

## REPRESENTAÇÕES DA MULHER CABOCLA NA TV E NO CINEMA NACIONAL DA DÉCADA DE 1970

### *WOMEN'S REPRESENTATIONS " CABOCLA " ON TV AND NATIONAL CINEMA ON 1970*

Luis Alberto Gottwald Junior\*

#### RESUMO

O cinema nacional produziu diferentes gêneros fílmicos na década de 1970, o que resultou em múltiplas representações da mulher atrelada ou não a uma perspectiva política e social. Essa pesquisa buscou mostrar que, apesar de não tão evidenciada quanto a indígena ou as afro-brasileiras, a mulher cabocla foi representada na TV e no cinema nacional de diferentes formas, através de filmes e novelas de cineastas e dramaturgos como Jorge Bodanzky, Orlando Senna (*Iracema: uma transa amazônica*, 1974) e Benedito Ruy Barbosa (*Cabocla*, 1979). Assim, percebeu-se como diferentes mídias perpassam o olhar para um mesmo perfil de sujeito, construindo peculiaridades e estereótipos em torno dele. Também verificou-se como os conflitos internos que envolvem personagem e atriz são trabalhados por produtores na construção das narrativas, explorando situações já existentes.

**PALARAS-CHAVE:** Filme; Televisão; mulher; conflito.

#### ABSTRACT

Brazilian Cinema produced different movies genres in the 1970s, which resulted in multiple representations of related or not to the political and social perspective woman. This research has sought to show that, although not as evident as indigenous or afro-Brazilian , half-breed the woman was represented on TV and in national cinema in different ways, through movies and novels of filmmakers and playwrights as Jorge Bodansky, Orlando Senna (*Iracema: uma transa amazônica* , 1974) and Benedito Ruy Barbosa ( *Cabocla*, 1979). Thus, it was perceived how different media pervade the look on the same subject, building peculiarities and stereotypes around it. It was also noted that internal conflicts involving character and actress are dealt with by producers in the construction of narratives, exploring existing situations.

---

\* Mestrando em História, Cultura e Identidades pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Rua Carneiro Ribeiro, n.270 – Uvaranas – Ponta Grossa/PR. E-mail: junior.gottwald@yahoo.com.br.

**KEYWORDS:** Movie; television; woman; conflict.

## Introdução



Figura 1: Indígenas servidos por Iracema  
Fonte: Acervo do autor



Figura 2: O choro de Iracema, após ter de servir os indígenas.  
Fonte: Acervo do autor

Em uma cena do filme *Iracema: uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky<sup>1</sup> e Orlando Senna<sup>2</sup>, a adolescente que dá nome ao título da produção chorou. Seu pranto

---

<sup>1</sup> Jorge Bodanzky, (1942 - ), paulista, cineasta documentarista brasileiro. Bodanzky era frequentador de cinematecas do Estado de São Paulo e estudante do Novo Cinema Alemão, cujo contato foi fundamental na produção do “docudrama” *Iracema: uma transa amazônica* (1974). Bodanzky também produziu obras como *Gitirana* (1975), *Jari*, (1981), *Os Mucker* (1978) e *O Terceiro Milênio* (1982), filmes com conotação política e no estilo semidocumental. Bodanzky também trabalhou na Revista *Realidade*, na década de 1960,

possui uma justificativa:ela não queria ter de servir alguns indígenas que estavam em um entreposto comercial, na região de Marabá, Pará. Dentre todos os momentos passados por ela no filme, este poderia ter passado despercebido.Mas o choro não é da personagem, e sim da atriz.

Em autobiografia escrita por Mattos (2006), o cineasta Jorge Bodanzky declara que:

Numa das cenas finais, Iracema aparece como garçõnete de um bar de estrada e, num dado momento, está com cara de choro. Entre os clientes, veem-se dois índios de óculos escuros. Só um makingof explicaria a situação: Edna havia se recusado a ser filmada servindo aos índios, posição que uma cabocla como ela considerava humilhante. Insistimos tanto que ela chorou. Daí a sua expressão nessa sequência. Esse foi um dos poucos problemas de relação interpessoal que tivemos na filmagem (MATOS, 2006, p.184).

Na descrição, dois pontos chamam a atenção. No primeiro, destaca-se a relação de preconceito existente entre caboclos e índios e a divisão estabelecida entre eles no espaço onde a narrativa se constrói. No segundo, a percepção de que a atriz pode dar encaminhamento diferencial à trama e conduzi-la a diferentes pontos de vista, levando o espectador a conhecimento de processos que não são evidenciados abertamente nos filmes, mas que transparecem em detalhes menos observáveis.

Esse texto surgiu do questionamento a essa cena, que levantou interesses em saber quais são e como são as representações da mulher cabocla no cinema e na telenovela nacionalda década de 1970. Como são representações midiáticas dicotômicas, vale lembrar que a TV atingia menos de 5% dos domicílios brasileiros, enquanto o cinema estava presente em cerca de30% dos municípios.

---

quando entra em contato com problemas sociais da região amazônica, o que, entre outros fatores, traz a ideia de produção do filme Iracema: uma transa amazônica. Entre as características de produção, ainda se encontra o fato de produzir *roadmovies*, filmes que se deslocam territorialmente por espaços maiores com câmeras móveis amadoras ou semiprofissionais. Sobre isso, ver: MATTOS, Carlos Alberto. Jorge Bodanzky – o homem com a câmera. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

<sup>2</sup> Orlando Sales de Senna (1940 - ), baiano, diretor, montador e roteirista brasileiro. Produziu peças de teatro e filmes nacionais. Cursou Direito na Universidade Federal da Bahia, mas deixou o curso para dedicar-se ao Teatro. Foi colaborador do Suplemento Cultural do Diário de Notícias de Salvador. Dirigiu documentários como Imagem da Terra e do Povo (1967), Lenda Africana na Bahia (1968) e 69 - a construção da morte (1969). Com Jorge Bodanzky, fez codireção em Iracema: uma transa amazônica (1974) e Gitirana (1976). Atualmente, preside a TAL - Televisão América Latina, estando afastado da direção de filmes e peças de teatro. Sobre isso, ver: LEAL, Hermes. *Orlando Senna: o homem da montanha*. Imprensa Oficial Do Estado, 2008.

Para Ramos (2004), o público espectador era variável, mas constituía-se, em sua maioria, da população urbana. O autortambém considera que, nesse mesmo período, o cinema adquiriu vários âmbitos de atuação, dividindo cineastas e formando campos intelectuais distintos. O Cinema Novo, o Cinema Independente e a pornochanchada podem ser citados como diferenciadores temáticos, ideológicos e políticos do cinema nacional.

No caso da TV, o fator mercadológico constitui teor intrínseco, até por causa de sua proximidade com o modelo midiático estadunidense. Na década de 1970, a mescla entre programas e propagandas já se evidenciava entre produtores e empresários que, mesmo com um público espectador numericamente gradual, já se preocupavam em fixar-se no horário oferecido. Além disso, Ramos (2004) esclarece que a rede Globo também atuou no aparelhamento ideológico do Estado, de modo que sua cooperação com o governo militar vigente possibilitou benefícios para ambos. A emissora teve maior espaço de audiência e maior apelo publicitário, o que gerou lucro imediato. O governo possuía um veículo de informação no qual poderia inserir propagandas de autopromoção.

Nesse contexto, a década foi um período de efervescência cultural e política, de modo que esse impacto sobre a mídia gerou múltiplas leituras de sujeitos, processos e sensibilidades históricas. Na TV e na mídia impressa, o governo militar exaltava a construção da rodovia Transamazônica, no filme, esses mesmos espaços são problematizados socialmente e vislumbrados em forma de denúncia.

Nesse sentido, o cinema nacional e a rede Globo buscam representar a mesma personagem, em espaços diferentes, de maneiras dicotômicas, mas com uma semelhança: o público das cidades lança seu olhar para o campo, estabelecendo discursos que podem aproximar ou afastar-se da realidade social das mulheres caboclas.

Assim, ao indagar sobre o porquê do choro de Iracema e ao saber que este possuía justificativa ligada a conflitos com os indígenas, a busca consistiu em saber motivos, circunstâncias e discursos, assim como verificar se outras mídias tratavam da mulher cabocla e como tal representação era vislumbrada. Na procura por outras fontes que retratassem a mulher cabocla, também surgiu a indagação das especificidades do termo “caboclo” no contexto espacial em que ela estava inserida.

Deborah Magalhães Lima (2009) descreve o termo caboclo como uma “categoria de classificação social” (LIMA, 2009, p.5). Essa classificação é baseada na produção rural em pequena propriedade, característica proeminente na região amazônica. Assim, ao se

referir à mulher cabocla, indica-se a multiplicidade de abordagens que tal termo imbrica, pois está atrelado não somente a parâmetros étnicos, como também a aspectos miscigenatórios, regionalistas e de classe. Desse modo, referir-se à Iracema como cabocla é estabelecer uma relação complexa entre o aspecto econômico, o cultural e o social, visto que a definição que o termo emprega vai além da mera titularidade perante as demais comunidades da região, ou seus atributos físicos.

A ligação entre atriz e personagem, bem como as formas como uma deixa a outra transparecer no filme, são aspectos que merecem destaque. Assim, além de percorrer algumas justificativas que levam o ponto de tensão entre caboclos e indígenas no filme, cabe compreender em que outros momentos a mulher cabocla é evidenciada na narrativa fílmica, e sob quais circunstâncias essa aparição ocorre.

Inicialmente, optou-se por ampliar o estudo para a análise da telenovela devido à escassez de mídias cinematográficas que contemplam a mulher cabocla no cinema. Além da já citada produção de Jorge Bodanzkye Orlando Senna, o documentário Amazônia (Jean Manzon, 1972) também mostra algumas mulheres caboclas, mesmo que de forma geral, sem problematização social ou política.

Na TV, a telenovela exibida pela rede Globo, “Cabocla” (Benedito Ruy Barbosa, 1979), destaca outra visão a respeito destas mulheres. Esse olhar diferencial estabelecido pelos dois “perfis” femininos da mulher cabocla permite estabelecer uma análise comparativa baseada no ator e nas formas como este é conduzido à cena pelo diretor.

Mulvey (1975) estabelece que o olhar predominante no cinema narrativo tradicional é o masculino, pois há significativa ausência de uma reflexão que contraponha o olhar feminino ao masculino, no que concerne à chamada “sétima arte”. Desse modo, analisar as personagens a partir do olhar masculino, é fundamental para compreender as suas representações no filme. Mesmo que a análise da autora esteja pautada nas leituras do feminino a partir do cinema, há como relacionar tais representações à telenovela Cabocla. Essa apropriação conceitual pode ser estabelecida a partir do momento em que a personagem cabocla representa um perfil feminino de submissão ao olhar afetivo do homem.

Analisar a mulher cabocla na TV e no cinema é, portanto, uma forma de compreender os olhares masculinos sobre personagens femininas. No primeiro caso, o olhar romanceado visa atingir um público variado, lançando olhares que não questionam o

perfil social doméstico da mulher, na década de 1970. No segundo caso, a análise social reflexiva da mulher cabocla na região amazônica mostra uma realidade de prostituição, pobreza e violência. Por mais que haja o olhar masculino sobre o feminino, Scott (1992) salienta que há uma discordância ao se equiparar as discussões de gênero com conceitos de etnia e classe social, de modo que uma única leitura da situação da mulher na sociedade não dá conta de atender todos os aspectos.

Essas visões masculinas sobre a mulher inserem-se no campo da mídia da década de 1970, período de restrições e fiscalizações ao mercado editorial, televisivo e cinematográfico. Cassili (2009) esclarece que a política autoritária instituída no terreno ditatorial brasileiro, se insere em uma dinâmica de transformações da sociedade brasileira, de modo que esta obtivesse maior centralidade, rigidez de ações e ordem disciplinar, o que compreendia por controlar as ações populacionais, não permitindo movimentos de contrariedade ao governo. Imagens, sons, símbolos estéticos, psicológicos e outros mecanismos audiovisuais de interação social passam a ser canalizados em favor do sistema político então vigente. Aqueles que não se adequassem a esse modelo estrutural e ideológicos de ordenação social eram proibidos de veicular suas ideias, além de correrem o risco de ter a integridade física e emocional violada.

Se a Rede Globo possuía hegemonia no cenário midiático televisivo nacional, o cinema de Bodanzky atuava na perspectiva contra hegemônica. Porém, o grupo submetido aos princípios ideológicos de quem se encontra no poder, também veiculava estratégias para construir um espaço no qual reagisse a essa hegemonia, produzindo um novo sentido histórico. Enquanto a emissora atuava em favor do governo, cineastas de esquerda produziam obras fílmicas que questionavam diferentes pontos da sociedade.

Através dessas considerações, a análise inicial se deu por ordem cronológica. Como o docudrama *Iracema: uma transa amazônica* foi produzido anteriormente, a análise deste se verifica nas linhas abaixo.

**A mulher cabocla sob o olhar de Jorge Bodanzky e Orlando Senna: um olhar semidocumental**



Figura 3: Cartaz do filme – Iracema, uma transa amazônica  
Fonte: Acervo do autor

Em linhas gerais, *Iracema: uma transa amazônica* foi produzido no ano de 1974 e trata da narrativa de Iracema, uma adolescente cabocla que se desloca do interior do Pará para a capital, Belém, a fim de conhecer a Festa do Círio de Nazaré e acompanhar sua família na negociação da colheita de açaí. A adolescente permaneceu no local, começou a se prostituir e conheceu Tião Brasil Grande, um caminhoneiro que carregava madeira do Rio Grande do Sul para a capital paraense.

Os dois encontraram-se em uma boate e Iracema passou a seguir Tião pela rodovia Transamazônica, recém-construída, denunciando problemas que ocorriam no local. Em um momento da viagem, Tião abandonou Iracema, que passou a enfrentar e, com isso, denunciar ao espectador outros problemas sociais da região. No fim da narrativa, os dois se reencontraram em uma boate à beira da Transamazônica. Na conversa, Tião comprou outro caminhão, mudando o ramo de sua atividade. Nesse momento o caminhoneiro gaúcho carregava gado para o Acre, enquanto Iracema trabalhava em uma boate às margens da

Transamazônica, ambas já modificadas pela ação do tempo do trabalho. Após rápida conversa, cada um segue seu caminho, o que revela a ausência de um final moral.

O filme foi rodado em três blocos, em sequência. A justificativa que Bodanzky dá pela escolha é que, desta forma, a atriz entenderia melhor a evolução de sua personagem. O primeiro bloco mostra a chegada da família ribeirinha até Belém para negociar sua colheita no mercado Ver-o-Peso. “Esse bloco conclui com a chegada de Iracema ao Ver-o-Peso, seu desligamento da família e primeiros contatos com o mundo da estrada” (MATTOS, 2011, p.173). O segundo bloco mostra a trajetória da personagem a partir do momento que conhece Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio). O terceiro bloco trata dos problemas sociais enfrentados por ela após o abandono de Tião.

A ideia de construção do filme surge a partir da experiência de Bodanzky como fotógrafo *free lance* na Revista Íris e na Revista Realidade, em fins da década de 1960 e início da década de 1970, o que corrobora diretamente para contatar de maneira mais profunda alguns problemas da região amazônica. A experiência adquirida por ele nestes trabalhos desagua na ideia de produção do filme Iracema: uma transa amazônica. Entre as características de produção, se encontra o fato de produzir *roadmovies*, filmes que se deslocam territorialmente por espaços maiores com câmeras móveis amadoras ou semi-profissionais.

Sonet (apud Odin, 1987) destaca a função do ator na análise fílmica de maneira particular, enfatizando metodologicamente as possibilidades de compreensão do contexto de produção por meio de protagonistas, antagonistas ou personagens seculares. Para ela, “todo filme de ficção é um documento sobre seu autor, seus atores, sua época” (SONET apud ODIN, 1987, p.15). *Iracema: uma transa amazônica* não é um filme de ficção, mas constitui-se de gênero híbrido que se intitula docudrama<sup>3</sup>. Este gênero mescla o ficcional e o documental e traz ao espectador a noção de representação do real, por meio de uma narrativa fictícia criada para embasar a problematização pretendida.

---

<sup>3</sup> Para Fuenzalida (2009), o docudrama não está inserido em um formato de filme, mas em um gênero fílmico. Para ele, o gênero é um “organizador cultural temático” (p.160) cujo objetivo é orientar o espectador e produzir enlace entre o documental e o ficcional. A escolha do gênero fílmico está diretamente vinculada à orientação do espectador, ao direcionamento a um determinado público-alvo e, conseqüentemente, às escolhas do cineasta. O gênero fílmico se orienta de acordo com o processo histórico e com o contexto no qual a produção é realizada. O gênero épico, por exemplo, pode mesclar-se à ficção científica e o documental pode ceder espaço ao drama, formando combinações que situem o receptor em intergêneros. Para saber mais:



Em um cinema que possui aproximação com o antropológico, a escolha de uma atriz amadora protagonistateve por finalidade o diálogo entre a mulher cabocla e a sociedade em que ela está inserida, problematizando a relação ator/personagem sem construir necessariamente uma relação “personagem-ela-mesma”, característica comum nos filmes de cineastas como Robert Flaherty.

Aliás, a intenção inicial de Jorge Bodanzky e Orlando Senna era encontrar uma prostituta da região para fazer o papel de Iracema, mas os custos financeiros eram altos e também pesavam questões de segurança da equipe de produção. Na autobiografia de Orlando Senna escrita por Leal (2008), o cineasta declara que “havia a possibilidade de utilizar uma prostituta real, fazê-la viver seu personagem-ela-mesma como nos filmes de Robert Flaherty, mas não consideramos seriamente essa hipótese, que apresentava riscos humanos consideráveis” (LEAL, 2008, p.121).

Como não conseguiram encontrar uma atriz indígena, procuraram atrizes em programas de rádio e praças de Belém e Marabá, até encontrarem a adolescente cabocla Edna Cerejo. Após aprovação da família, a menina começou a viagem com a reduzida equipe de produção, retratando as diversas prostitutas caboclas menores de idade que exerciam a atividade às margens da rodovia Transamazônica. “A estrada ainda era de terra e as “Iracemas” e “Tiões” estavam todos ali: meninas caboclas de 12 ou 13 anos divertindo homenzarrões de todo o Brasil por alguns trocados” (MATTOS, 2006, p.41).

No *making off* do filme, localizado no próprio DVD, Edna Cereja relata que chorou porque acreditava que os índios faziam parte da categoria “mais baixa” da sociedade brasileira. Assim, por mais complexa que seja a palavra “caboclo” e por suas dimensões interpretativas na localidade, a própria atriz preferia ser chamada dessa forma. Se a atriz considerava o índio como sendo a parte baixa da sociedade, que motivos poderiam a levar a tal conclusão?

Além do mais, percebe-se que os cineastas escolheram a atriz e a colocaram no próprio local de vivência, desempenhando outro papel social e sob aspectos semidocumentais. Verifica-se também a importância do ator na constituição do personagem e na colocação do cenário, pois atores amadores podem mesclar sua experiência pessoal com a trajetória do personagem, cujo enlace é estabelecido pelo cenário e pelos sujeitos não atores que interagem com a câmera no gênero semidocumental. Esse enlace proporciona tensão, conforme percebido no filme.

A menina cabocla é, portanto, o sujeito pelo qual é possível entender que havia relações conflituosas entre indígenas e caboclos na região amazônica. Para Santos e Souza (2012), uma das causas do conflito reside no fato de que os indígenas não se reconhecem como “misturados” na região do médio Solimões. Entretanto, há indígenas em áreas oficialmente reconhecidas e fora delas, o que pressupõe uma condição étnica além da posse da terra. Os caboclos não são acalentados pela mesma legislação de proteção destes indígenas possuidores ou reivindicadores da terra, o que os coloca em situação de desigualdade econômica.

Os autores destacam que, no século XIX, a população indígena miscigenada que havia assimilado e interiorizado práticas cristãs ocidentais era chamada de “cabocla”. Por não serem mais classificados como indígenas, os caboclos deixaram de obter diversos benefícios, como a facilidade de aquisição de terra e proteção governamental. “Já nas primeiras décadas do século XX, alguns grupos “assimilados” reafirmaram sua condição indígena e buscaram os direitos que lhes eram cabíveis, movimento que se intensificou nos últimos trinta anos” (SANTOS e SOUZA, 2012, p.2).

Na década de 1990, diversos caboclos conseguiram obter o “status” étnico de indígena, o que indica que era uma “população autodeclarada indígena”, mas na década de 1970 essa maleabilidade de percepção miscigenatória não era tão evidente. Para sintetizar, os caboclos se reconheciam etnicamente como indígenas, mas não eram reconhecidos pelos órgãos governamentais e não recebiam terras, o que os deixava em condição econômica inferior e criava o ambiente de tensão.

Em outra cena do filme *Tião Brasil Grande e Iracema* tomam banho em um riacho e o caminhoneiro gaúcho questiona se Iracema era indígena. Ela afirma não ser indígena e ser filha de “brasileiro”. Desse modo, somente a desigualdade na distribuição da terra não seria necessária para responder às tensões entre a adolescente cabocla representada no filme e os indígenas da região, pois se essa fosse a única razão, justificar-se-ia a possibilidade de sua afirmação identitária como indígena. Assim, se não era a terra o único motivo do foco de tensão, que outra razão haveria?

São os mesmo autores que respondem à questão:

Esse argumento parece contradito pelos discursos de lideranças indígenas mais antigas que dizem que “ninguém vira índio” ou “índio nasce índio, ribeirinho nasce ribeirinho”, mas depois de dizerem isto estes afirmam que “existe muito

indígena que não se reconhece". Se ser índio é uma qualidade intrínseca de uma pessoa dada por sua vinculação a um coletivo indígena, é possível pensar que a sobreposição de maneiras de ser e classificar pessoas também tem raízes nas relações com outros coletivos. Isso explica por que, por exemplo, indígenas e não indígenas podem dizer que são "caboclos da beira" ao descreverem seu modo de vida (SANTOS e SOUZA, 2012, p.12).

A condição de "pureza" indígena ainda é vista por muitos indivíduos que resistem ao reconhecimento da própria condição étnica. Conforme destacado, existem indivíduos que acreditam na exclusividade de alguns, ante o processo miscigenatório que perpassou as comunidades com diferentes impactos sociais. Além disso, o mesmo fator econômico que garante benefícios aos declarados indígenas, também não os isenta de pertencerem à mesma condição dos caboclos, já que muitos indígenas não se reconhecem enquanto tal.

Nogueira (2006) ressalta que além da questão étnica, mapeada a partir das diferenças existentes na região amazônica, existem questões de ordem cultural e econômica. Para ela, "onde o preconceito é de marca, o dogma da cultura prevalece sobre o da raça; onde o preconceito é de origem, dá-se o oposto" (NOGUEIRA, 2006, p.298). Assim, ao considerar humilhante a situação de servir os índios sob a justificativa de que eles eram a classe mais baixa, Edna Cereja está reproduzindo um discurso de exclusão cultural e econômica ao qual os não-índios entendiam como de desvalorização social.

A autora ainda aborda que questões de etnia são apontadas para justificar ações de ambos os grupos em conflito, pois a humilhação ao outro é uma forma de legitimar sua posição. Ao afirmar que o indígena é a camada mais "baixa" da sociedade, o que Edna Cereja (Iracema) está fazendo é defender-se enquanto alguém que está em conflito de interesses com os índios. "À medida que aumenta a frequência dos contatos secundários, se torna mais constante, para o indivíduo de cor, o risco de ser tratado em função dos traços raciais – e, portanto, de um estereótipo – pelo menos nas situações de contato categórico" (NOGUEIRA, 2006, p.300).

Por estar atrelado a questões de ordem diversa, o preconceito atribuído no conflito existente entre indígenas e caboclos na região amazônica é descrito por Martha Lima e Elves Pereira (2007), por meio de seus aspectos econômicos: "À margem das políticas públicas, a reivindicação hoje feita ao Estado por esses caboclos refere-se, sobretudo, ao acesso a serviços sociais básicos e não necessariamente à inserção de novas tecnologias à

produção” (LIMA e PEREIRA, 2007, p.22). Assim, a desigualdade de serviços passou a ser um fator primordial para compreensão da luta por melhoria de condições na região amazônica. Por não serem amparados por órgãos de proteção, muitos caboclos sentem-se excluídos.

Os autores (2007) ainda afirmam que a categorização do caboclo na região amazônica também implica em delimitar o aspecto relacional destes indivíduos. A justificativa para o tratamento diferencial a caboclos, o que pode gerar o foco de tensão entre eles é evidenciado pela autora, que complementa:

Para a população urbana das cidades maiores da Amazônia, Belém e Manaus, a população do interior - incluindo a população urbana das cidades menores como Tefé - pode ser considerada cabocla. Assim, nessas cidades maiores, numa conversa, poder-se-ia discutir sobre “o caboclo de Tefé”. Entre a população urbana de Tefé, como nas cidades amazônicas menores, são principalmente os membros da classe superior que se referem frequentemente aos habitantes rurais como caboclos. A classe superior urbana pode às vezes se referir também à camada pobre das cidades como caboclos. A população rural rejeita o rótulo caboclo e considera que ele não se refere a ela, mas aos índios (LIMA, 2009, p.10).

Vale lembrar que, apesar de Iracema ser tratada em todo momento como “cabocla”, não há uma categorização étnica que confirme a proximidade física com a etnia branca e as comunidades indígenas, por meio da miscigenação. As autobiografias de Senna e Bodanzky relatam que a adolescente era filha de pai indígena e mãe afrodescendente, o que a aproximaria do cafuzo. Porém, por questões econômicas, indivíduos que não eram indígenas, mas habitavam regiões ribeirinhas, eram taxados de caboclos.

Edna Cereja pertencia à região mencionada, o que pode considerá-la como Tefé. Estes, por sua vez, rejeitam a denominação de caboclos, creditando a nomenclatura aos índios. Não há um reconhecimento categórico ou identitário, porque o aspecto pejorativo que alia o caboclo à pobreza é mais proeminente no discurso da população que se considera de classe superior. Dessa forma, caracterizá-la como cabocla é algo característico do discurso dos cineastas, que colocam sobre ela essa nomenclatura étnica, a partir de suas percepções.

Nesse sentido, o semidocumental permite a abertura para a mescla de ação da personagem com a atriz, atenuada pela condição de imposição dos cineastas, ao exigirem

dela que contracenasse com indígenas, os servindo. Mesmo assim, a passagem é tímida, pois somente com estudo detalhado se vislumbram essas particularidades. Edna Cereja morava no interior do Pará, sua família possuía uma pequena propriedade e seus irmãos trabalhavam na fábrica da Coca-Cola, em Marabá. A adolescente estudava, mas a condição de pobreza da família a colocava também sob o termo relacional.

Por ser mulher, algumas especificidades devem ser consideradas: a recorrência do termo com a conotação sexual evoca o discurso colonizador da indígena sexualmente predisposta a um relacionamento aberto e com atitude passiva. No entanto, a autora as coloca como peça chave da economia campesina amazônica, pois desempenham funções na produção e venda, bem como na administração dos recursos financeiros adquiridos.

Deborah Lima (2009) também sustenta que a forma mais coerente de se categorizar o caboclo é a partir da formação do campesinato amazônico, cujo predomínio de atividades de subsistência é variável desde o século XVIII. No entanto, não há fortalecimento ou centralização identitária em torno do termo, pejorativamente relacionado à população pobre, conforme construído no filme.

#### **A mulher cabocla sob o olhar de Benedito Ruy Barbosa: a telenovela**



Figura 4: Tela de abertura da telenovela Cabocla  
Fonte: [www.memoriaglobo.globo.com](http://www.memoriaglobo.globo.com)



Figura 5: A cabocla Zuca, interpretada por Glória Pires.  
Fonte: [www.memoriaglobo.globo.com](http://www.memoriaglobo.globo.com)

O filme anteriormente mencionado aponta a relação de tensão entre caboclos e indígenas por intermédio de uma adolescente que, em duas cenas do filme, consegue passar ao espectador a sua visão do conflito. No entanto, há outra representação da mulher cabocla, esta na mídia televisiva da década de 1970. É a telenovela *Cabocla*, de Benedito Ruy Barbosa, exibida pela rede Globo no horário das 18 horas, entre 4 de junho e 14 de dezembro de 1979, em 173 capítulos<sup>4</sup>.

A telenovela foi inspirada na obra *Cabocla* de Ribeiro Couto, publicada em 1931. Vale lembrar que outras telenovelas com o mesmo título foram produzidas em 1949 e em 2004. Em 1949, a telenovela foi exibida pela TV Rio, e em 2004 pela Rede Globo, sob a direção de Benedito Ruy Barbosa. Por questões de recorte temporal, a atenção volta-se para a versão exibida no ano de 1979.

Na telenovela, o roteiro é mais romantizado e menos problematizado socialmente. A cabocla é a personagem Zuca, interpretada por Glória Pires, afilhada de um coronel que vivia em uma localidade fictícia, localizada na zona rural. O relacionamento afetivo construído durante a narrativa é estabelecido com Luís Jerônimo, interpretado por Fábio Junior. Acometido por uma tuberculose, o personagem decidiu ir à localidade onde Zuca residia, a fim de melhorar seu estado de saúde. Os dois personagens constroem um

---

<sup>4</sup> Informações disponíveis em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cabocla-1-versao.htm> Acesso em 30/12/2014.

relacionamento afetivo que, no decorrer da narrativa, sofre vários empecilhos. No final, Zuca e Luís Jeronimo ficam juntos, mediante laço matrimonial.

É importante considerar as diferenças significativas de produção e interesse em torno de cada uma das obras, o que se reflete na construção da personagem, do roteiro, do cenário e das formas de interação. Na telenovela, os aspectos físicos e emocionais devem ser levados em conta para que haja maior entendimento da narrativa. Dessa forma, as atitudes da personagem se refletem de modo divergente, porque as características da produção visam outro público, outra representação política e outro contexto histórico. No filme, a ditadura militar e a construção da rodovia Transamazônica são os pontos centrais da abordagem. Na telenovela, o coronelismo do início do século XX é destacado.

Zuca representa o oposto do modelo de Iracema. Aliás, a única semelhança entre as personagens reside no fato de ambas estarem situadas no interior do Estado. O sotaque é variado e se objetiva na dicotomia entre as realidades da capital e do interior. A problematização que norteia a narrativa televisiva é de cunho político e mostra a política do coronelismo sob o viés da literatura romântica do início do século XX. Em diversas obras, outros intelectuais da literatura também construíram narrativas em torno da mesma temática, sendo Jorge Amado um dos exemplos mais lembrados. Gabriela, Cravo e Canela (1983), por exemplo, retrata aspectos semelhantes da narrativa de Cabocla, ainda que de forma mais sensualizada.

As formas de interação com o personagem masculino também são distinguidas. É evidente a busca de Benedito Ruy Barbosa por retratar uma representação romanceada da mulher cabocla, cuja distinção relacional encontra-se na linguagem, na obediência e na simplicidade. As problematizações decorrentes são de ordem afetiva e conduzem a protagonista para um prolongamento da trama, na medida em que os capítulos se desenvolvem.

No entanto, é possível afirmar que a visão hegemônica construída em torno da mulher cabocla se dá mais pela exibição da telenovela do que pela produção e veiculação do filme. Enquanto a telenovela era transmitida em TV aberta, no horário das 18 horas, o filme teve exibição indeferida pelo Departamento de Censura, sendo exibido somente em 1981. Mesmo após liberação, os cineastas receberam respostas negativas de canais de TV aberta, sendo pouco exibido no país. Assim, a rede Globo de televisão canalizou as

representações da mulher cabocla para o âmbito romaneado, construindo no espectador essa visão.

Gramsci (1999) articula o conceito de hegemonia a uma dominação sobre os demais indivíduos ou grupos, sendo esta de forma ativa ou passiva, que se utiliza de artifícios mais ideológicos do que práticos, no sentido de que o uso da violência passa a ser restrito, sendo utilizado somente como último fim.

A Rede Globo pode ser pensada a partir do olhar hegemônico, visto que a grade de programação da emissora auxiliava na publicidade do governo brasileiro, principalmente no que se refere ao chamado “milagre econômico”. Segundo De França (2004), “o investimento publicitário, que saltou de U\$ 200 milhões em 1969 para U\$ 1,5 bilhões em 1979, alimentou-se da chegada das multinacionais e da política de relações públicas do governo” (DE FRANÇA, 2004, p. 35). Para se manter no ar e ganhar audiência, a emissora serviu-se do apoio político à ditadura, por meio da programação e da propaganda. Desse modo, a emissora ganhou popularidade e destaque entre os canais de TV disponíveis ao telespectador.

Contudo, se a Rede Globo possuía hegemonia no cenário midiático televisivo nacional, o docudrama cinematográfico *Iracema: uma transa amazônica* atuava na perspectiva contra hegemônica. Assim, o grupo submetido aos princípios ideológicos de quem se encontra no poder também veicula estratégias para construir um terreno social no qual possa reagir a essa hegemonia, produzindo um novo sentido histórico. Essa ideia pode ser pensada de forma reacionária ou contrarrevolucionária, porém, em qualquer uma das posições, a luta política e econômica pode funcionar, concomitantemente, à luta no espaço cultural, onde as mídiastelevisivas e cinematográficas se efetivam enquanto fonte de construção do conhecimento histórico.

A Rede Globo possuía amplo alcance midiático. As telenovelas e programas jornalísticos atingiam a liderança e deixavam a Rede Manchete e o SBT disputando o segundo lugar<sup>5</sup>. Escolher uma atriz da emissora para representar uma personagem não era somente uma opção pessoal ou um recurso de influência, mas uma forma de alavancar a produção e popularizar o trabalho da atriz, já que a exposição midiática das mulheres

---

<sup>5</sup> A Rede Globo, na década de 1970, oscilava entre 30% e 70% da preferência do telespectador, conforme apontam dados do IBOPE. Arquivo Edgard Leuenroth (AEL – UNICAMP).



convidadas era significativa. No entanto, por priorizar modelos da emissora, a Rede Globo colaborou com a normatização de um padrão de beleza para diversos perfis de mulheres.

De tal modo, a mulher cabocla passa a ser vista na telenovela a partir do conceito estipulado por Deborah Lima (2009), que atribui a ligação entre o sujeito e a pequena propriedade, o que situa a personagem no interior do Estado. Não há traços físicos que a caracterizem como cabocla ou cafuza. A atriz havia trabalhado na telenovela *Dancin' Days*, de Gilberto Braga, um ano antes (1978) de gravar a telenovela *Cabocla*. Havia sido premiada como atriz revelação na Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) no mesmo ano, o que pode ter gerado o convite.

A escolha da atriz não se dá pela proximidade com o local, nem mesmo pela aproximação entre atriz e personagem, pois o caráter de veracidade não é buscado na telenovela. O interesse de tal produção é entreter o telespectador, fornecendo uma narrativa que mescle diversos gêneros em uma única trama.

Ferreira et. al. (2009) ressalta que a construção do imaginário feminino é processada na elaboração dos elementos de construção da telenovela presentes desde o cenário até a ação dos personagens. No que se refere à década de 1970, as autoras destacam que grande parte das telenovelas produzidas nacionalmente estava imbricada de uma relação heterossexual que, apesar de diferenciados reveses, se concretizava em matrimônio, geração de filhos e sentimento de felicidade para os protagonistas. Para os antagonistas, diversos finais eram construídos, desde os mais morais (com o arrependimento dos atos cometidos e a mudança de atitudes) até os mais trágicos (como a prisão ou morte do antagonista, das mais variadas maneiras).

E não é diferente com a cabocla representada na telenovela global. No último capítulo, Zuca e Luís Jerônimo se casam, o que indica o enlace matrimonial como pressuposto para o alcance da felicidade para os protagonistas. Dessa maneira, o autor aponta para um final moral, cujo predomínio da lógica matrimonial e heterossexual cristã é evidenciado.

A respeito da única semelhança entre o filme e a telenovela, o local, Baltazar (1996) salienta que o cenário rural é evidente na teledramaturgia brasileira desde 1963. Entretanto, se a programação da TV Rio for considerada na mesma perspectiva da programação da TV Tupi e da rede Globo, é válido adiantar essa perspectiva cronológica até o ano de 1949, com a própria apresentação da telenovela *Cabocla*, para um público

mais reduzido. Para ela, há uma padronização do rural nas telenovelas da Rede Globo de televisão, que geralmente constroem suas personagens em ações cotidianas semelhantes, como lavar roupa no rio, cuidar do gado e do plantio e utilizar-se do processo artesanal de fabricação para subsistência.

### **Considerações finais**

Apesar do enfoque deste artigo ser a produção fílmica em torno da mulher cabocla, é importante considerar as condições prévias e posteriores de ambas as protagonistas, até para que o leitor perceba o quanto a apreciação midiática massiva pode inferir sobre a trajetória da atriz e da personagem.

No primeiro caso, o DVD *Iracema: uma transa amazônica* relata que Edna Cereja continuou sua vida na região, trabalhando como lavadeira e morando em um casebre de madeira, mostrando que a quantidade de dinheiro conseguida com a atuação no filme não foi suficiente para melhorar sua condição financeira e sua qualidade de vida a longo prazo. Edna Cereja casou-se, teve filhos e, no período que escrevo estas linhas, já possui netos. No entanto, sua carreira de atriz seguiu a mesma perspectiva do filme que atuou, visto que não conseguiu a expressão midiática necessária para lançar trabalhos posteriores.

No segundo caso, a atriz já era conhecida nacionalmente e internacionalmente, visto que suas produções anteriores já haviam lançado o seu trabalho e popularizado suas produções na TV aberta e no cinema nacional. Não era oriunda da região, tão somente trabalhava em um papel construído por um autor cujas produções se assemelhavam nas leituras midiáticas que fazia do campo. Assim, até os dias atuais a atriz Glória Pires produz outros trabalhos em telenovelas, minisséries e filmes, nas mais variadas áreas de atuação e direção.

Dois mulheres, duas trajetórias, duas leituras diferenciadas da mulher campesina do interior do país, representadas em suas produções e vistas como reflexo delas. No Brasil da década de 1970, cuja produção cinematográfica aumentava significativamente e novos sujeitos, como a população indígena, eram abordados, não há espaço significativo para representar estas mulheres, o que se revela na escassez de material para análise.

Mesmo assim, dadas as características conceituais que tornam o termo “caboclo” complexo, verifica-se como a mídia trabalhou de diferentes modos a mulher camponesa e as construções estereotípicas referentes à sua projeção fílmica e televisiva, o que auxilia na percepção de que essa visão foi enfatizada pela rede Globo sem qualquer problematização, o que garantiu a curto e longo prazo, a apropriação da romantização literária para a televisão e sua perceptível negação no cinema nacional.

Por fim, é válido reiterar a necessidade de problematizar ambos os olhares, pois tanto os cineastas Jorge Bodanzky e Orlando Senna, quanto o escritor dramaturgo Benedito Ruy Barbosa, estão imbuídos de visões parciais do problema social construído, ora sob uma perspectiva ativista, ora cordelística. Porém, é a partir desta diversidade de influências e trajetórias profissionais que é possível mapear as diferentes maneiras de recepção da mídia televisiva ou cinematográfica e entender como estas mulheres são representadas para o pequeno e para o grande público.

## Referências

BALTAZAR, Andrea. *Imagens rurais na telenovela brasileira*. Cadernos Ceru, v. 7, n. 1, 1996.

CABOCLA. Autoria: Benedito Ruy Barbosa. Adaptação: Edmara Barbosa e Edilene Barbosa. Direção: José Luiz Villamarim e Rogério Gomes, Telenovela (173 cap.), Brasil, Rede Globo de televisão. 2004. Sonoro, Ficção, COR, 1:1'37.

CASSILI, Luciana. Lima, Carlos Adriano Ferreira de. Moral e bons costumes como ficam? Censura, ditadura militar e pornografia em “A dama da Lotação”. I Encontro de Fontes Históricas, UFCG, 2009.

DE FRANÇA, Jacira Silva. *Indústria cultural e ditadura militar no Brasil dos anos 70*. Revista Acadêmica Eletrônica de Sumaré, Faculdade Sumaré, 2001. Disponível em: [http://homol.sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02\\_artigo08.pdf](http://homol.sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02_artigo08.pdf) Acesso em 12/10/2014

FERREIRA, Eliane; SOUZA, Fernanda Roberto de; ATTIE, Samira Hussein. *A Adaptação de Romances para a Televisão: Uma Reflexão acerca do Imaginário Feminino*. Cadernos da Escola de Comunicação, n. 06, 2009.

FUENZALIDA, Valerio. *O docudrama televisivo*. Matrizes, v. 2, n. 1, p. 159-172, 2009.

GRAMSCI, Antonio; COUTINHO, Carlos Nelson. *Cadernos do cárcere*. Editora Record, 1999.

IRACEMA: uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky. Produção: Wolf Gauer. Roteiro: Orlando Senna. Atores: Edna de Cássia, Paulo César Pereio, Conceição Senna. Docudrama (90 min.), Brasil, Stop Filmes, 1974. Longa-metragem, Sonoro, Ficção, 16mm, COR, 2.470m, 24q, 1:1'37.

LIMA, Deborah Magalhães. *A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico*. Novos cadernos NAEA, v. 2, n. 2, 2009.

LIMA, Marta Goreth Marinho; PEREIRA, Elves Marcelo Barreto. *Populações tradicionais e conflitos territoriais na Amazônia*. Geografias (UFMG), v. 3, n. 1, p. 107-119, 2007.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky: o homem com câmera*. Imprensa Oficial Do Estado, 2006.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema.1975. IN: XAVIER, Ismail (Ed.). *A experiência do cinema: antologia*. Graal, 1983.

NOGUEIRA, Oracy. *Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem*. Tempo Social, Revista de sociologia da USP, v. 19, n. 1, p. 288, 2006.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. Annablume, 2004.

SANTOS,Rafael Barbi Costa. SOUZA, Mariana Oliveira. *“Todo amazonense é índio”: o argumento inclusivo dos indígenas emergentes no médio Solimões*. 28ª RBA - GT04 - Amazônia e Nordeste indígenas: por uma etnologia transversa, São Paulo, 2012.

SCOTT, Joan Wallach. *História das mulheres*. In. BURKE, Peter (org) *A escrita da História. Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp. 1992. p.63-95'

SONET, H. *Cinémaetéalité*. Bruxelles, 1972. IN: ODIN, R. e LYANT, J.C. (ed) *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne. Universidade de Saint-Etienne, 1984.

Recebido em 05/1/2015/  
Aprovado em 15/6/2015.