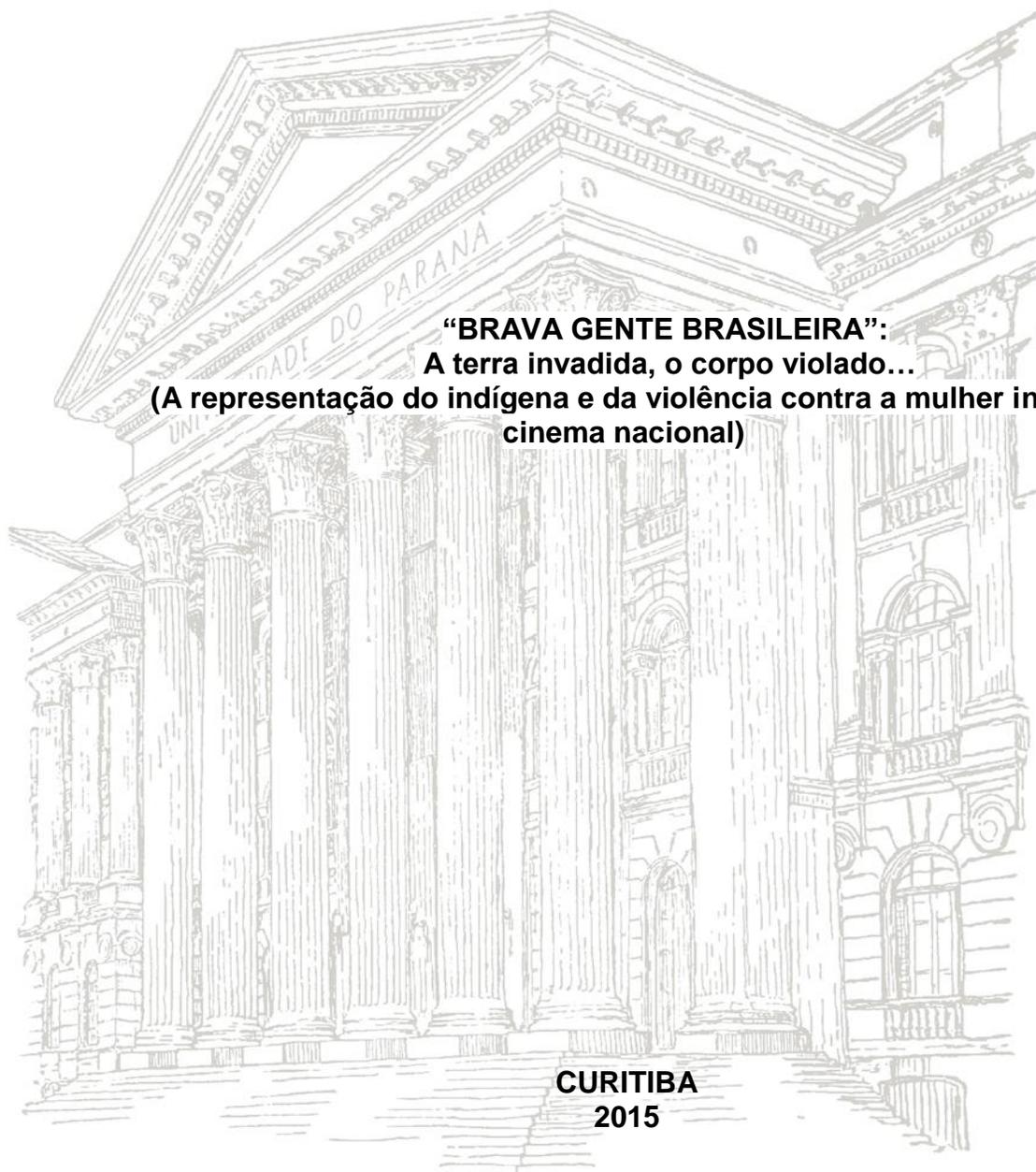


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO
CURSO DE PEDAGOGIA**

FUGIKA YOSHIDA

IRACEMA CRISTINA SHOENHERR DOS SANTOS



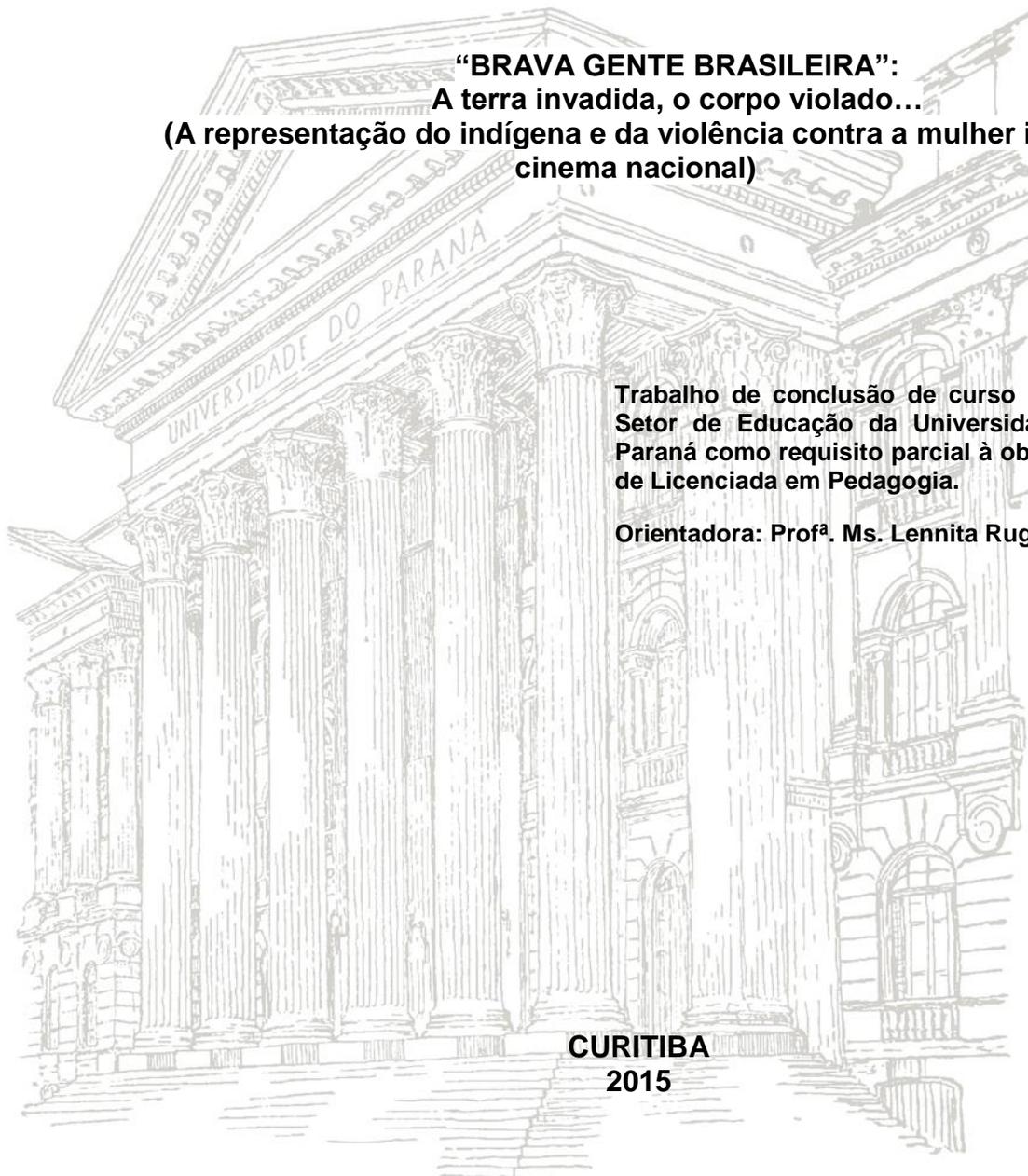
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO
CURSO DE PEDAGOGIA**

**“BRAVA GENTE BRASILEIRA”:
A terra invadida, o corpo violado...
(A representação do indígena e da violência contra a mulher indígena no
cinema nacional)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Setor de Educação da Universidade Federal do
Paraná como requisito parcial à obtenção do título
de Licenciada em Pedagogia.

Orientadora: Prof^a. Ms. Lennita Ruggi.

**CURITIBA
2015**



AGRADECIMENTOS

Agradecemos àquele que, silenciosamente, sustentou-nos até aqui:

“Amarás a teu próximo como a ti mesmo...” (Jesus)

"A vida não é uma pergunta a ser respondida, é um mistério a ser vivido". (*Buda*)

Agradecemos as nossas famílias pelo apoio, incentivo e paciência nesse processo, que exigiu nossa ausência inúmeras vezes.

Agradecemos a nossa Orientadora Professora Mestre Lennita Ruggi, por ter acreditado nesse projeto e ter compartilhado conosco seu conhecimento e experiência, nos fazendo acreditar também. Frases inesquecíveis: “Vamos tentar e aquilo que não der certo servirá de aprendizagem...” e “O trabalho é de vocês, é para vocês, divirtam-se...”. Obrigada Lennita, nós acertamos um pouco, erramos bastante e tivemos muito trabalho, mas com certeza, nos divertimos!

Agradecemos a Ubirajara Zoccolli, pela ajuda no contato com as indígenas kaingang, facilitando nosso trabalho; e por seu apoio à causa indígena.

Agradecemos às mulheres kaingang, que gentilmente concordaram em colaborar com nosso trabalho, enriquecendo grandemente nossa pesquisa e, sobretudo, nossas vidas. Essa experiência vai nos marcar para sempre. Muito obrigada!

Agradecemos aos nossos amigos, os que já faziam parte de nossas vidas e os que foram agregados durante o curso, todos que, de uma forma ou de outra, nos emprestaram forças, estímulos, ouviram nossas queixas, riram conosco, entenderam, não entenderam, mas continuaram sendo nossos amigos. Sem vocês seria muito mais difícil!

“Para que cada povo trame os fios de sua história.”

Rita Laura Segato

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre a representação do povo indígena, da mulher indígena e da violência contra ela, como parte do processo de colonização, dentro do cinema nacional no filme "Brava Gente Brasileira". O filme promove um olhar sobre o passado a partir de um fato histórico, mostrando contradições entre o que se idealizava para a colônia e os povos aqui presentes e a realidade encontrada pelos portugueses. A violência e a selvageria corroboram com essa contradição, pois a história de amor que se desenrola, no filme, começa com um estupro e termina marcada por mais atos de violência, de ambos os lados. Compreender que as diferenças culturais trazem estranhamentos em relação aos costumes e tradições do outro e refletir sobre a influência da visão eurocêntrica que ainda é predominante no encaminhamento do processo educativo manipulando leituras da história e determinando quem são seus protagonistas. Perceber a cultura como história, em constante transformação, e seus agentes como sujeitos ativos nesse processo. Trata-se de uma reflexão por meio de uma produção fílmica, trazendo à tona o choque cultural, e a percepção (ou não) sobre o Outro e sobre quem é o civilizado ou quem é o selvagem.

Palavras chave: Indígena. Mulher indígena. Colonização. Cinema. Educação. Violência. Estupro. Choque cultural.

ABSTRACT

Abstract the present work aims to reflect on the representation of indigenous people, indigenous woman and violence against her, as part of the colonization process, within the national cinema in the film "Brava Gente Brasileira". The film promotes a glimpse into the past from a historical fact, showing contradictions between what is envisioned for the colony and the people here and the reality encountered by the Portuguese. Violence and savagery corroborate with this contradiction, because the love story that unfolds in the film, begins with a rape and ends marked by more acts of violence on both sides. Understand that cultural differences bring barriers in relation to customs and traditions of another and reflect on the influence of Eurocentric vision that is still prevalent in the educational process manipulating history readings and determining who are its protagonists.. Understand the culture as history, in constant transformation, and its agents as subjects active in this process. It is a reflection by means of a film production, bringing to light the culture shock, and the perception (or not) about each other and about who is civilized or who's the wild.

Key words: Indigenous. Indigenous woman. Colonization. Cinema. Education. Violence. Rape. Culture shock.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1 - CARTAZ DO FILME.....	17
IMAGEM 2 - MAPA DA REGIÃO DE MATO GROSSO, CENÁRIO DO FILME.....	19
IMAGEM 3 - FORTE COIMBRA	20
IMAGEM 4 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA: D. DIOGO, ANTONIO E PEDRO	23
IMAGEM 5 - O JOVEM INDÍGENA COM O CAVALO DADO COMO PRESENTE A SUA AMADA	25
IMAGEM 6 - ÁNOTE E JANUYA	29
IMAGEM 7 - DOM DIOGO COM SEU INSTRUMENTO DE MEDIÇÃO	30
IMAGEM 8 - INDÍGENAS NA CACHOEIRA	34
IMAGEM 9 - O JOVEM INDÍGENA NO RITUAL DE INICIAÇÃO DO DO GUERREIRO	41
IMAGEM 10 - D. DIOGO, COMANDANTE DO FORTE, PEDRO E ANTÔNIO AO FUNDO.....	42
IMAGEM 11 - ÁNOTE E JANUYA NO FORTE.....	42
IMAGEM 12 - O PADRE CHEGANDO AO FORTE ANTES DO ATAQUE DOS INDÍGENAS.....	45
IMAGEM 13 - O PADRE APÓS O ATAQUE DOS INDÍGENAS.....	45
IMAGEM 14 - ÁNOTE E D. DIOGO COM O ROSTO PINTADO.....	48
IMAGEM 15 - LIVRO DE DOM DIOGO DE CASTRO E ALBUQUERQUE	55
IMAGEM 16 - MULHER INDÍGENA (COM LEGENDA)	55
IMAGEM 17 - MULHER INDÍGENA (COM LEGENDA)	56
IMAGEM 18 - MULHER INDÍGENA (COM LEGENDA)	56

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 PRODUÇÃO FÍLMICA	10
3 SOBRE O FILME	15
3.1 FICHA TÉCNICA	15
3.2 SOBRE A DIRETORA E PRODUTORA	17
3.3 ARGUMENTO HISTÓRICO	18
4 DESCRIÇÃO CRÍTICA DO FILME.....	23
5 GRUPO FOCAL	57
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS.....	64

1 INTRODUÇÃO

Pensar os meios de comunicação como formadores de identidade e analisar mídias que trazem a representação de minorias étnicas de forma crítica não são tarefas exclusivas dos docentes, mas estes se encontram em uma posição que sugere a avaliação cuidadosa do que os estudantes consomem diariamente como informação e representação da realidade. A relação entre cinema e educação foi bem expressa nas palavras de Ismail Xavier:

De um lado, o cinema incorpora aquela dimensão formadora própria às várias formas de arte que cumprem um papel decisivo de educação (informal e cotidiana); de outro, ele pode se inscrever de forma mais sistemática no processo educativo, seja pelo uso de qualquer gênero de filme (ficção, documentário) em sala de aula, com interação direta com a fala do professor, seja pela produção daquela modalidade especial a que se deu o nome de “filme educativo”, esse que supostamente se estrutura como ato comunicativo que apresenta, de um modo ou de outro, uma demarcação, uma metodologia de ensino, um princípio pedagógico, voltados para um domínio específico do conhecimento ou para o adestramento para uma prática [...] a dimensão educativa, entendida no sentido formação (valores, visão de mundo, conhecimento, ampliação de repertório) permeia toda a experiência do cinema [...] Para mim, o cinema que “educa” é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. Ou seja, a questão não é “passar conteúdos”, mas provocar a reflexão, questionar o que, sendo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável. (XAVIER, 2008, p. 15).

O cinema, como bem colocou Xavier (2008), educa ao fazer seus espectadores pensarem. O professor, ao utilizar o cinema em sala de aula, deve ter isso em mente, não se trata apenas de transmitir um conteúdo, de inculcar ideias, trata-se de levar seu aluno a refletir, questionar, duvidar.

A escola é uma instituição que, em geral, possui uma realidade interna rígida com um modelo funcional que se perpetua ao longo do tempo, enquanto a sociedade passa por mudanças contínuas, o que torna necessário a verificação constante de suas posições perante essa sociedade. É preciso perguntar como a escola responde à diversidade, se consegue dialogar com as diferenças (ainda que só isso não seja

suficiente), ou se reproduz o discurso etnocêntrico entre os seus muros, promovendo a manutenção de uma hierarquia (real ou simbólica) de superioridade, ainda que envolva de inúmeras atividades que pretendam contemplar as minorias étnicas e acolher culturas diversas. Quando se trata da utilização de filmes, documentários ou animações em trabalho pedagógico, o docente (e o estudante) terá condições de identificar esse discurso, que não é explícito como foi o discurso colonizador por tantos séculos (e ainda é), mas que ainda assim se legitima?

Embora os discursos colonialistas e eurocêtricos estejam intimamente relacionados, suas ênfases são distintas. Enquanto o primeiro justifica de forma explícita as práticas colonialistas, o outro 'normaliza' as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo, sem necessariamente falar diretamente sobre tais operações. (SHOHAT; STAM, 2006, p.21).

Nossa proposta ao fazer esse trabalho é pensar justamente como um filme pode se tornar uma ferramenta de autodeterminação de minorias étnicas ou, ao contrário, reproduzir o discurso etnocêntrico, permitindo assim que as relações de hierarquia geradas pelo colonialismo se mantenham na escola.

Ao escolhermos o filme "Brava Gente Brasileira" (Lucia Murat, 2000) abrimos a possibilidade de discutir a representação do indígena no cinema, especialmente da mulher indígena, e a representação da violência presente no processo de colonização contra essas mulheres.

Iniciaremos nossas considerações com breve reflexão sobre produção fílmica, a fim de compreendermos a dinâmica cinematográfica, suas intenções, recursos e formas de representação da realidade e sobre a crítica à visão eurocêntrica percebida no filme. Adiante traremos informações sobre o filme: a ficha técnica, sobre a diretora do filme, o Forte Coimbra e os índios kadiwéus; em seguida faremos a descrição e análise do filme, tentando interpretar e contextualizar o que de relevante há, para nós, na trama. Para finalizar, traremos a descrição da experiência do grupo focal com as indígenas kaingang do Paraná, com nossas impressões e registros, tentando contrastar o nosso olhar do olhar indígena acerca do mesmo objeto.

2 PRODUÇÃO FÍLMICA

Cinema é ciência; é cultura; é arte. Para Oliveira (2006) o cinema foi criado como forma de entretenimento, tem o status de sétima arte, e consegue fazer com que o espectador, apesar de saber que as imagens vistas são apenas montagens, reaja como se estivesse vivenciando uma realidade. A reprodução de movimentos em detalhes, que podem ser repetidas por diversas vezes, foi logo percebida como recursos, ferramentas da representação da realidade. O cinema foi utilizado em pesquisas e experiências científicas; também como meio de comunicação, circulação do conhecimento e de valores culturais; e considerado, pela capacidade de atrair multidões, um poderoso formador de opiniões.

Isso faz dos filmes um ótimo material para análise da cultura e também para a compreensão da história da ciência. Seja através da reconstrução do passado ou do futuro do pretérito, os filmes nos possibilitam revisitar os eventos ocorridos ou imaginados. As transposições e as vivências que a linguagem cinematográfica possibilita são tão marcantes, que muitas vezes tornam-se referência de como a ciência e a técnica passam a ser percebidas por grande parte da sociedade. Mais do que aprendizagens derivadas das práticas educativas formais, as experiências vivenciadas nos filmes acabam compondo boa parte do arsenal simbólico através do qual a opinião pública passa a vislumbrar o alcance dos empreendimentos científicos e tecnológicos. (OLIVEIRA, 2006, p.135).

André Bazin (1991, p.25) diz que “o cinema é uma linguagem” e também um arsenal de procedimentos que combina imagens e associação de ideias, e que tem como objetivo sugerir uma interpretação da realidade: “O sentido não está na imagem, ele é a sombra projetada pela imagem, no plano de consciência do espectador”. (BAZIN, 1991, p. 68).

A interpretação da realidade é feita a partir do que o filme oferece como material simbólico (ideias) e concreto (imagens, sons, diálogos); por isso, a análise de um filme que representa as minorias étnicas, faz-se tão necessária, dada a subjetividade de certas representações, que só são possíveis de serem percebidas a partir da reflexão, do conhecimento de fontes históricas e da contextualização.

Essas representações proporcionam a sensação do real e causam inquietação, pois toda a técnica de montagem de uma produção fílmica tem a intenção de buscar um determinado efeito para "prender" o espectador à tela, estabelecendo uma conexão com a imagem, como se a cena fosse de fato vivenciada e o universo da representação e da realidade não fossem objetos distintos. Para Salomão (2007) a imagem do real tira o espectador da passividade e faz com que ele reflita sobre a ficção e a realidade.

Quando vão ao encontro da realidade, os filmes realistas contemporâneos procuram absorver elementos do real e incorporá-los ao discurso ficcional. A ficção nesses casos está a serviço da realidade e não ao contrário [...]. O real impulsiona o ficcional e o ficcional impulsiona o real. A ficção absorve a força do seu próprio contrário, o documento, usando-a para seu benefício. (SALOMÃO, 2007, p.3).

A importância da análise de um filme se inscreve também nessa instância, de colocá-lo em seu lugar, enquanto obra de ficção, de arte e de entretenimento, ainda que sem deixar de reconhecer suas inserções no mundo real e histórico. Analisar um filme, para Vanoye e Goliot-Lété (2002), significa examinar tecnicamente um filme; é vê-lo e revê-lo para poder trabalhá-lo nas suas significações e interpretações. A análise de um filme pode nos conduzir a questionamentos sobre os efeitos que nos produziu assim como levar a geração de ideias, emoções e associações. "Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história". (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 23).

A história da civilização, assim como a história da colonização, é narrada no cinema pelo olhar do conquistador e muitas vezes por meio de discursos racistas e preconceituosos. Shohat e Stam (2006, p.45) dizem que "as vítimas mais óbvias do racismo são aquelas cujas identidades foram forjadas no caldeirão cultural", existindo um sentimento de superioridade eurocêntrica justificando o privilégio e a agressão em relação aos "inferiores". Muitos filmes produzidos sobre a colonização das Américas, como por exemplo, "Anchieta, José do Brasil" (Paulo Cesar Saraceni, 1977) e "A Missão" (Roland Joffé, 1986), representaram a intervenção dos colonizadores na vida dos colonizados de forma a ignorar a cultura dos habitantes nativos, remetendo-os a condição de povos ignorantes e sem passado. Dessa mesma forma a história

dos indígenas do Brasil segue sob a perspectiva dos europeus e da formação da identidade nacional, moldando o modo de pensar do espectador.

No caso de “Brava Gente Brasileira”, o público vai se deparar com uma parte da história da colonização (que diz respeito ao encontro conflituoso de nações estranhas entre si) e refletir sobre a construção do Brasil, enquanto nação. Para Bezerra (2011) esse filme é uma nova leitura de uma “versão oficial” de um fato histórico, até então sob a perspectiva do colonizador, que foi modificado para dar ênfase à cultura e à história do povo guaicuru: “Pode-se assim dizer que um ingrediente a mais na composição do filme foi o desejo de eliminar o ‘filtro branco’ que poderia interferir na forma de contar o encontro entre os dois povos”. (BEZERRA, 2011, p. 30). Receamos que esse “filtro branco” não possa ser completamente removido, uma vez que talvez não sejamos capazes de nos distanciar totalmente de nossa visão eurocêntrica.

Esse filme nos faz revisitar nossa própria história de colonização (ainda que na ficção), e refletir sobre os conflitos envolvendo as nações aqui presentes e os europeus recém-chegados; porém, como todo filme, ele pode tornar-se um referencial da imagem do indígena, da mulher indígena, e do modo de ser e viver destes povos, para o público que o assiste. A questão é saber se esse referencial contribui para a construção de uma imagem que respeite a história e a diversidade dos povos indígenas, ou, ao contrário, reforça uma imagem passiva e homogênea desses povos.

Quando assistimos ao filme e entramos na história de Ánote e Diogo, compartilhamos as dúvidas da outra cultura como brancos, não entendemos sua língua, uma vez que os diálogos dos guaicurus não têm legendas, e estranhamos seus hábitos. O filme nos remete a um passado, e a cena final marca essa dimensão nos trazendo de volta ao presente, pela narração (cantada) de uma indígena, que, de certa forma, representa a cultura oral, como uma guardiã da memória histórica daquele povo.

Podemos dizer que “Brava Gente Brasileira” se enquadra entre os filmes da “retomada do cinema nacional”, que teve início com “Carlota Joaquina” (1994), da diretora Carla Camuratti (SCHVARZMAN, 2003). Filmes que pretendiam “retratar” a história do Brasil e justificavam os investimentos outrora negados ao cinema nacional.

No Brasil de meados dos anos 1990, a História seria mais uma vez convocada. Servirá, em especial, de caução para justificar e afirmar a existência de um cinema brasileiro cuja pertinência foi mais uma vez não apenas questionada, mas até mesmo negada, já que no início do governo de Fernando Collor (1989-1992) se extinguíram os dois organismos — a Embrafilme e o Concine — até então responsáveis por políticas de auxílio à produção e à exibição de filmes nacionais. Com a criação das leis de incentivo (Lei Rouanet, Lei do Audiovisual) para a produção cinematográfica, por meio da dedução de impostos de empresas, o financiamento e a própria existência do cinema brasileiro ficam atrelados à imagem mercadológica que a obra poderá agregar à empresa que o financia. É dentro dessa lógica política e econômica que a História será chamada a desempenhar, no cinema brasileiro, um papel logístico: deve ajudá-lo a encontrar novos mecenas e um público perdido. (SCHVARZMAN, 2003, p. 1-2).

Schwarzman (2003), acerca de “Carlota Joaquina”, marco desse movimento de retomada, fala de um “movimento de alheamento da responsabilidade histórica, que o filme constrói [...] característico da dissolução da ideia de História, própria dos anos 90”. Os filmes “históricos” desse período, tentarão desconstruir ou satirizar a história como nos foi contada. “Brava Gente Brasileira” faz essa tentativa, não de satirizar, mas de trazer outra perspectiva, mostrando o indígena como sujeito de sua história e o processo de colonização como algo mais complexo e difícil de ser concretizado do que acreditávamos ter sido.

“Brava Gente Brasileira” é também uma produção que faz parte das comemorações dos 500 anos de “descobrimento” do Brasil (BEZERRA, 2011, p. 28), sendo uma coprodução entre Brasil e Portugal. No *making of* podemos ver como os kadiwéus contribuíram investindo histórica e culturalmente na produção deste filme, buscando dar mais visibilidade à imagem da mulher indígena.

Personagens indígenas veiculados por meio de filmes de ficção e longa-metragem serviram de análise para Juliano Gonçalves da Silva e o levaram a refletir como a imagem desse indígena é construída no nosso imaginário, reproduzindo valores e atitudes na sociedade. Imagens recorrentes, diz o autor, foram construídas por meio de nossa literatura romântica, com o índio bom, ingênuo. “Nos filmes de ficção não existe necessariamente um compromisso com o real, embora haja uma mescla de dados da realidade com elementos do imaginário” (SILVA, 2007, p. 197). No percurso da história do cinema o personagem indígena passa a ser o tema central de filmes,

trazendo à tona a realidade desse povo e a necessidade de um novo olhar, principalmente sobre a nossa ignorância em relação a eles.

“Brava Gente Brasileira” faz uma tentativa de apontar consequências do processo colonizador para a (des) construção da história e da imagem do indígena brasileiro. Shohat e Stam (2006) falam sobre o sentimento de superioridade dos europeus justificando vantagens injustas e a exploração de suas vítimas, e também como a história das civilizações é contada sob essa perspectiva de heroísmo, muitas vezes legitimando as práticas cruéis do colonialismo, que envolvem a dominação do povo nativo e o esforço em transformar seus costumes. O filme também nos ajuda a refletir como esse discurso etnocêntrico se apresenta, legitimando determinadas práticas, sobre as quais discorreremos ao longo deste trabalho.

O filme todo estabelece um conflito entre essas culturas diferentes, questionando o civilizado e o selvagem. As atitudes bárbaras dos colonizadores em relação aos indígenas fazem o espectador refletir sobre a sua ignorância e sobre o seu entendimento do que é ser civilizado.

No filme de Lúcia Murat, “Brava Gente Brasileira”, percebemos a tentativa de trazer aspectos culturais dos guaicurus, desde o ritual da primeira menstruação, do luto, da iniciação do guerreiro e assim por diante até chegar ao tema do infanticídio. Mas o fato mais marcante é enfim a vitória dos indígenas sobre os brancos, construindo uma imagem diferente da imagem passiva que costumamos ter sobre os povos indígenas e sua capacidade de criar estratégias de guerra.

Os índios kadiwéus – descendentes dos guaicurus – são cavaleiros e guerreiros orgulhosos, interpretados no filme por atores falando a língua nativa, derivado do dialeto aruak, e isso traz para a trama do enredo um propício ambiente de estranhamento. Trata-se de um filme que posiciona o espectador como o outro, aquele que assiste algo raro na cinematografia mundial: a vitória do povo indígena. Mesmo que as tentativas de integração tenham falhado e as potencialidades para uma troca cultural sejam malogradas, pelo menos neste filme o índio será um vencedor. Ou, mais precisamente, uma índia. (SILVA, 2005, p.9).

3 SOBRE O FILME

3.1 FICHA TÉCNICA¹

Filme: “Brava Gente Brasileira”

Gênero: Drama

Direção: Lúcia Murat

Roteiro: Lúcia Murat

Produção: René Bittencourt

Fotografia: Lúcia Murat

Trilha Sonora: Lívio Trachtenberg

Duração: 103 minutos

Produtora: Taiga Filmes²

Patrocínio: Banco do Estado de São Paulo (Banespa), Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), Rio Filmes, Programa Ibermídia.

Apoio: Lei do audiovisual do Ministério da Cultura.

Concepção: O processo de colonização e o choque cultural entre diferentes povos.

Elenco³:

- Diogo Infante ..."Diogo é português tal como eu, é um naturalista, cartógrafo que vem formado em Coimbra, um home culto e sensível que vem para o Brasil, para o Mato Grosso, para essa zona, para definir as

¹ Fontes: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1901200111.htm> e <http://www.terra.com.br/cinema/drama/bravagente.htm>

² Taiga Filmes e Vídeo é uma produtora criada pela jornalista e cineasta Lucia Murat no início dos anos 80 e que além de clips, comerciais e programas para TV, produziu os filmes: “O Pequeno Exército Louco”, “Que Bom te Ver Viva”, “Daisy”, “Doces Poderes”, “Brava Gente Brasileira”, “Quase Dois Irmãos”, “Olhar Estrangeiro”, “Maré, Nossa História de Amor”, “Dia dos Pais”, “Histórias Que Só Existem Quando Lembradas”, “Uma Longa Viagem”, “A Memória Que Me Contam”. Fonte: <http://taigafilmes.com/wp/pt/a-produtora/>

³ Os comentários foram extraídos do *making of* do filme, reproduzindo as falas dos atores sobre as suas personagens.

fronteiras e fazer medições, só que quando o cara chega e é confrontado com esta paisagem deslumbrante, ele também é confrontado com uma grande diferença cultural e étnica, vai se envolver nessas diferenças porque acaba por estuprar, é forçado a estuprar uma índia e fica com esse sentimento de culpa”.

- Luciana Rigueira ... Ánote: “É uma índia kadiwéu que é violentada pelo português, feito pelo Diogo Infante, e levada com ele e com outras pessoas da monção para viver no Forte Coimbra e ela é a ligação entre o mundo dos indígenas e o mundo dos brancos na época e é a responsável pelos conflitos, pelos grandes choques culturais que acontecem no Forte”.
- Floriano Peixoto ... Capitão Pedro: “É um brasileiro, uma espécie de bandeirante, um cara extremamente violento, desajustado. Ele não suporta os índios e não acredita em um acordo de paz”.
- Buza Ferraz ... Antônio: “Meu personagem tem uma obsessão pela prata, no fundo ele acha que as pratas que estão nas terras indígenas são deles”.
- Leonardo Villar ... Comandante do Forte: “Esse comandante foi designado para o Forte Coimbra para fazer um contato maior com os índios e dirigir as demarcações de fronteira com os espanhóis”.
- Murilo Grossi ... Alfonso (jesuíta espanhol)
- Sérgio Mamberti ... padre
- Adeílson Silva ... Januya
- Hilário Silva ... Chefe Kadiwéu
- Vanessa Marcelino ... Anoã
- Sandra Silva ... mãe de Anoã
- William Soares ... pai de Anoã
- Silvana da Silva ... Mulher chorando



IMAGEM 1: CARTAZ DO FILME

FONTE: <http://www.cineclick.com.br/brava-gente-brasileira>

3.2 SOBRE A DIRETORA E PRODUTORA

A diretora e produtora Lúcia Murat entrou para a faculdade de economia em 1967, quando iniciou sua carreira de militante e viveu a força repressora da ditadura militar brasileira. Militou em grupo estudantil e permaneceu na clandestinidade após o AI-5 em 1968, foi presa em 1971 onde sofreu torturas físicas, psicológicas e sexuais, conseguiu sua liberdade em 1974. Trabalhou, como jornalista, nos mais importantes jornais e televisões do país, como Jornal do Brasil e O Globo. Foi a partir dos anos 80 que começou a se destacar com produções independentes na área audiovisual. Outros filmes produzidos: “Que Bom te Ver Viva”(1989), “Daisy das Almas desse Mundo”(1991), “O Pequeno Exército Louco” (1994), “Doces Poderes”(1997), “Quase Dois Irmãos”(2004), “Olhar Estrangeiro”(2006), “Maré, Nossa História de Amor”(2007),

“Uma Longa Viagem”(2011), “A Memória Que Me Contam”(2013) e “O caso eu conto como o caso foi” (1994) que são adaptações de clássicos da literatura para adolescentes. A produtora fez vários documentários e programas para a televisão, recebendo inúmeros prêmios. No *making of* de “Brava Gente Brasileira” conta como teve a ideia do filme, que surgiu da leitura de um relatório militar onde se mencionava, em pouquíssimas linhas, o ataque dos guaicurus ao Forte Coimbra naquele ano. A princípio a diretora pensou em fazer um documentário, mas preferiu trabalhar como um filme de ficção, enfatizando “os conflitos e contradições no encontro com o outro, entre diferentes histórias”. Esse filme foi premiado algumas vezes: Seleção Laboratório Sundance Institute, 1998; Prêmio de roteiro do MINC, 1998; Prêmio Avon, 2002; Prêmio Direção – San Francisco Latino Film Festival, 2002; Melhor filme do público – Festival de Marseille.

3.3 ARGUMENTO HISTÓRICO

O filme foi rodado no Pantanal matogrossense, grande parte no Forte Coimbra, que agora é um museu do exército brasileiro.

Ao pesquisar sobre a história do Forte Coimbra, encontramos na Revista da Cultura (ANO I, Nº 2, JUL/DEZ 2001) que esse Forte de fronteira desempenhou um importante papel para assegurar a expansão territorial do Brasil e impedir a entrada de invasores que queriam se apoderar da região meridional do Mato Grosso: em 1801 contra a invasão dos espanhóis e de 1864 a 1870 contra os paraguaios. Os índios guaicurus são citados no texto como os inimigos dos portugueses, eles habitavam a região, eram hábeis canoeiros e cavaleiros e incomodavam os colonos que moravam rio acima e por isso eram constantemente atacados pelas expedições armadas.

Com a construção do Forte, esperavam uma oportunidade para se vingar. Certo dia, aproximaram-se do Forte simulando paz e reconciliação. Levavam consigo mulheres e produtos, para barganha, de suas indústrias domésticas. Atraindo para fora do Forte a soldadesca e usando as mulheres para envolvê-los, os índios trucidaram, facilmente, e sem luta, 54 soldados, fugindo rapidamente, sem tempo de reação possível dos companheiros aquartelados no Forte.

Apesar do ocorrido, a ordem do capitão-general era: não molestá-los, mas atraí-los pacificamente e entreter relações de amizade com eles; conquistá-los à custa de agrados e benefícios. Difícil foi seguir a política, pois os índios continuavam hostis. Após 12 anos, foram pacificados e tornaram-se amigos e aliados, contribuindo, eficazmente, nas missões de reconhecimento e segurança ao longo do Rio Paraguai, em especial nos dois ataques que o Forte sofreu. Em homenagem ao grande apoio recebido da nação indígena, o Exército denominou a 4ª Brigada de Cavalaria Mecanizada sediada em Cuiabá de Brigada Guaicurus. (REVISTA DA CULTURA, 2001, p.52).

No Histórico da 18ª Brigada de Infantaria de Fronteira também é citado a presença dos guaicurus na região da fronteira:

Na administração de Melo e Cáceres, a construção do Forte de Coimbra merece destaque, posto que foi estratégico e fundamental para a consolidação do território na parte sul do Rio Paraguai. Sob o comando do Coronel RICARDO FRANCO DE ALMEIDA SERRA, o Forte de Coimbra foi reformado a partir de 1796 e, mesmo sem estar totalmente concluído, auxiliado por índios Guaicurus, resistiu heroicamente contra a invasão espanhola em 1801. (HISTÓRICO DA 18ª BRIGADA DE INFANTARIA DE FRONTEIRA, 2014, p.1).



IMAGEM 2: MAPA DA REGIÃO DE MATO GROSSO, CENÁRIO DO FILME
FONTE: *Making of* do filme



IMAGEM 3: FORTE COIMBRA
 FONTE: *Making of* do filme

Murat, no *making of*, fala que ao querer mostrar com o filme as diferenças culturais, trabalhou com os índios kadiwéu representando a si mesmos, pois assim “surgiriam movimentos, ações completamente diferentes dos nossos costumes”. Os kadiwéu são descendentes dos guaicurus.

Os espanhóis colonizadores chamaram de Mbayá (termo provavelmente de origem Tupi) aos Guaikurú (nome também de origem Tupi) dos quais descendem os Kadiwéu. Com origem no lado ocidental do rio Paraguai, parte dos Mbayá atravessou, no século XVII, para a banda oriental. Com a pressão das frentes colonizadoras, deslocaram-se mais para o norte e os que ainda não tinham migrado para leste do rio o fizeram no final do século XVIII. Nessa época, o seu território estendia-se das serras que separam os rios Paraná e Paraguai até mais além da latitude de 18° sul. Os Mbayá dividiam-se em diversas hordas, cada uma com um nome específico que se associava a acidentes naturais dos locais que habitavam. Uma delas, a dos Cadiguegodis, tinha, no século XVIII, o seu território banhado por um riacho que os índios chamavam de Cadigugi. Tudo indica que esta última horda seja a dos ancestrais dos Kadiwéu atuais. A horda dos Kadiwéu foi a última a migrar para o lado oriental do rio Paraguai, e era a única sobrevivente já na segunda metade do século XIX. (PECHINCHA, 1999, p.1).

Ainda segundo a mesma fonte, os kadiwéu vivem hoje em terras do pantanal sul mato-grossense, no município de Porto Murtinho, a 60 km da cidade de Bodoquena, e a 310 km de Campo Grande, centro de maior importância para estes povos, onde está sediada a administração da FUNAI (Fundação Nacional do Índio) e a ACIRK

(Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu). Os kadiwéus se dividem em 4 aldeias, sendo que algumas famílias vivem em pequenos grupos mais afastados das aldeias principais, criando gado. São ao todo, segundo dados de 2009, 1346 indígenas; a família linguística é a guaicuru e também são citados na literatura como Kaduveo, Caduveo, Kadivéu, Kadiveo.

Os guaicurus eram respeitados como povos guerreiros, por portugueses e espanhóis, conforme documentos oficiais, e é assim que a diretora Lúcia Murat busca representá-los no filme.

O encontro e o confronto com os luso-brasileiros provocou transformações na estrutura sócio-organizacional do grupo, assim como o Tratado de Paz de 1791. Antes do Tratado, o grupo era conhecido como o perigo Guaicuru e possuía uma certa hegemonia política sobre a região sul da Capitania de Mato Grosso. Ele era um inimigo comum do Estado espanhol e do português e os relatos escritos oficiais não cansavam de denunciar a sua ação guerreira e a dificuldade em conter seus ataques. Depois de 1791, as coisas parecem, aos poucos tomar outros rumos. O grupo tornou-se aliado/amigo do Estado português e os relatos oficiais passaram a elogiar a ação guerreira do grupo frente a um velho inimigo, os espanhóis. Essa aliança foi uma estratégia política importante, para que Portugal tivesse êxito na delimitação da fronteira no sul da Capitania de Mato Grosso. (WEBER, 2010, p. 6).

A delimitação da fronteira em Mato Grosso era importante não apenas do ponto de vista político, mas também econômico, e os guaicurus se apresentavam como um empecilho tanto à delimitação de territórios como à usurpação dos metais preciosos presentes na terra.

Os espanhóis concebiam o Chaco, região habitada pelo grupo, como um caminho necessário para chegar ao Peru, local onde encontrariam muito ouro e prata. Várias expedições espanholas começaram a se deslocar pelo Chaco, iniciando, por consequência, os primeiros enfrentamentos com os Guaicuru. É a partir daí que o grupo vai ser destacado pelos relatos escritos como o conjunto de índios perigosos, cruéis, indomáveis, ferozes, traiçoeiros, inimigos dos brancos. (WEBER, 2010, p. 8).

A resistência dos guaicurus vai permear um período significativo da colonização brasileira, até que Portugal consiga firmar um acordo de paz e tê-los como aliados, contando com eles, inclusive, no combate aos inimigos espanhóis. O filme traz alguns elementos desse interesse econômico, representado também na personagem de

“Antônio”, o português que quer enriquecer e voltar para sua pátria; nas tentativas de um acordo de paz, pela figura política do comandante do Forte Coimbra; e dos combates e ataques violentos liderados pelo capitão Pedro; além, é claro, da tentativa de delimitar as terras portuguesas, o que busca fazer Dom Diogo, para garantir o direito legal sobre elas.

No período colonial, o grupo foi considerado um verdadeiro perigo [...] sofreram um profundo e persistente impacto econômico e sociocultural por parte dos empreendimentos de expansão territorial dos domínios portugueses. Só restou ao grupo procurar novas áreas de refúgio, sempre enfrentando os objetivos de expansão das riquezas por parte da Coroa portuguesa. Várias medidas administrativas e jurídicas foram tomadas para que se consolidasse essa política. Com tratados de limites, tentava-se acabar com os conflitos abertos entre espanhóis e portugueses, mas estes se tornaram ineficientes. Nesse processo todo, encontravam-se os índios, emaranhados no conflito pela definição da posse de terras entre portugueses e espanhóis. [...] A capitania do Mato Grosso, criada em 1748, foi considerada “a chave e a defesa” do interior do Brasil [...] nos encontros e confrontos com os ibéricos, interagiram com eles a partir de um campo de possibilidades e circunstâncias históricas específicas. Se, nos séculos XVI e XVII, obtiveram certa vantagem nos encontros e confrontos, no século XVIII, devido às circunstâncias históricas em curso, passaram a “sucumbir” diante da política de conquista e colonização ibérica. Mas isto não quer dizer que, mesmo não obtendo vantagem nessa interação, deixassem de ser sujeitos diretos do processo histórico em curso [...] interagiram conforme seus interesses, agindo e reagindo (ao processo de conquista e colonização ibérica) de acordo com as circunstâncias históricas (campo de possibilidades) e de acordo com suas próprias características socioculturais. (WEBER, 2010, p. 5).

O filme tenta mostrar essas contradições e a distância entre o que se idealiza e planeja para o funcionamento da colônia, e o que de fato acontece frente a interesses diferentes e opostos, bem como pretende se distanciar um pouco dos filmes do gênero, trazendo uma visão menos romântica sobre o processo colonizador, o que fica explícito no “romance” entre as duas personagens principais, uma “história de amor” que começa e termina marcada pela violência e pela contradição. As aspirações de paz confrontam-se com as violações de corpos e de convenções, justificadas por um discurso civilizador (tão ou mais selvagem quanto o que se condena como prática não civilizada).

4 DESCRIÇÃO CRÍTICA DO FILME

O filme “Brava Gente Brasileira” tem início com a cena de um ritual indígena envolvendo uma jovem em sua primeira menstruação. Paralelo a esse cenário surge outro, que mostra um grupo de homens brancos viajantes, no momento em que um deles mata um porco selvagem, antes que outro, um português, o faça. A disputa entre os brancos que nascem aqui e os que nascem em Portugal já se mostra presente nessa cena. Segundo Bezerra (2002, p.32), ela é “[...] bem significativa, uma vez que a câmera entremeia a imagem ensanguentada e de dor do animal com o início do conflito entre o capitão e o cartógrafo português”. O conflito representado por essas duas personagens, Diogo e Pedro, vai permear toda a trama, apontando a disputa entre “civilização” e “barbárie”, intelectual e colonizador, ou teoria e prática. Outra personagem é convocada por Pedro para levar o animal morto. Seu nome é Antônio, e terá especial participação na trama, sendo um dos que almejam enriquecer aqui e voltar a Portugal; sobre ele falaremos adiante.



IMAGEM 4: DA ESQUERDA PARA A DIREITA: D. DIOGO, ANTONIO E PEDRO

Outro cenário surge na sequência, mostrando um jovem indígena que laça e doma um cavalo, enquanto outra tomada mostra os viajantes, ora mencionados, de partida. O filme todo trabalha com essas sobreposições de cenas, dando a ideia de simultaneidade, mostrando o que acontece em “mundos” diferentes ao mesmo tempo.

A própria natureza das ações representadas corresponde a uma situação mais complexa do que a desenvolvida numa única ação. A necessidade de representar a evolução simultânea de dois espaços, e sua convergência, exige saltos da câmera e a sucessão descontínua de imagens. Tal como no caso elementar da mudança de cena no “teatro filmado”, também aqui a motivação inicial para o corte vem de uma necessidade da narração e, por sua vez, a visualização explícita dos acontecimentos só é possível graças ao recurso da montagem. (XAVIER, 1984, p.21).

Como o filme não é uma gravação cronológica, mas uma montagem de várias cenas independentes, a simultaneidade, tem “[...] em comum o fato de que fazem o espectador ‘esquecer’ o caráter fundamentalmente descontínuo do significante fílmico constituído de imagens ‘coladas’ umas às outras” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 26). Trata-se de uma estratégia de narração, uma forma de contar a história através das imagens.

O indígena que domava o cavalo chega a sua tribo e é recebido por algumas jovens, entre elas, uma em especial, por quem se mostra enamorado e é correspondido, o que demonstram através de olhares e sorrisos. O cavalo parece ser um presente para ela, o que ficará mais claro em outras cenas. Em seus estudos Lima Neto e Nóbrega (2014) indicam algumas formas de trabalhar metodologicamente com as imagens do cinema e organizar seu olhar: ver o conjunto da cena, fazer uso de todos os sentidos do seu corpo, olhar o corpo (ler os gestos e as atitudes), atenção ao tempo e aos ritmos, incorporação dos diálogos, trilha sonora, silêncios. A soma desses elementos é que nos levarão a compreender a cena, juntando seus significados, numa perspectiva mais subjetiva.

Nos filmes, o corpo do cotidiano prolonga-se em corpos extraordinários que nos dão a perceber de modo mais aguçado e assim nos fazem refletir sobre nossa condição corpórea, humana, seja em situações da vida privada seja em situações sociais mais abrangentes. O filme cinematográfico é também um arquivo de corpos e de acontecimentos que nos transporta para realidades e

mundos compartilhados pela presença perceptiva, despertando nossas sensações e provocando nossa reflexão sobre temas, acontecimentos, emoções, entre outros aspectos que permeiam a vida e a existência humanas. (LIMA NETO; NÓBREGA, 2014, p.91).



IMAGEM 5: O JOVEM INDÍGENA COM O CAVALO DADO COMO PRESENTE A SUA AMADA

Enquanto isso, ao som de bem-te-vis, os guaicurus chegam montados em seus cavalos para uma negociação com o comandante do Forte Coimbra. Os sons de aves, animais, cachoeiras, são uma constante no filme, e tanto esses sons quanto as imagens do local tentam nos aproximar do cotidiano indígena e sua sintonia com a natureza. Há um homem que acompanha os guaicurus, ele é um jesuíta espanhol e faz a intermediação entre aqueles e o comandante, explicando a este último que os indígenas não querem uma vila com casas de madeira, pois a madeira é muito dura de cortar, não querem morar em casas ou cultivar milho, e sugerem que o comandante mande seus escravos fazerem isso. Esses povos eram nômades, a ideia de casas mais duráveis e de uma forma de vida mais estável, tinha como intenção controlá-los, tratava-se de um processo de “reeducação” que os conformasse aos costumes dos brancos.

Viveiros de Castro (2002) nos remete a um sermão do padre Antônio Vieira, onde ele faz uma analogia entre estátuas de mármore e murta e as nações a quem a fé cristã é dirigida (ou aos povos que se desejava colonizar). Segundo Vieira, estátuas de mármore, uma vez formadas, não necessitam de outras intervenções, enquanto que estátuas de murta vão sempre precisar de poda, já que galhos nascem a tempo de deformar hoje o que ontem parecia pronto. Continua dizendo que algumas nações são

como o mármore, resistentes e constantes, recebendo com dificuldade a fé, mas por fim mantendo-se fiéis, enquanto que outras, assim como a murta (e ele se referia aos povos indígenas do Brasil colônia) recebem a fé sem resistência, mas são inconstantes e não permanecem nela, necessitando de intervenções: “Essa proverbial inconstância não foi registrada apenas para as coisas da fé. Ela passou, na verdade, a ser um traço definidor do caráter ameríndio, consolidando-se como um dos estereótipos do imaginário nacional [...]”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.86).

No imaginário brasileiro, até hoje, o indígena surge como esse ser inconstante, pouco receptivo ao trabalho (para os nossos padrões), ideia que serve de justificção, inclusive, para a mão-de-obra negra escravizada, que viria suprir a incapacidade do indígena em suportar o labor (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). No filme, os indígenas afirmam que a madeira é dura de cortar e poderíamos, a partir disso, acreditar na incapacidade do índio para o trabalho, caso não levemos em conta que se trata de um povo nômade. Nas cenas finais do filme, os guaicurus queimam sua aldeia, provavelmente para não deixar vestígios ao inimigo a fim de que este não os persiga; possivelmente como estratégia de guerra e de sobrevivência; e se for esse o caso, justifica-se a não construção de casas mais duráveis e difíceis de desfazer (ou destruir). A cultura indígena e seus costumes “eram sua verdadeira religião [...] sua inconstância era o resultado da adesão profunda a um conjunto de regras de pleno direito religiosas”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.192).

Dessa forma fica mais fácil compreender que não se tratava de um simples acordo de paz entre guaicurus e a coroa portuguesa, representada pelo comandante do Forte Coimbra, mas da tentativa de modificar um sistema de crenças construído ao longo de toda a existência desses povos a partir das experiências vividas em contato com a natureza e com outros povos.

Outra tomada surge e mostra apenas as botas do capitão Pedro, aquele que matara o porco, e pode-se ouvir o som do líquido derramado, respingando os calçados do mesmo, além do som de uma mosca que sobrevoa o local, enquanto ele limpa as mãos em suas calças. Não sabemos ao certo se a intenção da diretora foi causar, com essa cena, certa repulsa, por parte do espectador, em relação à personagem

do capitão, que virá a ser o grande vilão da história, um homem rústico e de métodos violentos, em contraste com as cenas onde os indígenas se banham e estão sempre limpos. É significativo que seja ele, a personagem que estará protagonizando algumas das cenas de maior violência e cujas ações e diálogos também vão apontar muitas das contradições da civilização, quem protagonize esta cena. Ao retratar o militar, representado aqui na figura do capitão Pedro, estaremos em toda a trama diante de uma figura que faz suas próprias leis, que estupra, mata, toma o que não é seu, e ainda assim é parte importante para manutenção da colônia, assim como o militar da ditadura era crucial para manutenção daquele Estado; pode ser que a personalidade da personagem do capitão tenha sido moldada sob influência da experiência particular da diretora. Segundo Tomain e Tomain (2013, p.6), “[...] é preciso considerar o lugar de discurso da cineasta, de onde ela fala. Quando Lúcia Murat assume que a matriz de seu cinema ‘é a violência como parte da luta pela condição humana e da questão da sobrevivência a atos de violência’ [...] está implícita a sua própria relação”. A cena em questão reforça as ações repulsivas do capitão Pedro, que vão aparecer ao longo do filme.

Ainda na mesma cena, o capitão diz a Dom Diogo que o grande problema daquele lugar, além dos espanhóis, são os mosquitos, que vão chamar a atenção quando o grupo monta acampamento para dormir. Enquanto os brancos sofrem, sobretudo Diogo, que não está acostumado com eles, dois dos indígenas que os acompanham se banham em um rio, evitando assim o incômodo dos insetos, fato percebido por aquele. Subjetivamente, essa imagem parece imprimir a ideia do indígena como elemento da natureza, tão sincronizado com ela que consegue lidar facilmente até com o que nela há de incômodo, enquanto o branco é o estranho, que não faz parte daquela paisagem e por isso tem maior dificuldade de compreendê-la e agir sobre ela, ou que só pode retirar o que nela há à força. Diogo responde a Pedro que os mosquitos podem incomodar, mas os espanhóis não o farão, já que sua função é mapear a região e provar que (segundo o Tratado de Tordesilhas) as terras que percorrem são terras portuguesas. Pedro ironiza: “Mapa vai, tratado vem...”. E se diverte capturando o filhote de uma jiboia para assustar Dom Diogo: “A terra aqui não é

de quem escrevem tratados e assina papéis, é de quem não tem medo do que vive nela, seja Deus ou o diabo”. Neste diálogo se inscreve a contradição daquele momento histórico, a Coroa Portuguesa lutando para ter o direito de se autodeclarar proprietária de uma terra desconhecida, onde já habitavam muitos povos; e a contradição religiosa, aquilo que era atribuído a Deus sempre vinha dos portugueses, que podiam até matar em seu nome; mas aos indígenas se atribuía todo o mal.

Enquanto isso, o comandante do Forte Coimbra escreve ao governador da Capitania de Mato Grosso, e o espectador passa a conhecer o ano dessa história: 1778. O comandante do Forte diz ter esperanças quanto a um tratado de paz com os guaicurus e a possibilidade de “reeducá-los”. A reeducação dos indígenas, como já dissemos, estava condicionada a mudanças em seus hábitos e costumes a fim de atender o anseio de exploração das terras por eles habitadas, pretendia-se “amansar” os guaicurus, que eram povos guerreiros.

Outra cena mostra uma menina indígena e um menino branco brincando com duas tartarugas, enquanto próximo dali uma mulher pinta o rosto de uma jovem de seu povo, que virá a ser uma das protagonistas do filme. As falas dos indígenas, em sua língua nativa, não têm tradução ou legendas. Segundo Bezerra:

[...] a intenção em enfatizar a dificuldade de comunicação entre sociedades com hábitos e línguas diferentes faz com que a diretora decida por não traduzir a fala dos guaicurus [...] obriga o espectador a vivenciar a tensão presente no encontro das culturas diferentes [...] a se identificar com a visão dos colonizadores [...] a ter que decodificar a cultura do Outro, perdendo seu papel passivo. (BEZERRA, 2011, p. 37).

Contudo, ainda que essa possa ter sido a intenção da diretora, é bom lembrar que o branco tem sua voz bem definida no filme, compreendemos o que ele quer dizer (ainda que possamos discordar), mas a voz do indígena fica subjugada a nossa interpretação e visão, por isso, não sabemos se a estratégia é positiva para a construção da história e identidade dos guaicurus ou não.

Voltando à cena, a mulher parece estar tecendo elogios à jovem que, em determinado momento, ouve os risos e brincadeiras das crianças. A reação da mesma,

o espanto que demonstra, pode indicar a proximidade com o menino, que ela chama por Januya e este atende rapidamente, trazendo-lhe algo para comer. De qualquer forma, por não compreendermos a língua, é necessário esperar outras cenas que virão elucidar a relação entre essas duas personagens. Quando passamos o filme para as índias kaingang, elas também se mostraram confusas em relação a isso.



IMAGEM 6: ANOTE E JANUYA

Outra tomada mostra Dom Diogo e seu grupo parando para descansar, ainda incomodados com os mosquitos. Entre eles há indígenas que fazem o trabalho pesado de carregar e descarregar as bagagens, poderiam ser escravos? Antônio diz a Dom Diogo que eles já estão nas terras dos índios cavaleiros, e é assim que os guaicurus serão mencionados a maior parte do tempo, porque desenvolveram a habilidade de domar e montar cavalos. Antônio prossegue dizendo que estes conhecem todas as plantas e pedras que Dom Diogo está juntando para suas pesquisas, mas não vê possibilidade de diálogo com os guaicurus. Podemos vislumbrar um pouco do que vinha a ser o ofício de Diogo nestas cenas, pelos equipamentos que dispõe sobre uma mesa de madeira. Ele poderia ser um naturalista e cartógrafo, esse último ofício ficou claro em cena anterior onde diz que vai mostrar que as terras em que estão pertencem a Portugal.



IMAGEM 7: DOM DIOGO COM SEU INSTRUMENTO DE MEDIÇÃO

Dom Diogo pergunta se os índios cavaleiros são mesmo tão perigosos, já que se fala em um acordo de paz. Antônio não acredita em acordo de paz e diz que os índios mentem, estando ora do lado de Portugal, ora do lado da Espanha, inicia-se uma conversa entre essas duas personagens, com incursões de outras, cujo diálogo transcrevemos aqui:

Diogo: "Pois eu sei de um Francês que apreciaria muito essa história. Ele dizia que o selvagem do Novo Mundo destas Américas, viver como vivem mais perto da natureza tem muito mais fibra moral que todo homem europeu."

Antônio: "Fibra moral (rindo)..."

Diogo: "E diz mais: É melhor não dar uma educação de brancos a esses gentios. Podem ficar como nós, capazes de matar uns aos outros só por cobiça, por um punhado de dobrões de ouro".

Homem: "Esse tal francês só pode ser um louco."

Antônio: "Nunca deve ter estado nas colônias. Todo índio que eu já conheci só sabe beber, comer, foder, roubar e matar".

Diogo: "Pois toda gente é assim..."

Antônio: "Gente? São uns demônios e os padres a dizer que são filhos de Deus".

Pedro: “Filho de Deus? Nem filho de diabo. O índio é tudo filho da puta, isso sim”.

Em relação a isso é interessante fazer um paralelo, citando o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão (1981), que trouxe uma importante reflexão sobre a questão da “educação do índio”, ao mencionar um episódio ocorrido em territórios onde hoje são os Estados Unidos, quando indígenas daquele lugar responderam à solicitação dos brancos de que enviassem seus filhos para serem educados por eles; segue a transcrição do texto:

Há muitos anos nos Estados Unidos, Virgínia e Maryland assinaram um tratado de paz com os índios das Seis Nações. Ora, como as promessas e os símbolos da educação sempre foram muito adequados a momentos solenes como aquele, logo depois os seus governantes mandaram cartas aos índios para que enviassem alguns de seus jovens às escolas dos brancos. Os chefes responderam agradecendo e recusando. A carta acabou conhecida porque alguns anos mais tarde Benjamin Franklin adotou o costume de divulgá-la aqui e ali. Eis o trecho que nos interessa:

[...] Nós estamos convencidos, portanto, que os senhores desejam o bem para nós e agradecemos de todo o coração. Mas aqueles que são sábios reconhecem que diferentes nações têm concepções diferentes das coisas e, sendo assim, os senhores não ficarão ofendidos ao saber que a vossa ideia de educação não é a mesma que a nossa. Muitos dos nossos bravos guerreiros foram formados nas escolas do Norte e aprenderam toda a vossa ciência. Mas, quando eles voltavam para nós, eles eram maus corretores, ignorantes da vida da floresta e incapazes de suportarem o frio e a fome. Não sabiam como caçar o veado, matar o inimigo e construir uma cabana, e falavam a nossa Língua muito mal. Eles eram, portanto, totalmente inúteis. Não serviam como guerreiros, como caçadores ou como conselheiros. Ficamos extremamente agradecidos pela vossa oferta e, embora não possamos aceitá-la, para mostrar a nossa gratidão oferecemos aos nobres senhores de Virgínia que nos enviem alguns dos seus jovens, que lhes ensinaremos tudo o que sabemos e faremos deles, homens. (BRANDÃO, 1981, p. 8-9).

Parece-nos que esses indígenas do norte da América sabiam exatamente de que educação precisavam, e deixaram claro que a educação que os “brancos” ofereciam, não abrangia o que de fato lhes era necessário para viver e sobreviver. Quando Diogo cita o autor francês, que defendeu que dar a esses indígenas a educação europeia seria “torná-los como os europeus”, também o fez com a visão de superioridade intelectual, pois acreditava mesmo que seria possível “ensiná-los a agir como europeus” (ora, todo o processo de colonização se baseia na premissa de que o colonizador é

superior, intelectual, moral e tecnicamente, ao colonizado), como se os indígenas fossem receber passivamente a educação imposta, sem questionar, sem resistir e sem concluir que essa não era uma boa educação para seu povo, como compreenderam aqueles indígenas norte-americanos, ensinando aos “brancos” muito mais naquela única carta do que em tudo o que estes acreditavam já saber e poder ensinar aos indígenas. Aqui, em terras brasileiras, essa recusa em receber a educação imposta pelo “branco” foi tributada à inconstância do indígena, como já vimos.

O diálogo em questão acontece enquanto os homens bebem e as personagens que conversam vão se levantando e se sentando, mudando às vezes de lugar, imprimindo certa inquietação às cenas e trazendo ao espectador o desconforto mas também a excitação da contradição e do confronto de ideias. Diogo procura compreender o indígena, enquanto Antônio julga todos eles maus, mesmo quando agem em resposta à interferência dos europeus em suas vidas. Ainda durante o diálogo, o capitão Pedro ouve a conversa e se aproxima, debocha dos indígenas, chama um deles de animal e o força a beber do garrafão que trazia consigo. A câmera mostra o rosto de Antônio rindo e o de Dom Diogo contrariado; o sorriso de Antônio vai se desfazendo diante da desaprovação do intelectual. Antônio é uma personagem entre esses dois mundos, entre Pedro e Diogo, entre o homem da colônia e o homem da Coroa, entre o “mocinho” e o “bandido”, o “bom” e o “mau” ou entre o “mal” e o “bem”. Em alguns momentos o espectador é capaz de sentir simpatia por Antônio, que pertence àqueles que estão na Colônia em busca de fortuna e sonham voltar a Portugal.

Na próxima tomada, o dia já amanheceu e o grupo desfaz o acampamento. Diogo tem febre, Antônio o acorda e consola, e na sequência, mostra a ele um mapa que pertenceu a um judeu queimado na "Santa Inquisição", pedindo ajuda para encontrar a mina de prata que ele esconde. Pedro alerta Dom Diogo de que o mapa é invenção e até aponta locais onde se pode encontrar o metal precioso, mas é questionado quanto ao fato de ter tais informações e ainda não ter enriquecido, ao que não responde, mas apressa a comitiva. O sonho de enriquecer na colônia não parecia tão fácil de realizar, além dos espanhóis, os indígenas também se apresentavam como

empecilho para concretização desses planos, como veremos adiante. Quando param para descansar, em outra cena, o português desenha uma mulher negra, despida, e Pedro debocha, questionando a masculinidade do companheiro de viagem: “As índias daqui são muito mais cheirosas que as negras da cidade, vossa excelência vai experimentar, palavra de capitão!”

Esse diálogo é importante porque antecede uma das cenas de maior violência do filme, fazendo-se cumprir a promessa do capitão Pedro, que ainda vai dizer ao português: “O homem tem que estar sempre pronto!”, uma afirmação machista que vem legitimando a violência sexual em várias sociedades e culturas até hoje. A trama se passa no século XVIII e segundo Marquesse (2006) os primeiros escravos africanos chegaram ao Brasil em meados do século XVI, por isso, é pertinente observar que, no filme, não há a presença de negros africanos, apenas nesse pequeno trecho, através de um desenho feito pela personagem de Dom Diogo, fazendo com que o questionamento do movimento negro se valide, mais uma vez, no que tange a exclusão de seu povo e de sua representação na história do Brasil.

Na sequência, jovens mulheres indígenas banham-se e brincam em um rio de cachoeiras, enquanto um índio do grupo do Capitão Pedro as observa. Ele informa o capitão da presença das jovens ali, provocando nele um sorriso malicioso. Esse indígena está armado como os brancos do grupo. Percebemos no filme a representação de papéis diferentes assumidos pelos indígenas, alguns parecem ser escravos enquanto outros combatem ao lado dos brancos. Os homens dirigem-se ao local e posicionam-se como animais à espreita de suas presas. Dom Diogo parece maravilhado com a cena, as indígenas brincando em meio a uma paisagem paradisíaca, remete à imagem do paraíso e do índio inocente, selvagem e puro, tão explorada em várias mídias e que tem como um dos objetivos contemplar o indígena como um não sujeito, incapaz de decidir por si próprio e carente da intervenção do outro.



IMAGEM 8: INDÍGENAS NA CACHOEIRA

No momento em que o olhar de Diogo encontra o rosto de Ánote, ele tira o chapéu, num gesto de respeito e admiração a este momento pueril que se transformaria, em alguns segundos, numa verdadeira chacina. A nudez das jovens só se torna sensualidade libidinosa sob o olhar do estranho. A câmera torna-se o olhar de Diogo, percorrendo o rosto e o corpo nu de uma das jovens, fazendo o espectador seu cúmplice. Há um certo "*voyeirismo*" em cenas como essa, na psicanálise chamado de escopofilia:

A escopofilia representa o prazer em olhar e o fascínio com as formas humanas, estando associada com a tomada de outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar (gaze) controlador e curioso, numa atuação essencialmente ativa. O cinema funcionaria como catalizador desse prazer de olhar porque ilustra um mundo fechado, que se realiza indiferentemente da presença da audiência, produzindo nos(as) espectadores(as) um senso de separação, uma distância, que age sobre suas fantasias voyeurísticas. Até mesmo o contraste de luz entre a tela dão a impressão de um acesso especial a um mundo privativo que está sendo projetado como realidade. O(a) voyeur do cinema ocupa uma posição que tem ingresso na vida psicológica dos personagens e na simultaneidade dos acontecimentos dentro das narrativas. (LUNA, 2006, p. 60).

Talvez seja esse *voyeurismo* do espectador o que faz uma cena de estupro, por exemplo, tornar-se um espetáculo que não somente se quer assistir, mas que se tem prazer em ver.

Esse encontro entre o bando do capitão Pedro e as mulheres guaicurus também é importante para fazermos a analogia com os “descobridores” dessas terras, representados na figura de Dom Diogo, maravilhado com o que vê e prestes a tomar para si, à força, o objeto do seu desejo. Quando se aproximam, as mulheres gritam assustadas e alguns indígenas surgem, dando início a um conflito violento, onde os indígenas são mortos. Na sequência, suas mulheres são sexualmente violentadas, momento onde se ouvem os gemidos de prazer dos violentadores, os gritos de dor das jovens e o canto dos pássaros; essa mistura de dor, prazer e sons da natureza reflete as contradições do processo colonizador e do encontro entre culturas estranhas entre si, encontro que também confere prazer a uma das partes e dor a outra. Dom Diogo parece, a princípio, enojado, depois assustado e confuso. O capitão Pedro descobre que algumas delas são, na verdade, índios travestidos de mulheres, e brada que vão mostrar a eles que estão “lidando com homens”, dando ordem para que se mate a todos; novamente a autoafirmação masculina se dá pela violência. Diogo tenta se retirar da cena, mas é perseguido pelo capitão que dispara: “Vossa excelência não é diferente de ninguém não! Tudo isso aqui é por sua causa!” A expedição estava acontecendo por ordem de Portugal, para demarcação de territórios, não era mentira que eles tivessem chegado até ali por exigência da Coroa Portuguesa, representada na pessoa de Dom Diogo. Pedro dilui a culpa da violência infringida aos indígenas; não é culpa dele ou do seu bando ou dos brancos e mestiços que habitam a terra, é culpa de todo o processo de colonização, da Coroa que exige a exploração e se proclama dona da terra. Isso é interessante porque não assumindo individualmente a culpa, incluindo-a dentro de um contexto muito maior e externo aos acontecimentos isolados, como culpa de toda uma nação que começa a se constituir, a violência está justificada, se é o pecado de todos, a culpa é diluída e torna-se aceitável, ou pelo menos remediável. O problema da culpa para os cristãos é algo muito importante e que precisa ser, de alguma forma, elaborado e assimilado.

Enquanto Pedro repreende Diogo, um dos homens traz Ánote, justamente a que “encantou” o cartógrafo, e a coloca diante dele, possibilitando que seus olhares se cruzem. Fica difícil interpretar o que ela estaria sentindo naquele momento; uma vez que não há tradução para as falas dos indígenas, tentamos fazê-lo com nossas impressões, e isso implica em utilizar nossa visão de mundo sobre o outro. Essa é uma problemática que atravessa todo o filme, pode ser que a diretora quisesse que o espectador tivesse a mesma impressão de estranheza do colonizador, como argumentaram alguns autores (BEZERRA, 2006; SILVA, 2005), e isso de fato acontece: o espectador estranha, não compreende, tenta entender, contudo, sua interpretação continua sendo o olhar do branco, do europeu, do ocidental sobre esses povos. Diogo está visivelmente atraído pela jovem, mas confuso com o que deva fazer, enquanto Pedro exige que o português prove a todos que é homem.

Mais uma vez a câmera é o olhar de Dom Diogo (e do espectador) percorrendo o corpo nu da jovem indígena. Os olhares dos dois se cruzam mais uma vez, e a cena se fecha com um clarão e o som de aves, como se aquele momento estivesse fora do tempo e espaço, e pudesse ser decidido sem levar em conta os valores e referências que Diogo trazia consigo, ou como se sua consciência se libertasse desses mesmos valores. Pedro segura Ánote pelos cabelos e pergunta ao português se ele está com medo; este então cede e se lança sobre a jovem com violência. Como já mencionamos, o estupro torna-se um espetáculo para o espectador. Ainda segundo Luna (2006, p. 60-61): "O prazer proporcionado pela *escopofilia voyerística* dá-se numa atividade masculina. O prazer proporcionado pelo exibicionismo objetificável dá-se numa passividade feminina". É a objetivação da mulher em cena que proporciona, muitas vezes, o prazer ao espectador, estaria sua passividade alimentando o ideal de masculinidade no imaginário de quem assiste?

Segato (2005) vai dizer que o estupro é um enunciado que se dirige verticalmente a sua vítima:

[...] seu discurso adquire um aspecto punitivo e o agressor, um perfil de moralizador, de campeão da moral social porque, nesse imaginário compartilhado, o destino da mulher é ser contida, censurada, disciplinada, reduzida, pelo gesto

violento de quem reencarna, por meio desse ato, a função soberana. (SEGATO, 2005, p. 272).

Mas horizontalmente a seus pares:

Aqui, o agressor dirige-se a seus pares, e o faz de várias formas: solicita-lhes ingresso em sua sociedade e, a partir dessa perspectiva, a mulher estuprada comporta-se como uma vítima sacrificial imolada em um ritual iniciático; compete entre eles, mostrando que merece, por sua agressividade e poder de morte, ocupar um lugar na irmandade viril e até mesmo adquirir uma posição destacada em uma fratria que somente reconhece uma linguagem hierárquica e uma organização piramidal. (SEGATO, 2005, p. 272).

Dessa forma, Diogo se insere nessa irmandade pelo estupro infringido a Ánote, contudo, ele não faz total adesão ao grupo, uma vez que deixa de vê-la apenas como objeto, ou passa a vê-la um pouco, além disso. A cena que segue mostra o sofrimento de Ánote ao ser violentada, interessante perceber que ela não luta, numa representação passiva da mulher indígena; na sequência ela é amarrada pelas mãos, próximo a outra jovem. Antônio atira na segunda e se prepara para atirar em Ánote, que não chora ou pronuncia palavra alguma. Mas Diogo intervém e Pedro, sentindo-se vitorioso, permite que ela sobreviva; Diogo então a desamarra e com a mesma faixa que prendia suas mãos cobre os seus seios; sua nudez agora não é mais objeto de admiração e desejo, mas de impureza: “[...] o ato de estupro marca não o masculino, mas o feminino com a impureza”. (MACHADO, 1999, p. 299).

Vigarello (1998) mostra alguns casos ocorridos, sobretudo na França, nos séculos XVI em diante, onde meninas, jovens e mulheres estupradas não só carregavam o estigma da culpa, ficando desmoralizadas, como algumas também eram punidas por terem sofrido o ato. Além disso, não se investigavam os casos com cuidado e o julgamento do culpado estava diretamente relacionado à sua posição social. O que esperar quando se trata de um ato cometido por colonizadores contra colonizados, que nem são reconhecidos em seus direitos? Diogo cobre a nudez da indígena que violentou porque agora é sobre ela que se inscreve a culpa, a impureza, mas também porque vesti-la é civilizá-la.

A violência que Diogo impõe à Ánote é retratada como sendo também a sua redenção, já que ele acredita encontrar-se diante do impasse entre violentar a jovem e

salvá-la da morte ou deixar que outros a violentem e matem. Sua falta vai sendo diluída, durante a trama, por conta da afeição que vai nutrir pela jovem violentada. De forma análoga, Portugal ocupa essas terras para que outros não o façam, e resgata seus habitantes de suas práticas “selvagens” e seu modo de vida primitivo.

Tal qual a natureza, a mulher indígena, ora doce e inocente, ora hostil e inóspita, precisa ser resgatada, dominada e domesticada. Na literatura, na música, nos documentos oficiais e no cinema, a mulher indígena surge como o significante dessa natureza, da selva virgem (embora habitada) que precisa ser deflorada e forçada a produzir a contento; ela é a Eva do paraíso recém-descoberto. Em filmes como “Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel” (Carlos Coimbra, 1979), e “Índia, a Filha do Sol” (Fábio Barreto, 1982), a imagem da mulher indígena é erotizada, e ela precisa ser resgatada de sua condição selvagem. No imaginário colonial, a exploração de sua sexualidade é confundida com a própria exploração da terra, legitimando, através da linguagem muitas vezes romântica, tanto a expropriação da terra quanto a apropriação do corpo dessa mulher:

O imaginário ocidental não apenas vê metaforicamente a terra colonizada como a mulher que deve ser resgatada da sua desordem mental e da desordem do meio ambiente, mas prioriza narrativas de resgate mais literais [...]. As mulheres do Terceiro Mundo _ quando não são meros símbolos eróticos de terras virgens _ são marginalizadas, aparecendo basicamente como subalternas dotadas de enorme apetite sexual. (SHOHAT; STAM, 2006, p.236).

Na cena seguinte, os homens do capitão Pedro lançam os corpos dos indígenas mortos no rio. Em seguida, o capitão devolve a Diogo uma corrente com o retrato de sua noiva, que ele havia deixado cair; Diogo toma bruscamente o objeto, enquanto o capitão esboça um sorriso irônico. Diogo, para ele, era agora um igual. No mesmo instante um dos homens traz um menino branco, Januya, que já havia aparecido no filme brincando com a tartaruga e cujo rosto o capitão levanta de forma brusca, enquanto diz: “Esses filhos da puta roubam nossas crianças e o governador ainda vem com essa conversa de paz!” É bom lembrar que o que acontecia, de forma geral, era o oposto, os colonizadores escravizavam os indígenas e suas crianças, Viveiros de Castro fala em “[...] estratégia jesuítica de sequestro dos meninos

tupinambás” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 261). Pedro dá ordem que se leve Januya com eles, posteriormente o menino será identificado como o escravo de Ánote, a jovem violentada por Dom Diogo. Segundo Bezerra, entre os guaicurus “os nobres tinham escravos [...] constituídos de crianças e mulheres raptadas ou capturadas nas guerras contra outros povos. Vários relatos se reportam à forma afetuosa como os escravos eram tratados”. (BEZERRA, 2002, p. 31).

O bando segue viagem, e na sequência, o jovem indígena que presenteara a amada com um cavalo, encontra seu corpo nas águas do rio e a leva para a aldeia. A câmera foca no rosto da mãe da jovem, que se levanta em prantos indo ao seu encontro. Enquanto pranteia a filha ensanguentada em seu colo, outras mulheres vão tirando os enfeites do seu pescoço. O pai da moça fala em sua língua gesticulando muito e mostrando-se inconformado. Ele e outro homem da aldeia saem, deixando as mulheres, que consolam a mãe. O espanhol que participara das negociações de paz com o Forte Coimbra entra em cena, e mostrando respeito pelo momento e pela jovem que se foi, ajoelha-se e faz o sinal da cruz, conforme a fé cristã.

A próxima cena mostra rapidamente a belíssima paisagem do cair da tarde no pantanal, e estamos de volta com o bando do capitão Pedro acampado. Diogo escreve uma carta carinhosa a sua noiva, a violência outrora vivenciada parece esquecida, mas quando ele menciona que tiveram contato com os selvagens, volta os olhos para Ánote, amarrada a um tronco de árvore junto com o menino Januya; esta o encara por alguns segundos, mas depois desvia o olhar.

No imaginário modelar, o lugar do masculino na relação heterossexual é pensado como se fosse impenetrável e infiltrável, porque é o que penetra. A impureza do ato jamais se reverte contra eles [...]. O ato de estupro, mesmo quando tem um outro olhar cúmplice [...] pode ser “lido” coletivamente pelo olhar masculino, como ato sexual. As cenas posteriores que se seguem ao estupro parecem inseridas na cotidianidade, não buscando os seus autores qualquer ato de expiação ou purificação [...]. Seu “saber” _ de um ato de violência e de imposição sexual _ deve ser deslocado para um outro “saber”: o de que tais atos, como atos sexuais que são estão de acordo com o imaginário erótico cultural de que a iniciativa sexual é masculina e o feminino é o objeto sexual por excelência. (MACHADO, 1999, p. 304)

Essa leitura contemporânea de Machado (1999) cabe perfeitamente ao momento retratado no filme; os homens, estupradores, entre eles Dom Diogo, não recorrem a nenhum rito de expiação ou purificação, pois, ao que parece, esse imaginário masculino atravessa a história ocidental sob a justificativa utilizada pelo capitão Pedro: O “homem tem que estar sempre pronto!” Nessa lógica a mulher é o objeto que atende a esse “instinto natural” masculino, e assim o estupro é visto como um ato sexual apenas.

Outra tomada mostra o ritual de despedida da jovem morta, onde todos os seus pertences são colocados sobre seu corpo e seu cavalo é morto também. Os guaicurus acreditavam que aquele que morria poderia precisar de seu cavalo, por isso o matavam para que acompanhasse seu dono. (BEZERRA, 2002, p. 31). A mãe da jovem permanece em casa, tendo os cabelos cortados, conforme seus costumes; tudo isso fazia parte da maneira dos guaicurus elaborarem o luto; a diretora preocupou-se em “trazer elementos da cultura e da história dos guaicurus” (BEZERRA, 2002, p. 30). Os homens do capitão Pedro colocam suas bagagens em um barco, enquanto em outra cena, o pai da jovem morta e outro indígena, ambos vestidos com pele de onça, o que indica que, provavelmente, se preparavam para o confronto, conversam entre si enquanto olham o barco do capitão Pedro seguir viagem.

Nas cenas seguintes assistimos ao ritual de iniciação do guerreiro, sendo aplicado ao jovem índio que perdeu sua amada, mesclando imagens desse rito com paisagens, sons de tambor e da floresta (aves, animais, águas), sempre intercaladas com as imagens do barco do capitão cortando o rio, dando o tom de tensão e suspense que antecede o momento de confronto entre brancos e indígenas. Se para o capitão e seus homens estava tudo terminado, para os guaicurus estava apenas começando.

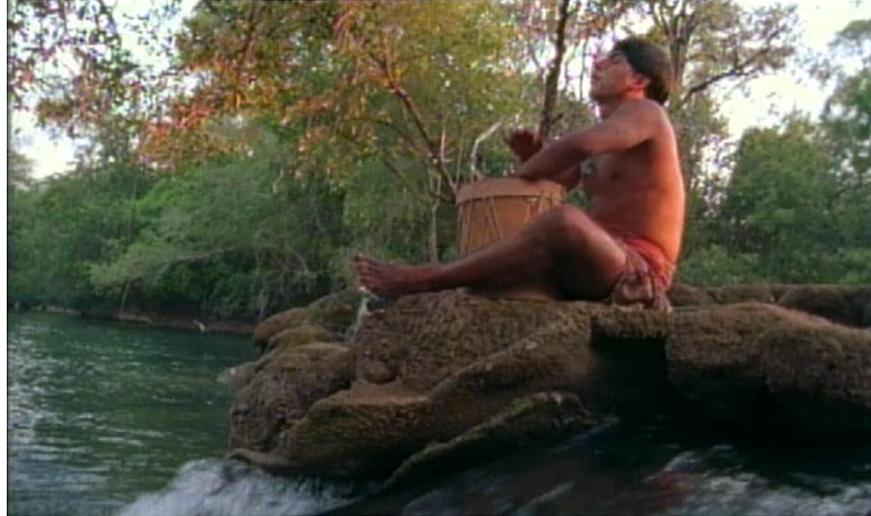


IMAGEM 9: O JOVEM INDÍGENA NO RITUAL DE INICIAÇÃO DO GUERREIRO

O indígena, nestas imagens, se confunde com a paisagem natural, está completamente associado à natureza. A ideia do indígena como parte da paisagem, como impossível de ser dissociado dela, reforça o papel passivo que se atribui às comunidades indígenas, já que é um modo de pensá-lo somente dentro da floresta, como se ele deixasse de ser indígena fora dela, como se fosse possível transportá-lo para um “estado civilizado”, fazendo-o abandonar seus costumes, apenas retirando-o do seu habitat e “estado selvagem”. Mas por outro lado, dentro do contexto do filme, a associação das imagens dos indígenas na floresta, tornando-os invisíveis junto à natureza, sugere uma estratégia de guerra, uma forma de se colocar de tocaia, prontos para o ataque.

Quando o capitão Pedro e os outros chegam ao forte Coimbra, são questionados quanto à presença de indígenas na comitiva, pois havia a expectativa de um acordo de paz com esses povos que foram atacados. O capitão explica e justifica a chacina ocorrida com o argumento de que foram atacados primeiros e que alguns indígenas eram homens vestidos de mulheres.



IMAGEM 10: D. DIOGO, COMANDANTE DO FORTE, PEDRO E ANTÔNIO AO FUNDO

Ánote, a jovem levada por Dom Diogo aparece em outra cena com um vestido que, à primeira vista, parece uma representação contemporânea, contudo, segundo o “naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira que esteve nessa região no final do século XVIII [...] andam enfaixadas com um grande pano de algodão listrado, que lhes cobre o corpo, desde os peitos até a meia perna” (BEZERRA, 2006, p.31). Algumas indígenas, não todas, ao que parece uma minoria, usavam vestimenta; não sabemos se tais distinções se davam de acordo com alguma posição hierárquica dentro da aldeia ou outro motivo.



IMAGEM 11: ÁNOTE E JANUYA NO FORTE

Em outra tomada, Pedro impede Januya de servir água para Ánote:

Pedro: “Eu já falei que tu é branco e não pode se comportar como um escravo desta índia. Entendeu? Branco! Branco! “

(Voltando-se para Ánote) “Por enquanto você pode continuar com esses ares de princesa. Por enquanto...”

[...] Para Januya: “Daqui há pouco você entenderá melhor... Primeiro vou te ensinar a falar ...”

Januya interrompe e fala em sua língua ...

Pedro: “Não, isso não é língua de gente. Vou te ensinar a falar língua de gente. Você vai gostar. É muito mais bonita que esse ronco de porco. Aí, o menino vai começar a entender o que é certo e o que é errado.”

A moral aqui está associada a um pertencimento étnico-religioso, ela está do lado dos brancos e do que eles decidirem, para Pedro os indígenas são errados em essência, porque são indígenas. Diogo sai e caminha pelo forte, quando se depara com o comandante em um cômodo, deitado na rede, acariciando os cabelos de uma indígena que amamenta um filho seu.

Já em outro cenário, na floresta, os guaicurus espreitam o forte, enquanto se comunicam através de códigos (sons parecidos com o de pássaros). No forte, o comandante dá instruções a Diogo sobre seu trabalho e sua segurança, explicando como os guaicurus já enfrentaram os espanhóis, tomaram armas e cavalos, tornando-se uma ameaça. Explica também que eles tomam crianças brancas e as tornam escravas, mas que os escravos adoram suas senhoras, e que os guaicurus acreditam serem guerreiros nobres, sendo que a jovem que Dom Diogo trouxera tinha determinadas pinturas pelo corpo por ser uma princesa de seu povo, e alerta Diogo quanto a estar marcado pelo que fez, mas Diogo se justifica, ele acredita que era inevitável e que resgatou a jovem.

Antônio mostra o mapa ao menino esperando que ele reconheça o local onde se pode encontrar prata, mas Pedro o repreende dizendo que o metal que os indígenas têm é o que roubaram dos espanhóis. Pedro tenta dizer a Januya que

assim que o padre chegar ele será batizado com seu nome já que salvou sua vida, e dá ao menino o crucifixo que traz no pescoço, tentando explicar do que se trata. O menino é importante para Antônio, pois pode mostrar a ele onde encontrar prata, garantindo-lhe fortuna e retorno a Portugal; e é importante para Pedro, que se vê agora com a missão de torná-lo homem como ele, dando-lhe até seu nome. A relação de Pedro e Januya dá visibilidade à humanidade do primeiro, tão ofuscada pela violência. Pedro não quer voltar à Portugal, ele é mestiço, como “confessará” durante a trama, fato que também o aproxima de Januya .

Na próxima cena, a expedição de um padre é observada pelos animais e pelos guaicurus. A imagem do padre é de alguém bastante desajeitado, com as calças arriadas, suado, cansado por causa do calor; o que nos remete à gula e ganância religiosa ou talvez à inadequação da religião europeia a estas terras.

Diogo sai para fazer suas pesquisas, seguido pela jovem indígena, que se recusa a carregar suas coisas como uma escrava; enquanto estão saindo, Januya pronuncia seu nome, Ánote, e é assim que Diogo fica sabendo como ela se chama. Em uma caverna, em meio as suas pesquisas, Diogo escreve em seu caderno: “Esta terra é linda e estranha como tu”, e aproxima-se de Ánote com uma lupa arrancando-lhe alguns risos. É Diogo quem se aproxima, quem abre a possibilidade de diálogo, quem tenta aprender algo de sua língua, e assim eles se comunicam pela primeira vez. Diogo consegue entender porque os guaicurus pintam o rosto, enquanto os brancos veem os indígenas como animais, estes se percebem distintos daqueles porque não trazem o corpo e o rosto cobertos de pelo; dessa forma, os brancos com suas barbas, são, para eles, animais. A estranheza era mútua, não eram apenas os guaicurus que eram selvagens para os brancos, mas também os brancos eram selvagens para os indígenas.

Em meio a essas descobertas, outra tomada mostra os guaicurus atacando o grupo que trazia o padre; a câmara fecha no rosto pálido deste, que parece não apenas assustado, mas incrédulo. Os indígenas atacaram a comitiva de surpresa, eles não esperavam e o comandante do forte, não teve tempo de avisá-los sobre o confronto com o grupo do capitão Pedro, como relatará depois. O forte recebe o religioso, na

sequência, entregue pelos índios, nu e coberto de sangue, deixando cair no chão um pano onde estão as mãos cortadas de seus homens mortos.



IMAGEM 12: O PADRE CHEGANDO AO FORTE ANTES DO ATAQUE DOS INDÍGENAS



IMAGEM 13: O PADRE APÓS O ATAQUE DOS INDÍGENAS

Ao retornar para sua tribo, os guerreiros são recebidos com festa. No forte, a índia que vive com o comandante, serve a mesa. O padre, Dom Diogo e o comandante conversando depois do ataque dos índios à comitiva do padre:

Comandante: “Não tive condições de avisar o que estava acontecendo para que viessem com reforços.”

Padre: “Nem que tivesse mandado mil soldados seria possível resistir àqueles cavalos endemoniados. Foi Deus que se apiedou de mim e da missão que vim cumprir. É por isso que estou aqui.”

Diogo: “Mas cortar as mãos do inimigo é costume deles?”

Padre: “Costumes? E por um acaso esses selvagens têm costumes, Dom Diogo? (olhando para os próprios punhos): Estes demônios...”

Comandante: “Só se for o nosso demônio, padre. O costume deles era cortar as orelhas do inimigo morto. Mas há uns 15 anos, um sargento nosso resolveu que eles mereciam um outro tratamento e depois de derrotar um grupo de índios que estavam caçando cortou as mãos de todos ainda vivos. Deixou só um inteiro para levar o recado de que agora os brancos tinham um novo chefe.”

Padre: “Eu concordo com o senhor comandante que não foi um ato muito cristão, mas isso é lá com os senhores, a igreja não deve se meter em assuntos militares.”

Enquanto a barbárie vem dos indígenas, o padre usa a terminologia religiosa para descrever seus atos, mas quando a barbárie vem dos brancos, trata-se de assunto militar e a violência cometida é justificada. Ao trazer argumentos divergentes entre as personagens, o filme pretende problematizar o próprio imaginário de civilização.

Na sequência, o menino Januya bate com uma pedra sobre o crucifixo que ganhara de Pedro; o mundo dos brancos é tão estranho para ele quanto o contrário, contudo, só o fato de ser branco em sua pele parece ser suficiente, ao menos para Pedro, para fazê-lo retornar (se isso fosse possível) ao seu mundo “de origem”. A posição de Januya (e do capitão Pedro também) pode trazer a reflexão sobre como viviam os mestiços, que transitavam entre esses dois mundos, alguns eram meio brancos, meio indígenas, partilhavam de um pouco da cultura dos dois povos, mas também flutuavam sobre essa realidade de “não ser totalmente”, e “ser um pouco de cada”, tratava-se de uma nova identidade. Eles são, nesse sentido, a própria representação da gente brasileira que o filme pretende louvar como “brava”. O capitão Pedro vê e reprova o que Januya está fazendo com o crucifixo, para ele é o símbolo de um pertencimento étnico que o mantém no mundo dos brancos, para o menino é só metal.

Em outra cena, Ánote e o menino conversam na escadaria do forte, Januya diz algo colocando o dedo embaixo do seu próprio olho, provavelmente se referindo a Antônio, que tem um olho cego, porém o que ele quis dizer só ficará claro nas cenas posteriores; Ánote mostra compreender, e responde ao menino, que se levanta e sai, subindo a escadaria. Na sequência, Antônio está convencido de que Januya o levará à prata e segue com ele pela floresta, mas o menino pede a Antônio a rapadura que ele lhe dera em outras ocasiões, sendo autorizado a buscá-la, e é assim que ele consegue enganá-lo e fugir com seu cavalo.

Simultaneamente, na caverna, Diogo tenta beijar Ánote, mas ela mostra repulsa, o que ele parece tentar compreender demonstrando surpresa quando a percebe nua ao seu lado, passiva, esperando que ele tome a iniciativa. Mais uma vez a mulher indígena é representada de forma passiva, e nos perguntamos se é de fato assim, se a mulher indígena nunca toma iniciativa, se ela apenas espera o tempo todo, como Ánote, que espera Diogo, espera virem salvá-la, espera o tempo passar, espera uma criança nascer, espera...? Os dois tem, nessa cena, a primeira relação sexual depois do estupro. Ánote parece gostar da intimidade, mas não sabemos se é isso ou se ela está tentando ganhar a confiança dele para quem sabe fugir. Em outra tomada, os dois chegam ao forte a cavalo, ele traz no rosto um pigmento vermelho e branco, parece contente, mas é repreendido pelo comandante; o paradoxo era a existência de uniões mistas mas que, publicamente, deveriam ser negadas: uma coisa era a prática sexual e o espaço privado, outra a relação social entre brancos e indígenas no espaço público. Ao pintar o rosto, Diogo se aproximava de Ánote, a relação de dominação dava lugar a uma relação de maior alteridade, o que não podia ser admitido.



IMAGEM 14: ÁNOTE E D. DIOGO COM O ROSTO PINTADO

Em outra cena, Pedro sai em busca do menino Januya e acaba por matá-lo de forma violenta batendo sua cabeça contra o chão, logo depois de vê-lo atirar com a arma de Antônio, conforme foi adestrado pelo capitão, matando um de seus homens e tentando matá-lo em seguida, falhando, contudo, na hora de recarregar a arma. Antônio tentou impedir Pedro, o menino era a esperança de encontrar o metal tão almejado, e não sendo ouvido, ameaçou matar o capitão, que por sua vez, atirou primeiro. Morre Antônio e com ele a fantasia de fazer fortuna fácil numa terra desconhecida e hostil; e morre Januya e a esperança de tornar o “selvagem” civilizado.

No forte, enquanto Diogo lava o rosto, tirando as tatuagens, mostrando-se contrariado, Pedro chega com seus homens, pega a corrente de Januya e lança sobre Ánote. Diogo tenta alertar o comandante sobre Pedro ser perigoso para o acordo de paz com os guaicurus, mas o comandante lembra o romance com Ánote, como um bom motivo para que o acordo não se faça, e ainda afirma que se houver uma guerra, prefere ter Pedro por perto. O filme tenta representar de forma análoga esses três poderes: político, militar e científico, o primeiro na figura do comandante do Forte, o segundo na pessoa do capitão Pedro e o terceiro em Dom Diogo, cada um com sua visão das coisas e diferentes propostas de dominação; o político quer um acordo de paz, o militar quer a guerra e o cientista quer dominar pelo conhecimento e aproximação.

Diogo tenta dizer a Ánote que sente pelo menino, enquanto os guaicurus ateiaram fogo em sua aldeia, saindo com seus pertences pela floresta. O padre espanhol carrega uma criança e a entrega a uma mulher guaicuru, o que dá a entender que ele também tinha mulher e filho indígena, contudo, sua situação era outra, ele é quem morava entre os indígenas. Queimar a aldeia era uma forma de não serem facilmente encontrados, neste momento do filme parece óbvio que os indígenas irão atacar, só não fica claro ainda qual será a estratégia, já que eles estão se preparando aos poucos, espreitando o inimigo, deixando o local onde moravam, formando conselho para tomar decisões.

Na cena seguinte, Diogo está comendo carne e é repreendido pelo padre, pois é sábado, e depois sobre o primeiro estar vivendo em pecado:

Diogo: “Sabe seu padre, aqui também é difícil saber exatamente o que é ou não é pecado. “

Padre: “Como difícil Dom Diogo? Está tudo muito claro na Bíblia, nas leis da igreja.”

Diogo: “Desculpa seu padre. Mas a Bíblia não falava desses selvagens, eles não eram conhecidos.”

Padre: “Pois aí é que se engana Dom Diogo, muita coisa está sendo revista por causa disto. Na Arca de Noé como o senhor deve saber não haviam homens de cor mas como para tudo tem que ter uma explicação, um pouco de cuidado e muito estudo dos doutores da igreja já estão chegando a conclusão de que o dilúvio ocorreu apenas em uma parte do mundo. A outra metade onde deveriam ficar os negros e os índios não foi atingida.”

Diogo conta ao padre como os guaicurus explicam o surgimento de seu povo em sua própria mitologia, criados por uma ave para serem guerreiros. O diálogo remete às contradições da Igreja e aos mitos criados por todos os povos para explicar suas origens e formar sua identidade. No caso dos guaicurus, eles acreditavam terem sido criados para guerrear, de certa forma, assim como os portugueses, se achavam superiores a outros povos.

Em outra cena, o padre reza a missa, Diogo acaricia a barriga de Anote, que está grávida e olhando para ela, reza: “Perdoa-me senhor. Eu não esperei seguir esses caminhos por essas terras, mas te asseguro que este será cristão. Será o melhor que este Novo Mundo é capaz de produzir. Será uma mistura da minha capacidade e da sua pureza.” Esta frase demonstra o sentimento de superioridade do europeu em relação ao indígena, a capacidade pertence ao branco, ao indígena resta a pureza e aponta também o contraste de gênero sobre a “capacidade” masculina e a “pureza” feminina, além de demonstrar a visão romantizada de Diogo sobre os indígenas, que os vê “puros”, inocentes, o que talvez seja uma forma de dizer não civilizados, sua visão pode bem se encaixar no ideal rousseauiano do “bom selvagem”. Anote não parece feliz e nem retribui ao afeto de Diogo. Uma tempestade se forma e o padre dá sua benção, seguindo com Pedro para Vila Bela.

Na sequência, Diogo e o comandante conversam sobre o que os faz permanecer ali e a impossibilidade de criarem seus filhos mestiços em outro lugar. Diogo não está triste, ele demonstra satisfação com a vida que se impôs a ele. Já em seu quarto, enquanto chove bastante, escreve uma carta para sua noiva em Portugal, enquanto Anote se aproxima, grávida, para observar a chuva, levando-o a rasgar a carta, assinalando sua escolha por Anote e pela colônia.

A gestação de Anote está bastante avançada, e enquanto os homens bebem, ela permanece no quarto, como em toda a trama. Eles tomam o vinho e um dos homens profere ofensas contra os ícones cristãos. Uma cena mostra a entrada do quarto de Anote e Diogo, com o choro de um bebê ao fundo, que é silenciado repentinamente. Pedro e Diogo conversam sobre as mulheres que chegaram ao Rio de Janeiro, vindas de Portugal:

Pedro: “Dessa vez acho que vou ter filhos brancos. [...]. Uma vez tive uma bisavó por parte mãe índia, mas só por parte de mãe. [...]. Mas o meu filho vai ter o sangue inteiramente limpo, branco em qualquer título, diante da Lei e da Igreja ou da Coroa.”

Entendemos que Pedro vive essa crise de identidade, sendo também descendente de indígenas, mas não se identificando com eles, esse método de “embranquecimento” não é novidade, e vai estar presente em alguns períodos da

história do Brasil. O diálogo entre Diogo e Pedro é recortado em sequências de sobreposições de cenas de Ánote na cama, os homens conversando e bebendo com o som da chuva caindo. A chuva, nas cenas, parece marcar o tempo, já que depois dela os guaicurus virão ao forte.

Quando Diogo finalmente volta ao seu quarto, encontra Ánote deitada, mas percebe que ela não tem mais uma criança em sua barriga e pergunta onde está, ao que ela não responde. Desesperado, volta ao local onde estava bebendo na esperança de que alguém possa explicar o que estava acontecendo, e é Pedro quem, mesmo rindo e provocando o português, conta como as mulheres guaicurus matam seus bebês quando não os querem, primeiro tentando abortá-los e, não tendo sucesso, tirando suas vidas ao nascer. O comandante completa dizendo que elas nunca têm mais do que um filho. Diogo volta ao seu quarto e a espanca violentamente, dizendo que ela é um animal, que o que fez não é humano. Diogo a vê, agora, como os outros: na condição de uma selvagem bárbara, contudo se esquece da sua própria selvageria no episódio do estupro. Depois de espancá-la, joga-a para fora do quarto, ela cai, se levanta, olha para ele e segue, em uma postura altiva; enquanto ele fecha a porta como se fechasse o que separa os dois mundos, mostrando talvez uma impossibilidade de união entre duas pessoas de culturas tão diferentes.

No dia seguinte, ele ainda não acredita no que aconteceu e conversa com o comandante:

Diogo: “E desde quando elas praticam esses costumes selvagens?”

Comandante: “Desde sempre. Dizem que são guerreiros e só conseguem escapar carregando um filho não mais que um, se tivessem outros filhos iria atrapalhar a retirada.”

Diogo: “E todas as mulheres concordam com isso?”

Comandante: “Até parece que o senhor não está querendo acreditar? Dizem até que elas gostam, assim não estragam o corpo.”

Diogo: “É tudo contrário! É tudo contra a natureza! “

A menção a estragar o corpo soa como algo muito contemporâneo e ocidental, parece um argumento não cabível tanto para a época quanto para o povo indígena.

Mas o interessante é que o filme, do ano de 2000, possa trazer à tona uma questão que está sendo discutida atualmente, por conta de um Projeto de Lei (Lei Muwaji⁴) que deve ser apreciado pelo Senado Federal, já aprovado em outras instâncias nesse ano de 2015, de autoria do deputado Henrique Afonso, do PT do Acre, que “Dispõe sobre o combate a práticas tradicionais nocivas e à proteção dos direitos fundamentais de crianças indígenas, bem como pertencentes a outras sociedades ditas não tradicionais” (PL1057-2007, 2007, p.1), conforme o site da Câmara dos Deputados Federais. A discussão gira em torno da “defesa da vida de crianças indígenas, ao mesmo tempo em que ameaça as lutas pelo direito dos povos a construir suas autonomias e sua própria justiça” (SEGATO, 2012). Segundo Segato (2012), o infanticídio é uma prática que não tem representação quantitativa na vida das aldeias, contudo, a lei que se pretende aprovar permite que agentes missionários e da justiça, possam interferir na autonomia desses povos, desqualificando-os. Como extensão do próprio projeto de colonização (que não se encerrou) e diante de toda a violência que se infringe aos povos indígenas (mas que soa menos ofensiva aos nossos ouvidos que a questão do infanticídio) o desafio que Segato se impõe, ao escrever sobre o assunto, é o de defender a autonomia dos indígenas frente ao apelo dos Direitos Universais, mas conclui que não conseguirá fazê-lo utilizando os argumentos do relativismo cultural e do direito à diferença:

O caso limite do infanticídio indígena nos ensina que, em um ambiente dominado pela episteme da colonialidade e sob a hegemonia dos discursos dos direitos universais, não resta margem para defender a autonomia em termos de cultura, ou seja, em termos relativistas e do direito à diferença. É, definitivamente, impossível apresentar uma estratégia de defesa da devolução das autonomias a sociedades sob intervenção e mantidas em condições quase similares a campos de concentração durante 500 anos, se estas contradizem com suas práticas e normas os direitos humanos universais e os direitos estatais em um campo tão sensível como os direitos da infância, que por isso mesmo são sempre eleitos para afirmar a superioridade moral e o direito à missão civilizadora do colonizador. Em outras palavras, frente à dominação estatal e à construção do discurso universal dos direitos humanos das Nações Unidas, torna-se estrategicamente inviável defender uma autonomia em termos

⁴ Nome dado em homenagem a uma mãe suruwaha, que se rebelou contra a tradição de sua etnia e salvou a vida da filha, que seria morta por ter nascido deficiente.

de relativismo cultural. Para defender a autonomia será preciso abandonar os argumentos relativistas e do direito à diferença e substituí-los por um argumento que se apoie no que sugeri definir como pluralismo histórico. (SEGATO, 2012, p.111).

Segato, com essa substituição, permite pensar a cultura como história em movimento e não como algo estável e estático (algo que se aproxima da cultura como estátua murta) onde o encontro com outras culturas e a própria dinâmica interna de cada povo faça com que algumas práticas deixem de existir com o passar do tempo:

Mais do que um horizonte fixo de cultura, cada povo tece sua história pelo caminho do debate e da deliberação interna, revolvendo entre as brechas de inconsistência de seu próprio discurso cultural, transcendendo seus conflitos internos e elegendo alternativas que já se encontram presentes e que são ativadas pela circulação de ideias provenientes do mundo circundante, em interação e dentro do universo da nação, definida como uma aliança entre povos. (SEGATO, 2012, p. 111-112).

A reação de Diogo, no filme, é semelhante à reação da sociedade hoje, diante da questão do infanticídio. O desconhecimento da história dessas sociedades e o apelo moderno em favor da infância (não podemos esquecer que o cuidado e interesse pela infância, ou até o reconhecimento da mesma, são coisas relativamente recentes) levam a um pré-julgamento, que decide, como propõe a lei, pela punição dos autores (neste caso quase que obrigatoriamente as mulheres, já que são as mães as autoras desse ato) e também daqueles que não denunciarem. O texto do PL é constrangedor, pois, ao mesmo tempo em que reconhece que há poucos dados sobre a mortalidade infantil “em razão de práticas tradicionais” (e quantas práticas não tradicionais matam as crianças), traz números sobre a etnia yanomami, sugerindo um aumento nos casos de homicídios de crianças entre os anos de 2003 e 2004, passando de 68 para 98; e ainda cita um caso “divulgado pela mídia” de uma criança grávida, de 9 anos, com suspeita de estupro. Em comparação, segundo o mapa da violência, o Brasil ocupa o quarto lugar entre 99 países, no número de crianças e adolescentes assassinados, os números de 2010 indicam que a cada dia são 24 crianças e adolescentes assassinadas no Brasil; no caso de estupros, segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

(IPEA, 2014), 527 mil pessoas são violentadas por ano, 89% são mulheres, 70% são crianças e adolescentes. E o texto do PL conclui:

Fica clara a urgência de providências que este assunto demanda, visto que inúmeras crianças, as quais devem ter seus direitos e interesses postos em primeiro lugar, têm sido vítimas silenciosas de práticas tradicionais nocivas e sem que haja providências suficientes para cessar estas violações à sua dignidade e a seus direitos fundamentais mais básicos, dos quais elas são indiscutivelmente titulares. (PL 1057-2007, 11/05/2007, p.7).

Não há espaço no PL para discutir questões relativas à história indígena já que esses povos estão sendo vistos pela perspectiva etnocêntrica. São 228 comunidades yanomami no Brasil (existem aldeias dessa etnia também na Venezuela), ao mostrar o número de homicídios de crianças sem essa informação, fica parecendo mesmo uma chacina. Não se trata de uma defesa do infanticídio, mas de uma abordagem coerente da questão.

E Diogo só consegue afirmar que é tudo contra a natureza. A discussão que se impõe diz respeito às construções sociais, diferentes em cada sociedade, e nos ajuda a refletir sobre como um povo pode “naturalizar” coisas como invasão, violência, estupro, quando justificadas pelos fins, e “demonizar” práticas que são do Outro, quando não justificam os mesmos fins. Diogo provavelmente idealizou Ánote com base numa visão romantizada do indígena, agora a colônia já não era mais um lugar para permanecer.

Quando cessa a chuva, os guaicurus buscam um acordo de paz, oferecendo presentes: peles e mulheres, para os homens do Forte. O filme intercala algumas cenas para dar o tom de suspense aos momentos finais do filme, até que finalmente os indígenas entrem no Forte, atacando e matando todos os homens, inclusive o capitão Pedro, que tem sua orelha cortada. Apenas Dom Diogo escapa. O paradoxo é que os guaicurus tenham chegado até aqui pela violência cometida contra suas mulheres e agora as utilizem como parte de uma estratégia para apanhar o inimigo em uma situação vulnerável. Em mais de um momento, no filme, a mulher indígena, de uma ou de outra forma, tem sua imagem relacionada ao sexo.

Clareia o dia e surgem os corpos dos soldados no chão, enquanto o sino toca. Mas quem bate o sino? Enquanto o cenário se abre, uma mulher indígena entoia um

canto em sua língua, enquanto folheia um livro de trás para frente. Ela parece ser a ponte que liga o passado e o presente; assim como foi uma mulher, a ponte para duas culturas tão diferentes. O olhar as páginas de trás para frente nos remete a um olhar para o passado, talvez para tentar entender a atual condição do povo indígena e de suas mulheres, e verificar o que mudou ou não. A capa do livro traz o nome do autor: Diogo de Castro e Albuquerque, ele contou a história do seu ponto de vista, a mulher conta do ponto de vista do seu povo; através do seu canto, ela canta um sofrimento que não terminou:



IMAGEM 15: LIVRO DE DOM DIOGO DE CASTRO E ALBUQUERQUE



IMAGEM 16: MULHER INDÍGENA (COM LEGENDA)

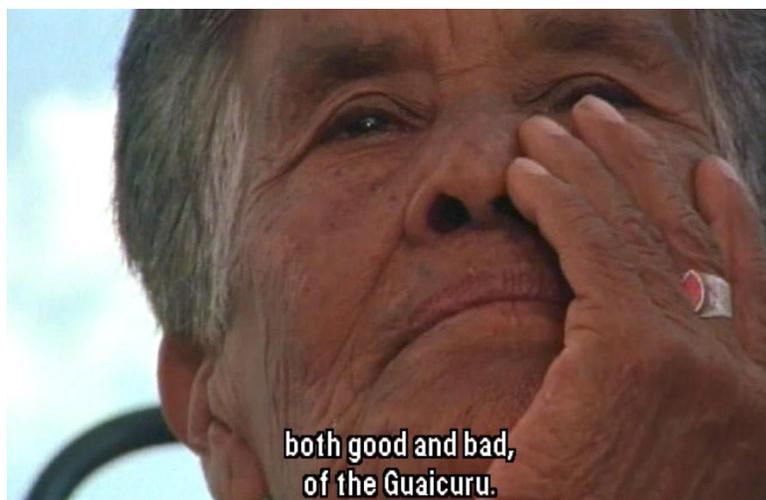


IMAGEM 17: MULHER INDÍGENA (COM LEGENDA)

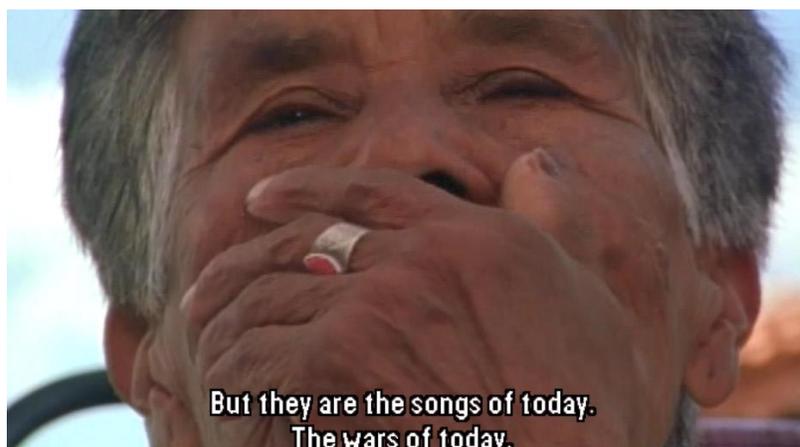


IMAGEM 18: MULHER INDÍGENA (COM LEGENDA)

"Assim é como termina nosso antigo canto de guerra.
Eu posso cantar outras histórias...
boas e más dos guaicurus.
Mas elas são canções de hoje. As guerras de hoje. ”⁵

⁵ Tradução nossa.

5 GRUPO FOCAL

Escolhemos utilizar em nossa pesquisa o Grupo Focal com a intenção de observarmos o olhar (ou olhares) de mulheres indígenas, sobre o filme analisado e a violência contra mulheres nele representada.

Como as pessoas consideram uma experiência, uma ideia ou um evento? A resposta a essa pergunta exige do pesquisador a aplicação de alguma técnica ou algum método que se aproxime da realidade de cada pessoa, o que pode ser feito mais adequadamente reunindo-as em grupos, criando condições ambientais de manifestação mais espontânea de cada uma e propiciando a interação de todas. Tal situação aponta o focus group (FG) como um a ser privilegiado na busca de resposta a essa questão. (OLIVEIRA; FREITAS, 1998, p. 83).

O Grupo Focal permite coletar, em um curto espaço de tempo, informações que dificilmente obteríamos de forma individual ou por simples observação; porém exige maior preparação do local e resulta numa quantidade menor de dados, além de não garantir a espontaneidade dos entrevistados, ainda que tente promovê-la (OLIVEIRA; FREITAS, 1998, p. 84).

Para realização do Grupo Focal, tivemos a indicação de uma líder indígena kaingang, que procuramos em uma instituição que atende indígenas de passagem pela cidade, para nos ajudar a contatar as mulheres que precisávamos, para participar das entrevistas. Os indígenas que procuram esse local deixam suas aldeias por um período curto para vender seu artesanato nas ruas de Curitiba. Falamos com a líder, que se dispôs a mobilizar as outras mulheres, mas também expôs as necessidades materiais de seu povo e formas de ajudá-las.

Essa dinâmica de “cultura como murta”, que está o tempo todo sendo “aparada” pelas trocas inevitáveis com o outro, e pelo próprio movimento interno da aldeia, foi percebida desde o primeiro contato. Era uma troca dentro da dinâmica cultural própria desse povo e dessas mulheres, e nós aceitamos.

No dia em que passamos o filme para o grupo de 6 indígenas kaingang, tomamos o cuidado de orientá-las quanto às cenas de violência, pois trouxeram suas

crianças; um bebê e duas meninas de 5 e 10 anos. Entre elas, uma não indígena, chamou nossa atenção; ela se apresentou como amiga da líder e voluntária de uma ONG. Trouxeram também suas peças para serem vendidas depois do filme, conforme já havíamos combinado, e comentaram que precisam do dinheiro da venda, para pagar dívidas contraídas no mercado próximo à aldeia onde vivem. Grande parte das falas do grupo foi traduzida pela líder, não porque elas não falem a língua portuguesa, mas por se sentirem mais à vontade e protegidas, ou talvez como manifestação de relações de hierarquia e poder existentes entre elas, sobretudo no que se refere à liderança indígena presente.

Durante a maior parte do filme, permaneceram quietas, manifestando-se na cena do início do filme, quando alguém atira em um porco; ou quando o jovem indígena doma o cavalo, ou mesmo rindo quando o capitão descobre a nudez de homens indígenas caracterizados como mulheres; depois, quando o menino Januya consegue fugir; e finalmente nas cenas finais do filme, quando a orelha do capitão morto é cortada.

Terminado o filme, perguntamos primeiro o que elas acharam ao que responderam ser um filme triste e violento, mas não foi a cena do estupro que mais chamou a atenção dessas mulheres; segundo elas foi o infanticídio, embora elas tenham questionado se de fato Ánote matara a criança (ela poderia tê-la escondido), já que o filme não mostra isso objetivamente. Ao serem questionadas se concordavam com o que Ánote fizera, se de fato ela estaria seguindo um costume de seu povo, conforme o filme mostra, todas disseram que não, que ela deveria ficar com a criança, mesmo sendo de estupro, mas em um momento a líder questiona o que faríamos no lugar dela, de certa forma nos desafiando a assumir a posição do Outro. Algumas argumentaram que a ideia de ter um só filho não diz respeito à realidade delas, pois as indígenas têm muitos filhos, mas não descartaram que poderia se tratar de um costume antigo; comentaram que já tiveram notícias de morte de crianças por nascerem deficientes, e a líder diz saber de alguém que praticou infanticídio, mas foi punida por isso. Uma das mulheres disse que Ánote poderia ter pensado que não queria que a filha sofresse a mesma violência que ela, porém o filme, em nenhum momento, faz

menção ao sexo da criança, e elas prosseguem falando do amor que o seu povo tem pelos filhos, da falta de recursos, da falta de conhecimento, da avó que teve 14 filhos, numa época em que não tinha comércio ou fraldas descartáveis, concluindo que é mais fácil ter filhos hoje.

A voluntária e também a mais jovem se referiu às comunidades “distantes” e “ainda sem contato” como locais onde o infanticídio ainda seria praticado. Mencionaram um documentário, que assistiram, acerca do infanticídio em Mato Grosso e percebemos que elas já haviam sido orientadas sobre essa questão pela voluntária, que se manifestou a favor da aprovação da lei; e afirmou que hoje se defende a criança indígena como brasileira, contrapondo o argumento de Daniel Munduruku⁶, que diz: “sempre vai dar a impressão de que o indígena é só um brasileiro, e não é isso. O indígena não é brasileiro”.

A mais jovem defendeu que se Ánote gostasse de Diogo, ficaria com ele e a criança, e acreditava em um romance entre os dois, o que procura justificar, mencionando a cena onde ele rasga a carta que escrevia para a noiva em Portugal, ao olhar para Ánote grávida. Segundo relato da mesma jovem, a mulher kaingang, quando gera um filho de um homem branco, tem que sair da aldeia e morar na cidade, já ao contrário, o homem kaingang pode trazer a mulher branca para a aldeia, pois os filhos estarão aumentando, em número, a etnia; ainda segundo ela, esse era o seu caso.

Em outro momento nos referimos à cena do indígena sendo obrigado a beber e elas concordaram que o branco trouxe o álcool, e este, a violência doméstica, para as aldeias. Comentaram que a “Lei Maria da Penha⁷” foi algo bom para elas, pois ajudou a diminuir esse tipo de violência na aldeia.

⁶ Daniel Monteiro Costa, da etnia Munduruku, entrevista a Tatiane Mendonça – “A Tarde”, 20/12/2014.

⁷ Lei 11340 de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra as mulheres nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher.

[...] o Estado entrega aqui com uma mão aquilo que já retirou com a outra: cria uma lei que defende as mulheres da violência à qual estão expostas porque esse mesmo Estado já destruiu as instituições e o tecido comunitário que as protegia. O advento moderno tenta desenvolver e introduzir seu próprio antídoto para o veneno que inocula. O polo modernizador da República, herdeira direta da administração ultramarina, permanentemente colonizador e intervencionista, debilita autonomias, irrompe na vida institucional, rasga o tecido comunitário, gera dependência e oferece com uma mão a modernidade do discurso crítico igualitário, enquanto com a outra introduz os princípios do individualismo e a modernidade instrumental da razão liberal e capitalista, conjuntamente com o racismo que submete os homens não brancos ao estresse e à emasculação. (Segato, 2012, p.322).

O processo de colonização deixa suas marcas e reflexos nas relações com e entre os povos indígenas e estes acabam por depender dessa mesma intervenção para solucionar questões trazidas pelo colonizador.

Porque perguntamos sobre as cenas de estupro, a líder lembrou que a violência é comum em terras indígenas em Mato Grosso e Amazonas, por interferência de fazendeiros; para ela a incidência é menor no Paraná, contudo pode ser também uma representação etnocêntrica, já que estamos falando de outras etnias, outros povos.

A líder percebeu que a atriz principal não é indígena, disse que ela aparece muito no filme, se fosse indígena não apareceria tanto, o que soou como certa desconfiança sobre o cinema, talvez ela esteja certa de que uma indígena não vá protagonizar um filme realizado pelo não indígena, ainda que seja para representar seu próprio povo.

Quando mencionamos o ritual de luto, tivemos que trazer alguns elementos para que elas recordassem; disseram ser costume de outros povos ou de antigamente. Afirmaram que esse tipo de ritual não existe mais, hoje se faz “do jeito do branco”. Sobre as mulheres serem oferecidas para os homens do Forte, acharam triste, se fosse com elas, não aceitariam, acreditam que na época, as mulheres eram mais submissas; mas, por outro lado, disse a líder, poderiam fazê-lo para ajudar a defender seu povo.

Essas expressões “lei do branco”, “do jeito do branco” surgiram algumas vezes. Essas mulheres são de uma aldeia urbana e veem para Curitiba periodicamente para vender seus artesanatos; utilizam o comércio urbano, negociam, algumas mandam seus filhos à escola; o “mundo dos brancos” é também o mundo delas, ainda que façam uma distinção entre o que lhes pertence como herança cultural.

Não entenderam a presença de Januya, acharam que não ficou bem claro no filme, que poderia ele mesmo ser filho de Ánote, o que explicaria ela não querer um filho de branco, pois seria mais um. Outros questionamentos levantados por elas foram a volta ou não de Ánote para a aldeia, acham que o filme não deixou isso claro, bem como a mulher indígena que surge chorando e cantando ao final, imaginaram que poderia ser Ánote.

A líder concluiu que nesses filmes sempre falta alguma coisa, enquanto a mais jovem disse haver exageros. As indígenas parecem conscientes das dissonâncias de representação presentes em filmes do gênero e não reconhecem o cinema como um produto cultural indígena.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início da proposta deste trabalho sabíamos que adentrávamos um terreno pouco trilhado. Entramos por um caminho e descobrimos vários outros, entramos de uma maneira e saímos diferentes desse processo; nossas concepções, tais como a história desses povos, a “cultura como murta”, sofreram transformações significativas, marcas que levaremos para nossas próximas produções acadêmicas e para nossa prática pedagógica. E não queríamos apenas fazer uma análise do filme enquanto produção, pois percebemos que poderíamos nos apropriar de várias discussões que atravessam a obra, a fim de refletir um pouco sobre a realidade atual desses povos, olhando para o passado. Povos que vêm sofrendo ataques violentos recentemente, e ameaça de perda de autonomia, o que torna o momento propício para alimentarmos a memória histórica e discutirmos a questão indígena. É claro que gostaríamos de ter ido muito além do que fomos.

Falar do indígena na academia é falar do Outro, e falar do Outro, é falar do que Eu penso sobre o Outro, por isso tentamos ouvir algumas mulheres indígenas no nosso trabalho. O filme de Lúcia Murat tem o diferencial de tentar fugir das representações do índio como “bom selvagem” ou “bárbaro”, e trazer tanto o indígena quanto o colonizador como povos em contradição e estranhamento. Além disso, ele traz como argumento um fato histórico, o ataque dos guaicurus ao Forte Coimbra com a vitória destes. Uma vez que o ocidental se considera superior, e ao índio, primitivo e irracional, o filme mostra a capacidade dos indígenas, de elaborar estratégias de guerra, com sucesso contra os brancos, recuperando a imagem de sujeito que constrói sua história.

A mulher indígena, assim como a mulher, de forma geral, na mídia, é representada em sua passividade, e mesmo no filme em questão, onde a protagonista é uma mulher, sua participação é tímida e marginal; os homens dominam a trama e as cenas; ainda que a mulher seja “o motivo”, “o estopim” do conflito, são os homens que agem, planejam, falam, decidem, o que implica em questões de gênero, que, infelizmente, não tivemos tempo de tratar aqui. Esperamos que, conforme a atual LDB, se faça valer a obrigatoriedade de levar às Escolas a história do povo indígena, seus

costumes e sua cultura, mas que o índio seja ouvido na construção dos currículos, que não se ensine fábulas, estereótipos, mas História, ou pluralidade histórica, como propôs Segato, ou seja, que se ensinem as várias histórias desses vários povos em seus diferentes contextos e períodos, que não se despreze as transformações culturais. Nesse sentido, “Brava Gente Brasileira” se mostrou um instrumento capaz de provocar reflexões e debates enriquecedores acerca do tema. Que o cinema, os livros, a música, o teatro e tantos outros meios de comunicação consigam realizar o intento de valorizar e respeitar esse povo, que desde o início da construção do Brasil vem sendo explorado e marginalizado, restando-lhes apenas algumas vozes e canções.

REFERÊNCIAS

BAZIN, A. O Cinema, Ensaios. Tradução: RIBEIRO, Eloísa de Araújo. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1991.

BEZERRA, K. C. Brava gente brasileira e o “Brasil 500”: o espetáculo do descobrimento. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/4000/3376>>. Acesso em: 7/08/2015.

BRANDÃO, C. R. O que é educação. São Paulo: Brasiliense, 2007. Disponível em : <<http://pt.scribd.com/doc/39369244/O-que-e-Educacao-BRANDAO-Carlos-Rodrigues#scribd>>. Acesso em: 09/11/2015.

BRAVA Gente Brasileira. Direção de Lúci Murat. Mato Grosso: Taiga Filmes e Vídeo: Dist. RioFilme, 2000. 1 filme (103 min.), sonoro, color., 19mm.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei 1057/2007. Ementa que dispõe sobre o combate a práticas tradicionais nocivas e à proteção dos direitos fundamentais de crianças indígenas, bem como pertencentes a outras sociedades ditas não tradicionais. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=351362>>. Acesso em: 24/10/2015.

CINEFRANCE. Lucia Murat. Disponível em: <<http://www.cinefrance.com.br/filmes/profissionais/lucia-murat>>. Acesso em 28/11/2015.

DUARTE, R. Cinema e Educação. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HISTÓRICO DA 18ª BRIGADA DE INFANTARIA DE FRONTEIRA (Brigada Ricardo Franco). Disponível em: <<http://www.18bdainffron.eb.mil.br/hist%C3%B3rico1.html>>. Acesso em : 21/11/2015.

HOOKS, B. De quem é essa buceta? um comentário feminista. Tradução: RUGGI, Lennita Oliveira. **Mulheres, homens, olhares e cenas**. PR: Editora UFPR, 2011.

INSTITUTO DE PESQUISA APLICADA. Estudo analisa casos notificados de estupro. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=21849>. Acesso em : 25/10/2015.

INSTUTO SÓCIOAMBIENTAL (ISA), Povos Indígenas no Brasil. Yanomani. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/yanomami/569>>. Acesso em : 24/10/2015.

INSTITUTO SÓCIOAMBIENTAL (ISA), Povos Indígenas no Brasil. kadiweu. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kadiweu/262>>. Acesso em : 25/11/2015.

JORNAL do Senado. Disponível em : <<http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/2014/06/09/crescem-assassinatos-de-criancas-e-jovens-no-brasil>>. Acesso em: 25/10/2015.

LEI MARIA DA PENHA : Lei 11340, de 7 de agosto de 2006. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm>. Acesso em: 30/11/2015.

LIMA NETO, A. A. e NÓBREGA T. P. Corpo, cinema e educação: cartografias do ver. HOLOS, Ano 30, Vol. 5 2014. Disponível em: <http://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/viewFile/2530/pdf_121>. Acesso em: 01/09/2015.

LUNA, I. B. O Estupro e a “norma” de Gênero no Cinema. 2006. 87 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade de Brasília. Brasília, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/2548>>. Acesso em: 13/10/2015.

MACHADO, L. Z. Sexo, estupro e purificação. In: SUAREZ, M.; BANDEIRA, L. (orgs). **Violência, gênero e crime no Distrito Federal**. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

MARQUESE, R. B. A dinâmica da escravidão no Brasil: Resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000100007&script=sci_arttext>. Acesso em 09/11/2015.

MELLO, R.S. História do Forte de Coimbra. Rio de Janeiro, RJ; v II. Imprensa do Exército, 1959.

MENDONÇA, T. Índio é invenção total, folclore puro. A Tarde.com.br. 20/12/2014. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1647828-indio-e-invencao-total-folclore-puro-premium>. Acesso: 10/11/2015.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/lucia-murat/>>. Acesso: 28/11/2015.

MURAT, L. Entrevista com Lúcia Murat. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>> Acesso em 21/11/2015.

OLIVEIRA, B. J. Cinema e imaginário científico. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 13 (suplemento), p. 133-50, outubro 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v13s0/08.pdf>>. Acesso em: 05/09/2015.

OLIVEIRA, M.; FREITAS, H. M. R. Focus Group – Pesquisa qualitativa: resgatando a teoria, instrumentalizando o seu planejamento. Disponível em: <<file:///C:/Users/Win/Downloads/3303083.pdf>>. Acesso em: 04/12/2015.

REVISTA DA CULTURA, ANO I Nº 2 JUL/DEZ 2001. Disponível em : <http://www.funceb.org.br/images/revista/_4y1k.pdf>. Acesso: 21/11/2015.

SAID. E. W. Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente. Tradução: BUENO, Tomás Rosa . São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALOMÃO, P. E. P. O Paradoxo do realismo no cinema contemporâneo. Revista Acadêmica de Cinema, nº 4, 2007. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/pedroeduardo.asp>>. Acesso em: 16/08/2015.

SCHVARZMAN, S. As encenações da História. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a07.pdf>>. Acesso em: 28/11/2015.

SEGATO, R. L. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. Disponível em: <<http://eces.revues.org/1533>>. Acesso em 14/05/2015.

_____. Território, Soberania e crimes de segundo estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. Universidade de Brasília; Brasília, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200003> Acesso em: 13/10/2015.

SHOHAT, E; STAM, R. Crítica da imagem eurocêntrica. Edição 1ª. Tradução: SOARES, Marcos. Cosacnaify, 2006.

SILVA, E. D. Contatos do estrangeiro com o brasileiro nos filmes da Retomada: O conflito indígena em oposição ao hibridismo cultural. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/8/8f/GT7_-_011.pdf>. Acesso em: 7/08/2015.

TOMAIN, C.S.; TOMAIN, V.R.R. O estranhamento como matriz estética em Brava Gente Brasileira, de Lúcia Murat. In: **Diálogos** – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol 17, n 3, setembro, 2013. UEM. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/3055/305529845017.pdf>>. Acesso em: 30/11/2015.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. Ensaio sobre a análise fílmica. Tradução: APPENZELLER, Marina. Campinas, SP: Papirus, 2ª. Edição. (Coleção Ofício de Arte e Forma), 2002.

VIGARELLO, G. História do estupro. Violência sexual nos séculos XVI-XX. Tradução: MAGALHÃES, Lucy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

VINHA, M. A sociedade kadiweu numa ótica elisiana. Disponível em: < <http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sites/anais/anais7/Trabalhos%20Apresentados.htm>> Acesso em: 7/08/2015 .

VIVEIROS DE CASTRO, E. O mármore e a murta: Sobre a inconstância da alma selvagem. In: _____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 181-264.

XAVIER, I. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003.

_____. (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

_____. Um cinema que educa é um cinema que (nos) faz pensar : entrevista com Ismail Xavier, In: Educação & realidade. - Porto Alegre. - V.33 (1), Jan.-Jun., 2008, pp. 13-20. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/6683/3996>>. Acesso em: 28/11/2015.

WEBER, A. Os Eyiguayegui-mbayá-guaicuru: Contribuições Conceituais da Antropologia. <http://www.fecilcam.br/nupem/anais_v_epct/PDF/ciencias_humanas/22_WEBER.pdf>. Acesso em: 28/11/2015.