, havia um momento bastante favorável para a produção de “Aritana”.

Embora destacasse uma temática indígena, “Aritana” se manteve fiel aos padrões étnicos que norteiam as produções televisivas, pois traduziu também o discurso colonial, bastante constitutivo na formação da opinião pública brasileira, que elege como modelo de civilidade e beleza atrizes e atores brancos.

3.1.1. Os 500 anos e a Rede Globo

Após a exibição de “Aritana”, em 1978, foi somente nos anos 2000 que personagens indígenas foram novamente protagonistas de diferentes ficções televisivas, exibidas pela Rede Globo: nas telenovelas “Uga Uga” (2000), “Alma Gêmea” (2005) e “Araguaia” (2011) e no seriado “As Brasileiras” (Autoria de Daniel Filho. Exibido de 02 de fevereiro a 28 de junho de 2012). Este seriado exibiu um episódio intitulado “A Selvagem de Santarém”, que trouxe a atriz, que é indígena, Suyane Moreira, no papel da protagonista indígena Araí. A minissérie “A Muralha” (Autoria de Maria Adelaide Amaral, exibida de 04 de janeiro a 28 de março de 2000) e a microssérie A invenção do Brasil (Autoria de Guel Arrais e Jorge Furtado, exibida de 19 a 21 de abril de 2000) também trouxeram personagens indígenas em papéis de destaque.

O segundo momento histórico em que personagens indígenas ganharam papéis de destaque nas ficções televisivas está bastante imbricado com as “comemorações” dos 500 anos de colonização. Novamente, uma convergência de interesses favoreceu a produção de telenovelas e minisséries em que personagens indígenas figuravam nos núcleos principais das tramas.

A telenovela “Uga Uga”, exibida em 2000, teve como protagonista o indígena Tatuapu (Cláudio Heinrich). Assim como em “Aritana”, o personagem principal de “Uga Uga” foi interpretado por um ator de pele clara. Cláudio Heinrich, ator loiro e de

olhos azuis, traduz bem o padrão de beleza euro-americano que tece a opinião da sociedade brasileira e foi escolhido para interpretar o protagonista indígena.

Outra produção teledramatúrgica exibida no ano 2000, que contou com a presença de personagens indígenas em papéis de destaque, foi a minissérie “A Muralha”. Ambientada no século XVII, após 100 anos da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, esta minissérie contou a história dos bandeirantes, suas buscas por terras e riquezas e seus planos para capturar os indígenas, que eles vendiam como escravos.

A chegada dos europeus ao Brasil também foi o tema da microssérie “A Invenção do Brasil” (2000). A trama contou a história do jovem pintor português Diogo Álvares Corrêa (Selton Mello) que, em 1500, viaja com os navegadores europeus em busca do caminho para as Índias. No meio da viagem, a caravela naufraga e só o pintor chega às costas brasileiras, sendo recebido por indígenas Tupinambás. Um triângulo amoroso entre Diogo e as indígenas Paraguaçu (Camila Pitanga) e Moema, interpretada pela atriz branca Deborah Secco, era o assunto principal da trama.

No ano 2000, o país comemorava os 500 anos da “chegada” dos europeus ao Brasil. Esta data marcante repercutia em diferentes materialidades midiáticas, entre elas, na teledramaturgia brasileira. Esse momento histórico foi bastante propício para o aparecimento da telenovela “Uga Uga”, da minissérie “A Muralha” e da microssérie “A Invenção do Brasil”. Personagens indígenas ganharam destaque nessas produções, pois não se podia falar da época dos descobrimentos sem retratar as sociedades indígenas que já habitavam o país. Falar dos 500 anos de Brasil é contar a história do contato entre indígenas e europeus.

3.1.2. A indígena vilã e Belo Monte

Atualmente, o Brasil vive um novo momento histórico: as discussões sobre a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte geram inúmeras críticas e manifestações tanto da população quanto de organizações voltadas para a defesa dos direitos humanos de sociedades indígenas. As críticas estampam os jornais impressos, os noticiários televisivos e, principalmente, repercutem nas redes sociais.

Neste contexto histórico, surge, em 2010, “Araguaia”, que trouxe como vilã da trama a personagem indígena Estela (Cléo Pires). Exibida no horário das 18h, esta telenovela não teve grande audiência. Sua trama central era a história de uma maldição lançada por um povo indígena contra a família do protagonista ocidental Solano (Murilo

Rosa). A indígena Estela era a responsável por matar os últimos homens que pertenciam a esta família. Após envenenar o pai de Solano, ela tentará assassiná-lo para completar a maldição.

Num momento em que a opinião pública começa a discutir sobre a construção da hidrelétrica de Belo Monte e que os desrespeitos aos direitos garantidos na Constituição brasileira eram agenciados pelo governo federal, a Rede Globo leva ao ar uma trama com uma vilã indígena. Estela, a indígena má, era uma assassina, detentora de magias malignas, lançadas contra uma família ocidental.

Motter (2003) explica que as telenovelas brasileiras trazem para a ficção as principais questões de inquietação social, provocando uma simbiose entre o real e o ficcional. Como explica a autora, dentro dos limites da própria ficção estão os aspectos da realidade recriados.

O que o público quer nesse momento? Esta, de acordo com Lopes, Borelli e Resende (2002), é a pergunta inicial para a produção de uma telenovela. Os autores olham para a história, para os acontecimentos que tecem a sociedade brasileira no momento de produção das tramas. É um planejamento prévio que “parte da direção da empresa a respeito de que demandas sociais devem ser incorporadas aos produtos que vão preencher a grade de programação” (LOPES; BORELLI e RESENDE, 2002, p.320).

Estas ficções televisivas não podem falar de qualquer coisa em qualquer lugar. Como nos diz Milanez (2006, p.26): “o que nos interessa é saber o que torna possível uma escolha e não outra, é determinar por que foi possível empregar um conjunto de relações no lugar de outro”. Em relação a estas produções teledramatúrgicas que destacamos nesta primeira parte do capítulo, entendemos que elas foram produzidas e exibidas devido às condições de possibilidades históricas bastante favorecidas por esses três momentos vividos no Brasil.

A irrupção de discursos sobre os povos indígenas na teledramaturgia brasileira traduz acontecimentos que se projetaram na história brasileira, na contemporaneidade e sua descontinuidade. Os discursos que aparecem nestas produções filiam-se a redes de memórias, que retomam acontecimentos do passado, atualizam-se e se projetam no futuro. É bem possível que nas comemorações dos 600 anos, novamente esta memória se agite diante de novos e velhos acontecimentos.

3.2. Aritana, Tatuapu e Serena: Regularidades e Dispersões

Cena 01, 1978: Aritana está triste pela perda de seu pai, que morreu na aldeia onde o jovem vive, no Parque do Xingu, localizado na região nordeste do Estado do Mato Grosso, no sul da Amazônia. Mais do que a morte do pai, o indígena Aritana deve agora enfrentar outro problema: precisa ir à cidade para lutar pelas terras em que ele e seu povo vivem, já que o seu tio, um rico fazendeiro, pretende vendê-las para um grupo norte-americano. Mas como defender suas terras, se Aritana sempre viveu em uma aldeia distante, não conhece nada que faça parte do cotidiano de uma grande cidade, fala de maneira errada a língua portuguesa e seu trabalho gira em torno apenas do plantio, da caça e da colheita?

Cena 02, 2000: O indígena Tatuapu também precisa deixar a sua aldeia, localizada na Amazônia, para morar na cidade do Rio de Janeiro. Acostumado a viver na floresta, onde passa a maior parte do tempo pulando em pedras, subindo em árvores e se pendurando em cipós, Tatuapu deve se “civilizar” para viver na cidade, precisa aprender a falar a língua portuguesa e a se comportar diante de pessoas não indígenas, sem atacá-las, prática que faz recorrentemente.

Cena 03, 2005: Serena sempre viu uma rosa refletida no lago de sua aldeia. A indígena pensa que a imagem desta rosa é o sinal de alguma missão que ela precisa cumprir em sua vida. A jovem decide deixar o seu povo e ir morar em Roseiral, uma cidade fictícia localizada em São Paulo, pois acredita que lá encontrará as respostas para as suas visões. A indígena tem que trocar a vida pacata de sua aldeia, onde se dedica apenas a caça, à pesca e ao artesanato, para se adaptar ao cotidiano de um ambiente urbano.

Aritana, Tatuapu e Serena materializam diferentes discursos presentes nas redes de memórias ocidentais sobre o que é ser um sujeito indígena. Vestindo tangas, com adereços nos braços e lança na mão, eles vivem em uma floresta distante, falam de maneira errada a língua portuguesa, não conhecem um ambiente urbano e nem as práticas cotidianas de uma cidade, são extremamente ingênuos e seus modos de sobrevivência giram em torno apenas do plantio, da caça e da colheita.

Embora as telenovelas “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea” apresentem tramas diferentes, tenham sido escritas por autores diferentes e exibidas em épocas distintas, é possível observar regularidades na construção dos três protagonistas indígenas. Como explica Foucault (2008, p.28):

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros.

Nosso olhar para as cenas destas telenovelas é orientado pelo que nos diz Foucault (2008, p.31): “trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação, de determinar as condições de sua existência [...] de estabelecer suas correlações com outros enunciados a que pode estar ligado”. Nos tópicos a seguir apresentamos nossas análises dos enunciados sobre os povos indígenas que circulam nas telenovelas “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea”. Estes enunciados compõem diferentes formações discursivas sobre essas sociedades.

3.2.1. O Embranquecimento indígena

Uma das regularidades que identificamos nas telenovelas “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea” é o discurso do: “embranquecimento” indígena. O personagem Aritana foi interpretado por Carlos Alberto Riccelli, ator branco que estava bronzeado para viver o protagonista. Em “Uga Uga”, o ator Cláudio Heinrich foi escolhido para interpretar o personagem principal da trama, um indígena loiro e de olhos azuis. E a atriz branca e de olhos verdes, Priscila Fantin, deu vida à indígena Serena.

Figura 39: Frame personagem Aritana



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Rut3jMUwqyI>)

(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9ONZJ8vCqk>)

Figura 40: Frame personagem Tatuapu



Figura 41: Frame personagem Serena



(Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=L37y_ALzpBk)

Escalar atores e atrizes de pele clara para interpretar personagens indígenas é fato recorrente nas telenovelas brasileiras desde o início destas produções televisivas. A primeira telenovela a exibir um personagem indígena foi “O Mestiço” (1965), veiculada pela TV Tupi. O ator de pele branca, Hélio Souto, considerado o galã da emissora, interpretou o protagonista indígena Renato. Na trama, Renato sofria preconceitos por ser filho de uma indígena com um homem branco.

Em “A Rainha Louca” (1967), exibida pela Rede Globo, o personagem indígena Robledo também foi interpretado por um ator branco, chamado Cláudio Marzo. A mesma recorrência é observada em “A Muralha” (1968). Exibida pela Excelsior, esta telenovela trouxe o ator branco, Stênio Garcia, no papel do personagem indígena Aimbé.

Em relação às personagens de mulheres indígenas, quando elas têm destaque nas tramas, são sistematicamente interpretadas por atrizes brancas. Além da telenovela “Alma Gêmea”, que trouxe Priscila Fantin como a indígena Serena, “Irmãos Coragem”, exibida em 1970, pela TV Globo, escalou a atriz, branca, Lúcia Alves, para interpretar a indígena Potira. A mesma recorrência é observada em “Desejo Proibido” (2007), também exibida pela TV Globo. Nesta telenovela, a protagonista indígena, Ana, foi interpretada pela atriz branca Letícia Sabatella.

Da mesma forma que Carlos Alberto Ricelli precisou mudar o tom de pele para viver Aritana, Letícia Sabatella teve que ficar bronzeada para viver a personagem indígena. Como mostramos na figura abaixo:

Figura 42: Atriz Letícia Sabatella com seu verdadeiro tom de pele



(Fonte:blog.salaovip.com.br/dicas-para-cabelos-cacheados/)

Figura 43: Letícia Sabatella como a indígena Ana



(Fonte:memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/desejo-proibido.htm)

A produção da microssérie “A invenção do Brasil” (2000) também escalou a atriz Deborah Secco, que tem a pele branca, para interpretar uma personagem indígena. Nesta microssérie, Deborah Secco foi maquiada para sua pele ficar morena e tentar convencer no papel da indígena Tupinambá, Moema, que vivia no Brasil em 1500.

Escolher atores brancos para representar personagens indígenas parece ser uma prática comum também em produções televisivas seriadas de outros países latino-americanos. De acordo com Muñiz, Marañón e Saldierna (2014), nas séries e telenovelas da televisão peruana, “os personagens indígenas são normalmente interpretados por atrizes euroamericanas caracterizadas com tranças e saias” (MUÑIZ, MARAÑÓN e SALDIERNA, 2014, p.273, tradução nossa).

Deixamos claro, no entanto, que o fato destes personagens não apresentarem um estereótipo físico que nas redes de memórias ocidentais os caracteriza como um indígena não é algo tão fora do comum na realidade. Assim como todo o povo brasileiro, os indígenas não são fisicamente iguais entre si. Existem indígenas brancos ou de olhos claros. Entretanto, esta preferência da televisão brasileira em contratar pessoas brancas, revela que até hoje as matrizes coloniais continuam hegemônicas. Como explica Neves (2012, p.57):

Poucos apresentadores de telejornais são negros e nenhum é indígena, em relação às telenovelas, somente em 2004 uma atriz negra chegou à protagonista de uma novela global do horário das 19h. E apenas em 2009, dando margem para muitos discursos preconceituosos, a mesma atriz, Taís Araújo, chegou ao horário nobre e viveu a Helena, em ‘Viver a Vida’ de Manuel Carlos.

A telenovela é um veículo que expressa a opinião pública sobre padrões de comportamento e de beleza. Na sociedade brasileira estes modelos são, de acordo com Araújo (2000), constituídos historicamente por padrões euro-americanos. O autor explica que o processo de formação da identidade nacional do Brasil tem como ideal o embranquecimento físico da sociedade. Ideal que é reforçado pela mídia.

O que constatamos aqui é que a própria mídia televisiva propende a ser mais um veículo de reforço simbólico da política de invisibilidade da desigualdade e da discriminação racial, o principal meio de comunicação na imposição de um modelo cultural e estético euro-americano e de continuidade da política de branqueamento (ARAÚJO, 2000, p.68).

Esta recorrência das telenovelas, 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). Este ideal de beleza repercute nos produtos da televisão brasileira, entre eles, nas ficções televisivas, que preferem escalar atores de pele clara para representar papéis de destaque. 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. Em *Aritana*, apresentada em 1979, o personagem principal, um índio, foi interpretado pelo ator Carlos Alberto Ricelli. Da mesma forma, as personagens mulatas dos romances de Jorge Amado, quando protagonistas, são sistematicamente representadas por atrizes brancas.

Estas representações dos personagens indígenas nos remetem a outras imagens, que pertencem à memória visual da sociedade brasileira. Como nos aponta Courtine (2013), “cada um de nós, em seu estoque mental, dispõe de centenas de fotografias cuja lembrança pode instantaneamente ser evocada” (COURTINE, 2013, p.157). Aí está o fundamento da intericonicidade,

Isto é, a rede de reminiscências pessoais e de memórias coletivas que religam as imagens umas às outras. É deste modo que toda fotografia suscita outra, que toda imagem estende ramificações genealógicas na memória das imagens (COURTINE, 2013, p.157).

Escalar atores brancos para representar personagens indígenas é uma prática que pertence à memória audiovisual do país. De acordo com Silva (2007), a primeira representação de um indígena no cinema brasileiro foi protagonizada por um ator branco, chamado Miguel Russomano. Para ser o protagonista Peri, do filme “O Guarani”, exibido em 1911, o ator teve o corpo pintado para parecer um indígena.

Imagens de atores brancos representando outras raças, tais como negros e indígenas, também estão inscritas na memória da teledramaturgia brasileira. Na telenovela “A Cabana do Pai Tomás” (autoria de Hedy Maia), exibida em 1969, pela TV Globo, o ator branco, Sérgio Cardoso, foi escalado para interpretar o protagonista, um escravo negro norte-americano. Para tentar convencer no papel, este ator “foi pintado de preto e usava rolhas no nariz e atrás dos lábios para aparentar uma pessoa negra de nariz largo e beicudo” (ARAÚJO, 2000, p.90). Esta prática, conhecida como

“blackface”, foi herdada do cinema norte-americano do início do século XX, época em que atores brancos eram pintados de preto para representar pessoas negras.

As imagens dos personagens indígenas no audiovisual brasileiro, que são maquiados ou bronzeados para ficar com a pele mais escura, inscrevem-se na mesma rede de memória audiovisual em que estão presentes as imagens de Sérgio Cardoso, de “A Cabana do Pai Tomás” e de filmes norte-americanos, que utilizavam a prática do “blackface”. Como, por exemplo, o filme “The Jazz Singer”, de 1927, em que o ator branco, Al Jolson, pintava o rosto de preto para parecer um homem negro. Como diz Courtine (2013, p.167):

A concepção das imagens obedece a uma impulsão genealógica mais antiga e mais profunda, que repercute de outros ecos visuais, alguns próximos, outros mais distantes; alguns explícitos e conscientes, outros realmente mais escondidos na algibeira e nos recônditos recalçados, esquecidos sem sê-lo totalmente.

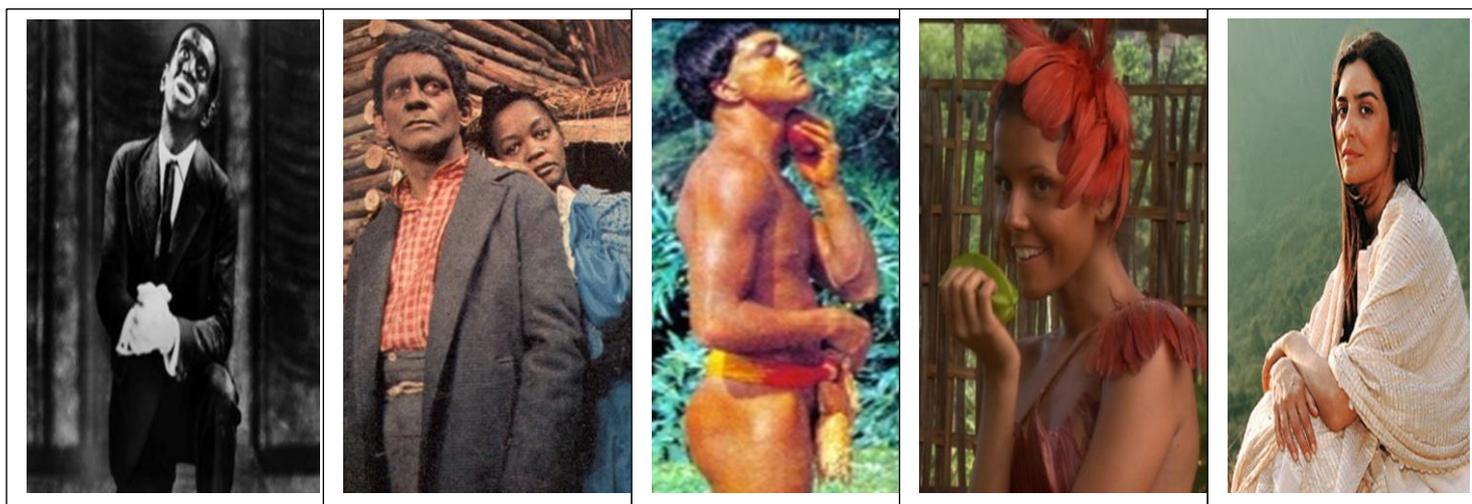


Figura 44: Intericonicidade entre as cenas presentes em telenovelas e filmes

A exibição da telenovela “A Cabana do Pai Tomás” (1969) gerou uma série de críticas sobre a questão racial e houve vários protestos contra esta telenovela. As mobilizações da sociedade contribuíram para que a prática de atores brancos representando personagens negros não fosse mais aceita na teledramaturgia brasileira.

Entretanto, o mesmo ainda não acontece com os personagens indígenas. “A invenção do Brasil” (2000), por exemplo, foi exibida pela Rede Globo e depois adaptada para as telas de cinema sem problemas ou críticas quanto ao “bronzamento artificial” de Deborah Secco, para caracterizá-la como uma indígena.

3.2.2. A “fala errada” indígena

O discurso de que o sujeito indígena não fala corretamente a língua portuguesa está bastante instituído entre nós. Enunciados como “mim quer”, “mim vai”, recorrente em desenhos animados e filmes em que personagens indígenas aparecem, são atribuídas como a forma errada, engraçada, com que um indígena se comunica. Este discurso nos acompanha desde a infância. Quando as crianças enunciam falas como “para mim comprar”, podem ser repreendidas por pessoas com um razoável nível de instrução, com a seguinte afirmação: “Quem fala “mim” é índio!”.

Também existe uma memória dos sons que nos remete aos indígenas, aquele produzido ao bater na boca como se fosse um instrumento percussivo: “boo-boo-boo”. Esta onomatopeia é bem recorrente nos filmes e desenhos animados, que ainda continuam a colorir esses homens e mulheres com os tons da extravagância. Em 2011, durante as atividades de um projeto de pesquisa, levei a jovem escritora Aikewára Murué Suruí e sua família, para conhecer o Parque Ambiental do Utinga na cidade de Belém e ela estava com o corpo pintado de grafismos, um garoto se aproximou de nós e quando estava perto dela, retomou esta memória associada aos indígenas e fez “Boo boo-boo”(TOCANTINS, 2012, p.22).

Sem muita dificuldade, em uma busca no site Youtube, podemos encontrar algumas produções audiovisuais com personagens indígenas. Analisando estes vídeos, vamos logo constatar que o “falar errado” a língua portuguesa, ou emitir sons no lugar de palavras, são características bem recorrentes entre os personagens indígenas. Selecionamos dois exemplos envolvendo desenhos animados produzidos no Brasil e nos Estados Unidos.

No desenho animado “Little Hiawatha”¹², que traz o indiozinho Hiawatha, personagem criado pelo estúdio Walt Disney, em 1937, a criança indígena se expressa verbalmente com a onomatopeia “boo-boo-boo”. No desenho animado “A Ilha Misteriosa”¹³, os personagens criados pelo escritor Maurício de Sousa, Cebolinha e Mônica, ao avistarem um grupo de pessoas que eles acreditam ser de uma “tribo” indígena, Cebolinha diz que vai tentar conversar com eles e fala: “mim Cebolinha”.

Este mesmo enunciado está presente em telenovelas que trazem personagens indígenas. A telenovela “A Lua me Disse”, exibida em 2005, pela TV Globo, é um exemplo de como os discursos sobre a “fala errada” indígena são recorrentes nas produções teledramatúrgicas brasileiras. Nesta telenovela, a personagem indígena, uma

¹² Vídeo disponível no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=4MUuDFeoyvM>>. Acesso em 05 de nov. de 2014.

¹³ Vídeo disponível no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=y3dN0gaZV58>>. Acesso em 05 de nov. de 2014.

empregada doméstica que não tinha nome e era chamada apenas de Índia (interpretada pela atriz indígena paraense, Bumba), referia-se a si na terceira pessoa. Na cena em que Índia conversa com suas patroas Adail Goldoni e Adalgisa observamos como esta telenovela construiu a fala da personagem:

Figura 45: Bumba tenta ir ao casamento de Soraya



Figura 46: Bumba é humilhada por suas patroas



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qOslNbH3eDw>)

Índia: Índia tá pronta.

Adalgisa: Índia tá pronta pra quê?

Índia: Índia quer ver Soraya entrando na igreja. Índia viu Soraya crescer.

[...]

Adail: Índiazinha, minha querida, nós não podemos entrar na igreja com você.

Índia: não precisa, Índia tem perna, Índia sabe andar.

Mais do que o diálogo cômico entre uma empregada doméstica indígena, que é humilhada por suas patroas, brancas e ricas, esta cena só foi possível de ser produzida e exibida por que na memória coletiva brasileira o sujeito indígena é aquele que se expressa verbalmente de maneira errada e, por isso, engraçada. Um discurso historicamente construído que é constantemente evocado quando se pensa em um indígena.

A telenovela não é uma produção apartada da sociedade. Seus diálogos não são fruto da lembrança isolada de um roteirista e, sim, são historicamente construídos. Como explica Foucault (1999, p.54), não devemos procurar “o ponto da criação, a unidade de uma obra, de uma época ou de um tema, a marca da originalidade individual e o tesouro indefinido das significações ocultas”. E, sim, tratar os discursos como

práticas descontínuas e, a partir da sua aparição e de sua regularidade, “passar às suas condições externas de possibilidade” (FOUCAULT, 1999, p.53).

A telenovela “Aritana” (1978), também recorre ao discurso da “fala errada” indígena. No primeiro capítulo desta telenovela há uma cena em que Aritana discute com um personagem não indígena, que foi à aldeia para avisar que aquela sociedade seria expulsa de suas terras. Nesta cena, a fala errada da língua portuguesa também fica bem evidente no protagonista indígena:

Figura 47: Aritana descobre que será expulso da aldeia



Figura 48: Aritana fica surpreso com a notícia



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Rut3jMUwqyI>)

Aritana: Terra nossa, num sai daqui, terra nossa.

Personagem não indígena: Aritana, o cacique já explicou para você o que aconteceu, certo?

Aritana: Errado, tudo errado, ‘esse’. Terra nossa, não caraíba, terra nossa.

Personagem não indígena: Aritana, vocês tem que sair daqui por que o governo, o chefe maior dos caraíbas, descobriu que nesta terra tem minério, minério.

Aritana: ‘Quê’ isso minério?

Personagem não indígena: Minério é uma coisa rica que tem por baixo da terra, entende? O minério tem que ser explorado e a tribo tem que sair daqui.

Aritana: Quê explorado ‘esso’, minério. Terra nossa, nós não sai daqui, e onde, num tem pra onde ir, e onde.

Personagem não indígena: O governo dá outra terra pra vocês.

Aritana: Não, outra terra não, é outra terra. Camará sempre viveu aqui, sempre ‘tuda’ gente viveu aqui, nessa terra toda viveu. Tudo terra de avô, terra de bisavô, é ‘prantou’ tudo, fez roça de mandioca, é milho é tudo ‘esso’.

Além de falar errado a língua portuguesa, esta cena evidência dois outros discursos bastante recorrentes em telenovelas que trazem personagens indígenas: a maneira boba que estes personagens se comunicam e a total falta de informação sobre as práticas cotidianas de uma grande cidade. Em “Aritana”, o personagem ocidental precisa se valer de comparações para que o indígena entenda o que é um governo e o que é um minério. Na fala do personagem, governo seria o equivalente ao “chefe maior dos caraíbas” e minério “é uma coisa rica que tem por baixo da terra”. Aritana não sabe o que é governo, riquezas ou minérios, ou seja, não conhece nada que esteja alheio às atividades de sua aldeia.

Como explicamos, esta telenovela, exibida em 1978 pela TV Tupi, trouxe como trama principal a luta do protagonista indígena para conseguir a posse definitiva das terras em que ele e seu povo viviam. Nesta cena descrita acima, Aritana está apreensivo com a notícia de que seu povo será expulso injustamente. Entretanto, mesmo se tratando de um assunto sério para esta sociedade indígena, já que ela está na iminência de perder suas terras, o tom bobo com que Aritana se expressa provoca nos telespectadores a sensação de estar diante de um personagem cômico.

A fala errada do personagem Aritana obedece à mesma lei de formação discursiva presente no Brasil no século XVI. As cartas enviadas por navegadores europeus, que chegaram ao país em 1500, relatam a difícil tentativa de diálogo entre os portugueses e os indígenas. Em 1500, Pero Vaz de Caminha escreve que a barbaria dos indígenas era tamanha “que se não entendia nem ouvia ninguém” (Carta de Pero Vaz de Caminha, **Terra**, 2002). Os discursos que circulam nas telenovelas sobre a maneira de falar do sujeito indígena estão filiados às redes de memórias que retomam e atualizam os discursos presentes desde o período colonial.

No ano 2000, a Rede Globo exibiu a telenovela “Uga Uga”. O enunciado da “fala errada” indígena também está presente nesta trama, materializado pelo protagonista Tatuapu. Já na casa do avô, Tatuapu aparecia, constantemente, pulando por cima dos móveis, semelhante a um animal selvagem. Quando ainda morava na floresta amazônica, andava sempre com uma lança nas mãos, imagens que em nossas redes de memórias visuais nos remetem ao homem das “cavernas”. A “fala errada” que caracterizava Tatuapu também é uma característica atribuída aos homens das cavernas. Um famoso personagem dos estúdios Hanna Barbera, o Capitão Caverna, falava deste jeito.

Ao chegar à cidade, Tatuapu teve que mudar seus hábitos, aprender a se comportar em um ambiente urbano e a falar a língua portuguesa. Nas palavras dos personagens cariocas, Tatuapu precisou se civilizar. De forma bastante infantilizada e cômica, o personagem indígena tentava se comunicar com as pessoas da cidade. Falava palavras como “axim”, “sojinu” e “homi”, ao invés de assim, sozinho e homem, por exemplo.

Em uma cena, presente no capítulo 48 de “Uga Uga”, Tatuapu conversa com Guinevère Anísio, conhecida como Gui (Nívea Stelmann), na casa de seu avô Nikos (Lima Duarte). Nesta cena, o personagem indígena alterna entre se expressar na língua de seu povo e erroneamente na língua portuguesa.

Para escrever esta telenovela, o autor Carlos Lombardi desconsiderou as 274 línguas indígenas faladas no Brasil e inventou uma imaginária, que seria a língua da sociedade indígena a que Tatuapu pertencia. Para criar este idioma fictício, o autor se inspirou no som do idioma falado no Taiti¹⁴.

Figura 49: Tatuapu tenta aprender a língua portuguesa



Figura 50: Tatuapu tenta falar em português com Gui



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3yqvFE9etR8>)

Gui: Não, não quero água. Hoje eu vim visitar o meu pai, o Anísio.
Tatuapu: Nísio. Nísio papai Gui.
Gui: Isso, puxa você não esqueceu meu nome. Você aprende rápido em Tatu.
Tatuapu: (língua indígena fictícia). Gui fica.
Gui: Não posso Tatu. Se eu ficar aqui o seu avô vai ficar muito bravo.
Tatuapu: Fica. Tatu sojinu.
Gui: Não é sujino, é sozinho. Tá bom, eu fico.

¹⁴ Informação retirada do site “Memória Globo”: <www.memoriaglobo.globo.com>, acesso em 05 de nov. de 2014.

Gui: Mais água. Esse negócio de água deve ser um ritual muito importante pra vocês né? Ritual, coisa muito importante.

Tatuapu: Rituaaaal. Ri-tu-al.

Gui: Deixa Tatu, esquece. Ritual é um conceito muito difícil mesmo. Vem cá, você disse que tava sujino, sozinho. Por que? Ninguém vem ficar com você não?

Tatuapu: Calacalu iaca. Papu naca. Papu não goxa Calacalu. Biga.

Gui: Ah eu sei, eu sei. O seu avô é muito ciumento. Ciúme. Ele quer você só pra ele. Quando calacalu vem, teu avô te puxa assim ó: Tatu, Tatu é de Papu.

Tatuapu: Gui (língua indígena fictícia) homi?

Gui: Não, eu não sou homem não. Sou mulher. Mulher!

Tatuapu: Gui mulher. Tatu homi.

As tramas das telenovelas, exibidas pela TV Globo, geralmente possuem particularidades específicas dependendo da faixa horária de exibição. Em entrevista à Lopes; Borelli e Resende (2002), um dos diretores de núcleo de telenovela da Central Globo de Produção explicou que os públicos das 18 horas, 19 horas, 20h30 são completamente diferentes e são classificados da seguinte forma:

Às 18 horas você pega uma faixa de muita criança. As donas-de-casa estão com a televisão ligada, mas não estão ligadas no produto, porque têm seus afazeres de final de dia. As mulheres que não são donas-de-casa estão em trânsito porque estão saindo do trabalho. Então é uma faixa de horário que fica muito na mão da criança e do pequeno adolescente [...] Já o público da novela das 19 horas está muito próximo deste das 18 horas. É um público de passagem. São donas-de-casa que já estão em casa ou estão chegando, e adolescentes de classe menos favorecidas que estão se preparando para ir para o colégio noturno, às vezes chegando do trabalho e se preparando para sair, comendo correndo para ir para a escola. Às 20 horas o público é mais sedimentado, é um público que senta para ver. A pessoa chegou em casa, é adulto (LOPES; BORELLI e RESENDE, 2002, p.317).

Como mostra esta entrevista, os produtores das telenovelas da TV Globo definem o formato das ficções de acordo com o perfil do público que vai assisti-las. No início dos anos 2000, as telenovelas que eram exibidas às 19 horas apresentavam, muitas vezes, o humor como uma de suas principais características.

Em “Uga Uga”, a maioria dos personagens foi construída de maneira cômica. E o protagonista indígena teve na maneira de andar, pulando em cima dos móveis, e na maneira de falar, as principais características de comicidade. De acordo com Neves (2013), está bastante instituído na rede de memória ocidental o discurso de que o sujeito indígena é aquele que não fala bem a língua portuguesa.

Pêcheux fala das circulações cotidianas do sentido e a gente vê como essa construção está em um desenho animado e a gente nem percebe. Em um desenho do Pica Pau nós vemos no personagem do cacique que há toda uma forma de falar do indígena, nos programas humorísticos isso também é bem recorrente, o indígena fala de forma boba: “mim quer comprar”... Isso está bastante instituído como sendo uma característica do indígena. O indígena é aquele que não fala bem a nossa língua (NEVES, 2013).

A telenovela “Alma Gêmea”, exibida em 2005, pela TV Globo, trouxe como protagonista a indígena branca e de olhos verdes, Serena. A maneira boba de se expressar e a fala errada da língua portuguesa também são características desta personagem. Na cena em que Serena conversa com o pajé (Francisco Carvalho) sobre as suas dúvidas entre casar com José Aristides (André Gonçalves) ou ir embora da aldeia, o diálogo evidencia o jeito bobo e excessivamente romântico da identidade desta mulher indígena.

Figura 51: Serena conversa com o Pajé



Figura 52: Serena pede conselhos ao Pajé



(Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=L37y_ALzpBk)

Serena: Nijienigi¹⁵, José Aristide quer casar mais Serena.

Pajé: Serena quer casar mais José Aristide?

Serena: José é bom, ‘elé’. Gosta de Serena.

Pajé: Mas menina não sabe, não é? Se fica, se segue viagem grande.

Serena: Como sabe que coração de Serena fala, Nijienigi? Tem música ‘dento’, não é do nosso povo. Tem vez que o vento chama eu, fala pra Serena ir buscar coisa longe, não sei onde. Sei que é felicidade de Serena, chamado forte no coração.

Pajé: Tudo nós tem chamado forte, tudo nós nasce com missão, chega a hora de escolher se missão é perto, se longe, se com teu povo, outro povo, teu chamado Serena é tua missão.

¹⁵ Nijienigi significa curandeiro, na língua Kadiwéu

Não podemos perder de vista que o caráter melodramático desta cena faz parte também das características de produção de uma telenovela das 18 horas da TV Globo, que privilegia esta faixa horária para exibir tramas de temática histórica ou excessivamente romântica (LOPES, 2003). Mas, em uma análise discursiva, pensando para além das características de produção, entendemos que esta cena atualiza o discurso da “pureza” indígena, bastante recorrente nas imagens que retratam a mulher indígena. Como explica Tocantins (2012, p.72):

Nos discursos construídos por enunciadores europeus, por volta do século XVI [...] há um estereótipo de mulheres indígenas, a jovem selvagem, bela, sensual, gentil, que oscilava entre a pecadora Eva, ou a virgem Maria. A partir destes contornos rigidamente estabelecidos, a mídia brasileira elaborou em suas produções desdobramentos, que permitiram um reforço desta construção identitária para essas mulheres.

A “pureza” e ingenuidade indígena foram retratadas nos romances indianistas de José de Alencar, como “Iracema” e “O Guarani”, e são bastante recorrente em livros didáticos. De acordo com Tocantins (2012), a pintura de José Maria de Medeiros, de 1884, eternizou a imagem da doce indígena Iracema, a virgem dos lábios de mel.

E, assim como Iracema, que mudou seus hábitos para agradar o personagem europeu Martim, por quem se apaixonou, “Serena representa uma moça indígena que deseja ter um relacionamento com o personagem cristão Rafael e faz de tudo para se tornar o modelo de mulher ocidental que ele deseja” (CARVALHO e NEVES, 2013, p.12).

Podemos observar nas cenas de “Alma Gêmea” as diferentes formas de falar de Luna e Serena. Luna detinha os saberes institucionalizados como verdadeiros no grupo social em que Rafael vivia. Serena estava à margem deste saber. Por esta razão, foi bastante rejeitada pelo grupo.

3.2.3. O sujeito indígena e o discurso de “parados no tempo”

Digitar a palavra índio ou indígena no banco de imagens do Google nos leva a uma série de fotos de pessoas com os corpos desnudos, usando cocares coloridos ou segurando arcos e flechas nas mãos. O grafismo indígena também é bastante recorrente. Os tons vermelhos que cobrem os corpos de indígenas se destacam dentre as imagens. De acordo com Monarcha (2012), na internet o grafismo representa um importante

elemento das identidades indígenas, além de alguns adereços, como cocares e pulseiras, também compõem a visualidade do que é ser um sujeito indígena.

Imagens que destoam das características descritas acima provocam estranhamentos, que são revelados nas legendas associadas às fotos. “Por que um indígena está segurando um celular?”, “ele está traindo as suas raízes”, “ele não é mais indígena, pois aderiu às tecnologias do homem branco”. Estas são algumas legendas que compõem as imagens disponíveis no Google.

Figura 53: Indígena segura um celular



(Fonte: www.dicarapida.com/indio-moderno-no-brasil/)

De acordo com Neves (2009, p.47) imagens que fogem ao que a sociedade ocidental está acostumada a associar como sendo de sujeitos indígenas provocam questionamentos sobre as suas identidades.

Pouco importam as circunstâncias, índio que não anda nu ou que se utiliza de artefatos culturais ocidentais está ‘traindo’ sua cultura. Quando se trata de sociedades indígenas, não existe história, para eles o tempo não passou e os espelhos e outros artefatos que os ocidentais trocaram com eles, em 1492 ou 1500 não fizeram nenhuma diferença.

Discursos que atribuem às sociedades indígenas a característica de estarem “paradas no tempo” estão presentes desde o início do século XVI, quando os portugueses tiveram os primeiros contatos com os indígenas que habitavam o Brasil. Desenhos que retratam a prática do escambo, que consistia na troca de objetos ocidentais, como espelhos e colares, pelo corte de árvores de pau-brasil, instituíram na rede de memória ocidental o discurso de que os indígenas não pertencem ao “mundo

moderno”, pois não conhecem os objetos que fazem parte do cotidiano dos ambientes urbanos.

Em seu livro “Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia” Martín-Barbero (2001) questiona esta aparente pureza indígena. De acordo com o autor, na América Latina, os indígenas estiveram por muito tempo associados a uma essência cultural, a identidades sempre imutáveis.

Por um longo tempo a questão indígena se manteve presa de um pensamento populista e romântico, que identificou o índio com o ‘mesmo’, e este, por sua vez, com o ‘primitivo’. E convertido em pedra de toque da identidade, o índio passou a ser o único traço que nos resta de autenticidade: este lugar secreto onde subsiste e se conserva a pureza de nossas raízes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.272).

Os discursos de que os indígenas estão “parados no tempo” também são materializados nos personagens Tatuapu e Serena. O primeiro capítulo de “Uga Uga” mostra Nikos Jr. (Marcos Frota) e sua esposa, Mag (Denise Fraga), participando de uma expedição na floresta amazônica. O objetivo da viagem é conhecer uma sociedade indígena que nunca teve contato com não-índios.

Para despertar a curiosidade dos indígenas, Nikos Jr. e os demais participantes da expedição espalham vários espelhos e brinquedos, como bolas de futebol e bonecos, no chão da floresta. Eles acreditam que ao avistar esses utensílios desconhecidos os indígenas vão aparecer para pegá-los. Porém, para a frustração de Nikos Jr., a tentativa de contato não deu certo. Descrevemos a cena abaixo:



Figura 54: Personagens observam os brinquedos

Nikos Jr.: Que pena, não entenderam. Ou não gostaram dos presentes não é? (O personagem fala olhando para espelhos, bonecas, bolas de futebol e outros brinquedos espalhados pelo chão).

Nikos Jr.: Se a gente tivesse alguma coisa... não sei, alguma coisa que eles se interessem de verdade.

Personagem que participa da expedição: Eles tão mandando a gente embora. Isso aí é um aviso pra gente cair fora.

Nikos Jr.: Justo agora que estamos perto deles? Foi apenas um contato, eles podiam ter nos ignorado como fizeram a semana toda. Mas não, vieram, pegaram nossas coisas, se aproximaram, reagiram.

Esta cena rememora a prática do escambo, que acontecia e ainda hoje acontece quando os não-índios estão interessados em atrair sociedades indígenas isoladas da cultura ocidental. A cena de “Uga Uga” atualiza os discursos de que, mesmo nos anos de 1980, década em que o primeiro capítulo desta telenovela é ambientado, as sociedades indígenas não conhecem os objetos que estão presentes nas cidades.

Serena também cresceu alheia a todas as práticas culturais que pertencem ao cotidiano de um ambiente urbano. Quando começa a sua viagem rumo à cidade de “Roseiral”, a indígena consegue uma carona em uma carroça. Em um determinado momento da viagem, o dono da carroça precisa dobrar em outra estrada diferente da direção em que Serena pretende ir, por isso ela deve encontrar outra pessoa para ajudá-la a seguir o seu caminho.

A ideia de Serena é de encontrar outra carroça para chegar até São Paulo. Porém, na estrada há apenas um grupo de senhores parado ao lado de um caminhão. O fazendeiro que deu carona para Serena diz que talvez o grupo possa ajudá-la:

Personagem dono da carroça: Daqui eu tomo a estradinha, que vai direto pra fazenda, mas quem sabe eles não levam ‘ocê’ mais adiante.

Serena: Sem cavalo, nem boi?

Personagem dono da carroça: Caminhão. Anda mais depressa que cavalo e boi. (Fala, rindo).

Serena: Faz barulho muito. Serena tem medo.

Capataz (Alexandre Zacchia), que está ao lado do caminhão: Tá com medo? Nunca andou de caminhão menina?

Serena: Não, Serena já viu caminhão, faz barulho.

Capataz, que está ao lado do caminhão: ‘ocê’ deve ter vindo donde Judas perdeu as butina.

Embora Serena já tenha visto um automóvel, tem medo de andar em um. Ao subir no caminhão, a indígena se segura bem forte, apreensiva, pois acha que o veículo anda rápido demais e pode derrubá-la a qualquer momento.



Figura 55: Serena fica com medo do caminhão

Nesta cena, transcrita acima, está presente também outro discurso bastante instituído sobre a Amazônia e sobre as sociedades que vivem na região: a ideia de que os povos amazônicos moram em um lugar muito distante. Discurso materializado na fala do capataz: “ocê deve ter vindo donde Judas perdeu as butinas”.

Charles Wagley foi um dos autores que propagou o discurso sobre a região amazônica ser retrógrada e subdesenvolvida. O autor norte-americano visitou a Amazônia na década de 1940, e publicou em seu livro “Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos” suas impressões sobre a região. Para Wagley, a Amazônia é:

francamente ‘primitiva e estagnada’. As técnicas agrícolas empregadas na Amazônia são em grande parte herdadas dos índios nativos – a técnica da ‘queimada’ e da ‘derrubada e queimada’ [...], além disso, a população da Amazônia tem uma alimentação insuficiente (WAGLEY, 1988, p.28).

Discursos sobre a Amazônia ser uma região primitiva, como mencionou Wagley na década de 1940, estão presentes também no cinema. O filme “Coluna Norte”, produzido por Jean Manzon, em 1960, no período do governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960), mostra a construção da rodovia Belém-Brasília como sendo a salvação para interligar a região amazônica ao progresso de outras cidades brasileiras (CORRÊA, 2013). Este filme, de acordo com Corrêa (2013), atualiza o discurso colonial e exalta a conquista do desconhecido. A conquista do “pesadelo verde da floresta Amazônica”. Como podemos observar em um trecho do filme, transcrito pelo autor:

A primeira árvore tombada... Um areal de rios, um mundo de sagas e mistérios. Um pesadelo cheio de duendes e ameaças separava o norte e o coração do Brasil. A estrada Belém-Brasília começava. Vinde meus filhos de desteimar! Segue em ordem. Nossas armas preparadas,

vossos machados de gume cortante. Pioneiros, oh pioneiros!
(COLUNA NORTE apud CORRÊA, 2013, p.33).

Em “Uga Uga” vemos a recorrência do mesmo enunciado. A cena, presente no primeiro capítulo, em que Mag reclama com o marido por estar na floresta amazônica, evidência a ideia de que a Amazônia é um lugar distante e que não dispõe dos objetos que fazem parte do cotidiano de uma grande cidade.

Nikos Jr.: desde que a gente saiu de Manaus você tá assim, chata, ranzinza, fica nervosa à toa. Por quê?

Mag: Por que eu ficaria nervosa? Por que eu tô no meio do mato, longe de qualquer geladeira, hospital, creme vinci, o diabo à quatro. Ouvindo barulho de bicho o tempo todo.

Discursos de que a região amazônica é um lugar inóspito para se viver, uma área subdesenvolvida em relação aos outras regiões do Brasil, são atualizados também por outros produtos audiovisuais, como as reportagens televisivas. Ao retratar a Amazônia, a reportagem “Amazônia Secreta”, exibida no dia 26 de abril de 2013, pelo programa Globo Repórter, da TV Globo, utiliza-se de frases como “um Brasil nunca visto”, “uma expedição pioneira”, “um pedaço do Brasil isolado”¹⁶ para se referir à região.

3.2.4. O indígena vai à cidade

Outra recorrência que identificamos nas tramas de “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea” é a saída dos protagonistas indígenas de suas aldeias, que vão morar no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Estas três telenovelas enfocam o estranhamento dos indígenas ao chegar a esses dois estados.

Cenas que pertencem a redes de memórias audiovisuais em que estão inseridas outras telenovelas que trazem personagens indígenas. Na telenovela “Bicho do Mato”, exibida em 1972, pela TV Tupi, o personagem indígena Irú (José de Arimatéia) e seu melhor amigo, o protagonista Juba (Osmar Prado), saem do interior de Mato Grosso e vão para a capital do estado, e descobrem um “universo” totalmente desconhecido para eles. No remake desta telenovela, exibida em 2006, pela TV Record, Juba (André Bankoff) e Irú (Raphael Viana) saem de uma aldeia indígena e vão conhecer o Rio de Janeiro. Os dois personagens também ficam deslumbrados com a grande cidade.

¹⁶ Fonte: Programa Globo Repórter: Amazônia secreta, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NOwaukswP5c>>, acesso em 09 de dez. de 2014.

Este estranhamento ao conhecer a Região Sudeste do país é uma recorrência não só de telenovelas que trazem personagens indígenas, como também de produções em que estão presentes outros personagens que vivem na Região Norte do Brasil. Esses personagens se mudam, ou visitam as capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, e há um choque cultural ao chegar nessas cidades. A telenovela global “Além do Horizonte”, por exemplo, apresentou um núcleo de personagens que morava na cidade fictícia de Tapiré, localizada na região amazônica. No primeiro capítulo desta telenovela, Tapiré é apresentada aos telespectadores como “Tapiré, interior do Brasil”.

De acordo com a sinopse desta telenovela, disponível no site “Memória Globo”, o personagem Romildo (Eliseu Paranhos) é o único policial na cidade e passa o dia inteiro dormindo no trabalho, já que em Tapiré nada acontece. No decorrer da trama, alguns moradores de Tapiré se mudam para o Rio de Janeiro e há um choque cultural quando chegam à cidade carioca.

Em seu artigo “A Representação Interiorana na Teledramaturgia Brasileira: Uma Análise dos Personagens fazendeiros em ‘Paraíso’”, Faria (2014) explica que há nas telenovelas a busca de uma identidade nacional calcada na chamada cultura Zona Sul. Esta autora, quando analisa a representação da identidade interiorana na teledramaturgia pontua bem esta tendência das telenovelas de enaltecer o Rio de Janeiro e São Paulo em detrimento de outras cidades do país. Ao analisar a telenovela “Paraíso” (2009), que é ambientada no interior de Mato Grosso, Faria (2014, p.14) explica que:

Não se cogita ir, por exemplo, a Cuiabá, para comprar qualquer produto ou equipamento - já que a cidade fictícia de Paraíso se localizaria no interior do estado Mato Grosso. Os personagens sempre vão ao Rio de Janeiro, onde se divertem e encontram a solução para todos os problemas práticos existentes em sua pacata cidade de origem.

No entanto, com relação aos personagens indígenas, entendemos que os discursos de pessoas “atrasadas” em relação aos não-índios que vivem no sudeste do país vão mais além e se filiam as mesmas redes de memórias em que estão presentes os discursos do “homem primitivo”, do “homem das cavernas”.

Como explicamos no segundo capítulo, o título da telenovela “Uga Uga” nos remete ao “Uga Buga”, onomatopeia que evoca em nossas redes de memórias o som emitido pelo homem de Neandertal. A cena em que Tatuapu chega pela primeira vez na casa de seu avô, Nikos Karabastos (Lima Duarte), no Rio de Janeiro, evidencia bem esta intericonicidade estabelecida entre Tatuapu e o homem das cavernas.

O personagem indígena Tatuapu não conhece nenhum objeto que compõe os aposentos da casa de seu avô e se assusta com tudo: abajur, espelho, sofá, chuveiro e outros utensílios. O jovem, curioso e ao mesmo tempo apreensivo diante de tantos artefatos que nunca tinha visto antes, pula em cima dos móveis e tenta atacar os outros personagens que moram na casa, que correm gritando desesperadamente. Abaixo, transcrevemos duas cenas que mostram o momento em que Tatuapu conhece o seu futuro quarto e vai tomar banho pela primeira vez em um banheiro:

Cena 1:

Figura 56: Frame sequência de cenas em que Tatuapu conhece seu novo quarto



Anísio (Tato Gabus): Ó, aqui é o seu quarto. (Anísio abre a porta para Tatuapu entrar).

Anísio: Só que tem que entrar, pode entrar. Meu Deus do céu, o bicho empacou. Ó, tem que dar um passinho adiante. Passinho assim. (Anísio dá passos largos, tentando explicar para Tatuapu que ele deve entrar no quarto).

Tatuapu: (Com passos largos, imitando Anísio, Tatuapu entra no quarto).

Tatuapu: (Fala a sua língua indígena).

Anísio: Hã? Bom, seja o que for eu vou falar que sim com a cabeça, pra fingir que eu entendi.

Tatuapu: (Olha curioso pela janela).

Anísio: Gostou? Ah, é o único defeito, ele (referindo-se ao quarto) é um pouco escuro por causa desse prédio ao lado, mas é só a gente acender a luz. (Anísio acende a luz de um abajur).

Tatuapu: (Fica muito assustado ao ver o abajur aceso. Tenta bater no objeto, mas depois se afasta com medo).

Anísio: Ah, você nunca viu? É lâmpada. Não se preocupa que o velho é que paga a conta. (Diz Anísio, com medo que Tatuapu o ataque, por estar segurando o abajur).

Cena 2:

Figura 57: Frame seqüência de cenas em que Tatuapu entra em um banheiro



Anísio: Bom, hora do banho. Água, chuveiro. (Anísio faz “booo-booo-booo” com a boca para ver se Tatuapu olha para ele).

Tatuapu: (Entra no banheiro e começa a gritar de susto ao ver a sua imagem refletida em um espelho).

Anísio: Calma, calma. É espelho. Espelho. Ó, você e eu. (Anísio aponta para si e para Tatuapu. E, em seguida, aponta para a imagem deles refletida no espelho).

Tatuapu: (Tatuapu fica admirado ao ver seu reflexo no espelho e começa a movimentar os braços para ver a imagem sendo refletida).

Anísio: Hora do banho, hora do banho. Aqui ó, o banho é aqui, chuveiro. Eu sei que esse teu cheirinho de onça é ecológico, mas para nós tá jogo duro. (Anísio entra no boxe onde está o chuveiro e tenta explicar para Tatuapu que ele deve tirar a tanga e, em seguida, entrar no boxe).

Tatuapu: (Entra no boxe e fica debaixo do chuveiro).

Anísio: Pronto, agora eu vou ligar a água.

Tatuapu: (Assim que a água sai do chuveiro, Tatuapu começa a gritar desesperadamente, arranca o objeto e, pulando, bate com ele na parede).

Estas cenas evocam em nossas redes de memórias as imagens do “homem das cavernas”, principalmente quando Tatuapu bate com o chuveiro na parede, pulando e fazendo sons com a boca. Semelhante aos vídeos que trazem personagens que representam os homens de Neandertal, que sempre seguram um pedaço de tronco de madeira nas mãos para bater no que eles encontram pela frente.

3.2.5. Sobre a não nudez de Serena

Além do enunciado presente nas telenovelas que toma o indígena como uma ameaça, há em nossas redes de memórias outro enunciado, recorrente desde a literatura indianista de José de Alencar: o discurso do indígena como o “bom selvagem”.

Em 2005, a Rede Globo exibiu, no horário das 18 horas, a telenovela “Alma Gêmea”. Embora focasse a temática do espiritismo, esta telenovela trouxe como protagonista a personagem indígena Serena (Priscila Fantin), que na trama era a reencarnação de Luna (Lílian Castro), a ex- esposa de Rafael (Eduardo Moscovis).

Esta telenovela não estava relacionada a nenhum momento histórico em que os discursos sobre as sociedades indígenas circulavam com destaque na sociedade brasileira, porém o aparecimento desta personagem indígena está atrelado a uma rede de memória que permitiu que, no contexto desta telenovela, uma personagem indígena fosse a protagonista da trama.

Desde a literatura indianista de José de Alencar, há diferentes discursos sobre as identidades indígenas que encerram no índio valores como bondade, lealdade e ingenuidade. É o mito do “bom selvagem”, presente nas obras deste romancista, como “Iracema” (1865), “O Guarani” (1857) e “Ubirajara” (1874). Entendemos que as imagens da personagem indígena Serena, da telenovela “Alma Gêmea”, estão em intericonicidade com as imagens dos personagens indígenas dos romances de José de Alencar.

Ao contar sobre a reencarnação de uma jovem ocidental de alma pura e bondosa, o autor de “Alma Gêmea”, Walcyr Carrasco, criou uma personagem indígena, já que em nossas redes de memórias também circulam discursos sobre os indígenas como pessoas que detém essas características.

Nas formações discursivas sobre as identidades dos personagens indígenas há regularidades e, também, dispersões entre os enunciados. Uma das dispersões que identificamos é que, diferente da sexualidade exacerbada, característica da maioria das personagens mulheres indígenas exibidas na teledramaturgia brasileira, Serena, de “Alma Gêmea”, é construída como uma jovem extremamente pura e romântica, que foge de todas as investidas amorosas dos homens, pois está esperando o seu grande amor.

Em “Alma Gêmea”, as mulheres indígenas não aparecem seminuas, diferente dos personagens Aritana, Tatuapu, Moema e Estela. Todas as mulheres indígenas desta telenovela estão usando vestidos longos, até o pé. Podemos observar essa dispersão entre os personagens indígenas nas fotos abaixo:

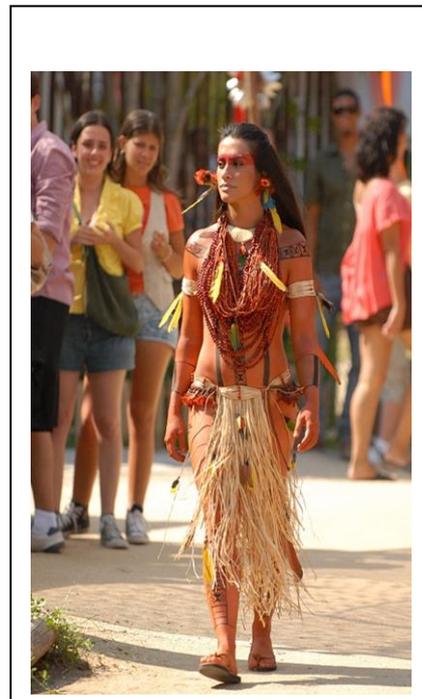
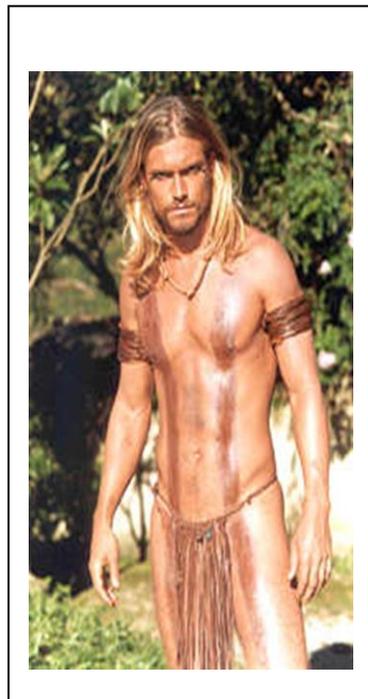
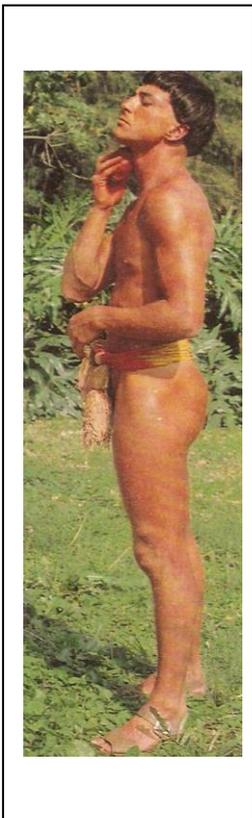


Figura 58: Aritana sem roupa (Fonte:astrosemrevista.blogspot.com.br/2012/02/carlos-alberto-riccellinas-novelas-e.html)

Figura 59: Tatuapu sem roupa (Fonte:memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/uga-uga.htm)

Figura 60: Estela caminha seminua nas ruas (Fonte:memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/araguaia.htm)

Figura 61: Moema seminua

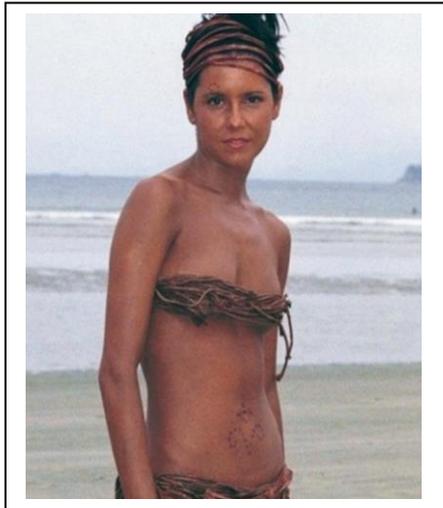


Figura 62: Serena de vestido



(Fonte: veja.abril.com.br/blog/temporadas/tag/caramuru-a-invencao-do-brasil)

(Fonte: <http://noticias.terra.com.br/interna/0,,OI565685-EI5078,00.html>)

Buscando a intericonicidade das imagens presentes na telenovela “Alma Gêmea”, entendemos que elas se aproximam das imagens que retratam os indígenas norte-americanos. Estas imagens estão divulgadas amplamente na internet e, também, em filmes bastante conhecidos, como a animação produzida pela Walt Disney: “Pocahontas” (1995).

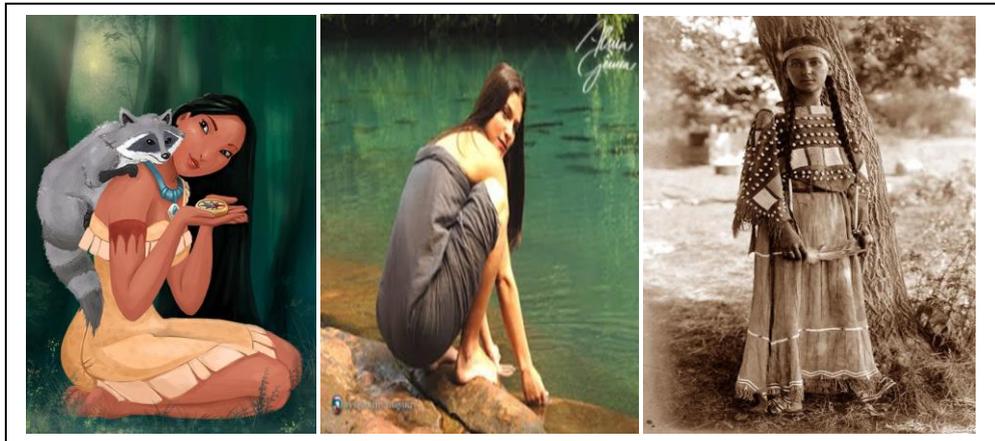


Figura 63: Intericonicidade entre as cenas de Pocahontas, Serena e foto de indígena norte-americana

A aldeia de Serena também reflete a sociedade indígena ideal para os moldes católicos propagados pelos jesuítas, na época da chegada dos europeus ao Brasil. Em 1500, uma das questões que mais chamaram atenção dos portugueses que aportaram no país foi o nudismo dos homens e, principalmente, das mulheres.

Outras práticas culturais, como a poligamia e o politeísmo, também foram severamente repreendidos pelos jesuítas europeus, que se empenharam em implantar

nessas sociedades as práticas corretas do catolicismo. Esses ideais propagados pelos jesuítas estão presentes na cultura dos personagens indígenas desta telenovela global. A monogamia, a prática de relações sexuais só depois do casamento e o catolicismo são preceitos seguidos pela sociedade de Serena.

Em “Alma Gêmea” a importância dos ensinamentos católicos é bastante enfatizada nos primeiros capítulos. A professora Cleyde (Júlia Lemertz) é a responsável por educar as crianças sobre as “coisas de branco”, como a língua portuguesa e os ensinamentos da Bíblia Sagrada. A Bíblia é o livro mais importante da escola da aldeia, e Cleyde sempre o tem em mãos.

Os primeiros capítulos de “Alma Gêmea” rememoram o contexto da catequização dos indígenas pelos Jesuítas. Assim como na época da chegada dos europeus ao Brasil, esta telenovela reafirma que quem detém o poder sobre a educação dos indígenas é o homem ocidental. Nas relações de poder entre os personagens indígenas e os não indígenas, são estes que estão autorizados a falar.

Neste terceiro capítulo, explicamos como as diferentes condições de possibilidades históricas contribuíram, em grande medida, para que telenovelas apresentassem personagens indígenas em papéis de destaque. Em nossas análises de cenas de “Aritana”, “Uga Uga” e “Alma Gêmea”, explicamos como estas telenovelas exibem diferentes discursos sobre os povos indígenas. Esses discursos são materializados em seus protagonistas Aritana, Tatuapu e Serena.

Procuramos mostrar como os enunciados presentes nestas três ficções televisivas seriadas podem ser observados também em outras telenovelas, filmes, imagens e desenhos animados. Estes enunciados compõem redes de memórias sobre as sociedades indígenas. A seguir apresentamos as nossas considerações sobre esta pesquisa.

(IN)CONCLUSÕES

Ao longo desta dissertação, analisamos os discursos sobre as sociedades indígenas que circulam nas telenovelas brasileiras. Em nosso percurso acadêmico, encontramos vários trabalhos sobre teledramaturgias, no entanto, a maioria deles se detinha em analisar as obras de maneira isolada. Muitas destas pesquisas tinham como objetivo estudar os modos de produção de uma trama, a construção de um determinado personagem ou o estilo do autor de uma telenovela. A perspectiva que adotamos nesta dissertação foi bastante diferente.

As formulações propostas por Foucault em “A Arqueologia do Saber” (2008) nos permitiram pesquisar diferentes telenovelas, exibidas em épocas distintas, mas que apresentam muitas semelhanças entre si, pois nelas identificamos as recorrências de diferentes enunciados materializados nos personagens indígenas.

Em nossas análises, mostramos como os diálogos dos personagens ocidentais e a articulação entre imagem e trilha sonora compõem redes de memórias em que está presente o discurso do indígena como ameaça. Aritana, Tatuapu e Serena também são apresentados como pessoas de alma pura, que vivem isolados em uma aldeia muito distante e mantêm suas culturas intactas, longe das práticas culturais de um ambiente urbano.

Estes personagens são bobos, ingênuos, falam de maneira errada a língua portuguesa e são constantemente repreendidos pelos personagens não-indígenas. Mas aceitam estas censuras, pois estão prontos para se “civilizar” e, assim, poder viver em um ambiente urbano.

Sabemos que recorrer a discursos já estabelecidos nas redes de memórias sociais faz parte dos modos de produção das telenovelas, pois é assim que o telespectador reconhece as diferentes identidades apresentadas nas tramas, como o do nordestino, do gaúcho ou das pessoas que vivem no campo, por exemplo.

Com as sociedades indígenas não é diferente. Imagens de mulheres e homens indígenas sem roupas, com flechas na mão e vivendo isolados, em meio às florestas e animais selvagens, circulam nas redes de memórias ocidentais desde o período colonial e são materializadas nas telenovelas. Por isso, para entendermos estes discursos, mais do que pesquisar uma produção em si, devemos analisar a circulação dos enunciados em diferentes produtos midiáticos, como nos explica Gregolin (2007), e entender a que redes de memórias eles se filiam.

A categoria analítica da intericonicidade, proposta por Courtine (2013), também foi importante para entender como as imagens que circulam nestas telenovelas pertencem a redes de memórias visuais e, por isso, dialogam com outras imagens. Cenas de atores brancos interpretando personagens indígenas, ou sendo pintados para viver o papel, filiam-se a redes de memórias visuais em que está presente a prática do blackface. Esta prática existia no cinema americano e na telenovela brasileira em relação aos personagens negros e, hoje, está presente na construção das imagens dos personagens indígenas.

No início deste nosso percurso acadêmico, lemos um artigo de Jakubaszko (2006), intitulado *Alma Gêmea: o indígena na telenovela*, em que a autora analisa como a telenovela “Alma Gêmea” construiu a identidade da protagonista Serena. No artigo, Jakubaszko diz que esta trama abriu uma brecha para que o público inicie um diálogo sobre questões indígenas, pois houve uma quebra de silêncio em relação ao aparecimento de temas indígenas em telenovelas. No entanto, nossa pesquisa nos mostrou que ainda há sim um grande silenciamento em relação à presença destes povos nas telenovelas brasileiras. Como apresentamos no segundo capítulo, ao longo de 50 anos, foram poucas as produções que contaram com personagens indígenas em suas tramas e apenas uma telenovela trouxe como história principal a discussão de uma temática indígena.

Muito mais do que frias estatísticas, este levantamento, que apresentamos no segundo capítulo, nos revela como os processos de subalternização a que os povos indígenas estão expostos desde o início da colonização ainda estão presentes no Brasil de hoje. É possível que ainda demorem décadas para que possamos acompanhar uma telenovela com uma atriz, ou um ator indígena como protagonista. Ainda é flagrante o descaso da sociedade brasileira com os direitos indígenas e esta situação se traduz nas telenovelas do país.

Nesta pesquisa, explicamos também como as telenovelas começaram a estabelecer uma estreita relação com a realidade brasileira, característica que se tornou marcante nestas produções. O público, inclusive, reivindica esta verossimilhança e protesta quando acredita que alguma história foge ao que eles consideram como o real.

Os telespectadores indígenas também reivindicam que as suas identidades e culturas sejam retratadas com veracidade nestas ficções televisivas, tanto que manifestam as suas insatisfações elaborando cartas de protesto para o Congresso

Nacional e para o site da Funai, exigindo mudanças nos modos como os personagens indígenas são construídos.

Estas reivindicações nos fazem pensar na importância de ampliarmos o nosso trabalho. Futuramente, uma pesquisa de recepção com sociedades indígenas parece ser uma proposta bastante promissora. Entender o que representa para estas sociedades os discursos que circulam em diferentes produtos audiovisuais sobre suas identidades e culturas significa ampliar nosso olhar para as relações entre os povos indígenas e as diferentes práticas comunicativas que os envolvem. Por isso, seguindo os passos de Milanez (2006), ficam aqui as nossas (in)conclusões, no anseio que este trabalho continue!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ARITANA. Site Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rut3jMUwqyI>>. Acesso em 20 de nov. de 2014.

BRAGA, José Luiz. Circuitos versus campos sociais. In: MATTOS, Maria Ângela; JUNIOR, Jeder Janotti; JACKS, Nilda (Orgs.). **Mediação & Miatização**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 31-52.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Índios apelam a direitos humanos contra novela**. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/2506.html>>. Acesso em 11 de dez. de 2014.

CARVALHO, Vívian de Nazareth dos Santos; NEVES, Ivânia dos Santos. **Mídia e Identidade: A Mulher Indígena na Telenovela Brasileira**. In: I Colóquio Internacional Mídia e Discurso na Amazônia. Belém: DCIMA, 2013. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B5v6scBU4iH0MjFFcXd1a0xvY28/edit>>. Acesso em: 24 de dez. de 2013.

CONDE, Miguel. **Entrevista: Henry Jenkins fala sobre a relação dos fãs com as narrativas**. Portal de Notícias da Globo Universidade. 17 de Nov. de 2011. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/08/entrevista-henry-jenkins-fala-sobre-relacao-dos-fas-com-narrativas.html>>. Acesso em 24 de jan. de 2015.

CORRÊA, Maurício Neves. **Os Akewara e a Mídia: relações de poder, cultura e mediação**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura). Universidade da Amazônia, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. In: SARGENTI, Vanice; CURCINO, Luzmara; PIOVEZANI, Carlos (Orgs.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 145-162.

_____. **Decifrar o Corpo: Pensar com Foucault**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

ECO, Humberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FARIA, Paula Beatriz Domingos. **A Representação Interiorana na Teledramaturgia Brasileira: Uma Análise dos Personagens fazendeiros em “Paraíso”**. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Foz do Iguaçu: INTERCOM, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 5ª ed. São Paulo: Editora Loyola, 1999.

- _____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- _____. **A Arqueologia do Saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.
- _____. **Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- FRANÇA, Vera. Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê?. **Revista Ciberlegenda**, n. 5, p. 1-19, 2001.
- GASPAR, Nádea. Análise do discurso: a leitura no foco do audiovisual. **Revista Polifonia**, v. 13, n. 13, p. 59-76, 2007.
- 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.
- _____. Análise do discurso e mídia: a reprodução das identidades. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**. v. 4, n.11, p.11-25, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo 2010: população indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas**. Brasília: IBGE, 2012. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-poblacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia>>. Acesso em 20 de jul. de 2014.
- JAKUBASZKO, Daniela. **Alma Gêmea: o indígena na telenovela**. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: INTERCOM, 2006.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2ªed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JUSBRASIL. **Agravo de Instrumento**. Disponível em: <http://trf-2.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/911802/agravo-de-instrumento-ag-141158-rj-20050201010296-0/inteiro-teor-100591246?ref=topic_feed>. Acesso em 11 de dez. de 2014.
- LACHOWSKI, Gibran. **Preconceito contra povos indígenas**. Observatório da Imprensa. 10 de mai. de 2005. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/preconceito_contra_povos_indigenas>. Acesso em 10 de dez. de 2014.
- LEAL, Pedro Paulo dos Santos. **Presença Indígena na Internet: exclusões, convergências e o akewara.blogspot.com**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura). Universidade da Amazônia, 2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de.; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a Telenovela:** mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela:** internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. Telenovela como recurso comunicativo. In: **Revista Matrizes**, v. 3, n. 1, p. 21-47, dez./ago. 2009.

_____. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira.** In: XXIII Encontro Anual da Compós. Belém: COMPÓS, 2014. Disponível em: <<http://compos.org.br/encontro2014/anais/>>. Acesso em 2 de jul. de 2014.

MALCHER, Maria Ataíde. **Teledramaturgia:** agente estratégico na construção da TV aberta brasileira. São Paulo: INTERCOM, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

_____; REY, Germán. **Os exercícios do ver:** hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MATINTA. Direção: Fernando Segtowick. Curta-Metragem, 20'30''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ohH_tn2CsU>. Acesso em 10 de nov. de 2014.

MILANEZ, Nilton. **As aventuras do corpo:** dos modos de subjetivação às memórias de si em revista impressa. 2006. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2006.

_____. **Os quereres:** A Matinta somos todos nós! [ago.2013]. Registro Audiovisual. Disponível em: <http://adamazonia2013.blogspot.com.br/p/blog-page_660.html>. Acesso em 10 de nov. de 2014.

MIRANDA, Diogo Silva Miranda de. Palafitas Digitais: comunicação, convergência cultural e relações de poder em Afuá. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade Federal do Pará, 2014.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade:** a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura, 2003.

MONARCHA, Helen. **Redes Sociais e Sociedades Indígenas:** entre dígitos e jenipapo. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura). Universidade da Amazônia, 2012.

Muñiz, C., Marañón, F., Saldierna, A.R. Junio de 2014. ¿Retratando la realidad? Análisis de los estereotipos de los indígenas presentes en los programas de ficción de la televisión mexicana. *Palabra Clave* 17 (2), 263-293.

NEVES, Ivânia dos Santos. **A invenção do índio e as narrativas orais Tupi**. 2009. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. Inscrições de jenipapo e urucum: corpo, mediações e discursos entre os Aikewára. **Redisco**, v. 1, n. 1, p.56-64, 2012.

_____. Convergências culturais, estética, tecnológicas e relações de poder na WEB. [ago.2013]. Registro Audiovisual. Disponível em: <http://adamazonia2013.blogspot.com.br/p/blog-page_660.html>. Acessado em: 16 de fev. de 2014.

_____. CORRÊA, Maurício Neves. Processos de Recepção entre o Povo Indígena Aikewára, na Amazônia Brasileira. **Revista Diálogos de La Comunicación**. n. 86, p. 1-19, 2013.

O LIBERAL. **Em 40 anos, 2 milhões de índios mortos e 500 aldeias destruídas**. Belém: 1978.

_____. **Estrada pioneira em selva Belém-Brasília**. Belém: 1978.

O REI DO GADO. Site Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CCBqMLPe9OQ>>. Acesso em 10 de nov. de 2014.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

REDE GLOBO. Memória Globo. Disponível em: <www.memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 20 ago. 2014.

SCOVILLE, Eduardo Henrique Martins Lopez. **Na barriga da baleia: a rede globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970**. 2008. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

SILVA, Joel Pantoja. **Memórias Tupi em Narrativas Orais no Rio Tajapuru - Marajó das Florestas - PA**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura). Universidade da Amazônia, 2013.

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 04 de fev. de 2015.

TOCANTINS, Raimundo. **Mulheres Indígenas no Facebook: corpos, intericonicidade**

e identidades. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura). Universidade da Amazônia, 2013.

UGA UGA. Site Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9ONZJ8vCqqk>>. Acesso em 20 de nov. de 2014.

VAZ, Florêncio. **O estrago que a índia da Rede Globo faz.** Portal de Notícias Carta Maior. 20 de ago. de 2005. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Coluna/O-estrago-que-a-india-da-Rede-Globo-faz/19993>>. Acesso em 10 de dez. de 2014.

_____. **A polêmica sobre a "índia" de Falabella:** líderes Nambikuara protestam contra novela da globo. Blog Florêncio Vaz. 05 de ago. de 2005. Disponível em: <http://florenciovaz.blog.uol.com.br/arch2005-07-31_2005-08-06.html>. Acesso em 11 de dez. de 2014.

XAVIER, Nilson. Teledramaturgia. Disponível em <www.teledramaturgia.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2014.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade Amazônica:** estudo do homem nos trópicos. 3^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.