DOI 10. 5216/ o.v19i1.53472

FILMES HISTÓRICOS E GÊNERO: ENTRE VEROSSIMILHANÇA E CARNAVALIZAÇÃO

Maristela Carneiro[*]
Vilson André Moreira Gonçalves[**]

Resumo: Este trabalho se propõe a discutir as construções do conhecimento histórico e das relações de gênero em quatro filmes históricos brasileiros, tendo como recorte contextual o caso da colonização portuguesa: *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976); *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati, 1994); *Caramuru, A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001) e *Desmundo* (Alain Fresnot, 2003). Ao escolher filmes, entendemos que, no uso público de balizas históricas específicas, encontram-se tensões entre a cultura e as referências dos grupos envolvidos e dos padrões de consumo próprios a um objeto da cultura de massa. Esses fatores dão a conhecer a experiência de um passado, mas também estruturam uma narrativa que dá sentido às experiências de vida. Mesmo que o filme retrate certo passado histórico, pode dialogar com as relações de gênero na contemporaneidade. Essas narrativas são como teias de significados, os quais são constantemente relembrados, modificados e trabalhados, o que mantém sua natureza dinâmica e aberta. Isso significa que a prática de construir narrativas históricas se configura num espaço central da própria experiência de vida humana, uma vez que este sentido possível de orientação temporal constrói uma espécie de conexão com os diferentes entendimentos do passado e nossas identidades atuais. A escolha pelos filmes sobre a colonização portuguesa enxerga neste suporte narrativo um espaço de produção de sentido histórico e de referência cultural, um espaço em que o olhar histórico de uma sociedade pode ser analisado de maneira mais ampla.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Colonização; Gênero; Cultura Histórica; Ficção Histórica.

[*] Pós-doutoranda em História pela Universidade Federal do Mato Grosso (2017-). Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG - 2016), tendo realizado período sanduíche na Universita degli Studi di Napoli Federico II, na Itália (UNINA - 2015). Mestre em Ciências Sociais Aplicadas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG - 2012), Licenciada em História na mesma instituição (UEPG - 2007) e em Filosofia pela Faculdade Santana (IESSA-2011). Atuou como docente nas áreas de História e Filosofia nos mais diversos níveis de ensino. Autora de livros e materiais didáticos pelo IESDE - Inteligência Educacional e Sistemas de Ensino. Dentre seus interesses, destacam-se: História da Arte, Teoria e Filosofia da História, História da Morte, Arte Moderna, Cemitérios, Escultura e Masculinidades. E-mail maristelacarneiro86@gmail.com

[**] Doutorando (2016 – dias atuais) e Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2013). Licenciado em Artes Visuais (2006) e Especialista em História, Arte e Cultura (2008), ambos pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atua na área de Arte-Educação e realiza trabalhos nos campos da ilustração e de histórias em quadrinhos. Atualmente é docente do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa e investiga adaptações de histórias em quadrinhos para o cinema. E-mail vilson21st@hotmail.com

HISTORIC FILMS AND GENDER: BETWEEN VERISIMILITUDE ABD CARNIVALIZATION

Abstract: This investigation proposes to discuss the constructs of historical knowledge and gender relations in four brazilian historical films, having as conceptual mark the case of Portuguese colonization: *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati, 1994), *Caramuru, A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001) and *Desmundo* (Alain Fresnot, 2003). On choosing films, we understand that, through the public use of specific historic landmarks, there are tensions between the culture and the references close to the groups involved and the patterns of consumption corresponding to a mass culture. These factors make possible to know the experience of a past, but also structure a narrative that provides meaning to life experiences. Although the movie depicts a certain historic past, it may speak to contemporary gender relations. These narratives are like webs of meaning, which are constantly remembered, modified and reworked, maintaining their open dynamic nature. That means that the practice of constructing historical narratives configures itself in a space central to the very human experience of living, seeing that this possible sense of chronological orientation builds a sort of connection with the different understandings of the past and our current identities. The selection of these films on Portuguese colonization sees in this narrative platform a space for the production of historical meaning and cultural reference, a space in which the historical gaze of a society can be more widely analyzed.

Keywords: Brazilian Cinema; Colonization; Gender; Historical Culture; Historical Fiction.

PELÍCULAS HISTÓRICAS Y GÉNERO: ENTRE VEROSSIMILHANZA Y CARNAVALIZACIÓN

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo discutir la construcción de conocimiento histórico y de las relaciones género en cuatro películas históricas brasileñas sobre el contexto de la colonización portuguesa: *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati, (1994), *Caramuru, A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001) y *Desmundo* (Alain Fresnot, 2003). Al elegir películas, entendemos que, en el uso público de balizas históricas específicas, se encuentran tensiones entre la cultura y las referencias de los grupos involucrados y de los patrones de consumo propios a un objeto de la cultura de masa. Estos factores dan a conocer la experiencia de un pasado, pero también estructuran una narrativa que da sentido a las experiencias de vida. Aunque la película retrata cierto pasado histórico, puede dialogar con las relaciones de género en la contemporaneidad. Estas narrativas son como telarañas de significados, los cuales son constantemente recordados, modificados y trabajados, lo que mantiene su naturaleza dinámica y abierta. Esto significa que la práctica de construir narraciones históricas se configura en un espacio central de la propia experiencia de vida humana, ya que este sentido posible de orientación temporal construye una especie de conexión con los diferentes entendimientos del pasado y nuestras identidades actuales. La elección de las películas sobre la colonización portuguesa ve esta narrativa apoyar un sentido histórico de la producción y el espacio cultural de referencia, un espacio en el aspecto histórico de una sociedad puede ser analizada en un sentido más amplio.

Palabras clave: Cine Brasileño; Colonización; Género; Cultura Histórica; Ficción Histórica.

1 Introdução

A produção cultural resultante da relação entre história e cinema é rica, extensa e problemática. Inúmeras produções fílmicas situam suas narrativas no passado, seja como mera ambientação para uma narrativa romantizada ou de maneira a explorar aspectos biográficos de personagens célebres, construindo percepções históricas a partir da concatenação de recursos audiovisuais. Não é à toa que filmes são comumente usados como recurso didático no ensino de História e para fins de contextualização histórica em outras disciplinas.

Por outro lado, convém salientar que, como são essencialmente expressões de um grupo de desenvolvedores, as narrativas fílmicas podem priorizar outros aspectos a qualquer compromisso acadêmico de investigação histórica, como a composição estética, o valor de entretenimento e aplicações simbólicas ou líricas. Assim, tratar da história no cinema pode ser controverso, embora seja um esforço necessário uma vez que estes filmes repercutem no imaginário do público.

É válido observar que, pela força de seus recursos técnicos e sua capacidade de perpetuar imagens icônicas dos temas filmados, a linguagem cinematográfica se revela capaz de construir e perpetuar percepções sobre determinados períodos históricos. Além disso, a partir do não mostrado, daquilo que é excluído do enquadramento, o filme produz um recorte, determinando o que se torna memória visual ou não. Como afirma Rosenstone (2015), ainda que saibamos que uma trama gira em torno de protagonistas fictícios ou apenas parcialmente baseados em indivíduos reais, filmes históricos afetam significativamente a visão da tessitura de nossa realidade. O cinema é, afinal, como outros espaços simbólicos, um exercício de reflexão, um pensar-se estético e narrativo.

O que dizer, então, do modo como o cinema nacional reflete acerca de nossa história? Primeiramente, deve se estabelecer o conceito de filme histórico utilizado neste trabalho, posto que todo filme é histórico na medida em que discursa sobre o período em que foi produzido. À parte outras definições possíveis, essa investigação trata de produções situadas no passado, isto é, o filme histórico enquanto modalidade narrativa. Ainda mais especificamente, o passado que interessa a este trabalho é o colonial.

Embora o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (1996) atribua ao Brasil um interesse limitado pelo seu próprio passado, há uma produção relativamente ampla em torno do tema. A obra mais antiga é *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), que busca traduzir as palavras da carta de Pero Vaz de Caminha em imagens épicas, embaladas pela trilha sonora de Heitor Villa-Lobos. Obras posteriores abundam, especialmente no que diz respeito às décadas de 1970, 1990 e aos anos 2000, sinalizando um interesse pelo gênero. A título de exemplo, o romance histórico *A Muralha*, de Diná Silveira de Queirós (1954), recebeu cinco adaptações televisivas: em 1954 (Record), 1958 (TV Tupi), 1961 (TV Cultura), 1968 (TV Excelsior) e 2000 (Rede Globo).

Por outro lado, deve-se observar que, como aponta Richard Gordon (2009), boa parte da produção cinematográfica de época no Brasil parece apontar mais para um exercício de formulação de identidade que uma reconstituição histórica por seu próprio mérito,

frequentemente apelando para a ironia, a irreverência ou até mesmo a metalinguagem. O que isso significa, em termos práticos, é que embora articulem esforços para reconstituir o passado através da elaboração de figurinos e cenários, e até mesmo da reconstituição de caracteres linguísticos, como o uso do tupi antigo em *Hans Staden* (Luiz Alberto Pereira, 1999), estes filmes comumente expressam fortes visões identitárias.

Deste modo, apresentam-se visões desconstruídas acerca da formação étnica do país, das narrativas sociais e das percepções de gênero. Trata-se de um modelo "carnavalesco" de produção, para empregar o termo apresentado por Ella Shohat e Robert Stam (2006) para designar conteúdos e abordagens estéticas de caráter subversivo e diverso, os quais parecem possuir ainda grande potencial para discussões sobre a construção histórica da percepção de Brasil e sobre o potencial expressivo do cinema nacional. O conceito de carnavalização empregado por estes autores remonta a Bakhtin (1993), que pensa a festa do Carnaval como um espaço de inversão de valores e glorificação daquilo que normalmente é considerado inadequado, repulsivo ou vulgar.

Assim, o propósito deste artigo se fundamenta em três pontos: investigar como os filmes selecionados apropriam e interpretam a Colonização da América Portuguesa em seu encadeamento narrativo e estético; observar o que estas produções têm a dizer acerca de representações de gênero; e pontuar que discussões podem ser abertas no ensino de História por meio delas. Os filmes selecionados são *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976); *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati, 1994); *Caramuru, A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001) e *Desmundo* (Alain Fresnot, 2003).

Para os fins desta análise, serão examinados os componentes estéticos e temáticos dos filmes, fundamentais para o desencadeamento de soluções para a construção/apresentação dos personagens, do ambiente e das narrativas. Buscamos observar as intertextualidades descritas entre conhecimento histórico e cinema, examinando as peculiaridades das estruturas visuais dos filmes e suas potencialidades e limites em relação à cultura histórica, a fim de discutir o lugar destas narrativas em seu contexto de produção, bem como as possíveis contribuições no que diz respeito ao uso de filmes como recurso didático do ensino de história.

2 Filmes históricos, verossimilhança, carnavalização e gênero

O primeiro filme aqui tratado é *Xica da Silva* (1976), uma produção dirigida por Carlos Diegues que se passa nas Minas Gerais do século XVIII. Sua estrutura é a de uma cinebiografia altamente estilizada de Francisca da Silva, mulher nascida entre 1731 e 1735, filha da escrava Maria da Costa, escrava negra e concubina do contratador de João Fernandes de Oliveira (ANDRÉ, 2007). *Xica da Silva*, na visão de Gordon (2009), opera pela lógica da alegoria, utilizando a imagem de Xica, interpretada pela atriz Zezé Motta, como figura simbólica do próprio Brasil, pois se envolve em uma relação com um ilustre português, o contratador, valendo-se desta relação para promover sua condição social e obter sua medida de autonomia e poder.

O que se sabe acerca de Francisca Silva de Oliveira, assimilada pelo folclore brasileiro como Chica da Silva, é informado principalmente pelo relato do advogado diamantinense Joaquim Felício dos Santos, encarregado de realizar, em 1853, a partilha dos bens de Feliciano Athanásio dos Santos e de sua então esposa, Frutuosa Batista de Oliveira, neta de Francisca. Tendo escrito uma crônica colonial da região, Felício dos Santos viria a rastrear informações que seriam mais tarde integradas na obra *Memórias do Distrito Diamantino*, incluindo dados sobre Chica da Silva (FURTADO, 2003). Sabe-se que descendia de uma escrava e um branco, tendo obtido sua alforria em 1754, passando a ser registrada no ano seguinte como Francisca da Silva de Oliveira, o que indica certo reconhecimento legal de sua união com o contratador, embora esta nunca tenha se formalizado em um casamento propriamente dito. De qualquer forma, Francisca da Silva parece ter efetivamente atingido um posto de influência e aceitabilidade entre as camadas mais elevadas da região naquele período.

A narrativa cinematográfica de Diegues trata da ascensão e queda da personagem, utilizando uma estética marcada pela hipérbole, por visualidades extravagantes, uso frequente da musicalidade e humor irreverente. Conforme aponta Johnson (1995, p. 216), o filme é uma "celebração carnavalesca" e uma produção evidentemente política, embora não no sentido tradicional, principalmente por contrapor à solenidade europeia uma espécie de brasilidade espontânea e autêntica.

Esta brasilidade carnavalesca empodera o riso e celebra o humor da protagonista, cujas demandas por extravagância e vingança são justificadas pelo tratamento que recebeu enquanto escrava. Seu riso, sua extravagância e sua sexualidade são representados como valores libertadores, em oposição à hipocrisia de um meio social que há muito vivia a partir do trabalho forçado dos escravos. Mesmo ao final do filme, quando o contratador é convocado de volta a Portugal para responder por crimes de corrupção, deixando Xica desamparada e à mercê da intolerância e da hipocrisia do povo da região do Tijuco, a protagonista se mantém altiva e não se mostra disposta a abrir mão do riso e do exercício de sua sexualidade.

A estética de *Xica da Silva* é carregada de artificialidade (Figura 1), empregando figurinos e maquiagens exageradas, quase caricaturais. A música tema, *Xica da Silva*, composta por Jorge Bem Jor, interfere na caracterização de época, introduzindo um invasivo componente de contemporaneidade aos ouvidos do espectador. Os diálogos não são construídos com a pretensão de construir uma "fala de época", recurso recorrente em produções do gênero, ao contrário, o tom predominante é o de uma fala coloquial contemporânea. Este tom combina com o estilo de atuação prevalente no elenco, marcado pelo gestual e pela impostação de voz. No todo, a produção se caracteriza por seu aspecto teatral e pitoresco, apartado do cinema narrativo convencional. Para o diretor, tratava-se então de buscar a experiência "paralela, alternativa e verossímil" do cinema, não uma reprodução da realidade (DIEGUES apud JOHNSON, 1995, p. 216).

Figura 1 - A caracterização em *Xica da Silva* (1976)



Fonte: DVD.

Carlota Joaquina, Princesa do Brazil (1994), dirigido quase duas décadas após *Xica da Silva* (1976), parece compartilhar de semelhante artificialidade, a começar pelo título, que opta pela grafia *Brazil*. Como a estrutura narrativa da película é composta por dois níveis, quais sejam a história propriamente dita da princesa Carlota Joaquina e a narração desta história, feita por um escocês à sua sobrinha, Yolanda, o Brasil aqui apresentado é um *Brazil*, como visto por estrangeiros. É visível aqui a ironia para o espectador com um olhar atento à extensa

filmografia estrangeira que usa o Brasil como tema ou cenário, representando a cultura brasileira sempre como um outro distante.

Também é relevante observar que tanto Yolanda quanto a versão infantil de Carlota Joaquina são interpretadas pela mesma atriz, Ludmila Dayer (Figura 2), o que sinaliza o aspecto lúdico da história. Assim, torna-se implícito que a menina que ouve o relato sobre a princesa do *Brazil* se imagina em seu lugar. Deste modo, tal como *Xica da Silva*, em *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1994) não se pleiteia a posse de uma verdade histórica. Em vez disso, o que vemos é uma abordagem satírica e personalista dos eventos retratados.

Figura 2 - A versão jovem da protagonista em Carlota Joaquina, Princesa do Brazil (1994)



Fonte: DVD.

Entretanto, diferente de *Xica da Silva*, *Carlota Joaquina* apresenta esforços mais significativos em reconstituir figurinos, cenários, maquiagens e discurso conforme uma caracterização de época que é, ao menos aparentemente, precisa (Figura 2). As atuações são menos artificiais, embora não naturalistas. Isso possibilita, de acordo com Fonseca (2002), que críticas sejam feitas à produção já que, segundo a autora, a película parece replicar um perigoso discurso de verdade histórica, enganador para aquele que assiste (FONSECA, 2002, p. 33). Com efeito, não há contestação implícita da confiabilidade do narrador como ocorre, por exemplo em *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), filme no qual os eventos mostrados na tela são nitidamente contrários ao que dita a voz narrativa. Além disso, em momento algum a narração em *Carlota Joaquina* apresenta fatos alternativos para o que está oferecendo.

Por outro lado, é válido frisar que o tom da narrativa em *Carlota Joaquina* é abertamente satírico, dirigido para a comédia e para a desconstrução das figuras históricas representadas. Além disso, o filme se encerra com um diálogo no qual Yolanda questiona ao narrador sobre

a verdade dos últimos eventos relatados e ele responde que não há como se saber ao certo, posto que o problema da História é que "quanto mais se lê, menos se sabe".

A trama é centrada em Carlota Joaquina, esposa de D. João VI, que seria rei de Portugal de 1816 a 1826. Aborda-se principalmente o período em que a corte se estabeleceu no Rio de Janeiro, na sequência da entrada das forças napoleônicas na Península Ibérica. Princesa Espanhola, Carlota é criada com todo o luxo e refinamento próprio de seu meio, de modo que é para ela um momento de choque o casamento com o Príncipe D. João, majoritariamente caracterizado da maneira como Carlota o vê, isto é, um indivíduo simplório, sujo, desinteressante e grosseiro, frequentemente representado comendo frango (Figura 3).

Figura 3 - A representação de D. João VI em *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1994)



Fonte: DVD.

Entretanto, e este é outro ponto em que *Carlota Joaquina* diverge significativamente de *Xica da Silva*, Carlota é representada frequentemente como uma antagonista. Seu julgamento final é dado pela esposa de Fernando Carneiro Leão, que Carlota havia assumido como amante: uma mulher sem beleza, juventude ou majestade, não uma rainha.

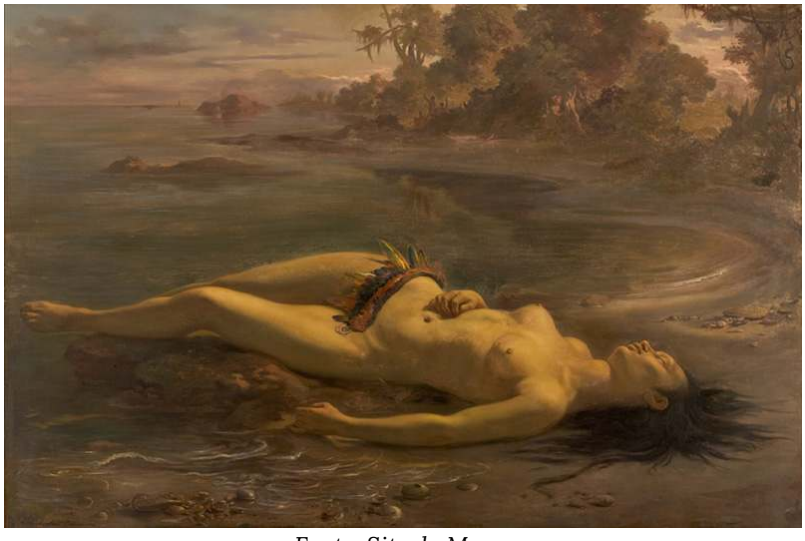
Ao final, quando retorna a Portugal, Carlota lança do navio os seus sapatos afirmando não querer da colônia "nem o pó" e, em um nítido exercício de artificialidade cinematográfica, miniaturas de sapatos são mostradas caindo no fundo de um aquário. Enquanto isso, D. João é mostrado como um monarca gentil, apesar de desajeitado, que ama profundamente o Brasil e se sente mal por abandoná-lo. Assim, enquanto no primeiro filme o espectador é encorajado a apiedar-se e simpatizar com a rebeldia e extravagância benigna de Xica da Silva, em *Carlota Joaquina* ele é estimulado a ver Carlota como uma espécie de vilã.

Tal como os dois filmes anteriores, *Caramuru, A Invenção do Brasil* (2001) não se faz notar por tecer um solene discurso cinematográfico de verdade histórica, mas por construir uma narrativa abertamente irreverente do tema representado. Adaptado a partir da minissérie veiculada pela Rede Globo em 2000, o filme trata do tempo vivido pelo náufrago português Diogo Álvares Correia entre os Tupinambás da costa brasileira. A história real de Álvares Correia inspirou *Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, do frei Santa Rita Durão (1781), que incorporou narrativas adicionais à história, como a de Paraguaçu e sua irmã, Moema, cujo fim dramático foi registrado na célebre pintura *Moema*, de Victor Meirelles (Figura 4), e na escultura homônima feita por Rodolfo Bernardelli, em 1895, constituindo, portanto, um tema caro às artes visuais brasileiras.

Das produções cinematográficas aqui analisadas, *Caramuru* é a mais livre em termos de forma. A voz narrativa ao início do filme, acompanhando o enquadramento da filmagem no desenho de um livro de histórias, já revela como será o desfecho dos dois personagens principais, Diogo, um artista português degredado, e Paraguaçu, uma "princesa" tupinambá. Os figurinos são, de modo geral, estilizados, especialmente os usados por Paraguaçu e Moema (Figura 6). Parece conveniente que a produção use pequenas peças plumárias para evitar a nudez característica dos tupinambás históricos, mas a estilização dos trajes aponta para o caráter lúdico e carnavalesco da trama.

Dentre outras coisas, é constante o diálogo com a contemporaneidade, como quando o cacique Itaparica busca vender o Brasil a Dom Vasco de Athayde, anunciando todas as vantagens econômicas e turísticas que o território tem a oferecer, ou quando D. Vasco afirma que a extração de pau-brasil gerará empregos e o desenvolvimento do país (Figura 5). Ao longo da viagem marítima, é apresentado Heitor, que comete crimes inócuos para ser degredado e viajar gratuitamente, o que parece fazer referência à cultura de viagem dos "mochileiros" contemporâneos.

Figura 4 - *Moema*, de Victor Meirelles, 1866



Fonte: Site do Masp.

ISSN: 2177-5648 OPSIS (Online), *Catalão-GO*, *v.* 19, 2019

Figura 5 - O triângulo amoroso de *Caramuru, A Invenção do Brasil* (2001)



Fonte: DVD.

Assim como a música de Jorge Ben Jor em *Xica da Silva*, a composição *Tuby Tupi*, de Lenine, embora seja uma composição anterior ao filme, complementa de forma relevante o encadeamento audiovisual. A letra da canção, ao enumerar diversas comunidades e personalidades indígenas, convoca a imagem de um Brasil atual cuja identidade é fundamentalmente uma atualização do ser indígena, mas de uma forma genérica e difusa, muito mais baseada em estereótipos que em análises socioculturais. Vejamos um excerto do tema composto por Lenine:

> Canibal tropical, qual o pau
> Que dá nome à nação, renasci
> Natural, analógico e digital
> Libertado astronauta tupi
> Eu sou feito do resto de estrelas
> Daquelas primeiras, depois da explosão,
> Sou semente nascendo das cinzas
> Sou o corvo, o carvalho, o carvão
>
> O meu nome é Tupy
> Guaicuru
> Meu nome é Peri
> De Ceci
> Sou neto de Caramuru
> Sou Galdino, Juruna e Raoni
> (LENINE, 1999).

A estrofe apela para uma forma de misticismo panteísta generalizante, que situa o "canibal" tupi na origem e na essência de tudo, enquanto o refrão reclama unidade com

notórias figuras indígenas. O discurso do filme parece colocar os valores da brasilidade e a identidade indígena em igual patamar. Desconsideram-se, em *Caramuru*, os preconceitos e a opressão sofridos historicamente pelos povos indígenas e, ao mesmo tempo, um indigenismo apolítico e a-histórico é abraçado.

Figura 6 - O triângulo amoroso de *Caramuru*, A *Invenção do Brasil* (2001)



Fonte: DVD

Deve-se observar ainda que os papéis tupinambás não são interpretados por atores indígenas. Em conjunção com o tom geral da narrativa, isso se revela altamente problemático. Os resultados em tela são indígenas vagos, sem especificidades linguísticas, rituais ou sociológicas, e seu papel é reduzido a um louvor da espontaneidade, da alegria de viver e da liberdade sexual. Itaparica reproduz estereótipos ao ser mostrado como preguiçoso e malandro, enquanto Paraguaçu e Moema são marcadas acima de tudo por serem vetores do triângulo amoroso que constituem com Diogo, sendo principalmente representadas como seres sexuais.

Este é um ponto de convergência dos três filmes: a sexualidade de suas personagens femininas principais. Xica, Carlota, Paraguaçu e Moema são francas a respeito de seus impulsos sexuais e buscam satisfazê-los. Xica, que utiliza seu apelo para convencer o contratador a cercá-la de extravagâncias, e Carlota, que se coloca acima das normas sociais relacionando-se com um homem casado, associam-se ao arquétipo cinematográfico da *femme fatale*, caracterizado como mulher misteriosa, dissimulada e perigosa, que exerce seu poder por vias escusas, às margens do socialmente aceitável (HANSON; O'RAWE, 2010). As princesas tupinambás de *Caramuru*, por sua vez, orbitam em torno de Diogo, homem, branco e europeu: a realização de Paraguaçu é estar ao lado dele quando se encerra a história; a tragédia de sua irmã, Moema, é não poder ocupar este posto.

O quarto filme selecionado para esta análise, *Desmundo* (2003), destaca-se em relação aos demais tanto no tom quanto no tema. Não se trata de uma abordagem satírica ou abertamente carnavalesca, mas de um claro esforço criativo naturalista. Também não se trata da biografia de uma personagem histórico e mitificado, mas de uma personagem fictícia e

que está situada em um posto de autoridade. *Desmundo* adapta o romance homônimo de Ana Miranda (1996), e concerne a narrativa de Oribela, uma órfã enviada à América Portuguesa, como muitas outras, a fim de casar-se com um colono.

Enquanto se debruça sobre o tema das órfãs trazidas de Portugal e, mais especificamente, sobre o drama pessoal de Oribela, o filme trabalha muitas questões fundamentais da vida na América Portuguesa, como a complexidade do panorama étnico, social, religioso e econômico vigente. Em certo momento, por exemplo, o sacerdote exige ao marido de Oribela, Francisco, que lhe entregue uma quantidade de seus escravos indígenas a fim de que possam receber uma educação cristã. Francisco insiste em liberar apenas um número limitado de crianças pequenas, pois necessita dos servos que têm condições físicas para desempenhar funções em sua propriedade. Quando o padre exige um jovem mais maduro, que pesque para o colégio, isso dá início a uma troca de insultos entre o proprietário e a autoridade eclesiástica (Figura 7).

Enquanto o trabalho escravo ocupava um lugar central na vida econômica da colônia, a Igreja demandava a salvação das populações nativas pela via da evangelização. Deste modo, o filme representa um momento em que a disputa pelas almas se converte em uma disputa pelos corpos dos indígenas. Fica claro que, para além de qualquer interesse econômico, o personagem sacerdote vê como imperativo o processo de trazer o território colonial da "selvageria" para uma percepção europeia e cristã de civilização, o que inclui suprimir as culturas tradicionais daqueles a quem se refere como "gentios", "negros da terra" e "brasis".

Figura 7 - O padre abandona a propriedade de Francisco, após a discussão entre os dois, em *Desmundo* (2003)



Fonte: DVD.

As falas do sacerdote no início do filme exprimem ainda a visão de que é importante separar a colônia das práticas pecaminosas que se tornaram correntes, e trazer as jovens da Europa para se casarem com os colonos como parte dessa luta. Em vista desta fala, que parte de um personagem que diz preferir as índias às órfãs de Portugal, fica implícito que o concubinato com mulheres indígenas é um componente fundamental das ditas atitudes pecaminosas. Além disso, no sermão que se segue ao casamento coletivo entre os colonos e as órfãs, o sacerdote afirma que de suas uniões virá a bênção da "alvura da pele".

Outra questão exposta ao longo do filme é a posição dos cristãos novos no mundo português. O comerciante Ximeno Dias é um cristão novo e um personagem essencial na trama, pois é a ele que Oribela recorre para tentar fugir de Francisco, e é com ele que a portuguesa tem relações sexuais consensuais, em oposição aos recorrentes atos de estupro que sofre nas mãos do marido. Para Francisco, todavia, e presumivelmente para a maior parte da sociedade ao seu redor, Ximeno é valorizado apenas pelos bens de consumo que tem a oferecer, como escravos, espelhos, tesouras, colheres, jogos de tabuleiro e curiosidades (Figura 8).

Figura 8 - Ximeno mostra seus produtos a Francisco em *Desmundo* (2003)



Fonte: DVD.

Enquanto indivíduo, porém, Ximeno é um cidadão de segunda classe. São atribuídos a ele insultos como "marrano" e "gente que foi batizada em pé". Este último insulto se refere à presunção de que os cristãos novos haviam adotado a fé católica tardiamente e por conveniência, e que não havia qualquer certeza de que tinham de fato abandonado as tradições judaicas.

Assim, apesar de possuir um escopo narrativo relativamente limitado, *Desmundo* discute uma ampla cadeia de tensões e opressões próprias do ambiente colonial da América Portuguesa. A desconfiança em relação aos cristãos novos, a posição subalterna das populações indígenas e o componente de uma ordem civilizacional impositiva inerente aos representantes da igreja são exemplos disso. Acima de todas as outras questões, todavia, certamente se impõe o tema das relações de gênero.

É evidente que, embora o envio das órfãs se imponha como uma ação caridosa do estado português e da igreja, ou ao menos se justifique dessa forma, a prática só é possível na medida em que as mulheres não são compreendidas como possuidoras da mesma autonomia básica ou dos mesmos direitos que os homens. As órfãs são lembradas pelo personagem de Dona Brites que lhes cabe ser submissas, e que casar é fácil, conquanto sejam obedientes. Sua função é processar os alimentos, fiar, tecer e gerar filhos, preferencialmente não abandonando o espaço da casa. Quando Oribela cruza olhares com outro homem, mesmo sem dizer qualquer coisa ou praticar qualquer ação adicional, ela é violentamente agredida por Francisco.

Com efeito, nas ocasiões em que Oribela tenta fugir do marido, este se refere a ela em termos que evocam propriedade, afirmando que vem buscar aquilo que é seu. Como toda a

narrativa é acompanhada a partir do ponto de vista de uma protagonista feminina, as formas seguidas e naturalizadas de opressão se tornam muito nítidas para o espectador da película.

Com relação ao aspecto visual, o filme de Alain Fresnot se opõe aos outros três selecionados. Como se pode observar nas Figuras 7 e 8, foi empregado um esforço substancial na construção de cenários e figurinos que evoquem o século XVI. É notável a rusticidade da mobília e dos implementos utilizados, bem como a escuridão dos interiores, dado que as construções possuem poucas janelas. Os materiais predominantes são taipa, madeira e palha (Figura 9).

Figura 9 - A rusticidade de *Desmundo* (2003)



Fonte: DVD.

Para além dessas materialidades, deve-se atentar para os usos que o filme faz da linguagem. A maior parte dos diálogos do filme é composta em português arcaico, enquanto diversas outras falas são enunciadas em uma forma de tupi antigo. Assim como a caracterização rústica, o fator linguístico gera estranhamento aos olhos do público, mas também colabora com a construção de uma impressão de verossimilhança. Além disso, as atuações são naturalistas e, ao contrário do que ocorre com *Caramuru*, os papéis indígenas não são interpretados por atores de outras etnias.

Talvez a questão mais crucial acerca do tratamento visual dado ao filme de Alain Fresnot seja a violência em cena. Embora os outros filmes selecionados para esta análise apresentem cenas de violência, a abordagem naturalista e imersiva de *Desmundo* produz desconforto no espectador, que é situado no núcleo das experiências de Oribela, e não em um mundo altamente estilizado de meias verdades, fatos passíveis de contestação, metalinguagem e representações irreverentes.

É importante que a investigação de um conjunto de filmes contemple o modelo estético adotado por estas obras. Como apontado por Ismail Xavier (2008), há um modelo narrativo clássico, em grande parte consagrado pela indústria hollywoodiana e, portanto, hegemônico no horizonte produtivo da linguagem. Este modelo consiste do uso da tela como uma espécie de "janela", uma ilusão imersiva, que permite ao espectador sentir-se envolto pela narrativa. Em oposição a essa dinâmica, que o autor chamou de "transparência", há o que ele entende como "opacidade", isto é, o uso da tela como uma superfície não-imersiva que jamais deixa de

chamar atenção para a ficção tramada em sua composição. Narrativas opacas frequentemente são irônicas e antinaturalistas no uso que fazem dos recursos da linguagem, recorrendo àquilo que Noël Burch (1973, p. 147) denomina "estruturas de agressão".

Os três primeiros filmes aqui listados são nítidos exemplos de narrativas opacas. Entre os recursos empregados por estes, incluem: a artificialidade dos figurinos de *Xica da Silva*; a presença intrusiva de música contemporânea nos filmes de Diegues e Arraes; os estereótipos contemporâneos e a narração onisciente em *Caramuru*, *A Invenção do Brasil*, bem como os narradores distantes de *Carlota Joaquina*, *Princesa do Brazil*. Em evidente oposição a estes exemplos, encontra-se *Desmundo*. O filme de Fresnot busca produzir uma experiência imersiva para o espectador, introduzindo elementos que procuram trazê-lo para a história sem chamar atenção para o constructo fictício nela tecido.

3 Filmes históricos e práticas de ensino

Uma questão central ao debate pedagógico é a necessidade de construir o processo de aprendizagem como um exercício de argumentação, questionamento e criação de sentido. Para a História, frequentemente reduzida no imaginário popular à recitação arbitrária de conteúdos pré-designados, este debate é relevante e desejável. Acima de tudo, é fundamental que o ensino de História ofereça um campo aberto para a compreensão dos mecanismos internos do conhecimento, como a seleção, o estudo e a confrontação das fontes.

A linguagem cinematográfica, especialmente disponível atualmente graças às associações de seus conteúdos às emissoras televisivas e serviços de *streaming*, é uma das presenças mais poderosas da cultura visual contemporânea. Por que trazer os filmes históricos para o centro do debate nas aulas de História? Uma resposta preliminar seria: porque eles existem, são muitos, atingem públicos que incluem os alunos e, principalmente, porque o rótulo "filme histórico" imbui suas narrativas com a autoridade de serem "discursos sobre o que aconteceu". Desconsiderar estes materiais pode alienar o debate da sala de aula das discussões que se dão fora da escola. Em contrapartida, aplicá-los indiscriminadamente e sem qualquer forma de filtro ou comentário crítico não resulta em um acréscimo.

Como explicado anteriormente, é fundamental ao cinema hegemônico certa construção em forma de "janela", um modelo imersivo e, aparentemente neutro, que cria uma realidade na qual podemos não apenas acreditar, mas mergulhar (XAVIER, 2008, p. 41). Este é, enfim, o conceito de verossimilhança no cinema: a ideia de que temos diante de nós uma narrativa da qual fazemos parte pela duração da exibição. Como vimos, alguns filmes optam por operar fora desta lógica, mas isso não significa que suas representações também não sejam passíveis de investigação e discussão.

Assim, é sempre válido discutir o que a introdução das mídias audiovisuais pode acrescentar ao ensino, mas também o que deve ser questionado a respeito destas produções. Pelo impacto oriundo das imagens e do som, os filmes são capazes de dar cor, textura, sentimentos, humanidade e, acima de tudo, um rosto a temas frequentemente tratados

abstratamente em sala. A distância e a frieza conteudista da prática pedagógica básica podem ser amenizadas através da agregação de mídias diferenciadas, ampliando o potencial de sensibilização da disciplina. Como argumenta Rüsen (2010, p. 44),

> [...] somente quando a história deixar de ser aprendida como a mera absorção de um bloco de conhecimentos [...] é que ela poderá ser apropriada produtivamente pelo aprendizado e se tornar fator de determinação cultural da vida prática humana.

Por outro lado, é elementar que o trabalho didático não pode se resumir a uma livre associação entre as aulas convencionais e a exibição de filmes históricos, incluindo também discussões sobre a própria natureza dessas produções. A partir do exame de obras do gênero, abre-se margem para demonstrar as formas possíveis para se interpretar uma fonte, bem como os interesses e os ângulos estéticos envolvidos em uma representação artística de dado período histórico.

Para além de discussões acerca das transições estéticas, que podem ser detectadas nas poucas décadas de idade da mídia cinematográfica, os filmes aqui selecionados viabilizam discussões sobre uma diversidade de tópicos: como vemos a história do período colonial; como são construídos os imaginários em torno de personalidades célebres; os modos pelos quais a expressão estética se constitui em uma declaração de identidade cultural, entre outros.

Por fim, e tão importante quanto estas possibilidades, o estudo destes filmes permite evidenciar quais são as motivações e os impulsos criativos por trás de obras históricas: quem as cria? Como? Por que? Quais os efeitos dessas obras em nossa visão cultural mais ampla?

4 Considerações

O que *Xica da Silva*, *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* e *Caramuru, A Invenção do Brasil* têm em comum, à parte suas peculiaridades temáticas, técnicas e estéticas enquanto formas possíveis de cinema histórico brasileiro, é o que trazem para a discussão sobre o gênero dentro deste modelo específico de cinema. Embora todos apresentem personagens femininas relevantes para a história, sua caracterização é frequentemente reduzida ou caricata. Ao assumirem, por exemplo, as características do arquétipo da *femme fatale*, Carlota Joaquina e Xica da Silva se tornam personagens menos complexas, objetificadas, mais definidas por sua sexualidade e sua ambição, e pela necessidade de satisfazê-las independente de consequências possivelmente destrutivas.

Paraguaçu e Moema são personagens sintéticas, epitomizam o conceito de "interesse amoroso", isto é, a personagem feminina que geralmente acompanha o herói de aventura, existindo apenas em função dele. Além disso, não possuem qualquer caracterização além da genérica "alegria de viver" e da fixação canibal por Diogo, estereótipos exaustivamente associados aos povos indígenas brasileiros na ficção, e não apenas nos meios audiovisuais.

Já Oribela, em *Desmundo*, destaca-se na medida em que parece ser uma personagem com seus próprios interesses em mente, que nunca cessa com suas tentativas de fugir ao arranjo matrimonial que lhe foi imposto. Nunca lhe é dada a permissão para que exponha seus próprios desejos, mas é claro na produção cinematográfica que ela deseja voltar à vida

religiosa e a Portugal, longe do "desmundo", o não mundo ao qual foi trazida. Mesmo quando aparenta estar conformada com sua condição, ela jamais a aceita por completo, e continua a tentar se evadir. Embora não seja em si uma norma, a presença de mulheres na composição do roteiro pode ter sido um fator importante para a composição mais nuançada da narrativa. O romance no qual o filme se baseia, cabe tornar a observar, também é de autoria feminina.

Conforme foi observado na década de 1970 pela teórica do cinema Laura Mulvey, a forte presença masculina na produção cinematográfica dominante leva à criação de filmes inclinados para a satisfação de um público também masculino. O cenário derivado dessa dinâmica é um cinema falocêntrico, no qual a mulher ocupa principalmente o posto de objeto de desejo, assumindo a função de satisfazer o desejo do olhar de um espectador masculino.

> A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p.438)

É importante salientar que, dos filmes selecionados, apenas um foi dirigido por uma mulher: *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*, de Carla Camurati, que com Melanie Dimantas também roteirizou o filme. *Desmundo*, por sua vez, foi escrito por uma equipe que, além de Alain Fresnot, contava com Sabina Anzuategui e Anna Muylaert para adaptar o romance de Ana Miranda.

Segundo o Boletim GEMMA[1] 2: Raça e gênero no cinema brasileiro (1970-2016) do (GEMAA), produzido pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, o cinema brasileiro está longe de ser um meio artístico-comercial diverso. Segundo os dados oferecidos pelo boletim, 98% dos filmes com mais de 500.000 espectadores foram dirigidos por homens. Que apenas 2% tenham sido dirigidos por mulheres é um indicador de quão ínfima ainda é a presença feminina no meio. Certamente que uma presença tão majoritariamente masculina no campo da produção cinematográfica nacional impacta no modo como personagens femininos são apresentados na tela. Qualquer análise futura sobre o tema das representações femininas no cinema nacional deve contemplar esta questão.

Notas

1 Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: EdUNB, 1993.

BURCH, Noël. **Práxis do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CANDIDO, Marcia Rangel et al. Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016). **Boletim GEMAA**, n.2, 2017.

DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia**. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000099.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2018.

FURTADO, Júnia Ferreira. Chica da Silva: história e vida. In: SÜSSEKIND, Flora et al. **Vozes Femininas:** gêneros, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: 7letras: 2003.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GORDON, Richard. Alegorias de Resistência e Recepção em Xica da Silva. **Cadernos do LINCC** [online] 2009, v. 3, n. 3. Disponível em: <http://www.incubadora.ufrn.br/incubadora/index.php/clincc/article/view/151>. Acesso em 21 abr. 2019.

HANSON, Helen; O'RAWE, Catherine. Introduction: "Cherchez la *femme*". In: HANSON, Helen; LENINE. Tubi tupy. In: LENINE. **Na pressão**. Los Angeles: Ariola Records, 2009. 1 CD.

JOHNSON, Randall. Carnivalesque Celebration in *Xica da Silva*. In: JOHNSON, Randall; STAM, Robert (Ed.). **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.

MIRANDA, Ana Maria. **Desmundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

O'RAWE, Catherine. ***The Femme Fatale***: Images, Histories, Contexts. Londres: Palgrave MacMillan, 2010.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

RÜSEN, Jorn. Aprendizado Histórico. In: BARCA, Isabel. SCHMIDT, Maria Auxiliadora; MARTINS, E. de R. (Org.). **Jörn Rüsen e o Ensino de História**. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

SANTOS, Joaquim Felicio dos. **Memórias do Distrito Diamantino**. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 1895.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Materiais especiais

CARLOTA Joaquina, Princesa do Brazil. Direção: Carla Camurati. Produção: Carla Camurati, Bianca de Felippes. Roteiro: Carla Camurati, Melanie Dimantas, Angus Mitchell. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes e Produções, 1995. DVD. 100 min.

CARAMURU, A Invenção do Brasil. Direção: Guel Arraes. Produção: Anna Barroso. Roteiro: Guel Arraes, Jorge Furtado. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2001. DVD. 85 min.

COMO era gostoso o meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Klaus Manfred. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Condor Filmes, 1971. DVD. 84 min.

DESMUNDO. Direção: Alain Fresnot. Produção: Van Fresnot. Roteiro: Sabina Anzuategui, Alain Fresnot. São Paulo: A.F. Cinema, 2003. DVD. 101 min.

O DESCOBRIMENTO do Brasil. Direção: Humberto Mauro. Produção: Ignácio Tosta Filho. Roteiro: Affonso de Taunay, Bandeira Duarte, Humberto Mauro. Salvador: Instituto de Cacau da Bahia, 1937. DVD. 83 min.

XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. Produção: Jarbas Barbosa. Roteiro: Antônio Callado, Cacá Diegues. Rio de Janeiro: J.B. Produções Cinematográficas, 1976. DVD. 114 min.

Recebido para publicação em 12 de junho de 2018
Aceito para publicação em 11 de setembro de 2018