

ISSN: 2178-602X

Artigo Seção Livre
Volume 17, Número 3, set-dez. de 2023

Submetido em: 24/05/2022

Aprovado em: 13/09/2023

Aproximações entre infâncias, indígenas mulheres e feminismos no filme *Tainá* (2000)

Approaches between childhoods, indigenous women and feminisms in the film Tainá (2000)

Aproximaciones entre infancias, mujeres indígenas y feminismos en la película Tainá (2000)

Alice SILVA¹
Arthur FIEL²
Patrícia D'ABREU³

Resumo

Este trabalho busca analisar o filme – *Tainá*: uma aventura na Amazônia, direção de Tânia Lamarco e Sérgio Bloch, 2000, que possui a primeira representação de uma criança do gênero feminino em papel ativo e proativo diante das nuances e desfechos da trama. A obra é analisada em seu contexto sociocultural e momento histórico e traz à tona as tensões que nesse contexto se apresentam. Por meio do levantamento teórico, apontamos algumas importantes transformações narrativas que reconfiguram o cinema e o audiovisual infantil brasileiro e, em especial, buscamos ressaltar a importante colaboração das pautas feministas para o avanço do campo dos estudos relacionados às crianças e às infâncias, bem como para as obras produzidas e endereçadas ao público infantil no Brasil.

Palavras-chave: Cinema Infantil; Infâncias indígenas; *Tainá*; Feminismos e infâncias.

¹ Jornalista e Mestra em Comunicação Social pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: aliesilvajor@gmail.com – ORCID: 0000-0003-0208-9590.

² Doutor em Comunicação, Bacharel e Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: arthur.fiel@ufes.br – ORCID: 0000-0002-1468-5958.

³ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: patricia.abreu@ufes.br – ORCID: 0000-0002-4371-4615.



Abstract

This paper seeks to analyze the film – *Tainá: uma aventura na Amazônia*, directed by Tânia Lamarco e Sérgio Bloch, 2000, which has the first representation of a female child in an active and proactive role in the face of the nuances and outcomes of the plot. The film is analyzed in its sociocultural context and historical moment that brings to light the tensions that appear in this context. Through the theoretical survey, we point out some important narrative transformations that reconfigure Brazilian children's cinema and audiovisual and, in particular, we seek to highlight the important collaboration of feminist guidelines for the advancement of the field of studies related to children and childhood, as well as to the works produced and addressed to children in Brazil.

Keywords: Children's Cinema; Indigenous childhoods; Taina; Feminisms and childhoods.

Resumen

Este trabajo busca analizar la película – *Tainá: uma aventura na Amazônia*, dirigida por Tânia Lamarco e Sérgio Bloch, 2000, que tiene la primera representación de una niña en un papel activo y proactivo frente a los matices y desenlaces de la trama. La obra es analizada en su contexto sociocultural y momento histórico y saca a la luz las tensiones que aparecen en este contexto. A través del levantamiento teórico, apuntamos algunas transformaciones narrativas importantes que reconfiguran el cine y el audiovisual infantil brasileño y, en particular, buscamos resaltar la importante colaboración de las directrices feministas para el avance del campo de estudios relacionados con los niños y la infancia, así como en cuanto a las obras producidas y dirigidas a los niños en Brasil.

Palabras clave: Cine Infantil; Infancias indígenas; Tainá; Feminismos y infancias.

Introdução

Assim como muitos pesquisadores das teorias da comunicação, Douglas Kellner (2001) dedica um espaço em sua produção teórica para analisar a televisão, a propaganda e a construção da identidade. Em seus trabalhos, o autor salienta a necessidade de, ao realizarmos nossas análises acerca das imagens televisivas e das demais mídias audiovisuais, atentarmos à forma e ao conteúdo, à imagem e à narrativa, na tentativa de expormos a natureza polissêmica das imagens e suas múltiplas possibilidades de codificação e decodificação, uma vez que elas exercem, nessa conjuntura, importante papel na formação de nossas identidades. Partindo desta perspectiva, lançaremos nossos olhares à obra cinematográfica – *Tainá: uma aventura na Amazônia*, direção de Tânia Lamarco e Sérgio Bloch, 2000, protagonizada por uma



pequena garota indígena⁴, buscando analisá-la em seu contexto sociocultural e momento histórico, e, trazendo à tona as tensões que nela se apresentam.

Para realizarmos nossa análise, utilizamos referenciais que contextualizam o cinema e o audiovisual brasileiro, especialmente as produções voltadas ao público infantil, para demonstrarmos de que maneira os elementos fílmicos da obra se inserem no contexto narrativo e estético brasileiro. Partindo para uma análise que versa sobre os discursos do filme, lançamos mão da epistemologia feminista, com base nos escritos de autoras que procuram justamente aproximar as demandas dos movimentos de mulheres e das crianças.

Diante dos conteúdos assinalados ao longo deste trabalho, podemos destacar que, nesta obra, a representação da menina e das mulheres possui forte impacto da equipe feminina envolvida em sua realização, uma vez que, além de assinar a codireção, a diretora Tânia Lamarca é creditada como responsável pela concepção final do filme. Dessa forma, além de apontar algumas importantes transformações narrativas que reconfiguram o cinema e o audiovisual infantil brasileiro, buscamos ressaltar a importante colaboração das pautas feministas para o avanço do campo dos estudos relacionados às crianças e às infâncias, bem como para as obras produzidas e endereçadas ao público infantil no Brasil.

Infância e feminismo: aproximações empíricas e epistemológicas

Na obra que propomos analisar, é possível perceber como aspectos relacionados a questões de gênero se interseccionam com as vivências infantis. É importante frisar aqui que esta perspectiva não ratifica a ideia de infantilização da mulher, mas sim aponta para o univocismo do homem universal, que a tudo imputa limitação, sem reciprocidade (BEAUVOIR, 2009). Irrestrito, esse univocismo não só hierarquiza as interseccionalidades do gênero como o ultrapassa, valorando outros corpos (BUTLER, 2015).

Dessa forma, a proposta de aproximar as categorias indígenas mulheres, feminismos e infâncias parte do pressuposto de que as interseccionalidades, como

⁴ Apesar de no filme não ser citada a comunidade a qual Tainá faz parte, cabe ressaltar que a atriz que interpreta a personagem, Eunice Baia, é do grupo indígena Baré que habita a região do Rio Negro no Amazonas.



dinâmica entre transitividades e limites, dão a ver encontros (de utopia) só possíveis no confronto (das materialidades). Assim, a capacidade de imaginar mundos possíveis contra as opressões aponta para um horizonte comum de transformação que demanda, necessariamente, a equidade, o diálogo e a mediação – o que não significa consenso. Nesse sentido, a forma cultural do audiovisual, em sua historicidade, faz emergir questões que (ainda) merecem agendamento midiático, como percebemos em *Tainá: uma aventura na Amazônia*

De acordo com Llobet (2012), são os processos de construção social da infância que invalidam as crianças enquanto indivíduos plenos de ação social. Os motivos para isso são “a invisibilidade das contribuições das crianças para a vida social, a restrição de sua autonomia, a naturalização de formas de sujeição com base na idade, a falta de poder político e acesso individual aos recursos” (LLOBET, 2012, p. 09). Histórica e estruturalmente delegadas aos cuidados das mulheres, as conquistas relativas a ambos os grupos se inter-relacionam, em especial no que se refere ao papel da família nas sociedades ocidentais como espaço primordial onde são realizadas, pelas mulheres, as tarefas de reprodução social. Finco *et al.* (2015) comentam como no Brasil, em meados da década de 1970, já estavam em pauta dos movimentos feministas e de mulheres a reivindicação pela corresponsabilização do Estado e da sociedade civil das tarefas de cuidado:

As mulheres, lutando pelo atendimento de necessidades básicas em seus bairros, incluíam a creche na agenda de reivindicações dos movimentos que protagonizaram, entendendo-a como um desdobramento de seu direito ao trabalho e à participação política. O movimento feminista trouxe para a luta a crítica ao papel tradicional da mulher na família e a defesa da responsabilidade de toda a sociedade em relação à educação das novas gerações. (FINCO *et al.* 2015, n. p).

Nesse processo de reivindicação feminista pelo cuidado, Teles (2015) percebe que “a creche e mais do que isso as crianças começam a ganhar status de política pública. As crianças começam a ser consideradas como cidadãs em desenvolvimento” (TELES, 2015, n.p). Estas demandas feministas, que se transformam em políticas públicas instituídas e regulamentadas pelo Estado, são o que Marcondes *et al.* (2020) caracterizam como agenda feminista de políticas públicas. Apesar de entender essas políticas de cuidado como importantes, tanto para crianças quanto para mulheres, cabe ressaltar o contraponto apresentado por Llobet (2012), para quem:



[...] as políticas sociais não são meramente um efeito das formas dominantes de conceber a condição da criança e do adolescente, mas também são construtoras de imagens e discursos sobre tais grupos sociais (PONTES; CORROCHANO, 2005), são capazes de influenciar suas condições de existência por meio de tais universos simbólicos (JAMES E JAMES, 2004) e constituem um laboratório em que se disputa um projeto de sociedade (CARLI, 2002) (LLOBET 2012, p. 10).

Ao tentar demonstrar as dificuldades e resistências do meio científico à promoção da categoria infância como conceitualmente autônoma, alguns autores da sociologia da infância comparam essas dificuldades à descoberta do gênero como categoria de análise (MARCHI, 2011, p. 398). A autora enfatiza que as dificuldades citadas se concentram no campo epistemológico e também no político. E, neste sentido, Llobet (2012) reforça que a partir de uma análise a respeito de como os discursos dos direitos das crianças foram institucionalizados é possível perceber como “os universos discursivos em torno de gênero, maternidade, família, infância, conquistaram ‘lugares’ de rearticulação de significados e constituem os pontos de contato para a reinterpretação dos direitos da criança e da cidadania”. (LLOBET 2012, p. 18).

Ao considerar, conforme a autora aponta, que “a construção social da criança, como outras construções sociais, tem determinadas intenções sociais e politicamente localizadas” (MARCHI, 2011, p. 394), cabe questionar a quem interessa a manutenção das estruturas de criação e cuidado com as crianças. Sendo assim, questionar, então, o papel social da mulher e/ou das crianças é questionar também as relações de parentesco e a família como um campo marcado por disputas políticas e ideológicas. Embasada nas proposições de Jenks (2002), Marchi reforça que

[...] se a história das ciências sociais tem dado provas de uma crítica sistemática e desmistificadora das ideologias dominantes do capitalismo em relação à classe social, do colonialismo em relação à raça e do patriarcado em relação ao gênero, a ideologia do desenvolvimento tem se mantido, até agora, relativamente intacta no que diz respeito à infância. (MARCHI, 2011, p. 394).

Assim, podemos concordar com a autora quando ela considera que as infâncias são sempre atravessadas, nos seus múltiplos aspectos, pelas relações de poder que são exercidas pelos adultos, seja no campo empírico, quanto no campo científico (MARCHI, 2011, p. 398), já que é a partir do olhar adulto, muitas vezes na figura do



homem branco, que se define e se impõe às crianças as noções de certo/errado, bom/ruim, pode/não pode.

Quando essas questões se voltam para as mulheres indígenas, o assunto dos direitos se adensa e, ao mesmo tempo, as diferenças entre infâncias e feminismos se destacam – e o reconhecimento dessas diferenças deve ser visto como fortalecimento dos grupos que se distinguem. Se os índices da usurpação e do desrespeito aos direitos das mulheres não negras, pretas e pardas é alarmante, a fragilidade e mesmo a ausência de dados oficiais em relação às indígenas mulheres é mais alarmante ainda. Pior que isso: o crescente contato com a cultura ocidental instituiu o machismo entre os povos originários⁵.

A cultura indígena, apesar de apresentar papéis de gênero, não era machista como a das cidades. Homens e mulheres estavam sempre juntos, nos eventos sociais e políticos da aldeia ou fora dela, o que começou a mudar recentemente. O contato mais próximo de homens e mulheres indígenas com não indígenas acabou por influenciar várias etnias. (OLIVEIRA, 2018, p. 306).

Parte do processo de desindianização do Brasil (RIBEIRO, 2006), a característica de reprodutoras das indígenas mulheres marca não só a interdição da transmissão cultural desses povos como também os aproximam, historicamente (e guardadas as devidas opressões), das mulheres não negras, pretas e pardas, no que Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 2006) chama de formação do povo brasileiro.

A incorporação de indígenas à população brasileira só se faz no plano biológico e mediante o processo, tantas vezes referido, de gestação dos mamelucos, filhos do dominador com mulheres desgarradas de sua tribo, que se identificavam com o pai e se somavam ao grupo paterno (RIBEIRO, 2006, p. 131).

Assim, como frisa Oliveira (2018), é preciso “estabelecer pontes e alianças entre mulheres da cidade, do campo e das aldeias” no sentido de, como afirmamos anteriormente, compreender as interseccionalidades como encontro-confronto em direção à transformação. Nesse processo, porém, torna-se fundamental compreender diferenças essenciais.

A participação política da mulher indígena dentro da comunidade é altamente valorizada, pois ela tem opiniões nas decisões dos grupos a partir do momento em que está educando a criança, produzindo no

⁵ Segundo Oliveira (2018), 36,2% da população indígena do Brasil vive em cidades.



roçado, no dia a dia ao lado do seu companheiro. Quando o homem índio precisa sair da comunidade para discutir e resolver questões referentes à nação, às invasões de terra que são constantes, a mulher índia toma o destino da família em suas mãos, tanto na produtividade dos alimentos, quanto no apoio de solidariedade ao seu companheiro. A mulher tem sido um esteio, um braço direito, e tem reagido até de forma violenta [...] labutando e levantando a bandeira da combatividade indígena. (POTIGUARA, 2019, p. 66-7).

Percebe-se que as diferenças interseccionais não se resumem à questão da maternidade, que é encarada pelas mulheres indígenas de forma diferente do problema da reprodução na forma de vida capitalista: dentro e fora de seu povo, a indígena mulher não é aprisionada pela passividade.

Apesar de nem sempre conhecerem o movimento feminista, as mulheres indígenas aldeadas estão organizadas em defesa dos seus direitos e dos direitos de seus territórios e das terras indígenas, pois essas lutas se entrelaçam. Não existe direito das mulheres indígenas pleno se não houver territórios protegidos, pois sem isso os filhos e as filhas dessas mulheres, seus maridos, seus pais, suas mães, seus netos e suas netas e elas mesmas ficam vulneráveis. Portanto, lutar é fundamental, mas é preciso também entender que toda essa discriminação precisa ser avaliada a partir do conceito da interseccionalidade, pois essas violências vividas por elas acontecem por uma questão étnica, de gênero e de classe: por serem indígenas, mulheres e pobres. (OLIVEIRA, 2018, p. 311-12).

Se a interseccionalidade aponta para um entre-lugar de categorias diferentes, para uma certa consciência de mestiçagem e sobreposições, ela também é uma perspectiva relacional, articuladora. É uma ferramenta teórico-metodológica imprescindível para compreendermos como interagem diferentes categorias nas diferentes condições das mulheres e meninas. Não se limita à multiplicidade, mas parte dela para que possamos “compreender as formas de opressão articuladamente, bem como construir enfrentamentos que não sejam fragmentados” (FLEURY-TEIXEIRA; MENEGHEL, 2015, p. 185).

Cabe-nos, então, questionar como Tainá trabalha as aproximações entre indígenas mulheres, feminismos e infâncias, investigando a potência do filme como objeto que dá a ver encontros-confrontos que têm a transformação como horizonte; que dá a ver a sororidade intra e extrodeterminada de nossos povos originários.



Infâncias indígenas: alguns apontamentos

Em um trabalho que propõe um estado da arte a respeito das infâncias indígenas, Dias (2011) aponta que foi a partir de finais da década de 1990 que surgiram pesquisas nas quais a criança indígena foi considerada como um ator social ativo (p. 139), apesar de existirem estudos anteriores, estes não atribuíam às crianças a possibilidade de agência. Para a autora, trabalhos como os de Nunes (1997; 2003), Cohn (2000), Codonho (2007) e Pereira (2010) “contribuíram sobremaneira para a derrubada daqueles pressupostos que veem a criança a partir do adulto e negam a pluralidade e diversidade de infâncias entre os coletivos humanos” (DIAS, 2011, p. 146).

Em consonância com o que Dias nos apresenta, Zoia e Peripolli (2011) chamam a atenção para a pluralidade existente entre as infâncias indígenas, os autores lembram que faz parte do discurso colonizador a narrativa que descaracteriza e homogeniza a diversidade étnica e cultural que cada povo possui. Este aspecto é possível identificar na obra analisada, uma vez que Tainá, a pequena indígena menina protagonista, é apresentada de forma “pasteurizada” pelo olhar não indígena que concebe e guia sua narrativa.

Dias consegue, ainda, demonstrar a importância da utilização dos desenhos feitos pelas crianças indígenas como método para obtenção de dados em pesquisas etnográficas, para conseguir dar conta, em alguma medida, do ponto de vista da criança sobre certos assuntos e a partir disso “atentar para as elaborações que as crianças fazem sobre a sociedade em que vivem” (DIAS, 2011, p. 149). Sobre a utilização dos desenhos produzidos pelas crianças, Cohn (2013) comenta que foi possível perceber a visão de mundo das crianças não apenas pelo conteúdo dos desenhos, mas também pela forma como “organizavam as coisas no papel e se organizavam para desenhar” (COHN, 2013, p. 229).

Em uma pesquisa realizada entre 2007 e 2009 na comunidade Terena, no Mato Grosso, os autores Zoia e Peripolli (2011) se debruçaram sobre as formas de aprendizagem das crianças, e consideram que:

Todos os espaços são lugares possíveis para o desenvolvimento das mais variadas atividades infantis. Porém, percebemos que as crianças nunca estão totalmente desacompanhadas, por se tratar de uma educação coletiva, sempre encontramos crianças



maiores e pessoas mais velhas acompanhando os menores em suas brincadeiras e definindo os limites estabelecidos pela comunidade. (ZOIA; PERIPOLLI, 2011, p. 21).

Todos os espaços são lugares possíveis para o desenvolvimento das mais variadas atividades infantis. Porém, percebemos que as crianças nunca estão totalmente desacompanhadas, por se tratar de uma educação coletiva, sempre encontramos crianças maiores e pessoas mais velhas acompanhando os menores em suas brincadeiras e definindo os limites estabelecidos pela comunidade. (ZOIA; PERIPOLLI, 2011, p. 21).

Além dessa forma coletiva de educar, os autores também destacam que as crianças estão presentes nos momentos importantes da história da comunidade da Terena, inclusive, nos momentos de luta e reivindicação (ZOIA; PERIPOLLI, 2011, p. 13).

A partir do trabalho elaborado por Alvarez (2014) sobre os Maxakali (Minas Gerais), Cohn (2013) reforça como a criança possui um papel social que é importante para a comunidade. As crianças, nas palavras da autora, “são seres em maturação, que devem ser cuidados [...], que devem ser instruídos [...], que não são confundidos com os adultos – mas que têm uma atuação crucial no cotidiano e no ritual tornando possível e efetiva as relações entre os vivos e entre os vivos e os mortos” (COHN, 2013, p.227-228). Manteremos em mente essa noção de criança como ser participante, atuante, e dotado de agência ao partirmos, mais adiante, para a análise de Tainá.

Breve história do conteúdo audiovisual infantil brasileiro

Neste tópico, apresentaremos uma breve história do conteúdo audiovisual produzido e destinado para as crianças do Brasil - tanto no cinema como na televisão. Para tanto, nos baseamos nos trabalhos de Melo (2011) e Fiel (2019), que tratam, respectivamente, dos conteúdos infantis no cinema e na televisão do país.

Para Melo (2011), o nascimento do cinema infantil no Brasil data de 1946, quando Humberto Mauro, grande nome da história do cinema brasileiro, sob a chancela do Instituto Nacional de Cinema Educativo, INCE realiza a obra de animação *Jonjoca*, o dragãozinho manso, um curta-metragem de 25 minutos. Aqui, vale mencionar que a atuação no INCE abarcava, além da produção, a distribuição das obras nos espaços escolares. De modo geral, o objetivo do Instituto era utilizar o audiovisual como ferramenta de instrução educacional acerca de alguma temática a ser



abordada em sala de aula. Jonjoca, por outro lado, não tinha esse propósito. Ele foi realizado como forma de experimentação da linguagem animada, a partir da animação de bonecos articulados e sem interesse em servir de instrução formal.

Seguindo uma linearidade temporal, em 18 de setembro de 1950, a TV chega ao Brasil. Naquele momento inaugural, a primeira face a aparecer na televisão nacional foi a da pequena Sonia Maria Dorce, de apenas 5 anos de idade, responsável pelo primeiro “Boa noite” da história da televisão brasileira. Assim, nossa televisão, trazida ao país por Assis Chateaubriand, dono da Rádio e TV Tupi, o primeiro canal de TV do país, unia os ideais de futuro, simbolizado pela criança, e modernidade, demarcado pelo próprio aparato televisivo, que era defendido pelo momento político desenvolvimentista sob o qual vivia o país (FIEL, 2019).

Dessa forma, mesmo em sua fase inicial, a televisão brasileira já reservava um espaço para o conteúdo infantil. E, neste momento, grande parte das produções televisivas direcionadas às crianças levava a assinatura da escritora russa Tatiana Belinsky, radicada no Brasil aos 10 anos. Tatiana, que naquele momento já assinava trabalhos artísticos no teatro e no mercado editorial, foi responsável pela redação e adaptação de diversas obras do teatro e da literatura mundial para a televisão. Assim, obras de Shakespeare e diversas fábulas infantis foram adaptadas e encenadas ao vivo na TV Brasileira. No entanto, além de adaptar obras internacionais, a autora também estava atenta à necessidade de apresentar ao público narrativas originais de seu próprio país. *O Sítio do Picapau Amarelo*, obra derivada do trabalho literário de Monteiro Lobato, recebeu sua primeira versão televisiva em 1952, numa adaptação assinada por Belinsky, que também foi responsável pelo texto da primeira telenovela infantil brasileira, *Pollyana*, adaptada do livro de Eleanor H. Porter (FIEL, 2019).

Vale a pena apontar aqui que, neste trabalho, nossa perspectiva de conceituação do audiovisual não encarna a querela de arte maior versus eletrodoméstico no que se refere ao cinema e à televisão. Entendemos que, no escopo do audiovisual nacional, ambos os meios têm relevância e teor artístico, inclusive pelo fato de que muitas análises sobre a televisão se dão a partir da perspectiva analítica do cinema. Para Taranger (2003), por exemplo, pode-se falar em “teleastas” e “oitava arte”, em uma clara alusão a “cineastas” e “sétima arte”, como forma de reconhecimento cultural e artístico da TV. Essa analogia permite combater “a injustiça da diferença estabelecida



entre uma arte cinematográfica reconhecida e uma mídia televisiva menosprezada” (TARANGER *In*: GARDIES; TARANGER, 2003, p.179, tradução nossa).

Fato é que, diferente das obras televisivas, a presença da autoria feminina no cinema infantil brasileiro, marcada tradicionalmente pela assinatura da direção cinematográfica, só aconteceu em 1990, quando Tizuka Yamazaki assina a direção do longa-metragem *Lua de Cristal*, filme protagonizado pela apresentadora Xuxa Meneghel. Esse fato é particularmente alarmante ao considerarmos que, entre 1952, quando foi lançado o primeiro filme infantil de longa-metragem nas salas de cinema, até o ano de 1990, haviam sido produzidos cerca de 57 longas-metragens infantis, nenhum deles dirigido por uma mulher.

Melo (2011) registra que, ao longo da década de 1990, Tizuka Yamazaki dirigiu outros dois filmes dedicados ao público infantil⁶. Além dela, durante esta década, apenas uma outra mulher assinou a direção de uma obra de longa-metragem infantil, a diretora Fabrícia Alves Pinto, que dirigiu o longa-metragem *O Menino Maluquinho 2 - A aventura* (1998), ao lado de Fernando Meirelles. Essa problemática é importante de ser apontada aqui por notarmos como a formação particular e o olhar de quem assina a autoria dessas obras afeta a concepção do modo de filmar e construir essas narrativas. Dessa forma, o que se nota é que, como a maior parte das obras infantis foram produzidas e assinadas por diretores homens, eram suas perspectivas da infância e do ser criança, bem como de toda organização social, que predominava também nas narrativas que foram, por eles, levadas às telas.

Para além da problemática do gênero dos diretores dessas obras, no cinema infantil brasileiro a figura das meninas também não costumava ser apresentada como protagonista. De modo geral, até meados dos anos 1990, nem mesmo as crianças eram protagonistas da maioria de suas narrativas. Isso porque o mercado cinematográfico do Brasil, no que diz respeito ao conteúdo infantil, era alimentado por narrativas oriundas do mercado televisivo, onde a já mencionada Xuxa Meneghel era tratada como “a rainha dos baixinhos” e, costumeiramente, ocupava o lugar de protagonista em seus filmes infantis. Neste sentido, um problema pertinente de ser apontado é o fato de estarmos diante de uma persona que representa uma mulher adulta infantilizada, e não uma criança. Além disso, Xuxa foi, antes de atingir a alcunha de

⁶ São eles: *O noviço Rebelde* (1997) e *Xuxa requebra* (1999).



rainha, um fenômeno mercadológico dos mais variados segmentos - uma pluralidade de produtos estampava sua marca nos mais diversos espaços de consumo e, por estarem associados à figura da Xuxa e ao público infantil, demarcavam também espaços nas construções de identidades e imaginários. Dito isto, vale mencionar que a televisão brasileira, desde que se tornou popular e passou a estar na casa das classes média e mais populares, entre os anos 1970 e 1990 (MATTOS, 2002), exerce considerável influência na vida cotidiana e no consumo da população, já que a publicidade e *merchandising* são ferramentas de sustentação da lógica da televisão aberta brasileira, à formação da própria identidade, como afirma Kellner (2001):

Portanto, contrariando a noção pós-moderna de desintegração da cultura na imagem pura sem referentes, conteúdos ou efeitos - ruído puro, em última análise -, argumentamos que a televisão e outras formas da cultura da mídia desempenham papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos. (p. 304)

Assim, nos anos de 1990, quando a televisão já estava inserida nos lares de grande parte da população brasileira (MATTOS, 2002; FIEL, 2019), a sociedade civil, pais, educadores, e órgãos de defesa das crianças e adolescentes discutiam acerca da nocividade e do impacto da publicidade televisiva na vida cotidiana do público infanto-juvenil. Essas discussões, no entanto, não foram novidade dos anos noventa. Anteriormente, diversos estudos sobre a relação da televisão com a família e com a criança foram realizados em diversas partes do mundo e, também, no Brasil, são exemplos disso os trabalhos publicados por Melody (1973) e Liebert; Sprafkin (1988).

Foi a partir do levantamento dessas pautas que vimos surgir, tanto no cinema como na televisão brasileira, novas narrativas infantis. Na TV, por exemplo, competindo com canais comerciais, que eram mantidos por diversas campanhas publicitárias, a TV Cultura, um canal estatal do Estado de São Paulo, tinha à frente da programação infantil do canal a programadora e roteirista Beth Carmona, responsável por levar às telas narrativas reconhecidas por possuir grandes qualidades e unir entretenimento à educação no conteúdo infantil.

No cinema, uma mudança de paradigma nas narrativas infantis ocorre quando o diretor Helvécio Ratton, em 1995, lança o filme *O Menino Maluquinho*, baseado no personagem literário criado pelo autor e cartunista Ziraldo. Nesta obra, temos, pela primeira vez na história do cinema infantil brasileiro, uma criança protagonista e não



um adulto conhecido por ocupar espaço no imaginário afetivo das crianças brasileiras. O grande louvor da narrativa, no entanto, além de colocar a criança no centro da tela, está em deixar nas mãos das próprias crianças, que vivenciam, brincam e celebram sua infância, a solução para os problemas da trama. Maluquinho, antecedente de Tainá, é responsável por influenciar diversas outras que vieram em sua sequência, em especial, por mostrar às produtoras e realizadoras brasileiras que as crianças queriam ver também a si mesmas no centro das telas, protagonizando e solucionando os problemas das tramas dirigidas a elas.

Tainá - uma garota indígena heroína de sua própria narrativa

Inserido num contexto de virada de século e também no contexto da Retomada do Cinema Brasileiro, que, vale assinalar, é marcada pela autoria feminina de Carla Camurati com a obra *Carlota Joaquina - Princesa do Brazil* (1995), protagonizada pela atriz Marieta Severo, o longa-metragem – *Tainá: uma aventura na Amazônia*, direção de Tânia Lamarco e Sérgio Bloch, 2000, torna-se alvo de nossa análise por diversas razões, mas, principalmente por colocar como protagonista de sua narrativa uma indígena menina. Aqui, lançaremos olhar para este filme, tanto a partir da análise da representação da protagonista na obra como também do desenvolvimento narrativo que, diferente da maioria das obras do século anterior, apresenta outros parâmetros de concepção de narrativas infantis para o cinema brasileiro. A sinopse da narrativa se resume em: após a morte do seu avô, Tigê (Ruy Polanah), Tainá⁷ (Eunice Baia) com apenas oito anos de idade, se torna guardiã da floresta Amazônica. Nesse contexto, ela e seu amigo Joninho (Caio Romei), um garoto branco da cidade grande, vivem arriscadas aventuras para evitar que os animais da floresta sejam capturados por contrabandistas estrangeiros. Vale ainda mencionar que o filme foi vencedor de vários prêmios em festivais de conteúdo infantil dentro e fora do Brasil, levando, inclusive, dois prêmios, de júri e voto popular, no Chicago International Children's Film Festival, no ano de seu lançamento⁸, em 2001.

⁷ Segundo Lopes (2016), em tupi-guarani, a palavra “Tainá” tem o significado de estrela, astros celestes ou estrela da manhã, sendo esta última expressão utilizada no filme para se referir a Tainá. O autor lembra ainda que o termo Tainá é “associado à lenda carajá de ‘Tainá-can’, uma grande estrela, venerada como um deus, que visita a Terra uma vez por ano” (LOPES, 2016, p. 155).

⁸ Importante sinalizar que finalizado em 2000, o lançamento oficial do filme ocorreu somente em 2001. Antes deste período, e mesmo durante, a obra se fez presente nos circuitos de festivais, chegando também a ganhar o prêmio de melhor filme no Festival do Rio BR 2000, hoje, Festival do Rio.



No filme, perto de seus 20 minutos, o avô e a menina protagonizam uma última cena juntos, na qual Tigê diz para Tainá que recebeu o chamado do Rio, uma representação simbólica que indica a sua morte. É, diante deste contexto, que Tainá e Tigê voltam à canoa para que ele realize sua travessia. A morte do avô tem um tom lúdico e tradicional àquela mitologia. Como ato final, à luz de uma intensa lua, no meio do Rio, Tigê diz suas últimas palavras: “Tainá, menina valente, guerreira, tem que lutar contra a maldade dos homens. Se não, as florestas e os bichos morre. E do mundo só restará o nada.” Desta forma, à pequena garota indígena é dado o papel de heroína de sua própria narrativa. Além dessa imputação de luta à pequena Tainá, vale destacar como a morte foi abordada de forma natural, mesmo que com tom lúdico, a obra não pretendeu esconder das crianças que aquele era um ritual de despedida e passagem, a morte havia chegado para o avô da menina, a vida dela, no entanto, havia de seguir, pois, batalhas e dificuldades outras estariam por vir. De toda forma, ao longo do filme, nos momentos de dificuldade, Tainá ouve em pensamento a voz de Tigê lhe dando coragem e incentivo, em uma forma de manutenção de relação com sua ancestralidade.

O filme apresenta uma outra criança que dividirá com Tainá alguns momentos de protagonismo e, junto dela, enfrentará as dificuldades da trama. É o garoto Joninho, que na narrativa possui 10 anos de idade e está na Amazônia a contragosto acompanhando sua mãe, enquanto ela realiza sua pesquisa. Joninho enfrenta, internamente, um drama particular que, com o passar dos anos, se tornou cada vez menos presente nas narrativas infantis do país: o drama da criança que possui pais divorciados. Diante dos avanços sociais ocorridos nos últimos vinte anos, essa problemática se tornou menos comum no audiovisual infantil, que passou a representar de forma mais plural as diversas constituições familiares – mãe solo, dois pais, duas mães e outras possíveis conjunturas de família.

Diferenças notórias entre os modos de ser e viver das crianças, bem como suas relações com a natureza e a tecnologia pontuadas desde o princípio do filme, uma efetiva aproximação entre essas duas personagens só ocorre no momento em que as crianças decidem fugir de casa, Tainá impulsionada pelo medo de ser alocada em um orfanato e Juninho pela insatisfação com o ambiente familiar. No entanto, a floresta e os animais correm perigo diante da presença dos contrabandistas e, mesmo sem saber, Tainá e Juninho acabam de embarcar numa perigosa aventura. Aqui, vale acrescentar que, em alguns momentos da narrativa, enquanto fogem, Tainá escuta a voz do seu



avô, Tigê, que pede para que a menina proteja o garoto de cabeça-vermelha. Assim, enquanto estão ambos vivenciando a primeira noite chuvosa na floresta, é estabelecido um companheirismo e cuidado entre as partes que será crucial para o desenvolvimento da narrativa.

Aqui, precisamos reforçar e enfatizar algo bastante particular da narrativa. Temos, de um lado uma indígena menina e, de outro, um menino branco da cidade grande. Ambas personagens com suas distintas vivências e experiências. Ambas crianças. Assim, a narrativa leva às telas dos cinemas, representações de infâncias distintas, poucas vezes presentes nas narrativas infantis que ocuparam as salas dos cinemas brasileiros até ali. A infância, neste filme, é apresentada de modo não homogêneo e até mesmo a partir de um caráter conflituoso, já que a obra apresenta em duas personagens vivências infantis tão particulares que, em diversos momentos, se chocam e entram em conflito. Com isso, a obra chama nossa atenção para a pluralidade inerente ao período e vivência infantil, que, diante da alteridade, se apresenta enquanto potência para solução das adversidades da vida, pois, em Tainá, juntas, as crianças unem suas experiências e vivências para buscar soluções que as levem ao desfecho e solução dos problemas apresentados pela narrativa.

Analisando o filme em perspectiva diferente da que apresentamos, Lopes (2016) busca perceber de que maneira a obra representa a Amazônia, para ele Tainá reforça a noção de uma Amazônia “exótica” que reforça estereótipos que permeiam o imaginário coletivo, “o conjunto da obra atende a expectativa do público, que prevê a apresentação de uma Amazônia sustentada na expressão de sua natureza hostil e exuberante, com um ambiente selvagem e mítico que esconde tesouros” (LOPES, 2016, p. 161). Atrelado a isso, o autor também critica a forma como o filme aborda o choque entre a cultura indígena e a cultura “branca”, e destaca “a diversidade cultural da Amazônia e as pluralidades de seu povo são enfocadas sob um mesmo prisma, a partir da padronização de referências culturais ‘colonizadas’” (LOPES, 2016, p. 162).

Trazendo ainda mais à tona a interseccionalidade apresentada pela narrativa, notamos que a importância das figuras femininas na trama vai além do protagonismo da pequena garota indígena. Neste filme, as personagens femininas ocupam espaço central na dramaturgia. Exemplo disso é Isabel (Branca Camargo), mãe de Joninho, que leva consigo seu filho para o campo do trabalho. É explícito na narrativa do filme a insatisfação de Joninho em relação ao trabalho desenvolvido por sua mãe, em uma



das falas o garoto argumenta que para ela, a pesquisa é mais importante do que ele, assim, deixa-se a entender que justamente o trabalho realizado pela personagem foi a causa do fim do seu casamento e, por consequência, do rompimento familiar. A angústia da mãe retratada pelo filme, que precisa se desdobrar para dar atenção tanto ao seu trabalho quanto à família, aproxima-se da discussão anterior que apresentamos acerca da maternidade e do cuidado. Extrapolando a obra podemos nos perguntar quais outras formas de socialização do cuidado com as crianças poderiam favorecer que mais mães cientistas obtivessem pesquisas bem-sucedidas.

Outras duas personagens femininas de grande importância são: a vilã Miss Meg (Betty Erthal), representada pela figura da ambiciosa cientista norte-americana que, além de patrocinar o contrabando de animais, almeja tomar os créditos da pesquisa desenvolvida pela mãe do coprotagonista; e, a jovem indígena mulher, Tikiri (Luciana Rigueira), que era coagida pelos contrabandistas na captura dos animais, essa personagem é peça chave no sucesso da trama, pois, é a partir de um reconhecimento mútuo entre ela e Tainá, no que diz respeito às suas histórias e tradições, que o desfecho bem sucedido da obra é possível. É Tikiri quem ajuda a Tainá a fugir de uma emboscada dos contrabandistas, há uma troca de olhares entre a indígena mulher e indígena menina na qual podemos notar, pela própria concepção da obra, seus planos, sua trilha sonora e sua montagem, não só o reconhecimento de gênero e classe entre elas, mas também a presença da sororidade entre essas personagens.

Considerações finais

Após o sucesso da obra – *Tainá: uma aventura na Amazônia*, direção de Tânia Lamarca e Sérgio Bloch, 2000, esta mesma personagem indígena protagonizou duas outras narrativas. Um filme sequencial às suas primeiras aventuras, *Tainá 2 – a aventura continua* (2005), dirigido pelo diretor Mauro Lima. E, uma década depois do primeiro filme, é lançada a obra *Tainá – a origem* (2011), agora sob a direção de Rosane Svartman, que, neste filme, não apresenta uma sequência à narrativa de Tainá, mas sim sua história prévia, com uma Tainá ainda mais jovem que a do primeiro filme e inserida dentro de sua própria aldeia, na qual questões de gênero são abordadas de modo até mais denso, já que, algumas atividades de sua comunidade não deveriam ser realizadas por uma menina, coisa que na primeira obra não aparece em primeiro plano, já que, com a imputação de proteção da fauna e flora Amazônica, como apresentamos



anteriormente, *Tainá* é, desde cedo na narrativa, elevada ao papel de defensora da terra, dos animais, temática relacionadas às constantes lutas dos povos indígenas.

Noutra via, agora pensando nos créditos dados à diretora Tânia Lamarca, que, além de compartilhar a direção com Sérgio Bloch, é apresentada na sequência de créditos como responsável pela concepção final da narrativa, bem como ao trabalho realizado pela diretora Rosane Svartman no último filme da trilogia, reconhecemos a importância de revisitar a história do cinema e audiovisual brasileiro, bem como seus modos de construir e representar narrativas, a partir da presença feminina dentro e fora das telas. Um extenso trabalho de pesquisa tem sido realizado pela diretora de fotografia e professora universitária Marina Tedesco (2021), que recentemente organizou a publicação *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro: mulheres muito além da direção*, abrindo espaço para pesquisas, realizadas majoritariamente por mulheres, acerca do trabalho feminino no audiovisual brasileiro e, em alguma medida, seu impacto na representação da mulher nessas narrativas.

No que diz respeito à narrativa do filme, notamos uma característica que se tornou basilar para as obras infantis no audiovisual brasileiro: as soluções para os problemas das tramas infantis nas mãos das crianças. A infância representada enquanto experiência plural e diversificada, presente em *Tainá* pela colaboração e confronto entre as duas crianças protagonistas da narrativa, também ecoa em muitas das obras posteriores a ela. Além disso, nas obras infantis, tornou-se de extrema relevância o efetivo protagonismo das crianças, algo que, pouco tempo atrás, não era necessariamente uma realidade no cinema brasileiro, pois, grande parte das obras infantis, realizadas até meados e fim dos anos 1990, possuía adultos como estrelas das tramas e apresentavam, dessa maneira, soluções adultas/adultizadas para os desafios da narrativa. Ao contrastar essa realidade com marcadores de gênero, o cenário se agrava, já que a única protagonista feminina de filmes infantis antes de *Tainá* é Xuxa, uma mulher cuja imagem midiática era notada como infantilizada.

À guisa de conclusão, cabe demarcar a atriz Eunice Baía, a *Tainá*, como a primeira protagonista feminina infantil no cinema brasileiro. E, indo além disso, nos é possível notar que o filme, de certa maneira, abarca em si questões relacionadas tanto das pautas feministas como das pautas relativas à criança e a questão indígena, em especial no que se refere à proteção dos animais e dos territórios pertencentes aos povos originários.



Levando também em conta o potencial mediador do audiovisual, podemos apontar a obra aqui analisada como pioneira em um processo de abertura para que outras crianças, meninas e mulheres assumam o protagonismo dentro e fora das telas. Nesta obra, temos demarcada a primeira representação de uma criança do gênero feminino em papel ativo e proativo diante das nuances e desfechos da trama. *Tainá* subverte, duplamente, o papel antes passivo da figura feminina e da criança, algo que podemos associar também à presença feminina em funções de concepção criativa da obra, como no roteiro, que, neste caso é assinado pela dupla Cláudia Levay e Reinaldo Moraes, e pela direção, de Sergio Bloch e Tânia Lamarca, sendo ela responsável também pela concepção final da obra - ou seja, tendo poderes decisivos sobre o corte final apresentado ao público.

Por fim, *Tainá*: uma aventura na Amazônia, com os diversos marcos presentes em sua narrativa, emaranhados nas vias da interseccionalidade, junta-se a obras como o já mencionado *Menino Maluquinho*, direção de Helvécio Ratton, 1995 e *Castelo Rá-Tim-Bum*, direção de Cao Hamburger, 1999, e, assim, reforçam a importância e necessidade das crianças de protagonizarem e serem, elas próprias, heroínas de suas histórias.

Referências

- ALVAREZ, S. E. Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista. **Cadernos Pagu**, p. 13-56, 2014.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo** – Tomos I e II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra** – Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CODONHO, C. **Aprendendo entre pares**: a transmissão horizontal de saberes entre as crianças indígenas Galibi- Marworno. Dissertação de mestrado, UFSC, 2007.
- COHN, C. **A criança indígena**: a concepção Xikrin de infância e aprendizado. São Paulo, p. 185, dissertação, USP, 2000.
- COHN, Clarice. Concepções de infância e infâncias: um estado da arte da antropologia da criança no Brasil. **Civitas-Revista de Ciências Sociais**, v. 13, n. 2, p. 221-244, 2013.
- DIAS, L. Reflexões em torno dos sentidos da infância em sociedades indígenas: uma revisão da literatura. **CSONline - REVISTA ELETRÔNICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**, n. 12, p 137-152, 2011.



FIEL, A. F. O. **A tela encantada**: infância e conteúdo infantil na TV do Brasil. Dissertação de Mestrado (Cinema e Audiovisual), Instituto de Artes e Comunicação Social: Universidade Federal Fluminense, 2019.

FIEL, A. F. O. Notas sobre o conteúdo audiovisual infantil e novas formas de se produzir para crianças. In: TEDESCO, M. C.; NET, M. B. (Org.). **Outras pontes**: abordagens e objetos emergentes no cinema e audiovisual. 1.ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020, p. 203-224.

FIEL, A. F.; AMÂNCIO, T. História, Política e Narrativas Infantis: Entrevista Com Beth Carmona. **Revista GEMInIS**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 173–188, 2021.

FINCO, D; GOBBI, M. A.; FARIA, A. L. G. Apresentação – Um olhar feminista para os direitos das crianças. **Creche e feminismo**: desafios atuais para uma educação descolonizadora. Campinas: Edições Leitura Crítica, p. 9-20, 2015.

FLEURY-TEIXEIRA, E.; MENEGHEL, S. N. (Orgs.). **Dicionário feminino da infâmia** – Acolhimento e diagnóstico das mulheres em situação de violência. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2015.

GARDIES, R.; TARANGER, M.-C. **Télévision**: Notion d’oeuvre, notion d’auteur. Paris: L’Harmattan, 2003.

JENKS, C. Constituindo a Criança. **Educação, Sociedade & Culturas**, n. 17, p.189-215, 2002.

KELLNER, D. **A cultura da mídia** - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

LIEBERT, R. M.; SPRAFKIN, J. **The early window**: Effects of television on children and youth. Pergamon Press, 1988.

LLOBET, V. Políticas sociales y ciudadanía: Diálogos entre la teoría feminista y el campo de estudios de infancia. **Frontera norte**, v. 24, n. 48, p. 7-36, 2012.

LOPES, R. F. A Amazônia de Tainá: Uma análise sobre a reprodução de clichês culturais no Cinema Infante-Juvenil. **Espaço Ameríndio**, v. 10, n. 1, p. 145, 2016.

MARCHI, R. C. Gênero, infância e relações de poder: interrogações epistemológicas. **Cadernos Pagu**, p. 387-406, 2011.

MARCONDES, M. M.; FARAH, M. F. S.; SIERRA, I. P. D. Agenda feminista e serviços de cuidado infantil: Brasil, Argentina e Uruguai. **Cadernos de Pesquisa**, n. 50, p. 410-428, 2020.

MATTOS, S. **História da Televisão Brasileira**: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MELO, J. B. **Lanterna Mágica**: infância e cinema infantil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MELODY, W. **Children’s television**: the economics of exploitation. New Haven: Yale University Press, 1973.

NUNES, A. **A Sociedade das Crianças** Auwê-Xavante – por uma antropologia da criança. Dissertação de mestrado, USP, 1997.



NUNES, A. **Brincando de ser criança**: contribuições da etnologia indígena brasileira à antropologia da infância. Tese de Doutorado (Antropologia), Departamento de Antropologia, ISCTE, Lisboa, Portugal, 2003.

OLIVEIRA, M. V. Feminismo indígena – Mulheres indígenas: da invisibilidade à luta por direitos. In: HOLANDA, H. B. **Explosão feminista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 301-324.

PEREIRA, L. M. A socialização da criança kaiowá e guarani: formas de sociedade internas às comunidades e transformações históricas recentes no ambiente de vida. In: **34º Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambu/MG, 2010.

POTIGUARA, E. **Textos escolhidos** – Coleção Tembete. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2019.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TEDESCO, M. **Trabalhadoras do cinema brasileiro**: mulheres muito além da direção. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021.

TELES, M. A. A. A participação feminista na luta por creches. In: FINCO, D. GOBBI, M. A.; FARIA, A. L. G. (Orgs.). **Creche e feminismo**: desafios atuais para uma educação descolonizadora. Campinas, SP: Edições Leitura Crítica, 2015.

ZOIA, A; PERIPOLLI, O. J. Infância indígena e outras infâncias. **Espaço Ameríndio**, v. 4, n. 2, p. 9-24, 2010.

★

Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.