

TAINÁ: A REENCENAÇÃO DE ESTEREÓTIPOS NA NARRATIVA DO DESCOBRIMENTO

Jaine Araújo da Silva¹
José Tarisson Costa da Silva²
Maria Clara de Oliveira Martins³

RESUMO

O objetivo do artigo é analisar a narrativa construída em torno da identidade étnica do indígena brasileiro representada por *Tainá* no filme homólogo à personagem principal. Para tal objetivo, articulamos os conceitos de representação e estereótipo, formulado por Stuart Hall (2016) e de etnocentrismo por Rocha (1988), por meio da metodologia de crítica diagnóstica do culturalista Douglas Kellner (2001). Aliado às ideias desses pensadores, percebemos como é necessário estabelecer relações com a narrativa do descobrimento de Daiana Taylor (2013), cuja principal discussão envolve o etnocentrismo enraizado nas sociedades do contato. Por fim, discutimos se a produção fílmica tem sido usada para a superação de equívocos e preconceitos, subjacentes à sociedade brasileira ou para a manutenção da figura mítica atrelada às populações autóctones nacionais, desconsiderando as mudanças e modo de vida dos povos indígenas no país na contemporaneidade.

Palavras-chave: Filme; *Tainá*; Estereótipo; Representação; Estudos Culturais.

TAINÁ: THE REENACTMENT OF STEREOTYPES IN THE NARRATIVE OF THE DISCOVERY

ABSTRACT

The main objective of this article was to analyse the narrative build around the Brazilian indigenous identity, represented by the protagonist of the homologous movie: *Tainá*. In order to achieve this objective, It was articulated the concepts of representation and stereotype, created by Stuart Hall (2016), and the idea of ethnocentrism, by Rocha (1988), applied to the methodology of Diagnostic Critic, used by the culturalist Douglas Kellner (2001). Beside the ideas from this school of researchers, It also has become relevant to establish a relation with the narrative of American discovery, developed by Diana Taylor (2013), whose main problematic includes the ethnocentrism that remains among the contact societies. Lastly, It was identified if this filmic production has been used to the overcoming of the misunderstandings and prejudices implicits in the Brazilian society or to the conservation of the mythical figure related to the autochthonous population that do not consider the currently way of living of these groups in the Contemporary Age.

Keywords: Movie; *Tainá*; Stereotype; Representation; Cultural Studies.

Introdução

¹Graduanda de Comunicação Social – Jornalismo, 8º período, na Universidade Federal do Acre (UFAC). E-mail: araujojaine7@gmail.com.

²Graduando de Comunicação Social – Jornalismo, 6º período, na Universidade Federal de Pernambuco UFPE). E-mail: tarisson.c.s@gmail.com.

³Graduanda de Comunicação Social – Jornalismo, 6º período, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: mariaclaramartins1998@gmail.com.

A produção infanto-juvenil *Tainá: a origem* conta a trajetória de uma criança indígena (Tainá) e órfã, que sonha em ser a primeira grande guerreira mulher de sua aldeia, cada vez mais ameaçada pelo contrabando de madeira e animais na Amazônia brasileira. Ao longo do enredo, a personagem encontra e protege a menina branca, loira e dos olhos claros (Laurinha), a qual se torna uma integrante da sua jornada juntamente com Gobí – menino indígena amigo de Tainá. O longa-metragem, produzido “no coração da floresta amazônica”, trata-se de um produto que aparentemente busca levar seus telespectadores ao (re)conhecimento sobre a importância da temática ambiental e da situação de populações indígenas e de aspectos de suas expressões socioculturais.

As produções cinematográficas envolvendo indígenas estão cada vez mais em voga. Enquanto instrumentos políticos, curtas, longas-metragens e documentários têm sido bastante utilizados pelos indígenas como meio de mobilizações, espaços para tratar de suas demandas, bem como para superação da mentalidade colonial sobre os percursos históricos brasileiros (CARELLI; ECHEVARRÍA; ZIRIÓN, 2016). Nesse sentido, analisar uma produção de massa na qual o indígena é protagonista torna-se importante na medida em que seja possível identificar se esse meio tem sido usado para a superação de equívocos e preconceitos subjacentes à sociedade brasileira ou para a manutenção da figura mítica atrelada às populações autóctones nacionais, produto de uma “visão dominante e estandardizada do mundo” (CARELLI; ECHEVARRÍA; ZIRIÓN, 2016, p. 5)

Para análise da produção fílmica, optamos pela metodologia de crítica diagnóstica baseada em Kellner (2001). De acordo com esse método, um produto cultural midiático – filme – é selecionado e as sequências de cenas – *frames* – são recortadas e colocadas em contexto - político, cultural, histórico. Por fim, no último processo de análise, os *frames* são problematizados à luz das questões de gênero, raça, etnicidade e classe. Neste caso, optamos por uma maior ênfase nas questões étnicas abordadas na narrativa do filme.

Priorizamos o conceito de estereótipo de Stuart Hall (2016) enquanto um marcador da diferença e mantenedor das relações de poder díspares, além de acentuar a exclusão de grupos menos privilegiados, por meio de práticas representacionais (formas de produzir e fixar significados); foi ainda usado o conceito de etnocentrismo, com base em Rocha (1988), visando entender como a narrativa tende a diminuir o *outro*, no caso, mostrar uma suposta superioridade do “homem branco” em relação ao indígena; o

conceito de performance e roteiro, de Daiana Taylor (2013), quando, ao se referir ao primeiro, conceituou como sendo as "muitas práticas e eventos [...] que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião" (TAYLOR, 2013, p. 27), e, quando se referiu ao segundo, afirmou tratar-se de uma fórmula a ser seguida pelo corpo, isto é, por meio do roteiro que o corpo é adaptado segundo uma moldura.

Produção fílmica à luz dos estudos culturais

A análise em questão discute a maneira como produtos culturais de grande alcance colaboram com a construção de imagens que muitas vezes passam a ser naturalizadas coletivamente. Com princípios de autores de vertente culturalista, como Stuart Hall (2016) e Douglas Kellner (2001), utilizando o conceito de etnocentrismo, de Rocha (1988), e fazendo uma breve conexão interdisciplinar com os estudos de performance, de Diana Taylor (2013), a análise em questão buscou estabelecer uma discussão acerca da representação midiática do indígena brasileiro.

Nesse sentido, foram identificados aspectos estereotípicos, definidos aqui por Stuart Hall (2016), como características atribuídas ao *outro* de forma essencialista, as quais excluem suas complexidades e estabelecem visões simplistas e generalizadas, produzindo assim significados que se sedimentam no imaginário social. Resumindo, a estereotipagem é um conjunto de práticas representacionais que reduz as pessoas a poucas características tratadas como fixas por natureza. Deste modo, a estereotipagem é utilizada para classificar pessoas segundo uma norma e, assim, definir os excluídos como o *outro*. Para o autor, outras características desta prática representacional são o fechamento e a exclusão para a manutenção da ordem social e simbólica: “Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o ‘normal’ e o ‘pervertido’, o ‘normal’ e o ‘patológico’, o ‘aceitável’ e o ‘inaceitável’, o ‘pertencente’ e o que não pertence ou é o ‘Outro’ entre ‘pessoas de dentro’ (*insiders*) e ‘forasteiros’ (*outsiders*), entre nós e eles” (HALL, 2016, p. 192).

Ainda com base em Hall (2016), pode-se compreender a representação como um movimento de apresentar algo com base naquilo que se consegue dizer acerca de determinado objeto. As limitações inerentes à representação derivam-se da dinâmica linguística, que não consegue revelar o mundo e as coisas tal como se apresentam. Por

sua vez, a linguagem vai englobar os signos, “palavras, sons ou imagens que carregam sentido. Os signos indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significados da nossa cultura” (HALL, 2016, p. 37). Tomando como base a conceituação que Hall (2016) fez de representação, entende-se que:

[a representação] é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo “real” dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios (HALL, 2016, p. 34)

O fato de os participantes de uma mesma cultura ter conhecimento do mesmo código, logo, partilhando do mesmo mapa conceitual, permite a esses sujeitos compartilharem os mesmos sentidos e entenderem o mundo, na maioria das vezes, de forma semelhante. O sentido também é construído pelo próprio sistema de representação, “[...] ele é construído e fixado pelo código, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem” (HALL, 2016, p. 42). Assim, entende-se que se sujeitos de diferentes culturas se relacionam, não se referem do mesmo modo a ideias, conceitos e quaisquer coisas.

Tal diferença provoca estranhamento de ambas as partes, de modo que, em situações de choque cultural, os grupos envolvidos tendem a ter sentimento de superioridade em relação ao *outro*. Este sentimento é o etnocentrismo, um dos aspectos da estereotipagem que, por sua vez, tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder (DYER, 1977, *apud* HALL, 2016). Conforme Rocha (1988), no plano intelectual, o etnocentrismo pode ser entendido como a dificuldade de pensar a diferença, o *outro*. Já no plano afetivo, revela-se em sentimentos de hostilidade, medo ou estranheza: “nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os *outros* são pensados e sentidos através dos nossos valores, nossos modelos, nossas definições do que é a existência.” (ROCHA, 1988, p. 5), ou seja, é enxergar e rotular o mundo e as práticas sociais e culturais a partir da própria visão e sistema de representação, sem compreensão dos significados do grupo com o qual se estabelece contato.

Levando-se em consideração que a representação é uma prática de produção de significados, compreende-se a estereotipagem como um conjunto de práticas representacionais, como defendido por Hall (2016). Para a construção destas práticas, é

necessário que um significado específico se sobressaia, sendo privilegiado em relação à gama de outros significados possíveis. Assim, busca-se uma fixação de um significado, impedindo a existência de interpretações diversas.

Para o autor, o sentido não está no próprio objeto, mas é construído culturalmente nos sistemas de representação, de modo que, com o tempo, sedimenta e se naturaliza. De acordo com Hall (2016), uma das estratégias representacionais que tem por objetivo tornar a diferença fixa é a naturalização: “uma tentativa de deter o inevitável ‘deslizar’ do significado para assegurar o ‘fechamento’ discursivo ou ideológico” (HALL, 2016, p. 171). A linguagem, portanto, tem a capacidade e a função de colocar o espectador em uma posição frente ao sentido, a partir das representações. Essas representações por vezes marcam algum tipo de diferença, que, por sua vez, também “fala”, carrega significados, sentidos, muitas vezes pretendidos por quem a destaca. Ou seja, a forma como as representações são construídas tem influências na mensagem passada aos espectadores. Deste modo, um povo tende a se enxergar superior aos outros e a significar o mundo e as ações do Outro a partir de seus próprios códigos linguísticos: “A sociedade do ‘outro’ é atrasada. E o espaço da natureza. São os selvagens, os bárbaros. São qualquer coisa menos humanos, pois, estes somos nós” (ROCHA, 1988, p. 6).

Torna-se fundamental na condução dessa forma de análise perceber que essas imagens estereotipadas, oriundas do sistema de representação destacado no filme, são articuladas nos produtos culturais através de diferentes mecanismos atuando também de maneira sutil e em uma esfera micro. Para isso, a baliza metodológica advém da crítica diagnóstica, elaborada pelo pesquisador norte-americano Douglas Kellner (2001), a fim de enumerar aspectos específicos e também estabelecer correlações entre esses aspectos e a visão etnocêntrica do estereótipo.

Baseado nas noções a partir dos Estudos Culturais Britânicos, Douglas Kellner (2001) ressaltou a necessidade de uma perspectiva crítica para a realização de leituras dos produtos culturais em circulação. Desta maneira, o autor propôs a utilização metodológica da crítica diagnóstica, que analisa e contextualiza fragmentos de produtos culturais - cenas de filmes ou partes de uma música, por exemplo - a fim de que os aspectos apresentados possam ser correlacionados com eixos teóricos e as vicissitudes em curso do período histórico. Destarte, o autor descreveu essa forma de análise enquanto um modelo que:

[...] interpreta os filmes politicamente a fim de analisar as lutas e as posições políticas opostas, com seus relativos pontos fortes e fracos. Tenta discernir como a cultura da mídia mobiliza desejos, sentimentos, emoções, crenças e visões, transformando-os em várias posições de sujeito, e como estas respaldam uma posição política ou outra (KELLNER, 2001, p. 159).

De acordo com o que foi proposto pelo estudioso americano, os produtos culturais não são entretenimento inocente (KELLNER, 2001). É por meio desses produtos que as mensagens de cunho ideológico, mesmo que de forma subliminar, são transmitidas aos que os assistem. Desta maneira, foi apontada em sua obra a necessidade de se identificar e compreender quais os aspectos ideológicos que inevitavelmente perpassam o conteúdo veiculado pela indústria cultural apresentando ideais da estrutura de poder dominante, representado pelas elites - hegemônicos -, ideais de resistência - contra hegemônicos - ou as duas formas, que, algumas vezes, trazem em si noções contraditórias, gerando efeitos opostos aos pretendidos.

A crítica diagnóstica de base kellniana foi estruturada a partir de uma proposta multicultural, multiperspectívica e contextual. No que se refere à abordagem multicultural, para Kellner (2001), a teoria social e os estudos culturais críticos combatendo a opressão e mobilizados por igualdade social são necessariamente multiculturais e procuram estar atentos às diferenças, à diversidade cultural e à alteridade. O autor defendeu que

A manutenção de uma perspectiva crítica também exige que se interpretem a cultura e a sociedade em termos de relações de poder, dominação e resistência, articulando as várias formas de opressão em dada sociedade *por meio de perspectivas multiculturais* (KELLNER, 2001, p. 124) (grifo nosso)

O multiculturalismo julga importante analisar, nos produtos da cultura, as representações de classe, gênero, etnia, subalternidade e outros fenômenos muitas vezes postos de lado ou ignorados em abordagens teóricas anteriores. A análise de *Tainá: a origem* parte de uma abordagem étnica para entender as relações coloniais. Apesar de se tratar de tensionamentos em que o feminino está presente, as questões de gênero não são levantadas. Existem problemáticas em torno da análise de Kellner no que diz respeito às questões de gênero. A escrita do teórico era, ainda, influenciada pelo conceito biologizante para abordar gênero, para a qual o conceito de sexo é tomado como

semelhante. Por isso, não entraremos nos tensionamentos em que o feminino está ressaltado.

A abordagem multicultural crítica defendida por Kellner (2001), enquanto recorte do multiculturalismo mais pertinente, analisou as relações de opressão e dominação, o modo de funcionamento dos estereótipos, a resistência por parte de grupos estigmatizados e a disputas discursivas desses grupos pela própria representação contra as que são dominantes e distorcidas. A partir disso, Kellner estabeleceu um diálogo profundo com Hall (2016).

Um estudo cultural feito de modo crítico e multicultural deve, também, ser multiperspectívico⁴ (KELLNER, 2001). Kellner utilizou uma ampla gama de estratégias textuais e críticas para interpretar, criticar e desconstruir as produções culturais em exame. A utilização de ramificações analíticas variadas possibilitará abrangência na interpretação, tornando a leitura do produto mais robusta e completa. “Quanto mais perspectivas usarmos num texto para fazer a análise e a crítica ideológica [...] melhor poderemos entender todo o espectro de dimensões e ramificações ideológicas de um texto” (KELLNER, 2001, p. 130). Foi pensando nisso que usamos, para este produto, a leitura a partir da representação (HALL, 2016) em que o estereótipo salta aos olhos de quem acompanha o filme, e etnocentrismo (ROCHA, 1988), onde a narrativa do descobrimento (TAYLOR, 2013) acentua as relações díspares entre indígena e colonizador.

Um dos modos de utilizar a crítica diagnóstica é colocar a história para ler os textos e os textos para ler a história, buscando elucidar, desse modo, os contextos nos quais os filmes foram produzidos, para que, assim, possamos perceber as ideologias hegemônicas do período presentes nos textos — sejam políticas, econômicas, étnicas, raciais, psicológicas e/ou de gênero. Kellner defendeu essa posição. Para o autor, “um estudo cultural contextual lê os textos culturais em termos de lutas reais dentro da cultura e da sociedade contemporânea, situando a análise ideológica em meio aos debates e conflitos sociopolíticos existentes numa dada época em determinada sociedade” (KELLNER, 2001, p. 135). É nessa perspectiva que trouxemos Ronald

⁴ As múltiplas perspectivas apontam para as restrições de abordar os conflitos culturais, levando em conta apenas a noção de classe ou raça, por exemplo. Como solução, Kellner traz a interseccionalidade entre diferentes chaves temáticas como gênero, etnia e tantas outras que devem convergir para um estudo mais completo do produtos culturais.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

Raminelli (1996), ao perceber que as imagens da colonização permanecem vivas e atuais, incidindo as visões sobre as produções culturais do presente.

No fim, o principal anseio de Kellner com a crítica diagnóstica é, além de fundar um novo método de análise que paira sobre a cultura transmitida pela mídia, cria uma sociedade melhor. Nesse sentido, a leitura diagnóstica auxiliaria na formulação de práticas políticas progressistas respondendo aos anseios sociais.

Canibal, selvagem e *neanderthal*: índio, a figura colonial



Figura 1: Capa do Filme. Fonte: Google Imagens

Diversos aspectos ao longo desse enredo, que em sua constituição de personagens e performatização se assemelha fortemente ao roteiro tão difundido da colonização, são apresentados de forma que o contato com o *outro* ocorra de maneira exótica, no qual os temas da primitividade, da selvageria e da passividade são perpetuados em uma narrativa que se propôs tornar conhecível o *outro* indígena, mas que gerou o desconhecimento pela ênfase no exótico, no primitivo.

Dentre os diversos mecanismos que reiteram essa imagem de primitividade está a questão linguística, presente especialmente nos diálogos iniciais entre personagens indígenas que parecem incapazes de utilizar pronomes. E sempre se referem a si mesmos ou ao indivíduo com quem fala em terceira pessoa. O contraditório aparece com a fala do papagaio de estimação do ambiente, que fala grande parte do

tempo de acordo com a norma padrão da Língua Portuguesa, gerando uma incoerência relacionada ao fato do animal aparecer mais dotado de competências linguísticas que os próprios indígenas. As relações de oposição, que reforçam uma identidade indígena deturpada, perpassam as falas desses dois personagens - animal e indígena.

No intuito de marcar o povo indígena representado no filme como não isolado do contato com outras sociedades, a figura de um laptop foi apresentada com uma das crianças na aldeia, mas essa pareceu ser a única evidência desse contato, uma vez que em outros aspectos do ambiente podem ser observadas situações como a habitação em malocas, que atualmente é mantida por uma minoria de grupos indígenas, 12,6%, de acordo com o Censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE.

Além disso, observamos a questão do vestuário. Mesmo tendo contato com realidades externas àquele ambiente, parece haver uma tentativa de folclorização, na medida em que o indígena do filme não usa roupas. Mesmo em contexto no qual as populações indígenas vivem em constantes trocas com outras expressões socioculturais, o filme ainda apresentou um contato praticamente inexistente com o mundo exterior, escolhendo evidenciar hábitos de uma minoria como se fossem práticas cotidianas da maior parte das populações indígenas.

Aspectos importantes são ainda utilizados para marcar as noções de diferenças dessas populações, sendo uma dessas formas a figura do indígena que aparece corporalmente pintado em todas as cenas, como se a prática da pintura fosse um aspecto rotineiro da cultura como um todo. Criando-se, assim, o estereótipo do indígena “autêntico” que, para ser reconhecido como tal, precisou estar pintado e com penas na cabeça, como destacado por Lucila (indígena Nawa, habitante do Acre):

Se você chegar hoje na Terra Indígena Nawa, você vai pensar: “isto aqui não é índio...”, porque nem sempre a gente está pintado. A gente usa essas coisas na hora de uma festa, de uma reunião, aí você vai ver a gente com um cocar, pintado, mas no nosso dia-a-dia a gente vive assim mesmo [sem pinturas]⁵.

Além disso, observamos que os personagens Tainá e Gobí, construídos aqui como o outro isolado, foram adquirindo um papel de uma simples extensão atrelada à personagem branca, fazendo com que estes, incluindo a própria Tainá, perdessem o protagonismo, que só é reavivado no final da narrativa, quando a personagem indígena

⁵ COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE. **Nawa**. Rio Branco, 2018. Disponível em: <<http://cpiacre.org.br/conteudo/2017/01/26/nawa/>>. Acesso em: 24 de out. de 2018.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

enfrenta o vilão. A existência de Tainá só é possível com a presença da menina branca, uma vez que a maior parte das aventuras vividas pelo grupo está de alguma forma associada ao resgate da menina Laurinha, que precisou dos amigos indígenas como único meio de sobrevivência na floresta. Tainá ganha a função de um objeto salvavidas.



Figura 2: Tainá, Laurinha, Gobi (da direita pra esquerda). Fonte: Google Imagens

Outra característica atribuída ao indígena isolado que emergiu na narrativa foi a do canibalismo. Esse discurso remonta ao início da colonização, 1502 – 1504, quando o explorador e cartógrafo Américo Vesúpcio enviou cartas para a Europa, nas quais continham informações sobre o "novo mundo" e os povos que o habitavam (NAWA, 2017). Uma das principais práticas dos povos originários aqui presentes, segundo Vesúpcio, era o canibalismo, que, posteriormente, ficou muito conhecido nos relatos do marinheiro alemão Hans Staden, que narrou suas supostas experiências com os Tupinambás retratadas nas gravuras de Teodore de Bry em 1592, mas que nunca esteve na América. Tainá, ao ser chamada de canibal, remonta essas imagens e narrativas: “As gravuras e telas representam o sexo feminino como protagonista do ritual e como topos

do canibalismo [...]. Os europeus conceberam-nas como as melhores representantes do ritual antropofágico” (RAMINELLI, 2016, p. 85).

A antropofagia ainda foi citada por Laurinha como a prática do povo de Tainá. Essa construção social das práticas indígenas foi reiterada por Laura quando a menina referiu-se à indígena como canibal, animal e selvagem. Ronald Raminelli (1996), ao tratar da etimologia do termo “bárbaro”, destacou que anos de construção semântica foram atribuindo a essa palavra uma conotação negativa. No contato com o Português, as relações entre indígenas e europeus foram construídas com base na diferença: o bárbaro e o civilizado, respectivamente:

O bárbaro atravessou o atlântico e encontrou solo fértil nas narrativas de viagens. Bárbaros eram os índios de corpos nus, bárbaros eram os canibais nas faina de esquartejar corpos e devorar a carne do inimigo [...]. O índio bárbaro constitui um clichê de enorme sucesso na iconografia europeia. (RAMINELLI, 1996, p. 54).

O índio selvagem de Laurinha é o mesmo das reiteradas construções literárias da Europa do século XVII (NAWA, 2017). A representação da menina Tainá está carregada desses sentidos. O padrão de representação atrelado à indígena não diferindo do imaginário que se construiu durante o contato: incivilizados eram todos os povos habitantes de terras do chamado “Novo Mundo” que incluía o Brasil.

Além disso, o vilão da história ainda utilizou o termo *Neandertal*, situando o indígena como subespécie de uma espécie evoluída: os *Homo Sapiens*. Esse estereótipo foi reforçado, também, em outras cenas, ilustrando uma relação mítica dos indígenas com a floresta: a menina Tainá não apenas teve uma sensibilidade para entender as ações dos animais, mas com uma noção de que a indígena fala com eles, por meio de um código inteligível à Tainá, o que foi retratado em momentos nos quais a menina era capaz de compreender frases complexas ditas pelos animais, como ocorreu com o filhote de onça e com as tartarugas no rio.

A primitividade foi reforçada com o uso da música tema da produção fílmica. No intuito de marcar a diferença, optou-se por apresentar sons que não têm nenhuma relação com os povos indígenas. A música deriva de atuações teatrais, servindo para marcar o ritmo dessas encenações. Relacionando com o filme, a música apenas repetiu sons sem nenhuma lógica linguística que, nesse sentido, não precisa ser inteligível para quem escuta, mas apenas apreciado enquanto objeto imaterial da expressão sociocultural estranha do *outro*, que não deve ser entendido em suas complexidades e

aproximações com as sociedades não indígenas. Desse modo, evidenciou-se uma não busca pelo significado do *outro* em si, que não foi representado, mas caricaturado.

Narrativa do descobrimento

Mesmo tratando-se de uma produção fílmica atual, o produto cultural estabeleceu conexões com o passado, quando, a partir da sua narrativa, Laurinha tornou-se um ator social que assumiu padrões regulados de comportamento adequado, os quais se assemelham ao roteiro do descobrimento. O contato de Laurinha com o local de muitas árvores e rios expressa a sensação de deslumbramento. A menina se encantou com o lugar no qual desembarcou, local esse tido como distante do convencional, distante do padrão – prédios, urbanização, carros. Pode ser percebida uma semelhança na estesia de Laurinha com a de Pero Vaz de Caminha, quando, ao detalhar as características do novo mundo, afirmou que “a terra em si é de muitos bons ares assim frios e temperados como os de Entre-Doiro-e-Minho” (CORTESÃO; DE CAMINHA, 1943, p. 239).

Entretanto, ao mesmo tempo em que ocorria uma valorização do desconhecido, Laurinha também questionou esse aspecto belo, quando entrou na floresta e percebeu que era melhor “ter ido pra Disney do que pra esse lugar horroroso”⁶. Essa mesma ideia positiva e negativa do local onde a menina desembarcou também foi uma narrativa iniciada em 1500, perpassando até o século XVIII (NAWA, 2017). O chamado “Novo Mundo” ora foi pensado como o paraíso, ora como inferno, como descreveu Sandro Sivério Costa: “No imaginário europeu, a América Portuguesa foi simultaneamente Paraíso e Inferno. A edenização da natureza americana é dominante, mas não exclusiva. [...] As concepções negativas do Novo Mundo se intensificaram sobretudo no século XVIII” (COSTA, 2001, p. 118). Os indivíduos habitantes nesse local ao qual se convencionou atribuir características celestiais também foram caracterizados como pacíficos.

No que se referiu à narrativa do longa, o aspecto da passividade indígena foi acionado nos momentos em que Tainá teve as relações de conflitividade com Laura. A menina branca constantemente xingou, reclamou e provocou a outra que pareceu

⁶Trecho do filme Tainá, a origem.

despreocupada em enfrentá-la. Nessas ocasiões, Tainá nunca enfrentou a outra criança. Isso reforça o discurso do indígena totalmente pacífico e passivo diante das imposições do colonizador, sendo esse mesmo discurso narrado nos ides do descobrimento, quando o indígena foi considerado um bom criado. Situação explícita quando Sandro Silvério Costa escreveu que "os índios foram concebidos como bons selvagens, pois desconheciam o pecado e eram aptos a receber a evangelização civilizadora" (COSTA, 2001, p. 118), ideia corroborada por Diana Taylor: "Colombo descreveu os povos que ele 'descobriu' como desarmados, nus, generosos, 'os melhores povos sob o sol, sem maldade ou engano'" (TAYLOR, 2013, p. 97)

Esse enredo do encontro não simplesmente com o *outro*, mas com o *outro* selvagem e primitivo foi construído na primeira experiência de alteridade das duas personagens principais, onde o embate foi pautado em sensações de choque e medo, provocando gritos na menina branca que depois correu, mesmo que o indígena fosse, antes de tudo, um ser humano. Os primeiros adjetivos atribuídos a esse indígena foram produto de uma socialização da criança, que chamou Tainá de canibal e animal.

Considerando que os estereótipos evidentes na análise produzem uma racialização do indígena (HALL, 2003), isto é, que a acentuação das práticas socioculturais de uma identidade étnica - Cultura - formam uma noção fixa de "ser indígena" atrelada à ideia de selvagem, animal e canibal - Biologia -, percebe-se, conforme Hall:

que tanto o discurso da "raça" quanto o da "etnia" funcionam estabelecendo uma articulação discursiva ou uma 'cadeira de equivalências', [não constituindo, pois, dois sistemas distintos [...]. Na maioria das vezes, os discursos da diferença biológica e cultural estão em jogo simultaneamente" (HALL, 2003, p. 71).

Nessa medida, perceber racismo contra indígenas na produção fílmica evidencia a operacionalidade de marcadores étnicos atrelados a sentidos e significados depreciativos. Hall corroborou essa ideia quando afirmou:

quanto maior a relevância da 'etnicidade', mais as suas características são representadas como relativamente fixas, inerentes ao grupo, transmitida de geração em geração não apenas pela cultura e a educação, mas também pela herança biológica, inscrita no corpo (HALL, 2003, p. 70).

Nesse caso, observamos uma noção da *diferença* pautada não apenas em aspectos socioculturais como também em aspectos biológicos, numa série de primeiras impressões pautadas no essencialismo.

Para tanto, a narrativa fílmica estabeleceu uma relação com a obra canônica da sociologia brasileira do século XX de Gilberto Freyre, *Casa grande & senzala*, que tratou da superação das conflitualidades de raças no Brasil:

Freyre havia argumentado que a diversa miscigenação cultural da formação brasileira, constituindo um complexo amálgama — portador de uma originalidade sem par — exercera um efeito democrático ou democratizante sobre antagonismos de todas as ordens. (KERN, 2014, p. 85)

A relação com a ideia de apaziguamento do conflito apareceu próximo ao fim da trama, quando Laura foi pintada por Tainá, em um gesto simbólico de completude do aprendizado que teoricamente incluiu a menina como uma integrante em nível de conhecimento com a população indígena, encerrando-se as conflitualidades, como se agora pertencesse ao grupo. Entretanto, quando as duas crianças indígenas (Tainá e Gobí) tentaram salvar Laurinha de um perigo iminente, a menina branca voltou a reiterar o estereótipo de canibal incompetente. Nesse sentido, mesmo após a inserção da menina no ritual da pintura, o tensionamento permaneceu, evidenciando que a conflitualidade ainda não acabara, mesmo a narrativa construindo que não existiam mais conflitos.

O roteiro do descobrimento, nesse sentido, ao passo que estabeleceu uma conexão com narrativas passadas, também essencializou esse indígena com características opostas: por um lado foi mostrado como pacífico, ao não enfrentar seu adversário; por outro, era um ser selvagem, canibal, reiterando noções do senso comum do próprio descobrimento do bárbaro indiferente aos processos de dominação. No primeiro caso, a característica de passividade deriva do primeiro contato com os portugueses na faixa litorânea do Brasil. No segundo, a aproximação do invasor português com outras etnias, duas guerreiras, sedimenta a característica do animal selvagem que é o indígena, avesso às boas práticas religiosas e costumes ocidentais.

Considerações finais

Buscou-se evidenciar o modo como um objeto midiático de grande visibilidade — filme de um veículo de produção hegemônico — tenta promover uma maior aproximação e conhecimento das expressões socioculturais indígenas no Brasil. Entretanto, esse produto cultural gerou certos efeitos inversos, por meio de uma narrativa complexa. Percebemos que, por mais que exista uma representação da cultura indígena no filme, visibilizando uma identidade étnica, o simples fato da existência de uma visibilidade não excluiu as problemáticas na maneira como essa representação foi construída.

Com base no conceito de etnocentrismo, entendemos que o que se faz no filme é partir de um juízo de valor em que as ações dos indígenas foram rotuladas com base na visão do “homem branco”. Dessa forma, o indígena foi tachado como o *outro*, o bárbaro, o selvagem. Quando se parte desse juízo de valor sobre a cultura alheia, comete-se o erro de deixar de refletir e entender que existem diversos “mundos possíveis”, formas outras de se relacionar com a natureza, com a religião, com os conhecimentos e com tantos outros aspectos que fazem parte da vida humana, nem piores, nem melhores.

A partir da roteirização presente no filme, a construção da história com aspectos do senso comum relativos ao indígena apresentou a definição do *outro* em uma perspectiva unilateral, unívoca e unidirecional. A indígena com aspectos de selvagem não conseguiu estabelecer uma relação com as experiências das populações indígenas no Brasil. Assim, a representação social da realidade da identidade-étnica apresentou-se bastante deturpada.

No entanto, na medida em que buscou apresentar o *outro* em seu modo de vida, sociocultural, aspectos peculiares e distintivos, o filme construiu imagens míticas e estereotipadas, as quais não corresponderam à própria situação que se buscou apresentar.

Referências

TAINÁ, a origem. Direção: Rosane Svartman. Produção: Pedro Rovai. Manaus – AM: Sony Pictures, 2013. 80 min.

BRASIL. IBGE. **Censo Demográfico**, 2010. Disponível em: www.ibge.gov.br. Acesso: 15 jun 2017.

CARELLI, Vicente; ECHEVARRÍA, Nicolás; ZIRIÓN, Antônio. **Diálogos sobre o cinema indígena**. México: Cinema23, 2016, nº 007.

COSTA, Sandro Silvério. **América Portuguesa: paraíso terreal**. Revista Esboços. v. 9, n. 9, p. 117 – 142. 2001.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro, RJ: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 51-100.

CORTESÃO, Jaime; DE CAMINHA, Pedro Vaz. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Rio de Janeiro, RJ: Livros de Portugal Ltda., 1943.

KERN, Gustavo da Silva. Gilberto Freyre e Florestan Fernandes: o debate em torno da democracia racial no Brasil. **Revista Historiador**. n. 6, ano 6, p. 82 – 92. Janeiro de 2004.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

NAWA, Tarrisson. Estereótipos e a folclorização do indígena no imaginário brasileiro. **Revista Jornalismo e Cidadania**, Recife, vº 13, p. 10-11, Jul. 2017

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1996.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo**. Disponível em: <<https://bit.ly/2CI92Di>> Acesso: 27 ago 2018.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2013.

Recebido em: 09 de julho de 2018

Aprovado em: 08 de outubro de 2018