

O estranhamento como matriz estética em *Brava Gente Brasileira*, de Lúcia Murat*

Cássio dos Santos Tomaim**
Valquiria Rodrigues Reis Tomaim***

Resumo. Na análise de *Brava Gente Brasileira* (2000), de Lúcia Murat, procuramos compreender como o filme tratou o choque cultural entre os povos indígenas e os colonizadores portugueses no Brasil do século XVIII, tendo o estranhamento como matriz estética. O filme apresenta uma abordagem mais respeitosa com a figuração dos índios, contrapondo-se às imagens hegemônicas do bom e do mau selvagem presentes tanto na literatura quanto no cinema nacional.

Palavras-chave: Estranhamento; Diferenças culturais; Cinema brasileiro; Povos indígenas; Lúcia Murat.

Uncanniness as the aesthetic matrix of Lúcia Murat's *Brava Gente Brasileira*

Abstract. An analysis of Lucia Murat's *Brava Gente Brasileira* (2000) brings to the fore the cultural encounter between indigenous peoples and Portuguese colonizers in Brazil in the 18th century. The hallmark is uncanniness as the aesthetic matrix. The film has a respectful approach towards the representation of the indigenes and contrasts them with hegemonic images of the good and bad savage found both in Brazilian literature and cinema.

Keywords: Uncanniness; Cultural differences; Brazilian films; Native populations; Lúcia Murat.

* Artigo recebido em 30/08/2013. Aprovado em 28/11/2013.

** Doutor em História. É professor dos Programas de Pós-graduação em História e de Comunicação da UFSM e do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM, Frederico Westphalen/RS, Brasil. E-mail: tomain78@gmail.com

*** Mestre em Educação pelo Centro Universitário Moura Lacerda, Ribeirão Preto/SP, Brasil. E-mail: valtomain@yahoo.com.br

El choque cultural como matriz estética en la película “Brava Gente Brasileña”, de Lúcia Murat

Resumen. A partir del análisis de la película “Brava Gente Brasileña” (2000), de Lúcia Murat, buscamos comprender cómo fue tratado el tema del choque cultural entre los pueblos indígenas y los colonizadores portugueses en el Brasil del siglo XVIII, considerando dicho choque como su matriz estética. La película presenta un abordaje más respetuoso con el rol de los indios, contraponiéndose a las imágenes hegemónicas del salvaje bueno y malo presentes tanto en la literatura como en el cine brasileño.

Palabras Clave: Choque cultural; Diferencias culturales; Cine brasileño; Pueblos indígenas; Lúcia Murat.

Introdução

Independentemente da existência dos campos hegemônicos, as trocas culturais sempre foram inevitáveis e o fenômeno da globalização é mais antigo do que se imagina, evidentemente em uma proporção menor em relação ao que vivemos hoje graças às TICs (Tecnologias de Informação e Comunicação), aproximando mundos, rompendo fronteiras. Por outro lado, apesar dos avanços técnicos, a intolerância continua sendo a inclinação natural do homem moderno, como nos ensinou Bauman. Para o autor, a ambivalência ou a ambiguidade é uma prática tipicamente do mundo moderno que, por sua vez, assegurou a consolidação dos Estados Nações. Em termos de uma sociedade racionalmente planejada, “a construção da ordem coloca os limites à incorporação e à admissão. Ela exige a negação dos direitos e das razões de tudo que não pode ser assimilado – a deslegitimização do outro” (BAUMAN, 1999, p.16).

Segundo Benedict Anderson (1989), as identidades nacionais são construídas, “imaginadas” pela interação entre o sistema de produção

capitalista, a tecnologia de comunicação e a diversidade cultural da humanidade. Tríade que nos remete à noção de que, no campo das representações, os Estados-Nação, enquanto “comunidades imaginadas”, almejam uma homogeneidade étnica, religiosa, linguística e cultural, em que a figura do estranho aparece como um elemento desarticulador. Diferente de *outro* que pode ser reconhecido como amigo ou inimigo, o estranho é um ser ambíguo, indecifrável que, por sua vez, rompe com qualquer possibilidade de uniformidade em termos de significados ou simbologias (BAUMAN, 1999). Portanto, a figura do estranho visa à polifonia dos sentidos uma característica que não coincide com as políticas do imaginário dos Estados nacionais.

É na existência ambígua do estranho, na compreensão do aspecto contraditório, dúvida e ameaçador do estranhamento que encontramos a única salvação da humanidade, nos alerta Bauman. Ao invés de extirpar as diferenças em atos genocidas, de esforçar-se por uma imagem unívoca a ser compartilhada em termos globais, é preferível reconhecermos que, no campo da cultura, o mundo tem nos demonstrado ser cada vez mais ambivalente, híbrido e mestiço. Reconhecimento da alteridade que se efetiva somente por meio de um “pluralismo de poder” que, para o autor, “devolve a responsabilidade moral da ação a seu natural portador: o indivíduo que age” (BAUMAN, 1999, p. 60).

Nesta perspectiva, procuramos compreender como o filme *Brava Gente Brasileira* (2000), de Lúcia Murat, trata a temática do choque cultural entre os Guairacás e os colonizadores portugueses no Brasil do século XVIII tendo o estranhamento como matriz estética. Em que medida questiona e reinventa as bases de nossos jogos identitários que consagraram um imaginário do Brasil indígena marcado pelas figuras do bom e do mau selvagem? Como o estranhamento opera como uma chave para a descolonização destas figurações?

A escolha por *Brava Gente Brasileira* deu-se por acreditarmos que é um filme representativo de um sobrevivente cinema político na atual conjuntura em

que se encontra a cinematografia brasileira. Depois da crise pelo qual passou o cinema no Brasil, nos primeiros anos da década de 1990, com o fim da Embrafilme¹, durante o governo do Presidente Fernando Collor de Melo, o ano de 1995 selou a “retomada” deste cinema em termos de produção, além de contar com o sucesso esporádico de alguns de seus filmes nas bilheterias do país e um desempenho favorável em festivais internacionais. Segundo Lúcia Nagib (2006), se fizermos uma analogia deste cinema da “retomada” com outro período de maior expressividade do cinema brasileiro que o antecede, no caso o movimento cinema novista dos anos de 1960/70, veremos que coube a esta nova geração de realizadores não o engajamento político, mas uma citação, uma homenagem. Os filmes que inauguraram esta nova fase são para a autora um “cinema de nostalgia”, devedor do Cinema Novo, mas longe de esboçar uma proposta política como os filmes que os antecederam. Até mesmo o sertão e a favela assumiram conotações distintas na filmografia destas gerações: na do Cinema Novo são espaços simbólicos em que se dão os dramas sociais, já nos filmes da “retomada”, o sertão e a favela são palcos de dramas individuais (NAGIB, 2002, p.17). Por mais que filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite I* (José Padilha, 2007) e *Tropa de Elite II* (José Padilha, 2007) já tenham sido produzidos em um período de consolidação deste cinema da “retomada”, ainda é possível percebermos esta marca nos filmes de uma nova geração de realizadores.

Diante deste atual cenário desenhado para o cinema brasileiro, a filmografia de Lúcia Murat destoa por ser um cinema militante e preocupado com as principais discussões políticas, culturais, sociais e históricas do país. Seus filmes não só revelam a versatilidade da cineasta, que transita com naturalidade entre a ficção e o documentário, mas também expressam a

¹ Criada em setembro de 1969, a Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme, foi responsável por centralizar a atividade cinematográfica no Brasil, aquecendo a produção de filmes no país principalmente durante a década de 1970.

essência do seu cinema que, como ela mesma diz, nos apresenta “a violência como parte da luta pela condição humana e da questão da sobrevivência a atos de violência” (MURAT apud FILME DE LÚCIA..., 2013).

O cinema de Lúcia Murat

Mas antes de qualquer análise 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” (MURAT apud FILME DE LÚCIA..., 2013) está implícita a sua própria relação com a violência. A cineasta é uma sobrevivente da ditadura civil-militar que governou com autoritarismo e repressão o Brasil de 1964 a 1985. Na época, Murat era uma jovem estudante de economia que se envolveu com o movimento estudantil, mas a partir do Decreto AI-5² em 1968 e da intensificação da luta armada no país ingressou nas frentes do MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de outubro), sendo presa e torturada em 1971.

Em meados de 1980, depois de trabalhar em alguns dos principais jornais do Rio de Janeiro, Lúcia Murat começou a sua trajetória no audiovisual com *O Pequeno Exército Louco* (1984), um curtametragem iniciado em 1979 sobre a revolução sandinista na Nicarágua, mas que só foi finalizado cinco anos mais tarde. O seu maior sucesso chega com o primeiro longa-metragem, o documentário *Que Bom te Ver Viva* (1989), amplamente premiado nos mais importantes festivais de cinema do Brasil. No Festival de Brasília de 1989, venceu a categoria de melhor filme dos júris oficial e popular, e da crítica, além de melhor montagem e melhor atriz. No mesmo ano, recebeu o Prêmio Especial do Júri do Festival Internacional do Rio de Janeiro, dentre outras premiações e menções.

² Em um decreto de 13 de dezembro de 1968, conhecido como Ato Institucional n. 5, AI-5, o regime militar brasileiro legitimou definitivamente a censura e a repressão no país.

Porque tantas glórias para um documentário? Provavelmente uma das explicações esteja no próprio contexto de quando o filme foi lançado. Na época, o Brasil vivia uma recente redemocratização que ainda carregava as consequências de uma lenta e gradual abertura política, iniciada em 1979 com o processo de Anistia. De um lado ficaram as marcas, as cicatrizes físicas e psicológicas do combate, mas do outro lado ficaram cicatrizes que abalaram os princípios morais de uma instituição, as Forças Armadas. A própria Anistia foi interpretada pelos militares como um pacto pelo esquecimento mútuo, que o filme de Lúcia Murat não respeitou. *Que Bom te Ver Vira* explorou as memórias da tortura no país a partir dos testemunhos de oito mulheres que, assim como a cineasta, foram presas nos anos de 1970 pelos órgãos de repressão do regime. No campo estético, o documentário dialoga com a ficção ao intercalar aos depoimentos das mulheres torturadas em cenas interpretadas pela atriz Irene Ravache, que agregaram maior dramaticidade ao filme. Não que os relatos das personagens sociais não traduzam os seus traumas, mas a encenação trouxe outros ingredientes complementares à memória daquele grupo, já que a personagem ficcional funciona como um alterego da própria Lúcia Murat, que também foi presa, torturada e exilada.

Esta preocupação com a política, a história e a cultura de seu país tem guiado o cinema de Lúcia Murat. Em *Doces Poderes* (1996), o seu segundo longa-metragem, a diretora abordou a relação promíscua da mídia com a política durante uma campanha eleitoral. Mais adiante lança o seu terceiro filme, *Brava Gente Brasileira* (2000), objeto deste estudo, que propõe uma leitura descolonizada da figuração do índio. Aqui, a cineasta também tematiza a violência, mas elege a cultura como forma de resistência e reivindica uma estética que privilegia uma representação em primeiro ou primeiríssimo plano – para falarmos em termos filmicos – das minorias sociais sem desconsiderar uma visão mais dialógica dos processos de diferenciação, o de que “No interior da

luta contínua entre hegemonia e resistência, cada ato de interlocução cultural modifica cada um dos interlocutores” (SHOHAT; STAM, 2006, p.88).

O estranhamento como matriz sensível

É preciso reconhecer que no campo das culturas o choque é inevitável ou nas palavras de Bhabha “o estranhamento é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais” (1998, p.29). Estranhamento que ganha forma e sentido em *Brava gente brasileira*, a cineasta nos dá lições de como é difícil se aproximar do *outro* sem fazer distorções, o quanto este *outro* se torna inacessível em termos de uma referencialidade, uma vez que qualquer tentativa de significar o *outro* pressupõe um ato de diferenciação.

Para Bhabha, compreender a nova ordem mundial exige um deslocamento interpretativo. Ao invés de pensarmos sob o prisma da diversidade cultural que permite noções liberais de multiculturalismo, como os discursos em defesa de um intercâmbio cultural passivo ou de uma cultura da humanidade, seria mais prudente uma leitura em termos da diferença cultural que consiste em “um processo de significação através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 1998, p.63). Portanto, é preciso considerar que toda vez que lançamos um olhar sobre o *outro* é sob a ótica da nossa cultura, o que nos permite dizer que só podemos nos aproximar e falar do *outro* através de imagens conotadas, figuradas (ou figurações).

No campo das imagens, reconhecemos que o cinema sempre foi (e ainda é) um documento que expressa como a cultura dos vencedores ou dos dominadores interpretaram a cultura dos povos colonizados ao longo dos tempos, resultando em um processo de dominação simbólica da representação do *outro*, sempre interpretado como primitivo, assombroso, exótico. Nestes

termos, o cinema como arte/técnica que atravessou o século XX também é um documento de barbárie da civilização ocidental que raras vezes se permitiu reconhecer as diferenças culturais dos povos do mundo, no máximo apropriou-se dela como negação.

E o cinema brasileiro no tocante às figurações dos povos indígenas não escapa a este modelo. Segundo Silva (2007), desde os primeiros filmes brasileiros que tematizaram o índio nota-se que os cineastas, na sua maioria, tiveram como referência uma figura construída pela literatura romântica do século XIX, que varia entre o bom e o mau selvagem, uma visão idealizada do índio brasileiro. Inclusive esta figura de um “índio brasileiro” nega a existência dos diferentes povos indígenas que habitam o território brasileiro. Uma imagem genérica que apaga as diferenças e experiências, estratégia que satisfaz um discurso hegemônico e de dominação sobre estes povos.

Discurso que também teve reflexos na historiografia brasileira, que até a década de 1990 consagrou a versão de que a história dos índios no Brasil teve início com a dominação colonial, excluindo a presença indígena do território brasileiro antes do processo de ocupação e colonização pelos portugueses e espanhóis. Tão pouco esta historiografia reconheceu os índios como sujeitos históricos, preferindo uma figura do índio como vítima dos colonizadores, ao invés de responsáveis pela sua própria história. É verdade que a relação entre os colonizadores e os povos indígenas sempre foi marcada por uma forte desigualdade, que em geral beneficiou o primeiro grupo. No entanto, o discurso da vitimização não nos ajuda a entender a complexidade dos processos históricos dos mais diferentes povos indígenas do Brasil.

Vânia Maria Losada Moreira, dentre os temas que merecem maior atenção pelos historiadores brasileiros, destaque que para o processo de integração social dos índios e comunidades indígenas consideradas “pacíficas”, “mansas” ou “domesticadas”, que no século XIX representavam um número

expressivo da população em determinadas sub-regiões do território brasileiro.

Nas palavras da autora:

A questão indígena durante o século XIX era complexa e bem mais abrangente do que o desafio representado pelo contato, pacificação e aculturação dos grupos indígenas isolados e independentes que viviam nos sertões. No entanto, a legislação e a ação institucional ocupou-se fundamentalmente desses índios, graças ao fomento de aldeias e missões para “civilizar” e “catequizar” o que então se considerava as “hordas selvagens” do país. O problema da integração social de comunidades e indivíduos classificados como “mansos”, “domesticados” ou “civilizados” nunca recebeu um tratamento adequado dentro da limitada política indigenista imperial. A trajetória de integração social desses setores foi fundamentalmente um processo de marginalização social que teve, aliás, mais relação com as políticas de mão de obra e de terras do período do que propriamente com a política oficial indigenista (MOREIRA, 2001, p.91-92).

Também são raros os filmes brasileiros que têm dado conta de, no mínimo, tangenciar as complexidades tanto culturais quanto históricas dos povos indígenas no Brasil. Até meados de 1950, o cinema brasileiro apresentou o personagem indígena em segundo plano, em relação a um herói branco que, segundo Silva, tinha o índio como pano de fundo:

para filmes de aventura sobre o garimpo, desbravamento do interior, da Amazônia, das matas misteriosas, história das bandeiras e bandeirantes ou servem de elemento para a comédia. O personagem indígena aparece neste caso, desvinculado da civilização e ligado à natureza selvagem (SILVA, 2007, p.204).

Já entre os anos de 1960/70, em outro contexto da cinematografia do Brasil, tanto em termos estéticos quanto políticos, o índio assume o papel de protagonista nos enredos dos filmes, em alguns casos a sua imagem é trabalhada de forma alegórica para problematizar outros temas mais insurgentes da sociedade brasileira da época, como também era uma maneira encontrada pelos cineastas para driblar os censores da ditadura civil-militar que governava o país. Nos anos de 1980/90 aparece um cinema mais interessado em retratar a violência contra os índios, em um cenário político em que se preocupa mais em compreender a identidade (ou identidades) dos povos indígenas, como também

temos filmes que encontram na figura indígena uma forma de conscientizar as plateias da necessidade de uma sociedade ecologicamente mais justa (SILVA, 2007, p.204-206).

Mas outro tema que apresenta maior expressão na filmografia brasileira é o encontro do nativo com o estrangeiro, que também nos remete a uma representação da violência, pois como sabemos, o contato entre culturas diferentes pressupõe um choque, um conflito. A guerra entre índios e brancos (seja o português, o espanhol ou o brasileiro) é o enredo principal, porém, em momentos diferentes desta filmografia, é possível depararmos com filmes que tematizam a resistência indígena “onde o índio em processo de extermínio recebe a sua identidade 'nacional' e onde seus heróis ganham nome” (SILVA, 2007, p.206).

É o caso de *Brava Gente Brasileira* que ao retratar o papel heroico das mulheres Guaicurus, em um episódio no Forte Coimbra, contrapõe-se ao padrão estético de representar os povos indígenas em uma ingenuidade aparente que alimenta sentimentos de humilhação no *outro* figurado. Por sua vez, *Brava Gente Brasileira* dialoga com uma recente produção historiográfica brasileira sobre os povos indígenas que, como já dito anteriormente, tem se preocupado em investigar o papel da resistência dos índios à ocupação de suas terras ancestrais, ao processo de destribalização e de dissolução dos laços culturais a que foram submetidos. É o que demonstra o estudo de Maria Leônia Chaves de Resende e Hal Langfur (2007) sobre os índios seminômades que habitavam o território mineiro no final do século XVII e início do XVIII. Segundo os autores, a historiografia tradicional mineira desconhece a presença indígena no período colonial, e prevalece a versão de que os índios teriam desaparecido e perdido sua identidade ou que teriam fugido para o interior da colônia na época do povoamento do território mineiro. Mas na contramão, Resende e Langfur defendem que a história de Minas colonial está relacionada

com a questão indígena que, por sua vez, revela um processo complexo marcado principalmente por um forte tom de resistência. Para os autores, a figura de uma população indígena indefesa que somente reage às agressões dos colonizadores não ajuda a explicar, pelo contrário,

constrói erroneamente uma série de acontecimentos que levou à subjugação dos índios do leste de Minas Gerais, ao mesmo tempo em que subestima o papel da violência da fronteira e retira dos nativos a iniciativa que tomavam, incluindo-se aí sua prolongada e extraordinária resistência à conquista. É verdade que os diversos povos nativos da região – incluindo-se os Coroados, Puri, Botocudo, Kamaká, Pataxó, Panhame, Maxakali, entre outros – encontraram-se, ao final, em minoria de armas e homens, atacados por doenças e deslocados geograficamente em face da diminuição da terra e dos recursos naturais. Ao longo de sua longa luta pela sobrevivência, no entanto, eles, como os colonizadores contra os quais lutavam, não agiram somente em defesa própria. Principalmente no caso dos Puri e dos Botocudo, eles repetidamente iniciavam ataques em territórios recentemente ocupados e, em alguns casos, até em territórios já considerados firmemente controlados pelo poder colonial. Os índios, em suma, eram ao mesmo tempo vítimas e perpetradores de violência. Naturalmente, até a mais cuidadosa leitura de fontes escritas pelos colonizadores pode apenas dar uma breve visão de como essa luta era vista pelos índios. No entanto, tal análise sugere claramente que eles se comportavam de forma muito diferente da que os colonizadores retratavam como a natureza irracional da resistência indígena (RESENDE; LANGFUR, 2007, p. 9-10).

Em *Brava Gente Brasileira* nega-se qualquer representação colonizada dos Guaicurus para (re)apresentá-los como um povo que, ao invés de identificar-se com o agressor, articula a agressividade e o ódio reprimidos para lançar-se contra os dominantes. Lembrando que se a prática da humilhação, mesmo no campo das representações, procura instaurar no indivíduo uma docilidade, o cinema de Lúcia Murat rompe com esta estratégia dominadora, rejeita-a. Nestes termos, o filme assume uma conotação revolucionária, compromete-se a executar um potencial de experiência, de crítica e de revelação (no sentido de salvação de significados ocultos).

O interesse da cineasta brasileira pela questão indígena se deu no seu primeiro contato em 1997 com a tribo dos Kadiwéus, localizada no Estado do Mato Grosso do Sul, região Centro-Oeste do Brasil. Na época, ela pensava em

fazer um documentário com base nas histórias orais dos índios,³ procurando explorar o passado glorioso dos Kadiwéus, um ramo dos índios Guaicurus que no século XVIII protagonizaram uma das principais páginas da história da luta dos povos indígenas contra os colonizadores, subvertendo os estereótipos de submissão e indolência do índio brasileiro. Em 1778, os Guaicurus invadem o Forte Coimbra⁴ e massacram os portugueses, uma vitória que, somada a outras, vai edificando uma imagem guerreira de homens e mulheres desta nação. A forma como o ataque foi estrategicamente planejado e executado pelos índios foi comparado ao episódio do Cavalo de Troia, o que Murat reconheceu como uma ótima história para um filme de ficção.

Os Kadiwéus ou “índios cavaleiros”, conhecidos pela habilidade na montaria e pelo espírito guerreiro, lutaram ao lado do Brasil na Guerra do Paraguai (1864 a 1870). Hoje os sobreviventes cultuam esta memória da guerra como parte da identidade deste povo. Lúcia Murat vai ao encontro desta memória consciente do desafio de atualizá-la para o cinema, porém, o estranhamento é inevitável já que se trata de dois mundos diferentes. Segundo ela nos conta, a produção do filme foi um amplo processo de negociação entre culturas, a diretora não tem vergonha de assumir em entrevistas que teve momentos em que “Às vezes eu tinha vontade de enforcar um, eles também deviam ter vontade de me enforcar”. Afinal, a diferenciação determinava aquela relação intercultural a ponto de Lúcia Murat reconhecer que “Brava Gente narra a história de um não-diálogo e, de certa forma, as filmagens reproduziam

³ Este primeiro contato resultou em mais de 13 horas de filmagem do cotidiano dos Kadiwéus, uma vasta pesquisa que foi imprescindível para as definições do tratamento estético que a cineasta daria à representação do índio em seu filme *Brava Gente Brasileira*. Atualmente, Murat recupera este material na produção do documentário *Quatro Histórias e Meio* que contará outras histórias da tribo, guiadas pela vida de cinco personagens que participaram do filme anterior. Para mais informações consultar <<http://www.taigafilmes.com>>.

⁴ Em 1775 a Coroa Portuguesa determinou a construção do Forte Coimbra, sendo a primeira edificação militar erguida no Brasil, exercendo mais tarde um papel decisivo na Guerra do Paraguai (1864 a 1870).

as dificuldades de se entender uma outra cultura” (MURAT apud FILME DE LUCIA..., 2013).

Desde as primeiras cenas *Brava Gente Brasileira* nos mostra uma preocupação estética e política com a questão da representação. Na abertura do filme, ouve-se um canto indígena e acompanhamos um plano de sequência de índias Kadiwéus de diversas gerações, provavelmente da mesma família, realizando um ritual de iniciação feminina, conhecido como “Festa da Moça”.⁵ A mais jovem encontra-se ensanguentada pela menstruação, trata-se de um momento que representa uma fase de mudança na vida da mulher, tanto que a índia é pintada de forma diferente com traços mais expressivos. Em volta da menina deitada, a índia mais velha canta e lhe abana com um tecido vermelho forrado de chocalhos. A câmera de Lúcia Murat só observa. Nota-se, então, que para a abordagem da representação do índio a cineasta opta por aproximar-se de uma estética do documentário, aos moldes do Cinema Direto.⁶

A preferência pela câmera na mão traz maior dinamismo e realismo aos rituais e às ações dos personagens indígenas, por mais que saibamos que foram encenados. Na mesma sequência inicial percebemos que o filme “abusa” dos *closes*, primeiríssimos planos e detalhes quando retrata a figura indígena. A

⁵ A “Festa da Moça” consiste em submeter a menina que menstruou a uma reclusão que dura dois dias. Neste tempo ela não pode pisar o chão e nem olhar para animais. “No clímax do ritual, esta menina é ‘abanada’ com um pano vermelho bordado com miçangas e penduricalhos nas pontas (o ‘abanico, *wajuiide*) e, deitada de bruços, será pressionada na altura dos rins por uma mulher da aldeia cuidadosamente escolhida por seus familiares, pois suas características serão assimiladas pela menina” (POVOS INDÍGENAS..., 2013).

⁶ Movimento de documentarismo nascido na década de 1960 nos EUA, motivado pela invenção do registro do som direto sincronizado com as imagens. Seus principais expoentes foram Robert Drew, Richard Leacock, Donn Pennebaker e Albert Maysles. *Primary* (Robert Drew, 1960) foi o filme de estréia do movimento, neste documentário acompanhamos os bastidores das eleições primárias nos EUA no ano de 1960, ocasião em que concorriam os senadores John F. Kennedy e Hubert Humphrey para a indicação de um deles para a candidatura à presidência pelo Partido Democrata. O primeiro se consagrou vitorioso. O Cinema Direto defendia uma ação recuada dos realizadores, visando uma atitude mais observativa que, na opinião dos seus realizadores, seria capaz de capturar o transcorrer banal da vida. Para mais informações consultar RAMOS (2008, p.269-419).

câmera coloca em evidência uma das principais características culturais dos Kadiwéus, a pintura corporal marcada por um forte aspecto geométrico. Portanto, já nas primeiras cenas o espectador nota um tratamento diferente com a imagem do índio, e que irá perdurar em todo o filme. *Brava gente brasileira* coloca o índio em primeiro plano.

Ao se aproximar deste outro mundo, a cineasta brasileira assumiu desde o princípio as incongruências do estranhamento e a incapacidade de representar o *outro*, tanto que nos chama a atenção a escolha por não legendar as falas dos Kadiwéus. O que para muitos produtores de cinema parece um suicídio mercadológico para o filme, prejudicando a compreensão da história, para Lúcia Murat é uma questão de respeito e de reconhecimento da autonomia dos índios sob a sua representação. A cineasta brasileira não tem receio de causar estranhamento no espectador, o que de fato ocorre.

Tanto que em uma cena acompanhamos uma conversa entre a criança branca cativa e a princesa índia Ánote, quando esta se preparava para sair com o seu protetor o cartógrafo português Diogo de Castro e Albuquerque. Como a câmera se prende aos *closes* dos dois personagens, da cena só compreendemos que eles falam de Antonio, português fascinado pelas histórias das minas de prata, porque o menino faz gestos que nos remetem diretamente à barba e ao defeito físico no olho do personagem. Só vamos descobrir o que conversavam duas sequências depois. O menino leva o português para um local distante do Forte Coimbra com a promessa de revelar onde está escondida a prata dos índios, mas ele o engana e foge. Na sequência seguinte, o capitão Pedro, personagem que representa a maldade do colonizador, sai a procura do menino que é novamente capturado, mas desta vez é morto por tentar resistir. Antonio, enlouquecido pela morte do menino, ameaça o capitão que o mata. Pedro encontra nos pertences de Antonio um colar que pertencia à índia Ánote. Ou seja, a conversa que ela tinha com o

menino cativo era um plano de fuga que, como agora sabemos, foi mal sucedido.

A questão da não tradução da fala indígena nos coloca diante de um tratamento estético que, ao invés de impor sentidos à diferença, mergulha em um universo de múltiplos sentidos que lhe convida à compreensão, a um saber que não lhe pertence. É o que acontece também com os rituais indígenas apresentados no filme, não há uma legenda que os explique. Como exemplo, podemos mencionar o rito funerário de uma jovem índia assassinada pelos portugueses, depois de um encontro confuso em uma cachoeira. O funeral é marcado pelo choro incessante de uma índia, supostamente a mãe da menina, que tem o cabelo cortado por outra mulher mais velha. Com o corpo esticado e enrolado em um tecido, a morta recebe presentes, colares, tecidos e um cavalo é morto. Ponto final. Não há nenhuma explicação para o espectador, os significados não lhe são revelados, resta-lhe um significante preso a uma referencialidade própria da imagem. No entanto, não se trata de significantes vazios que precisam ser preenchidos de um significado qualquer, pelo contrário, o filme de Lúcia Murat não “rouba a fala” dos índios, ela está posta, nós espectadores que não a compreendemos.⁷

O único momento em que a cineasta opta em traduzir a fala indígena é no final do filme, em que uma velha índia emocionada diz: “Assim termina o nosso antigo canto de guerra. Ainda posso contar outras histórias boas e ruins, dos Guaicurus. Mas são histórias de hoje, histórias das guerras de hoje.”

Em *Brava Gente Brasileira* celebra-se o estranho, ao invés de recusá-lo. Ao mesmo tempo em que prevalece um tratamento respeitoso com a cultura

⁷ Durante o ritual funerário os parentes do morto cortam seus cabelos em sinal de luto e recebem um novo nome que é definido pelas mulheres mais velhas da tribo. O morto recebe presentes para que possa usá-los em uma vida futura, por isto um cavalo é sacrificado no sentido de acompanhá-lo.

dos Kadiwéus de forma que a não tradução dos ritos e falas revela um potencial emancipatório. Nas palavras da cineasta brasileira:

Você está lidando com uma tribo que tem conceitos completamente distintos dos seus. Para você traduzir, você vai ter que dar uma palavra da nossa cultura, que represente uma experiência que é nossa e não deles, e a tendência disso é reduzir, ficar naquela coisa, *me Tarzan, you, Jane*. De outro lado, toda a discussão do filme é de que a gente não consegue chegar lá (MURAT apud SAAVEDRA; MIGUELOTE, 2013).

Lúcia Murat reconhece o desafio de pensar o *outro* na sua constituição dúbia, ambígua. Ao se apoiar nas crônicas e memórias dos Kadiwéus, o filme apresenta os costumes da comunidade indígena de uma forma não hegemônica, ou seja, trazendo para as telas as diferenciações da sua cultura, sem enaltecê-las quanto menos inferiorizá-las diante de uma cultura que também lhe é estranha. Vale lembrar que o filme conta a história de personagens que vivem em mundos opostos, mas que se encontraram por uma contingência e agora são obrigados a uma convivência forçada, seja pela culpa ou pela resignação.

A presença de um branco cativo na figura de um menino, que obedece à princesa índia como uma espécie de escravo, traz para a nossa discussão o quanto há de práticas similares entre as diferentes culturas. Entretanto, esta relação entre o índio e o branco não é marcada pela humilhação, como o próprio filme demonstra, há uma cumplicidade entre os dois personagens. Diferente dos colonizadores portugueses e espanhóis que exploraram e humilharam os índios, descartando qualquer possibilidade de interação, os Guaicurus tinham uma atitude mais inclusiva com o estranho. Sendo um povo guerreiro, faziam muitas pessoas capturadas que vinham a ser incluídas na sociedade sob uma categoria específica, a dos cativos. Em um extremo desta organização social tínhamos os nobres e no outro os cativos. Não só fizeram cativos outros povos indígenas, como também portugueses, espanhóis, brasileiros e paraguaios (POVOS INDÍGENAS..., 2013).

Outro ponto forte explorado no filme é o conflito/contradição do discurso colonialista, demonstrando a sua incapacidade de ler e lidar com o estranho. O protagonista Dom Diogo de Castro e Albuquerque é um homem culto, “ilustrado”, um retrato do bem intencionado europeu do século XVIII que alimenta uma visão romântica do “bom selvagem”. Em uma conversa com Antônio sobre os índios daquela região, nas primeiras sequências do filme, Diogo procura convencê-lo a partir do que diz certo francês: “o selvagem do novo mundo desta América, ao viver mais próximo da natureza, tem muito mais fibra moral do que o homem europeu. E diz mais: que é melhor não darmos uma educação de branco, porque podem ser como nós, capazes de matar uns aos outros por ganância. Por um punhado de dobrões de ouro”. Antonio ironiza: “Esse tal de francês deve ser um louco. Nunca deve ter estado na colônia. Os índios que conheço só sabem beber, comer, fuder, roubar e matar”. É a deixa para ao fundo do quadro aparecer o capitão Pedro dizendo “estes índios não podem ser filhos de Deus, não são nem filhos do Diabo, são filhos da puta”, enquanto agarra um índio pelo braço forçando-lhe a beber um destilado e a repetir as ofensas. Neste momento, a montagem corta para um *close* de Diogo que aparenta constrangimento diante do episódio.

No entanto, mais adiante, a sua formação “ilustrada” será confrontada com a realidade da colônia. Vemos o capitão Pedro ridicularizando Diogo por desenhar uma negra seminua, insinuando que ele preferia o desenho a “provar” uma mulher de verdade. Diogo fica alterado e não aceita a provocação. Nas cenas posteriores a caravana que lhe conduz até o Forte Coimbra tem uma grata surpresa, encontra algumas índias tomando banho em um rio. Assustadas elas reagem, o que cria uma grande confusão que acaba em cenas de extrema violência. Confusão que para Diogo funciona mais como um transe, como sugere a montagem do filme. Perturbado ele tenta fugir, mas é surpreendido pelo capitão Pedro que lhe afronta mais uma vez, afirmando que tudo aquilo

era sua culpa, que ele não era diferente de ninguém ali. Diogo procura se desvencilhar do capitão que lhe coloca diante de uma índia pela primeira vez, a princesa Ánote. Mas seu olhar encontra os seios desnudados da jovem, transtornado o “ilustrado” português não recusa em violentá-la.

Durante esta sequência é possível notar uma repetição contínua de detalhes de seios descobertos, denunciando o fetiche do colonizador por uma imagem de sensualidade da mulher dos trópicos. Um fascínio que se mostra ambíguo no instante do estranhamento, em que o encontro com o *outro* sugere uma mistura de prazer e defesa. Reconhece-se a diferença ao mesmo tempo em que a recusa, sendo que é na sua incapacidade de perceber, de representar e de imaginar este *outro* como semelhante – como demonstrado no filme – que se instaura a crueldade (HAROCHE, 2009). A imagem do bem intencionado homem europeu que vive na corte é desmontada no filme, seu conhecimento ilustrado não é capaz de compreender esta conturbada experiência, tanto que, ainda confuso, Diogo salva a jovem índia da morte levando-a juntamente com ele para o Forte Coimbra. No final desta sequência, o espectador desavisado pode interpretar que a índia aparenta ser digna de um gesto de proteção do português que cobre o seu corpo desnudo com uma capa. No entanto, diante do estranhamento os papéis se invertem. Dom Diogo protege a si mesmo de seus fantasmas, de suas tentações.

No Forte Coimbra, Dom Diogo e Ánote ensaiam uma aproximação, mas é o português que se encontra encantado pela índia, a ponto de aprender algumas palavras em kadiwéu e permitir ter o rosto pintado. Mas veremos adiante que estes atos sugerem mais uma alteridade festiva do protagonista masculino do que um reconhecimento e uma aceitação dos significados que diferem os dois mundos, o branco e o indígena.

É o que pode ser percebido em uma das últimas sequências do filme. Ánote está grávida de Dom Diogo, fora do quarto uma tempestade anuncia

uma trégua nos conflitos entre os portugueses e os Guaicurus que esperam a melhor oportunidade para vingar os mortos de sua tribo. Em uma carta endereçada a sua noiva virgem, que lhe aguarda retornar a Portugal, Dom Diogo escreve: “Minha senhora, o tempo passa de uma forma muito útil nessas lonjuras, por isso não tenho escrito. Pouco a pouco sinto que domino as civilizações que vou encontrando. A sensação é tão sumamente abrasiva como se pudesse participar de todos os mundos. Estou passando a compreender esse mundo”. Enquanto ouvimos em voz-off estas palavras, o personagem encontra-se em primeiro plano no quadro, ao fundo acompanhamos a aparição de Ánote que para diante do portal e contempla a chuva. Ela se posiciona de perfil e leva uma das mãos ao ventre, o que força o espectador a perceber sua gravidez, anunciada somente nesta cena. Dom Diogo enquanto escreve olha para a jovem índia que permanece estática. Neste instante a certeza de que “Estou passando a compreender esse mundo” não se confirma, mas uma vez ele olha para Ánote que permanece contemplativa e decide rasgar a carta. A índia tem um olhar perdido e triste.

Na cena seguinte, Dom Diogo e o capitão Pedro conversam enquanto bebem vinho em uma taberna. A chuva continua a castigar a terra. Ao fundo ouvimos o choro de um recém-nascido. Dom Diogo resolve retornar aos seus aposentos para se assegurar de que a sua princesa índia passa bem, mas a encontra exausta, deitada na cama e sem a criança no ventre. Logo descobre que ela matou o próprio filho, o que ele não consegue aceitar, passando a agredi-la violentamente a ponto de expulsá-la do Forte. Ánote não esboça nenhuma reação, segue o seu caminho com naturalidade.

Mais uma vez a câmera de Lúcia Murat desnuda o homem eurocêntrico, diante do estranhamento o bom homem é deformado. Não se convence da selvageria, da barbárie, uma atitude que para a sua moral cristã contradiz a natureza. Neste momento, a visão romântica de Dom Diogo do

“bom selvagem” vem ao chão, aquela imagem de um índio vivendo em perfeita harmonia com a natureza se desfaz. Em uma coisa ele estava certo, os índios “podem ser como nós, capazes de matar uns aos outros”, mas não apenas por ganância, mas por resistência. O que Dom Diogo não foi capaz de compreender.

Como se vê, em *Brava Gente Brasileira* somos colocados diante de representações do não diálogo, do estranhamento, e não seria errôneo supor que muitos dos espectadores se permitiram a julgar e condenar a jovem índia pelos mesmos argumentos do protagonista. Não é por acaso que o ato de Ánote também nos pega de surpresa, ainda não fomos capazes de abstrair e transcender elementos enraizados de nossa cultura cristã e eurocêntrica.

O infanticídio não era uma atitude condenável entre os índios Guaicurus, em toda a sua vida fértil as mulheres desta tribo se permitiam a ter apenas um filho, com a alegação de que em uma fuga eram capazes de carregar somente uma criança. É preciso reconhecer que aqui a violência é parte da luta pela sobrevivência, o que nos remete a outro contexto histórico para darmos conta desta explicação. Segundo Elizabeth Fox-Genovese, entre as mulheres escravas nos Estados Unidos, durante o período escravocrata, era comum praticarem atos de violência contra a sua intimidade, reconhecendo nestes um mecanismo de resistência capaz de romper com as fronteiras do mundo escravo. Neste caso, o infanticídio era um golpe contra o sistema, contra a propriedade do senhor, o que levava algumas destas mulheres a acreditarem que ao matar uma criança que amavam iriam restaurar a posse sobre ela. O que nos faz concordar com a autora de que “o assassinato, a automutilação e o infanticídio são a dinâmica psicológica profunda de toda resistência” (FOX-GENOVESE apud BHABHA, 1998, p.39).

O desfecho da história que acompanhamos em *Brava Gente Brasileira* reforça esta nossa convicção. Os índios se preparavam para o ataque ao Forte

Coimbra, mas como estratégia, simulam um acordo de paz. Oferecem aos portugueses alguns presentes e suas mulheres como um agrado, provando que não havia mais nenhum ressentimento. No entanto, os Guaicurus preparam para os inimigos um legítimo “Cavalo de Tróia”, ao escurecer invadem o Forte e surpreendem os portugueses que se divertiam com as índias. O massacre entra para a história da luta do povo indígena no Brasil, sendo que somente 12 anos depois é assinado o acordo de paz entre a Coroa Portuguesa e os índios daquela região.

Considerações finais

Para Bhabha, é a diferença cultural que instaura a ambivalência da autoridade cultural. É no momento da diferenciação que emerge uma tendência de dominar o *outro* em nome de uma supremacia cultural. Isto implica em ler a cultura como um local de interação, de conflitos que pressupõe uma “perda de significado na contestação e articulação da vida cotidiana entre classes, gêneros, raças, nações” (BHABHA, 1998, p. 63). O choque é inevitável, não há como impedirmos que significados e valores sejam mal interpretados, o que nos leva a concordar com Michèle Ansart-Dourlen quando diz que “O poder de negação do outro não se manifesta apenas pelas ameaças de violência física, mas por uma violência de natureza simbólica – o desprezo aos valores próprios de outras culturas” (ANSART-DOURLEN, 2009, p.28).

Se ainda é cedo para falarmos em um cinema brasileiro contemporâneo, comprometido politicamente com as diferenças culturais, temos em *Brava Gente Brasileira* um indicativo de um cinema que lança um olhar mais crítico para o campo da cultura, problematizando, sobretudo, o estranhamento como matriz de todos os processos interculturais e a violência, tanto física quanto simbólica, que deste emana inexoravelmente.

Lúcia Murat aceita o risco do estranhamento ao fazer opções estéticas mais respeitosas para com a representação dos índios brasileiros. Não se trata de gentileza ou tolerância, isto resultaria em indiferença, em uma imagem indiferente, despreocupada do índio. Tudo o que *Brava Gente Brasileira* não é. Desde as primeiras cenas, a cineasta assume um compromisso estético e ético com o figurado, vai além de evitar uma representação humilhante, respeita-o “na sua alteridade, nas suas preferências, no seu direito de ter preferências” (BAUMAN, 1999, p.249).

Diante da concepção de que “A tolerância é egocêntrica e contemplativa; a solidariedade é socialmente orientada e militante” (BAUMAN, 1999, p.271), arriscamos uma classificação. Se para o autor a solidariedade implica em uma disposição para lutar pela diferença do *outro* temos que admitir que, com *Brava Gente Brasileira*, Lúcia Murat pratica um “cinema solidário”, com toda a carga política que é inerente a este cinema.

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANSART-DOURLEN, Michèle. Sentimento de humilhação e modos de defesa do eu. Narcisismo, masoquismo, fanatismo. In: MARSON, Izabel; NAXARA, Márcia (orgs). *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos e palavras*. Uberlândia: Edufu, 2005. p. 85-101.
- BAUMAN, Zigman. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- FILME DE LÚCIA Murat apresenta sua visão do choque cultural. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/10/04/003.htm>>. Acessado: 18 ago. 2013.
- HAROCHE, Claudine. O outro e o Eu na fluidez e desmedida das sociedades contemporâneas. In: NAXARA, Márcia; MARSON, Izabel; BREPOHL, Marion (orgs.). *Figurações do outro na história*. Uberlândia: Edufu, 2009. p.124-143.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Índios no Brasil: marginalização social e exclusão historiográfica. *Diálogos Latinoamericanos*. Aarhus, Dinamarca, n. 3, 2001.

Disponível em: <http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di_logos_latinoamericanos/4vnia_moreira-indios.pdf>. Acessado: 25 nov. 2013.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

POVOS INDÍGENAS do Brasil. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kadiweu>>. Acessado: 18 ago. 2013.

RESENDE, Maria Leônia Chaves de; LANGFUR, Hal. Minas Gerais indígena: a resistência dos índios nos sertões e nas vilas de El-Rei. *Tempo*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 5-22, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a02.pdf>>. Acessado: 25 nov. 2013.

SAAVEDRA, Candy; MIGUELOTE, Carla. Por trás da cena. Disponível em <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista3.asp>>. Acessado em 19 ago. 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SILVA, Juliano Gonçalves. Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro. *Espaço Ameríndio*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 195-210, jul./dez. 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. O documentário novo (1961-1965): cinema direto no Brasil. In: *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Ed. Senac, 2008. p.269-419.

