

**BRAVA GENTE BRASILEIRA E OS TRAÇOS GUAIKURU:
AO VENCEDOR O CANTO DE GUERRA**

POR

REGINA R. FÉLIX

University of North Carolina Wilmington

Lançado no ano 2000, aniversário de 500 anos do Brasil, o filme *Brava gente brasileira* de Lúcia Murat problematiza já no título a presença política na formação social e territorial brasileira dos indígenas que focaliza. Ao evocar o refrão do Hino da Independência (“Brava gente brasileira! /Longe vá temor servil /Ou ficar a Pátria livre /Ou morrer pelo Brasil”), o filme sugere a bravura dos cavaleiros Guaikuru, conhecidos por sua destreza na montaria e pela índole guerreira na defesa da terra. A partir dessa referência literária e também por ser baseado num relatório militar que registrou o confronto sangrento entre indígenas e colonizadores em 1778, *Brava gente brasileira* propõe, primeiramente, que tenhamos em conta a discursividade, ou seja, que atentemos ao entrelaçamento de eventos e de versões, versões estas que expressam ou suprimem a manifestação de diferenças na conjunção sociopolítica através da qual se compreende um povo.

Porque em seu elenco o filme apresenta um grupo de Kadiwéu, descendentes contemporâneos dos Guaikuru, porque as cenas iniciais distinguem os grupos em contenção através de sua atuação em seu próprio meio físico e sociocultural e também porque se abre com o ritual de puberdade entre mulheres e meninas, em segundo lugar, o filme estabelece a relevância da experiência como aquilo que subjaz a discursos. Ademais, em sua esfera de ação e foco narrativo, o filme estabelece não apenas a proeminência dos Guaikuru com seu sofisticado padrão político-cultural, mas uma perspectiva de mulheres, implícita à constituição da relação de poder colonizador/colonizado.

O presente ensaio sugere que o filme de Murat propõe reconsiderar a expressão de nossa formação social através da relação tão basilar quanto negligenciada na “zona de contato” (Pratt 7)¹ – aquela entre a mulher e o homem, sugerindo com isso, através dos encontros entre a indígena e o europeu, não uma descoberta, mas uma restituição ancestral. Ao mesmo tempo, quando nos permite re-conhecer um

¹ As traduções dos títulos em inglês são de minha responsabilidade.

passado, compreender a atuação dos Guaikuru em relação à formação social brasileira e restabelecer seu protesto e visão de si mesmos – como os únicos, entre os grupos indígenas, organizados de forma a “ameaçar a expansão européia” (Ribeiro, *Povo* 35) com suas vigorosas investidas contra os portugueses e espanhóis na região do Chaco – o filme também trata da agência humana, o motor (não menos discursivo) dos eventos a partir dos quais experiências e discursos se constituem mutuamente enquanto pronunciam sua singularidade.

Nesse sentido, *Brava gente brasileira* instiga a reflexão sobre a nossa formação social² e reitera a percepção de que aquele sentimento de “quem somos” é constituído através de como elaboramos nossa composição social. Em outras palavras, à nação (com sua “naturalidade” inerente de lugar onde se nasce) se acoplam as crenças sobre “o que nos faz,” não tanto como uma comunhão idealizada que prescinde de contato real, mas como uma “comunidade política imaginada” (Anderson 4) através de relações assimétricas e intervenções desestabilizantes.

Sendo ele próprio uma forma de intervenção discursiva que reinsere o clamor indígena na história da formação do Brasil (história como discurso e acontecimento, vale dizer), o filme de Murat tem como referência, tanto o processo histórico, ou seja, o evento ocorrido na estrutura sociocultural (experiência), quanto a atuação no contexto opressivo da colonização (agência). A experiência e a agência que *Brava gente brasileira* reelabora com sua intervenção, por sua vez, dirigem-se também à produção discursiva que conhecemos como indigenismo/indianismo (a literatura e o conhecimento produzido sobre o indígena), produzindo nesse diálogo uma restituição da experiência e da agência Guaikuru como manifestação minoritária que fala por si através da revisão fílmica. O trabalho é composto pela análise dos ângulos citados (experiência, agência e os discursos que as processam como sujeitos e eventos), aspectos *si ne qua non* para a formação, compreensão e transformação da sociedade.

DISCURSO: REENQUADRAMENTO, REPETIÇÃO ROMPEDORA, INSTABILIDADE PRODUTIVA

É incontestável que no âmbito dos sistemas de significação é que eventos são constituídos, no sentido de que a percepção dos acontecimentos depende de como são elaborados na linguagem, quer seja para simples intelecção, ampla comunicação

² “Formação social” como conceitualizada por Louis Althusser (uma estrutura política, econômica e culturalmente pluriarticulada e multifocalmente sobredeterminada) difere de um conceito (mais antropológico) de nação, ainda porque, como sugere Benedict Anderson, falta ainda no pensamento estrutural uma teoria política do nacionalismo, o que ele próprio procura prover em seu trabalho. O paralelo entre formação social (complexo estrutural) e nação (que se refere etimologicamente à raça, ao nativo, ao ancestral) torna explícito o processamento discursivo.

ou registro escrito. Contudo, sabemos que amiúde tendemos a tratar intuitivamente como “fato” ou “real” aquilo que deve ser abordado primeiramente como formação discursiva, mesmo tendo o “fato” e o “real” ocorridos sido eles mesmos processados instantânea e imprecisamente como factício, feito, engendração.

A ênfase em priorizar a explicação dessa “fazedura do fato” proveio no século vinte, por um lado, da urgência em se mostrar o caráter constitutivo do “real”, como se sabe, para desconstruir as “grandes narrativas” que se ancoram em sujeitos, consciências e objetos eternos, sustentados, por sua vez, em uma suposta essência ou naturalidade indiscutível (o homem, a mulher, o primitivo, o europeu, a descoberta da América). Por outro lado, também foi indispensável no mesmo movimento ressaltar a possibilidade de se redimensionarem acontecimentos e agentes históricos que excediam àquelas narrativas pretensamente abarcantes. Joan Scott levanta importantes questões, quando se opõe ao posicionamento, do historiador em particular, que pretende *revelar* uma realidade, ou seja, descobrir algo, portanto, como se esse algo não dependesse de uma narrativa. Sobre isso observa: “precisamos atender aos processos históricos que, através de discursos, posicionam sujeitos e produzem suas experiências. Não são indivíduos que têm experiência, mas sujeitos que são constituídos através da experiência” (83).

Tal aproximação em relação ao acontecimento e seu agente/sujeito procura analisar como diferenças se estabelecem e concorrem na formação social (Scott 82). Mas embora procure alertar para o fato de que privilegiar a discursividade em seu argumento não pode ser confundido com “determinismo linguístico” (92), principalmente em detrimento de agentes históricos, Scott apenas diz o que a experiência não deve ser em relação ao discurso.

Kathleen Canning explica, estendendo-se nesse ponto, que foi a experiência das mulheres (diante das grandes narrativas da modernidade, sustentadas pela categoria homem, categoria esta compreendida como representativa da humanidade – e antes mesmo de Michel Foucault ou Jacques Derrida) a posição propulsora da “virada linguística” (*linguistic turn*), que afinal informa pontos de vista como aquele de Scott (Canning 46). Em sua análise, Canning observa que a experiência das feministas, similarmente à de outros grupos minoritários, ultrapassa a noção de compartilhar um acontecimento e implica uma disposição para a “auto-preservação e auto-apresentação” diante dos acontecimentos, envolvendo também um “apoderar-se criativo” de sua condição em certos contextos, especialmente em três aspectos: “interpretação, reenquadramento e reapropriação” (Canning 51). E a autora nota algo crucial quanto às possibilidades de contra-narrativas operarem mudanças – ou seja, através de “sujeitos [que] contestam o poder em sua forma discursiva e no modo como seus desejos e descontentamentos transformam e explodem sistemas discursivos” (51). Tais mudanças devem ser tomadas ao mesmo tempo

por sua determinação dentro de um sistema auto-regulado pela linguagem, mas também exigem ser compreendidas como lances em direções inesperadas. Sua reflexão, portanto, supõe agentes que transformam suas circunstâncias discursiva e experiencialmente através de sua atuação.³

Quando fala sobre como se opera a constituição de gênero, Judith Butler oferece uma solução para pensar-se em agência, sem, no entanto, afirmar aquele sujeito como presença perene que antecede elaborações culturais. Ao propor uma revisão da teoria fenomenológica da ação, Butler assinala que não é um ponto interior de onde ações emanam, mas que a partir de ações tomadas como combinações dos roteiros sociais disponíveis e repetidos, é que sujeitos, identidades e essências são criados (392). Assim, conclui que “transformações são encontradas na relação arbitrária entre esses atos, na possibilidade de uma repetição diferente, na repetição rompedora e subversiva” (392). A atuação é, então, a articuladora da possibilidade de rompimento e subversão. No contexto dessas proposições, pode-se dizer com segurança que a percepção de uma diferença (econômica, cultural, política, social, etc.), com frequência por parte de minorias, e/ou a necessidade de manifestá-la, é uma impulsora eficaz para a atuação transformadora em contextos de opressão, ocorra esta atuação no âmbito do discurso da mídia ou da dinâmica experiencial dos processos sociopolíticos. Momentos de discordâncias e de confrontos sociais derivam, portanto, de diferenças e rompimentos – possivelmente o *tempo* no qual as transformações de que fala Butler ocorrem.

Homi Bhabha, por sua vez, conceitualiza um *lugar* de rompimento e diferença, onde sentidos são constituídos, permeados por indeterminação – o “Terceiro Espaço,” por onde passa a troca entre os sujeitos que pronunciam e engrenam exigências e respostas entre si (208). Tratando também da possibilidade de transformação social, de fato, da liberação no contexto colonial, nos termos que toma de Franz Fanon, Bhabha ressalta a idéia de uma “zona de instabilidade oculta onde o povo habita” e à qual o intelectual, e neste caso a cineasta, deve juntar-se: “É esse Terceiro Espaço, apesar de não representável em si, o que constitui as condições discursivas de enunciação [onde] . . . sinais podem ser retomados, traduzidos, re-historizados e lidos sob nova forma” (Bhabha 208).

Bhabha fala do “povo libertador” de Fanon como aquele que “inicia a instabilidade produtiva.” Estes habitam também a “zona de contato” de trocas e improvisos que ocorrem entre colonos e autóctones, “encontros facilmente

³ Canning relativiza o questionamento radical da forma de consciência racionalista, fundada no “indivíduo ilustrado autônomo” a partir da *virada linguística* e se opõe com pertinência ao virtual apagamento “daqueles [que se encontram] do outro lado de nossos textos históricos e etnográficos, para reconhecer que enquanto ‘tentamos empurrar essas pessoas para dentro dos moldes dos nossos textos, eles empurram de volta’” (51).

ignorado ou suprimido por registros difusionistas de conquista e dominação” (Pratt 7). Espaço e tempo de “tradução e negociação”, zona da “cultura-como-luta-política”, trazido à tona na intervenção mútua do contato cultural “onde sentidos e valores são (mal)lidos e sinais são mal-atribuídos” (Bhabha 206-8).

Brava gente brasileira se alinha a essas três visões que elucidam como através de articulações discursivas se constituem reenquadramentos, subversões e instabilidades significativas em contra-narrativas com o poder de transformar contextos opressores. O filme se insurge como revide às narrativas investidas de autoridade oficial, artística e sociológica que se sobrepuseram à voz minoritária dos indígenas. Exemplos dessas narrativas, como é sabido, nos vêm desde a literatura de informação como a “Carta de Pero Vaz de Caminha” (1500) a Dom Manuel, na qual o autor fala dos atributos físicos e costumes dos indígenas, frisando enfim a necessidade de sua salvação. Pero de Magalhães Gândavo (1570) ressalta seu próprio pioneirismo ao descrever a alimentação, as relações de parentesco, os confrontos, ritos e práticas antropofágicas. O relato de Gabriel Soares de Sousa (1587), o mais detalhado entre os relatos, segundo Alfredo Bosi, é talvez um dos mais fortes a disseminar a idéia dos indígenas como pecadores violentos e luxuriosos (17-26). Os testemunhos dos jesuítas Manuel da Nóbrega, Fernão Cardim e José de Anchieta, informados por sua cruzada moralizante, oferecem detalhes sórdidos sobre os quais historiadores e antropólogos trabalham até os dias de hoje (Freyre 169). O Arcadismo com *O Uruguai* (1769) e *Caramuru* (1781), e o Romantismo com *I-Juca Pirama* (1851), *Os Timbiras* (1857) e especialmente os romances *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865) trazem as personificações mais proeminentes, vivas ainda no imaginário nacional, dos ideais românticos criados por José de Alencar em Peri, Ceci, Iracema e Martim, com reverências ao civilizador.

Roberto Cardoso de Oliveira observa, nesse sentido, que desde os tempos coloniais pouco mudou o imaginário sobre os indígenas, pois nota que, se nas grandes cidades onde supostamente há acesso a algum esclarecimento, os indígenas deixaram de ser descritos como “traíçoeiros, indomáveis e preguiçosos”, o mesmo não ocorre nas regiões onde há contato com eles (65). Ademais, ainda entre aqueles que se interessam pela causa dos indígenas, existem visões que os objetificam, seja apresentando-os como dado estatístico, como o ideal humano natural, como recipientes da ação protetora do estado ou ainda como passíveis de emancipação apenas pelo trabalho do mundo civilizado (Oliveira 70-3). Por outro lado, sérios esforços informados por uma “ideologia indigenista” autêntica, por assim dizer (Oliveira 72), se iniciaram com o Marechal Cândido Rondon, criador do Serviço de Proteção ao Índio, ao qual se vem juntando um movimento indigenista vibrante que hoje vai tomando toda a América do Sul. Há algumas décadas muitos despontam na reivindicação em nome próprio, como o falecido mas ainda lendário deputado

Mário Juruna, o escritor e ativista Daniel Munduruku, diretor do Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual (INBRAPI), o jornalista e ativista Ailton Krenak, fundador da União das Nações Indígenas, a falecida Marta Guarani, escritora e líder da Associação Kaguatêca, e Eliane Potiguara, também escritora e ativista fundadora do Grupo de Mulheres Indígenas (GRUMIN), para citar alguns poucos.

No âmbito da produção literária e fílmica que nos interessa mais de perto, além desses, que cada vez mais bem preparados falam em causa própria, expressão forte, e das mais contundentes, para responder eticamente àquela tendência estereotípica, já se via na poesia “Pau Brasil” (1924) e na “Antropofagia” (1928) de Oswald de Andrade e também em *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, como também em filmes como *Iracema – Uma transa amazônica* (1976) de Jorge Bodansky e, principalmente, em *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos.⁴

Mas enfim, vejamos como Murat constitui, em *Brava gente brasileira*, seu contra-discurso através da experiência e agência dos Guaikuru/Kadiwéu.

EXPERIÊNCIA E AGÊNCIA: “A ZONA DE INSTABILIDADE OCULTA ONDE O POVO HABITA”

Descendentes dos Guaikuru, os Kadiwéu são os últimos remanescentes dos Mbayá, os singulares Índios Cavaleiros. Notáveis por suas lutas de resistência contra espanhóis e portugueses na região ao sul do Pantanal, fronteira com o Paraguai, ali se situam por mais de duzentos anos entre a Serra da Bodoquena e os rios Niutaca, Nabileque, Paraguai e Aquidabã. De acordo com Darcy Ribeiro, os Kadiwéu, altamente criativos “no controle do azar e na busca do saber e da beleza,” distinguem a si mesmos como os preferidos de Deus entre todos os povos (*Kadiwéu* 8). Segundo anotações de um observador alemão em 1542, informa Ribeiro, os Mbayá-Guaikuru se relacionavam com outros indígenas como os nobres europeus

⁴ Há, através das décadas, um grande número de caracterizações dos indígenas também na canção popular brasileira. A marchinha de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira satiriza a proverbial ingenuidade das trocas desiguais com o europeu, em “Índio quer apito” (1960). Muito diferente, a letra de Caetano Veloso, em “Um índio” (1977), configura o indígena como um messias revelador, numa concepção crítica *new age* (E aquilo que nesse momento se revelará aos povos/Surpreenderá a todos, não por ser exótico/Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto/Quando terá sido o óbvio). A pretexto de celebrar os indígenas, em “Todo dia era dia de índio” (1981), Jorge Benjor define-os em oposição à idéia universal de homem (Antes que o homem aqui chegasse, as terras brasileiras/Eram habitadas e amadas/Por mais de três milhões de índios). Também recentemente, Rita Lee, em “Baila comigo” (1983), evoca a visão horaciana dos prazeres simples (Se deus quiser/um dia eu quero ser índio/ Viver pelado pintado de verde/ Num eterno domingo/Ser um bicho-preguiça, espantar turista e tomar banho de sol) e Chico Buarque de Holanda lamenta a perda desta mesma simplicidade e inocência, em “Iracema voou” (1999).

com camponeses, sendo a arte da montaria, na qual foram pioneiros na América Latina, o que possibilitou seu desenvolvimento sócio-econômico, de modo ainda mais expressivo que as tribos da América do Norte, pois com essa técnica dominaram outros indígenas que mantinham cativos:

A guerra foi para a sociedade Guaikuru uma fonte de riqueza e prestígio social ... [e] principalmente, uma fonte de servos. Roubando crianças de outros grupos eles cobriam os claros abertos em suas fileiras pela prática do aborto e infanticídio que levaram a uma escala inigualada mesmo pelos povos modernos. Esta forma de renovação da sociedade ... alcançou uma escala tal que ... os “verdadeiros Uaicurus” existentes em suas aldeias em 1802 [eram] menos que 10% da população, todos os demais eram cativos trazidos de outras tribos. (Ribeiro, *Kadiwéu* 20)

Seu etnocentrismo, sua belicosidade, sua predisposição para o comando e para a organização social hierárquica datam de antes do encontro com os europeus. Um de seus mitos de origem é ilustrativo, ao contar que de um ovo dourado saíram os nobres, de um prateado, as mulheres, e de um cobreado saíram os demais (Ribeiro, *Kadiwéu* 52). Ao lado disso, há o desígnio do Ente Supremo que professa em sua mitologia a imposição da superioridade dos Guaikuru em relação aos outros povos – e “sua mentalidade senhorial, suas tendências imperialistas” faziam-nos atribuir a si mesmos primazia também em relação aos portugueses (Ribeiro, *Kadiwéu* 42).

Um outro aspecto da cultura Guaikuru que Murat incorpora em seu filme, ao lado destes citados, se refere ao ideal heróico para os homens – muitas vezes de caráter indócil e treinados como guerreiros – já determinado desde o batismo e em contraposição aos *cudinas*. Estes, homens brandos, cordatos e prestativos no trabalho, como mulheres, muitas vezes homossexuais, eles imitavam o comportamento feminino e até o período menstrual, chegando a casar-se (Ribeiro, *Kadiwéu* 13-14). Deste modo, o trabalho de manutenção do grupo cabe aos mais velhos, aos *cudinas* e às mulheres, sendo estas também responsáveis pelos sofisticados padrões decorativos bastante apreciados como arte Guaikuru.

Brava gente brasileira estabelece em sua abertura o universo Guaikuru como foco narrativo. Justapõe cenas que distinguem ao menos três pontos de vista entre colonizadores e indígenas – os grupos que se confrontam. A primeira cena, falada em língua nativa sem legenda – como todas as outras falas dos Guaikuru, ressalte-se – focaliza uma cerimônia de puberdade entre as mulheres, seus desenhos corporais elaborados, singularizando-as assim por “sua rica arte decorativa” (Ribeiro, *Kadiwéu* 71) e pelo cuidado que dispensam umas às outras.

Um corte nos leva ao meio da selva. Pedro, um assim chamado “neobrasileiro” (Ribeiro, *Povo* 121), ex-bandeirante, que lidera a expedição mapeadora do território para a Coroa Portuguesa, e Diogo, astrônomo, naturalista e cartógrafo, carregam

espingardas. O primeiro mata um porco selvagem. Ao revelar que Diogo conheceu tal animal e a realidade da América apenas através de desenhos na universidade de Coimbra, o filme distingue esses personagens – Pedro agride animais e indígenas porque está certo de seu perigo e vileza; tem supostamente o conhecimento direto do ambiente da colônia, o que justifica sua ferocidade. A observação do ilustrado Diogo vem de uma visão livresca.⁵

Um novo corte estabelece um contraste entre esses colonizadores e um jovem Guaikuru cavaleiro: este, ao encontrar um cavalo selvagem, doma-o habilidosamente, sem a intermediação de armas contundentes como na cena anterior.⁶ Num gesto amoroso, o jovem leva o cavalo à tribo e o exhibe à jovem que na cena inicial passava pela cerimônia por ocasião de sua primeira menstruação, sugerindo a possibilidade de um relacionamento entre os dois.

Mais dois pontos de vista em relação às negociações de paz, motivo primeiro que coloca colonizadores e indígenas em contato naquela região, são expostos em outra seqüência. Uma comitiva de dignitários indígenas, formalmente vestidos, reúne-se com o oficial do Forte Coimbra para protestar contra a imposição de aldeamento. Através de um padre que os traduz, explicam que não estão interessados, nem em construir casas, nem em cultivar milho, como sugere o comandante, crente na missão de conversão dos Guaikuru, seguramente imbuído da idéia cristã da natureza deformada da humanidade devido ao pecado original.⁷

Na cena que segue, os discursos aprofundam a caracterização das diferenças que deflagrarão a experiência que o filme enfoca. De noite em seu acampamento, os excursionistas conversam sobre os indígenas. Antônio, um outro soldado que acompanha a expedição e representa o colonizador inebriado com a idéia de encontrar minérios preciosos, explica a Diogo que os Guaikuru, traiçoeiros e perigosos, são

⁵ Sabemos que a população brasileira miscigenada que se plasmou a partir da colonização se deve primeiramente à prática indígena de oferecer mulheres ao estrangeiro, o *cunhadismo* (Ribeiro, *Povo* 81). Responsáveis pelo desbravamento do interior do Brasil, os impetuosos, corajosos e bravios mamelucos são também chamados por Ribeiro de *brasilíndios*, considerados pelo autor “o cerne da nação” (*Povo* 110). Ronaldo Vainfas ressalta neles a “ferocidade na caça aos escravos” (*Heresia* 141). No filme ora analisado, a personagem de Pedro ilustra esse “mameluco/brasilíndio”.

⁶ Quando fala sobre os mitos de origem dos Kadiwéu, Ribeiro relata uma ilustrativa conversa entre um Mbayá e o Ente Supremo, Gô-noêno-hôdi. Este responde sobre porque aquele povo teria armas tão rudimentares: “Se tu, Guaikuru, és temido e escravizas os outros homens só com um bastão, o que não farias se usasses as flechas que usam os teus inimigos” (*Kadiwéu*, 59).

⁷ Ronaldo Vainfas fala sobre o escopo comum da Reforma e Contra Reforma no século XVI de derrotar o Demônio: “um vasto e ambicioso programa de evangelização de massas em todos os domínios da vida social e religiosa”, o que significou uma ampla campanha moral, especialmente em sentido de controlar a vida íntima da população através do casamento sacramentado. Lembremos que já na Carta de Caminha a necessidade de reforma moral do nativo é mencionada (Vainfas, *Heresia* 9-12).

incapazes de um tratado de paz, pois não muito antes teriam dizimado um grupo de espanhóis. O cartógrafo diz conhecer um francês (referindo-se a Rousseau) que apreciaria aquela versão, pois acredita numa visão positiva do indígena por viver em contato harmonioso com a natureza, sendo assim moralmente superior ao europeu. Civilizá-lo torná-los-ia corruptos como eles próprios, que matam uns aos outros por cobiça. Antônio, contudo, não se comove, é peremptório: “Moralmente superiores? Esses índios só sabem beber, comer, foder, roubar e matar”.

A cena seguinte dialoga com a anterior e enquadra a irrupção do enfrentamento que é o cerne do filme. Num momento de descanso da caravana, sob uma árvore, Diogo está absorto a desenhar uma jovem mulata seminua, quando Pedro sugere que agarrar mulheres é melhor que desenhá-las: “homem que é homem tem sempre que estar provando ... e as índias daqui são bem mais cheirosas que as negras da cidade – logo, logo vossa excelência vai experimentar, palavra do capitão!” Tendo como pano de fundo essa idéia sobre as mulheres e aquelas discutidas com Antonio sobre os homens Guaikuru, o grupo explorador se depara com uma cena evocadora da imaginação paradisíaca do europeu sobre o eldorado tropical: do alto do acampamento, um grupo de moças Guaikuru são avistadas banhando-se numa cachoeira. Incrédulo, Diogo as olha como se para uma miragem – assim Murat ironiza a propalada atração do português ao “contato voluptuoso com mulher exótica” (Freyre 265).

Assustadas com a presença dos invasores de seu território, as meninas tentam fugir mas o bando armado mata a umas e estupra a outras – algo caracterizado no filme como quase natural, mas ainda perturbador para Diogo. Instigado a provar sua virilidade por Pedro, que lhe entrega uma Guaikuru, o cartógrafo se define diante da exigência dos seus: estupra-a, mas compadecido não permite sua morte e leva a moça, Anote, para consigo viver como sua mulher no Forte Coimbra – afinal até mesmo o comandante, premido pela distância da esposa que deixara em outra parte, vivia em concubinato com uma indígena guaná.

Aos poucos, Anote aquiesce ao viver ao qual foi forçada, engravida e parece civilizar-se na vida marital com Diogo. O silêncio e sujeição da mulher e dos Guaikuru, no entanto, são táticos. Assim que dá à luz, Anote executa o filho, revelando-se monstruosa aos olhos do cartógrafo. Os Guaikuru Cavaleiros, por seu turno, após um período de trégua devido à enchente do Rio Paraguai, valem-se de uma estratégia própria como resposta ao ataque do colonizador: oferecem como presente o objeto de cupidez dos soldados do Forte, ou seja, mulheres. Enquanto estes usufruem de seus regalos, num ato de vingança para reaver Anote, massacram a todos.

PONTO DE VISTA: A VIRADA ÉTICA – “OS OUTROS DE NÓS MESMOS”⁸

Já bastante criticado e revisto, mas ainda influente, Gilberto Freyre foi um dos disseminadores mais tenazes – e cômico, não fosse grave o tema – não apenas de uma situação que supostamente convidava à licenciosidade sexual desde o início da colonização (“O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne”), mas também da tendência à miscigenação do português como colonizador quando comparado aos franceses e ingleses: “A luxúria dos indivíduos, soltos sem família, no meio da indiada nua, vinha servir a poderosas razões de Estado no sentido de rápido povoamento mestiço da terra nova” (Freyre 161).

Difundiu do mesmo modo a idéia dos indígenas encontrados pelos colonizadores como culturalmente pobres, imagem que ainda hoje tem repercussão, caracterizando-os como “uma das populações mais rasteiras do continente” ou “bandos de crianças grandes” (Freyre 158). São célebres também suas descrições da mulher indígena, “como as primeiras a se esfregarem aos brancos ... nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho” (161), concluindo indulgentemente enfim que “[d]a cunhã é que nos veio o melhor da cultura indígena” (163).

Peter Fry já observara a prática nacional de apropriarmo-nos de diferenças, aparando contundências, para a harmoniosa formação de mosaicos etnoculturais compositivos, nunca confrontadores, citando Freyre como um dos mestres dessa técnica discursiva (Fry 47-8). Fry observa que a exemplo da imagem acima – a cunhã como mãe ancestral – produzir símbolos nacionais a partir de práticas étnicas tem historicamente ocultado a dominação sob a aparência de celebração. Na mesma direção, Roberto Da Matta mostra que a colonização pelo português transplantou para o Brasil um sistema social altamente hierarquizado, o que refuta a idéia de Freyre sobre o pendor do português para o exótico.⁹ Além disso, Da Matta observa que há de se distinguir a presença em si dos elementos étnicos na formação do povo brasileiro e o uso de discursos de miscigenação, que permeiam a visão do povo, de intelectuais e de políticos, e se baseiam na fábula das três raças,

⁸ Bhabha nota que a produtividade do Terceiro Espaço é provinda de contextos coloniais: “É nesse espaço que vamos encontrar aquelas palavras com as quais podemos falar de Nós Mesmos e dos Outros. Explorando ... esse Terceiro Espaço, podemos esquivar-nos da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (209).

⁹ Da Matta ressalta que Freyre exagera, ao exaltar a facilidade com que o português se relacionava com outras etnias e culturas: “o que se sabe de comunidades mouras e judias em Portugal permite dizer que o controle social e político de etnias alienígenas era agudo, senão brutal, como foi o caso dos judeus. Temos aqui uma sociedade já familiarizada com formas de segregação social ...” (67).

“como recursos ideológicos na construção da identidade social”¹⁰ (63). Da Matta nota que, ao contrário do que se supõe, a triangulação entre os brancos, negros e indígenas, permitindo suas relações íntimas, decorre da estruturação da sociedade pela administração portuguesa segundo uma rígida hierarquia. Ou seja, porque todos sabem do seu lugar específico, não há necessidade de segregação, ao contrário, o negro ou índio serve ao branco (obviamente no topo do triângulo racial) de forma a complementá-lo em suas atividades, já que a inflexível hierarquia social se sustenta em intercâmbios atravessados por certa maleabilidade, liberdade, familiaridade e confiança mútua (Da Matta 75, 76).

Também o filme de Murat, dito de outra forma, procura desconstruir as narrativas que, embora constituídas através de testemunho transmitido sob motivações duvidosas, adquiriram a autoridade de quem presenciou – naturalistas, colonizadores, cronistas – e se impuseram com estatuto de verdade sobre a progressiva destituição dos indígenas. Não por acaso, então, o encontro narrado em *Brava gente brasileira* permite explorar a representação da relação entre a civilização expansionista, histórica e literária, que nos legou os registros que conhecemos, como opressora da cultura indígena mitológica, pictórica e oral.

Murat leva-o a efeito ao explicitar o discurso do indígena como um ponto de vista não traduzível em relação às versões verbalizadas e escritas do colonizador, uma manifestação que ademais permanece ininteligível também à audiência do filme, com o que logra enfatizar a experiência e a atuação dos indígenas. Assim, ilustra “o outro da linguagem” que o trabalho de Jacques Derrida implica ao detectar o logocentrismo europeu, trabalho este, saliente-se, que sendo crítico não se restringe exclusivamente a textos: “a desconstrução não é um cerco no nada mas uma abertura em direção ao outro”, um Outro obscurecido e mal-interpretado pela tradição logocêntrica (Kearney 155).

Além disso, recusando imagens distorcidas dos indígenas, Murat reenquadra a investida Guaikuru como “O cavalo de tróia brasileiro”, evocando a lenda clássica que narra a guerra entre Esparta e Tróia, quando Paris raptou Helena, esposa do rei espartano, Menelau. Ao mostrar o estupro e rapto como cerne de uma outra história indígena, Murat intervém naquela visão de receptividade tropical, declarando o mútuo estranhamento como fato que desestabiliza os mitos literários e sociológicos fundadores da democracia sócio-racial brasileira. Questiona deste modo a complacência amorosa do nativo como se num idílio com a civilização, tornando aguda a crítica a certos emblemas de nacionalidade estabelecidos especialmente

¹⁰ Da Matta nota que “o credo racial brasileiro” baseado na lenda das três raças surge com a necessidade de racionalizar as diferenças percebidas na sociedade. Assinala o período que antecede a proclamação da República e a abolição da escravatura como aquele de uma crise de identidade a suscitar tal racionalização (68).

sobre o corpo das mulheres. Mostrar o infanticídio, uma recusa étnica provinda do não-civilizado, repele também o desvirtuamento dos indígenas, que teriam preferido acasalar-se com o europeu como se para purificar-se racialmente (Freyre 160-61), desconstruindo assim a contemplação romântica de Iracemas e Peris.

Assim, se sabemos verdade que a civilização brasileira, como observara Ribeiro, se construiu com a “destruição das bases da vida social indígena” (*Povo* 43), será verdade o que nota Walter Benjamin de modo mais abrangente: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (225). Nesse sentido, o filme de Murat é uma “história a contrapelo” (Benjamin 225) – a única forma de falar “em nome das gerações de derrotados” (Benjamin 228), que inevitavelmente compõem o complexo sociopolítico. Esta idéia, ao mesmo tempo que retoma as preocupações de Benjamin, norteia o projeto constitutivo do povo brasileiro de Ribeiro, que nota a dificuldade de se dar conta da formação brasileira – pois a história que temos é a do invasor “que nos fala de suas façanhas” (Ribeiro, *Povo* 30) – e é também similar ao esforço crítico do filme de Murat, que tenciona redimensionar os acontecimentos.

Mas o roteiro de Murat, ao dar visibilidade à experiência e à agência dos Guaikuru, não no sentido de procurar revelar um episódio indiscutível, mostra sua própria manipulação discursiva, com isso exibindo também o fazer controverso do ocorrido. E o faz principalmente como posicionamento de um “sujeito ético do discurso,” que, segundo Peter Baker, responde “ao chamado do outro” (x). O sujeito ético delineado por Baker, em projetos de desconstrução e reconstituição como o de Murat, se esboça impreciso a partir da proposição de Michel Foucault: um “constante desvincular-se de formas constituídas de experiência ... numa tentativa constante de auto-invenção” (Baker 24). Respondendo a Richard Kearney sobre o poder de negação e posterior afirmação de projetos desconstrutivos, Derrida, criador daquele sujeito ético de Baker, esclarece de outra forma aquela inclinação de seu projeto em direção ao Outro: “a desconstrução é, em si, uma resposta positiva a uma alteridade que necessariamente a chama, convoca, ou motiva. A desconstrução é portanto vocação – uma resposta a um chamado”, conforme explica Kearney (149).

Que outra impulsão senão esse chamado do Outro estaria por trás de gestos modestos mas profundamente afirmantes e formadores para as minorias que não se vêm representadas em projetos sociopolíticos ou amiúde deles são exiladas? Chamado este presente em projetos que esclarecem pontos históricos polêmicos e reivindicam reconhecimento de eventos opressores, rastreadores e demarcadores de responsabilidades tão díspares, mas fundamentalmente similares, como a instituição do Dia do Índio, a culpabilização da Alemanha Nazista pelo holocausto, a criação do dia de Martin Luther King, o reconhecimento de Zumbi dos Palmares como herói nacional e outras revisões que evocam a formação de novas comunidades.



Saliente-se que fundamental para validar tais restituições históricas, legitimação sancionada por aqueles que amiúde são identificados com os opressores, é atentar também para a narrativa do ocorrido em seu poder de construção em relação ao “real,” e não como mera transcrição ou tradução de uma experiência pré-existente, como já foi dito. Indispensável nesse sentido é levar em consideração o gênero narrativo através do qual a história é recontada, pois dar à narrativa uma estrutura de tragédia, comédia, romance ou sátira é em si um explicar histórico (White 18). Nesse sentido, ao imprimir um tom épico ao episódio, Murat assinala a gravidade do acontecimento e a necessidade de repará-lo, enquanto no nível de sua contra-narrativa reitera a inextricabilidade entre discurso, experiência e agência nessa tarefa.

Esse mesmo aspecto se mostra no final do filme: uma mulher Kadiwéu se justapõe em tempo atual à cena do massacre do Forte no século dezoito. Chora e entoia um canto de guerra ao folhear o livro *Viagem filosófica à Capitania de Mato Grosso* deixado por Dom Diogo de Castro e Albuquerque. Sugere-se nesta cena não apenas que o ocorrido fora registrado pelo comandante e ilustrado pelo naturalista, mas que sua narração ainda pode circular entre os Kadiwéu. Esta cena, portanto, volta a se referir à discursividade, ao colocar a transmissão limitada do acontecimento entre e a partir dos nativos, versão salientada pelo filme, oposta à visão *falocêntrica*, “de domínio, possessão, totalização, ou convicção” (Kearney 152), arquivada pelo comandante e publicada pelo cartógrafo até então.

Essa idéia nos leva de volta àquilo sobre o que nos adverte Scott, ou seja, que pretender passar a “experiência dos outros” tencionando revelar um modo de vida como realidade transparente e incontestável foi uma tarefa tão exitosa como restrigente entre os “historiadores da diferença” e das vozes minoritárias (Scott 81). O erro dessas aproximações está em “localizar a resistência fora de sua construção discursiva” (Scott 82); sanar esta abordagem, para Scott, seria examinar “como a diferença é estabelecida” (82).

E isto é o que Murat consegue ao apresentar os dois grupos contendores eles mesmos em sua diversidade interna: de um lado, as versões sobre o indígena que entendemos (provindas do discurso indigenista e da experiência do colonizador pelas matas) e, de outro, em uma língua estranha, a discursividade da ação que temos de desvendar, pois se mostra Outra em relação à linguagem do colonizador. Manifestação de uma discursividade, estrondosamente silenciosa, como ausência expressiva que se deixa transparecer Outra, porque não a vemos formar-se, é o massacre dos soldados do Forte – inesperado, mas estratégica e discursivamente planejado pelos Guaikuru, como se nos bastidores da cena fílmica e política. Ademais, focalizando de início a condição das mulheres Guaikuru e tomando-as como aquilo que impele, tanto a narrativa, quanto a exibição cinematográfica de uma indígena diferente daquela que já se conheceu, o filme toca na questão da autoridade colonial

que se justifica sobre a caracterização da incivilidade do indígena, com frequência em termos (que evocam atos) sexuais.

Margareth Rago observa esse aspecto da historiografia clássica brasileira: “a dimensão que a sexualidade ocupa na construção dessas interpretações da realidade brasileira . . .”. Nesse sentido, uma outra diferença atravessa a discursividade do filme, ou o fato de que nossos historiadores e sociólogos parecem ter-se identificado com o ponto de vista da expansão colonizadora como aquela que “[deriva] da exportação da energia sexual masculina” (Stoler 212), e o filme analisado, com as mulheres que focaliza desde o início.

Murat, portanto, vai além do que já foi discutido acima, ou seja, excede a “reapropriação criativa” dos Guaikuru, a “interpretação, reenquadramento e reapropriação” presente em sua reação aos colonizadores (Canning 51), ou a capacidade de recombinar “roteiros sociais disponíveis” (oferecer mulheres) como uma “repetição rompedora e subversiva” (como isca para o ataque) (Butler 392), inaugurando uma “instabilidade produtiva” (Bhabha 208), pois esses pontos se refletem também em seu fazer fílmico. A contra-narrativa de *Brava gente brasileira* demonstra a dinâmica que arma lado a lado o embate discursivo e o confronto físico, e assim expõe o filme como um meio privilegiado para conceber “uma interpretação do conflito em termos de um conflito de interpretações” (Burke 336). Torna clara a disputa entre as versões que constituem eventos, e, talvez mais significativamente, explicita a estrutura de gênero das relações sociopolíticas, ao encenar aquilo que uma vasta literatura pós-colonial tem mostrado há décadas, ou seja, que “as categorias ‘colonizador’ e ‘colonizado’ [e raciais] elas mesmas foram asseguradas através do controle sexual” (Stoler 211).

Se esta última constatação apenas reitera os planos de povoamento da Coroa Portuguesa sobre o silêncio da *cunhã* de outrora, por outro lado, também invoca sua voz como das mais necessárias dentre os grupos de interesse na sociedade brasileira. O filme começa a insinuar a contra-narrativa das mulheres indígenas através da qual talvez se possam imaginar e solidificar comunidades emergentes – esquivando-se, no entanto, de fazê-lo sobre identidades obscurecidas e, portanto, pronunciando distinções para adequadamente rastrear os traços de uma ancestralidade Outra. Que este movimento nos alargue o enfoque e estreite a convivência social.



OBRAS CITADAS

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1991.
- Baker, Peter. *Deconstruction and the Ethical Turn*. Gainesville: UP of Florida, 1995.
- Benjamin, Walter. “Sobre o conceito da história”. *Obras escolhidas* Vol. I. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet, trad. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. 222-32.
- Bhabha, Homi K. “Cultural Diversity and Cultural Differences”. *The Post Colonial Studies Reader*. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, eds. London, New York: Routledge, 1995. 206-09.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.
- Brava gente brasileira*. Roteiro e dir. Lúcia Murat. Atores Luciana Rigueira, Diogo de Castro e Albuquerque, Floriano Peixoto, Leonardo Vilar. Taiga Filmes e Vídeo, 2000.
- Burke, Peter. “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa”. *A escrita da história - novas perspectivas*. Peter Burke, org. São Paulo: UNESP, 1991. 327-48.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitutions. An Essay on Phenomenology and Feminist Theory”. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Amelia Jones, ed. London: Routledge, 2003. 392-401.
- Canning, Kathleen. “Feminist History After the Linguistic Turn”. *Feminist Approaches to Theory and Methodology-An Interdisciplinary Reader*. New York: Oxford UP, 1999. 45-77.
- Da Matta, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande e senzala-formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Editora Global, 2004.
- Fry, Peter. *Para inglês ver. Identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- Kearney, Richard. *Debates in Continental Philosophy: Conversations with Contemporary Thinkers*. New York: Fordham UP, 2004.
- Oliveira, Roberto Cardoso de. *A sociologia do Brasil indígena*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London, New York: Routledge, 1992.
- Rago, Margaret. “Sexualidade e identidade na historiografia brasileira dos anos vinte e trinta”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*.

- 12/1 (enero-junio 2001) <http://www.tau.ac.il/eial/XII_1/rago.html> (acessado em 16 de fevereiro de 2008).
- Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Kadiwéu. Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- Scott, Joan W. "The Evidence of Experience". *Feminist Approaches to Theory and Methodology-An Interdisciplinary Reader*. New York: Oxford UP, 1999. 79-99.
- Stoler, Ann Laura. "Carnal Knowledge and Imperial Power: Gender, Race, and Minority in Colonial Asia". *Feminism and History*. Joan Wallach Scott, ed. New York: Oxford, 1996. 209-66.
- Vainfas, Ronaldo. *A heresia dos índios. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- White, Hayden. *Metahistoria-La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, DF: FCE, 2005.

