

## Te kaieke tohora & pai/kea, a encantadora menina das baleias

### IZABEL BRANDÃO

Professora associada, doutora em Literatura Inglesa pela Universidade de Sheffield Inglaterra, com atuação no ensino e pesquisa das literaturas de língua inglesa e brasileira da Faculdade de Letras (graduação e pós-graduação) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). É coordenadora do Grupo Mare&sal Estudos e Pesquisas Interdisciplinares. É também pesquisadora do CNPq.

*Resumo:* Este ensaio analisa o filme *A encantadora de baleias*, da diretora neozelandeza Niki Caro, cujo roteiro foi baseado no romance *Whale Rider*, do também neozelandês Witi Ihimaera através de uma leitura crítica feminista dos mitos. No filme, a jornada do herói é representada através da heroína Pai/kea, uma adolescente cuja busca de identidade trava um confronto com a tradição cultural maori, que é patriarcal e ferrenhamente defendida pelo avô, o guardião das tradições, e contestada pela neta com o aval da avó. As transgressões trazidas pelo filme mostram a possibilidade de renovação de uma tradição sem que se percam os valores ancestrais que demarcam papéis sociais e de gênero, tão fortemente enraizados naquela cultura.

*Palavras-chave:* Crítica feminista; Cinema neozelandês; "A Encantadora de baleias"; Jornada da heroína; Mito e cultura

*Abstract:* This essay analyses the film *Whale Rider*, directed by New Zealandian director Niki Caro, whose screenplay was based on the novel *Whale Rider*, by Witi Ihimaera, also from New Zealand. The analysis stems from a feminist perception of myths in which the hero journey is represented in the film through the heroine Pai/kea, an adolescent whose search for an identity confronts the patriarchal Maori cultural tradition, ferociously defended by the grandfather, the tradition keeper, as well as opposed by the grand-daughter who has the grandmother's support. The transgression represented in the film shows the possibility of renewing a tradition without losing ancestral values that discriminate social and gender roles, so strongly demarcated in that cultural environment.

*Keywords:* Feminist Criticism; Cinema from New Zealand; "Whale Rider"; The Heroine's Journey; Myth and Culture



“A vida é uma viagem de Hawaiki para Hawaiki, a terra espiritual dos Maori” (site neozelandês)<sup>1</sup>

“Não sou profeta, mas sei que meu povo seguirá em frente” (Whale Rider).

“Quando a própria vida histórica não consegue fazer sentido em termos culturais em construções que anteriormente davam certo, os dramas e narrativas culturais podem ter a tarefa da poesia, ou seja, a de refazer o sentido cultural, mesmo quando parecem estar dismantelando antigos edifícios de significado” (Victor Turner).

## 1. De Hawaiki para Hawaiki: a jornada de Paikea

*Whale Rider* ou *Te Kaieke Tohora*, na língua dos povos Maori, que vivem em Aotearoa (Nova Zelândia), é o premiadíssimo filme da diretora neozelandesa Niki Caro, lançado em 2002.<sup>2</sup> O roteiro foi baseado no romance do mesmo nome, de 1987, do escritor Witi Ihimaera, também neozelandês.

O título brasileiro do filme – *A Encantadora de Baleias* – é mais poético do que propriamente adequado para o significado que *Whale Rider* carrega na sua dimensão mítica. A palavra “Rider” quer dizer aquele/a que cavalga. Isso tem uma implicação direta com o mito de Paikea, o herói Maori, que veio de Hawaiki montado numa baleia para a terra Aotearoa.

A jornada de Paikea é arquetípica e, por isso, tem valor coletivo e universal para os povos Maori, especialmente da comunidade Whangara, de quem o filme trata. Paikea é o herói e é também a própria baleia. Essa jornada é repetida anualmente pelas baleias que migram para a Nova Zelândia, a fim de procriar e alimentar seus filhotes. Muitas encalham, mas os Maori não consideram isso algo ruim, de causar má sorte. Pelo contrário, as baleias encalhadas, que não conseguem retornar ao mar e morrem na praia, podem servir de alimento para os povos da região.

<sup>1</sup> Disponível em << <http://maori.com/people/maoriara.htm>>> Acesso em 18 de março 2005.

<sup>2</sup> Recebeu os seguintes prêmios: “Escolha Popular”, do Festival Internacional de Cinema de Toronto (2002); do Festival de Cinema do Público VirginMega de San Francisco (2003) em Narrative Feature; do Festival de Cinema do Canal Rotterdam e Prêmio do Público (2003) e Prêmio do Público do Festival de Cinema Mundial Sundance (2003).

O trajeto, conforme a lenda (ou mito, se preferirem), tem mais de 15 mil anos. Os Maori descendem de povos que vieram da China, passando por Taiwan, Filipinas, Indonésia, Melanésia, Fiji, depois Samoa, Marquesa, para, há aproximadamente 1.700 anos, mudarem de curso para o Sudeste, para o Taiti, depois para as ilhas Cook, e finalmente chegar à terra de Aotearoa, ou Nova Zelândia, como a conhecemos.

Assim, os povos Maori vieram de Hawaiki, uma terra lendária para onde retornarão ao morrer:

Nossas histórias tribais nos contam que ao morrerem nossos corpos, nossos espíritos continuam a viver e retornam para Hawaiki... Assim, a vida é uma viagem de Hawaiki para Hawaiki, a terra espiritual dos Maori.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Disponível em <<  
[http://maaori.com/  
people/maoriara.htm](http://maaori.com/people/maoriara.htm)>>  
Acesso em 18 de março  
de 2005.

<sup>4</sup> Cf. final deste  
trabalho para as  
referências completas.

Há um dado no mínimo curioso a respeito do mito de Paikea e a sua relação com a literatura, que trata especialmente de mitologia, antropologia, bem como de psicologia. Na breve pesquisa que empreendi para tornar meus comentários possíveis, fiz uso de Joseph Campbell, Robert Graves, Erich Neumann, James Fraser e de uma antologia feminista sobre mitologia organizada por Carolyne Larrington.<sup>4</sup> Esses autores não escreveram uma única linha sobre o mito de Paikea, que parece fundamental para a cultura Maori. Por isso, fui buscar outras informações em sites da Internet que falavam do filme e também dos mitos e lendas Maori.

Esse silêncio em torno do mito de Paikea deixa uma imensa lacuna para o estudo dos povos Maori. Campbell, por exemplo, em seu *The Hero with a Thousand Faces* (1988), que narra a jornada do herói em mitologias ao redor do mundo, apenas trata da baleia enquanto símbolo, sem relacioná-lo a nenhum mito da Oceania. A baleia é uma imagem universal do útero. E aqui as histórias são muitas. Uma das mais conhecidas é a jornada bíblica de Jonas, que renasce após ter passado um período dentro de uma baleia. Outra história interessante vem dos esquimós:

fala de um corvo que entra na baleia e lá encontra Nui, a alma da baleia. O corvo termina por matar a baleia, cujo corpo vai parar numa praia onde é descoberto pelo povo, que lhe corta a carne em pedaços. Esta parece ser a única ligação que se pode tentar fazer com os povos Maori, não por Paikea, mas pelas baleias que encalham e morrem na praia e, então, suas carnes podem servir de alimento, conforme já foi mencionado.

E. Neumann (1963), em *The Great Mother*, refere-se à língua estirada dos povos oceânicos (os Maori integram esses povos) como sinal de poder e de energia dinâmica; refere-se também à baleia no capítulo 10, que é sobre o caráter elementar negativo do Feminino, como

ventre-vaso, tanto como mulher quanto como terra. O trajeto noturno dos corpos celestes pelo mundo inferior é, assim, determinado pelo vaso do destino. O Feminino é o ventre da “baleia-dragão”, a qual – tal como na história de Jonas – engole o herói solar toda noite no Ocidente: é o destruidor do entardecer (p. 145, ed. brasileira).

Neumann fala também no Feminino Terrível como ocidente: ele é noite, abismo, mar, profundezas aquáticas, serpente, dragão, baleia...:

A água tragadora, o útero-terra destruídos, o abismo da morte, a serpente hostil da noite e da morte, a baleia, o mar e a baleia no mar são todos aspectos do inconsciente negativo que vive no interior da terra como “água das profundezas”; sob o mundo dos homens, na escuridão da noite e que representa o perigo das águas torrenciais que ameaçam inundar o mundo (p. 165).

Já James Fraser refere-se ao poder dos chefes Maori: podiam destruir qualquer pessoa caso se sentissem ameaçados, até mesmo se uma pessoa fizesse algo como comer o resto de sua comida, ou coisa semelhante. Fraser

<sup>5</sup> O livro *A nação do filme*, do estudioso americano de cinema Roberto Burgoyne, trata do cinema histórico contemporâneo nos Estados Unidos, mas a sua discussão do papel do cinema contemporâneo serve aos propósitos da discussão que pretendo empreender a respeito do filme *Whale Rider* e sua releitura do mito de fundação da cultura Maori.

<sup>6</sup> Em alguns dos artigos publicados na imprensa internacional quando o filme foi lançado, há referências a um outro filme que também tratava da história neozelandesa, só que os comentários acerca desse filme mostram, para a atriz Keisha Castle-Hughes, uma percepção negativa do seu povo: enquanto *Whale Rider* faz um percurso de recuperação da auto estima desse povo: *Whale Rider* mostra um novo significado e sobre o que somos”, conforme diz a Lorena Muñoz, no “A Girl Shall Lead Them”, artigo do *Times*, em 6/5/2003.

escreve também sobre o sentido do nomear naquela cultura: caso o chefe de determinada tribo tivesse um nome como “Wai” (água), por exemplo, aquele povo não poderia mais usar a palavra “wai” no seu sentido anterior de água. Com isso, significados variados foram criados para determinadas palavras, o que levou ao enriquecimento do vocabulário Maori. A palavra “wai” só poderia voltar a ser utilizada quando o chefe “Wai” viesse a morrer. Margaret Orbell (1992), ao escrever sobre a mitologia Maori, também não se refere a Paikea nem à importância da baleia para essa cultura, mas fornece dados preciosos sobre a presença da mulher, de que falarei mais adiante.

## 2. Da narrativa mítica à narrativa fílmica: Paikea - do herói patriarcal à heroína marginal

Falar deste filme é, sem dúvida, correr o risco de ser óbvia, no sentido das interpretações que podem ser feitas. O filme fala por si, afinal uma das características mais fortes do cinema é exatamente esta: imagens podem falar mais do que mil palavras. E não é diferente com *Whale Rider*, um filme que serve à lógica própria do cinema contemporâneo que, segundo Roberto Burgoyne (2002, p. 12), utilizando-se do sociólogo Rancière, pode servir de “fomento de uma noção de identidade nacional”, pois leva à criação de uma “imagem da sociedade imediatamente legível para todas as classes”.<sup>5</sup>

O filme singelamente utiliza a jornada mítica do herói para contar, nos dias de hoje, como um mito pode ser perpetuado a partir da manutenção das tradições seculares de uma cultura. Burgoyne (2002) discute também a percepção de Victor Turner (já citada na epígrafe) do “refazer cultural” do cinema como uma possibilidade de reler o passado de modo a transformar determinadas verdades. A questão do uso da jornada do herói pode ser vista dentro dessa possibilidade a que se refere Burgoyne, utilizando a noção de “manifestação dupla” de Bakhtin, quando há uma adaptação de um gênero antigo a um novo contexto.<sup>6</sup> Essa “manifestação dupla” indica que o filme *Whale Rider* pode parecer “reiterar posições que

são fundamentais para as formas mais tradicionais de nacionalismo” (BURGOYNE, 2002, 12), mas na verdade, o gênero funciona como expressão da memória cultural dos povos Maori, no caso do filme em tela.

Isso vem com todos os impasses que o contemporâneo joga diante dos nossos olhos: o conservadorismo do avô (competentemente interpretado por Rawiri Paratene), que quer a todo custo manter a tradição Maori, que é patriarcal (mas nem tanto); a família que pouco a pouco se modifica diante das situações postas pelo contemporâneo, como, por exemplo, o filho mais velho, Porourangi, que rompe com as tradições ao deslocar-se da Nova Zelândia para a Europa, onde vive de sua arte – o *locus* dos laços com a cultura Maori, ao esculpir pequenos totens e outros objetos. O pai conservador, no entanto, é incapaz de perceber na arte do filho esse elo, vendo-a apenas como “lembrancinhas”. Porourangi, no momento dessa fala, havia acabado de dizer que estava refazendo sua vida na Alemanha e que Anna, sua companheira, estava grávida. Koro sentiu-se mais uma vez desrespeitado porque havia escolhido outra mulher para o filho. É quando Porourangi diz: “Você nem sabe quem eu sou”, e ele responde: “Sei quem você deveria ser”, demarcando a diferença de expectativas entre pai e filho.

O rompimento de Porourangi com a sua cultura também aparece no seu casamento com Anna, uma alemã. Mas esse rompimento é apenas parcial porque a mitologia aproxima a loura europeia dos Maori, a partir da escolha do seu nome. Anna, segundo Robert Graves (1961, p. 369-70), é aquela que pode ter muitos filhos; é também uma deusa-lua da fartura para os alemães, especialmente de Münster, norte da Alemanha. O filme mostra Anna grávida, o que torna a relação mítica bastante concreta e atesta que a escolha desse nome não foi em vão. A estrangeira grávida de um/a filho/filha de um Maori traz também para essa cultura a sua própria, tornando possível a percepção de que essa nova criança hibridamente carrega dentro de si elementos de duas culturas tão diversas, mas que tornaram possível o seu nascimento.

Outro exemplo do descompasso entre a tradição Maori e o contemporâneo está na figura do segundo filho, Rawiri, “gordo e feio”, e deserdado da sorte por não poder ocupar o lugar do irmão que, por herança ancestral, deveria ser o sucessor de Koro, mas que foi embora, quebrando a tradição. Rawiri representa os outros membros da comunidade marginalizados dentro da família, da cultura. Esse descompasso é percebido por Koro, o chefe Maori, mas sua percepção é conservadora, e a necessidade de mudar essa realidade traduz-se também de forma conservadora. O que ele quer é a manutenção da tradição dentro dos moldes patriarcais, sem alterar o rumo de absolutamente nada; sem permitir que os avanços sociais desloquem posturas conservadoras, abrindo, assim, espaço para mudanças. A forma que Koro encontra para isso é criar uma escola de tradições para os filhos adolescentes primogênitos, para que estes não terminem como os pais que se evadiram da cultura Maori, como é o caso de Porourangi, ou como o pai de Hemi, o menino escolhido por Koro para sucedê-lo como chefe dos Whangara, que está mais interessado na cultura do álcool ou da droga.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Cf. artigo do *Los Angeles Times*, de K. Turan, de 6/6/2003, para argumento semelhante.

O terceiro e mais importante descompasso vai se revelar a partir do nascimento da protagonista, que passo a discorrer a seguir.

### **3. *Whale Rider* e a via do contraste entre o velho e o novo**

O filme é marcado por cenas que se repetem para contrastar o novo e o velho, no sentido de mostrar que a diferença pode ser o elemento necessário para empreender mudanças.

A) O jogo nascimento/ renascimento e o mito de Paikea

As águas turvas que marcam o nascimento da protagonista no início do filme são retomadas no seu desfecho através do mar, para marcar o renascimento da menina como a líder de seu povo. Essas águas turvas

trazem ao mundo um casal de gêmeos, mas o bebê do sexo masculino morre e leva a mãe junto. O bebê do sexo feminino sobrevive, demarcando, assim, o seu caráter de resistência, algo que aproxima a protagonista, logo de entrada, à herança do herói Paikea no presente da comunidade de Whangara.

Um *site* neozelandês consultado sobre mitologia Maori afirma que “Nas sociedades antigas da Polinésia, mitos sobre Paikea personificam a aterradora persistência das criaturas que desafiaram e sobreviveram aos mares bravios”.<sup>8</sup> A menina de fato aprende desde o nascimento a dor da perda e da rejeição (“Não houve alegria quando eu nasci”, conta a narradora-personagem numa *voz-off*). Aprende desde cedo a exorcizar a dor com a resistência que exhibe ao longo do filme.

Quando Koro proíbe o filho de usar o nome de “Paikea” para nomear a menina, porque “não se pode desrespeitar coisas sagradas”, é possível retomar o que Fraser comenta sobre a importância do nomear. Porourangi, contudo, mantém a sua decisão. A menina carrega o nome ancestral de Paikea, mas, na verdade, seu nome passa a ser “Pai”, uma redução pela metade do original. Vale aqui uma leitura feminista, no sentido de que essa diminuição não foi simplesmente motivada por um fator de carinho e intimidade. Pode-se ler aqui um reforço à minimização cultural do papel das mulheres na cultura Maori, que é o que passo a discutir na sequência.

As lacunas existentes sobre a participação das mulheres na história dos Maori são atribuídas à censura do colonizador europeu, que filtrou as informações que, segundo a sua ótica, eram relevantes para os seus propósitos de colonização.<sup>9</sup> Outra razão é que muitas dessas histórias foram registradas apenas pelos homens Maori e, assim sendo, passaram também pelo crivo de importância que esses davam às mulheres dentro de sua cultura. E aqui não se pode dizer que elas foram “apagadas”, mas essas histórias certamente teriam versões diferentes, caso tivessem sido contadas por outra fonte, no caso, as próprias mulheres. Nesse particular, o filme de Niki Caro parece pertencer ao

<sup>8</sup> Disponível em <<http://folksong.org.nz/paikea>> Acesso em 27 de março de 2005.

<sup>9</sup> Cf. Orbell (1992, p. 288-304).

que o crítico Homi Bhabha chama de “narrativa nacional híbrida”, que, na leitura de Burgoyne (2002, p. 25), são narrativas construídas “a partir de histórias que têm sido excluídas dos relatos tradicionais”, por serem “plurais e conflitantes” e por exigirem construções diferentes do passado nacional. A diretora de *Whale Rider* conseguiu realizar uma releitura da narrativa mítica dos Maori e incluir a percepção de gênero no contexto contemporâneo da comunidade Whangara, que também não escapou da inclusão das mulheres na construção de sua história, seja ela através do mito ou da própria história factual.

Orbell fala que os homens Maori reconheciam a participação das mulheres na cultura, mas seu papel era inferior ao deles. Entretanto, mulheres socialmente bem-nascidas na comunidade (possivelmente aquelas que descendiam de figuras míticas como Paikea, por exemplo), podiam expressar-se publicamente sobre assuntos de seu interesse. Além disso, outra informação relevante sobre o feminino na cultura Maori diz respeito à liberdade sexual das mulheres. Isso tem relação direta com o fato de que os homens Maori são *Tapu*, ou seja, são considerados sagrados, e as mulheres são Noa, ou profanas. Como as mulheres não tinham *Tapu*, podiam tomar a iniciativa no sexo, além de ter amantes antes do casamento. No filme, podemos ver isso quando a namorada de Rawiri (segundo filho de Koro e Nanny Flowers) se alvoroça toda com a chegada de Porourangi (primogênito que escapa da tradição) da Europa e o abraça sensualmente. A avó, brilhantemente protagonizada pela atriz Vicki Haughton, diz cortantemente a ela: “Quantos dos meus filhos você precisa, garota?”

#### B) O herói desejado e a heroína real

A jornada do herói/heroína foi muito bem aproveitada no filme. Segundo uma das muitas críticas publicadas, “The Chosen One”, de Philip Mathews, *Whale Rider* é um filme que trata da trajetória mítica de um herói tal como Arthur, ou Luke Skywalker: “o herói que não sabe de si”.<sup>10</sup> E eu acrescentaria tantos outros.

<sup>10</sup> *The Listener*,  
25/1/2005.

como o Neo de “Matrix I”, entre os homens, se essa fosse uma trajetória apenas masculina.<sup>11</sup>

A heroína de *Whale Rider*, no entanto, tem uma certa consciência de seu papel, o que a diferencia dos heróis homens. O filme mostra isso de forma clara quando Pai insiste em ocupar seu lugar junto ao avô. É claro que os reverses são muito marcados também, mas a diretora Niki Caro soube aproveitar o fato de seu filme ter uma heroína consciente e que, na adolescência, não se encaixa simplesmente no despertar da sexualidade e sim da espiritualidade, conforme afirma em entrevista a Lorena Muñoz, para o *Times*, em 6/5/2003. Esse dado é interessante até para mostrar que a jovem atriz adolescente Keisha Castle-Hughes, neozelandesa e que vive na comunidade Whangara, também sabia da importância de desempenhar um papel tão forte quanto o de Pai. Ela afirma, na mesma entrevista, que “Toda menina cresce pensando que não é boa o bastante para fazer isto ou aquilo, mas eu entendi que meninas podem fazer qualquer coisa”. Fugindo do padrão das super-heroínas hollywoodianas, a protagonista de *Whale Rider* é uma heroína mais pé no chão, conforme escreve Muñoz. Concordo integralmente.

Com a morte do neto, Koro, chefe dos Whangara, fica destituído de um descendente do sexo masculino para levar adiante as tradições Maori, pois, segundo elas, o primeiro filho de cada chefe é descendente direto de Paikca.<sup>12</sup> Resta-lhe a neta, mas a neta é do sexo feminino, a quem ele rejeita desde o início, ao dizer que a menina “não tem importância para mim. Ela quebrou a linhagem de descendência masculina”. Assim, Koro representa os obstáculos para que o novo se estabeleça, mas pode-se dizer também que é por sua causa que tudo segue o seu curso, inclusive as transgressões.

Uma cena do filme que marca a passagem de tempo após o nascimento de Pai, o ir embora de Porourangi para a Europa e a educação dos avós para a menina, acontece quando o avô Koro retorna da escola trazendo a neta adolescente montada no cano da bicicleta. Há duas coisas

<sup>11</sup> Meu “Matrix’ ou o mundo mítico revisitado” (2003, inédito) faz uma leitura crítica dos filmes da série “Matrix”, discutindo o uso que o filme faz da jornada mítica do herói.

<sup>12</sup> Cf. artigo de Hall no *Sidney Morning Herald*, de 10/5/2003, para uma crítica ao filme e que fala sobre a descendência entre os Maori.

a observar aqui: a fisionomia andrógina de Pai, que marca de certa forma a indefinição adolescente quanto ao sexo (herói? heroína?), e a camisa usada por ela, que tem o número 27 estampado na frente e cuja soma é igual a 9, ou seja, o número que demarca o fim de um ciclo e o início de outro. Esses dados num filme que trata de mitos e lendas não são à toa. Também não é à toa o fato de Pai retornar da escola **montada numa bicicleta com o avô**.

O caminho simbólico nem sempre é fácil, mas, nesse caso, a passagem do mito para o real é quase literal: traz a questão da educação e do avô – descendente direto de Paikca – montado não numa baleia, mas numa máquina de transporte. E isso se configura mais adiante na história quando Pai começa o seu processo marginal de iniciação – é expulsa da escola das tradições, mas fica a espiar pela janela o que os meninos aprendem, ou seja, domar a raiva e o medo com o uso da Taiaha. Como Pai aprende pela margem – esta é a história das mulheres, o caminho da margem –, é o tio, o segundo filho, deserdado do amor paterno, “gordo e feio”, mas ex-campeão de Taiaha, que a ensina a lutar, recomendado pela avó, outra figura feminina que merece um destaque muito especial, o que farei mais adiante. É nesse momento, a partir do seu treinamento, que vai para a escola de bicicleta e ultrapassa o ônibus escolar. Isso mostra que a heroína está seguindo a sua jornada de forma quase linear, só que pela margem. E ela vence Hemi, o escolhido do avô, na luta com a Taiaha, ainda que seja forçada a se desculpar por ter vencido, por ter quebrado “o tabu da escola”, conforme ouve do avô.

Há heróis que recusam o chamado para trilhar a jornada. Porourangi foi um desses, conforme já pontuado. Tornou-se uma figura da diáspora. Para completar, Koro quer que o filho leve a neta embora, porque, na sua rigidez patriarcal, a menina “não serve” para ele. Pai ouve desconsolada a fala do avô ao seu pai e sai correndo para o mar, lugar que sempre busca nas suas angústias e crises. É para lá que Porourangi se dirige e protege a filha numa cena comovente (repetida depois com a avó, quando Koro destrata a neta mais uma vez). Na conversa entre pai e

filha fica claro o autoritarismo de Koro nas duas gerações: à pergunta de Pai “Por que [Koro] não gosta de mim?”, Porourangi responde: “Koro precisa de um profeta. Não dá para ele decidir quem é essa pessoa. Eu não posso ser o que ele quer”. Ao que a filha responde: “Nem eu”. Koro ouviu do filho, em cena anterior, que ele (o pai) não sabia quem o filho era. Na cena entre Porourangi e Pai, ele a conforta dizendo: “Eu sei quem você deve ser”, mostrando, assim, que sua geração é capaz de compreender o novo e abrir as portas para ele. Pai aceita ir embora com Porourangi, mas desiste no meio do caminho, porque, ao passarem diante do mar, Pai ouve o chamado ancestral da baleia e entende que seu lugar é ali. Assim, a menina volta para iniciar o aprendizado mítico.

C) O feminino ancestral e o contemporâneo: a representação da avó

A avó de Pai, Nanny Flowers, é uma mulher forte, resistente e transgressora. Sua forma de ser revela o diferencial quanto ao exercício da autoridade, quando comparada ao avô. No que ele tem de turrão, o estereótipo do homem patriarcal e conservador que pensa que o mundo gira em torno de si, ela tem de suavidade e doçura, num contraste que é comum na mitologia dos povos Maori, cujo pensamento tribal compreendia o mundo a partir da lógica das dualidades e pares de opostos (ORBELL, 1992, p.298). O mundo perceptível para os Maori era visto num binômio luz/treva, alto/baixo, cru/cozido, leste/oeste, direita/esquerda, vida/morte e Tapu/Noa. Claro está que os homens compunham o registro do positivo e as mulheres o do negativo dessa lógica.

Assimilando esse direcionamento da lógica Maori, podemos ver no avô e na avó, o durão e a suave, respectivamente, mas essa suavidade não deverá ser pensada como polo negativo simplesmente. A avó tem tanta força, mais até do que o próprio avô, cuja autoridade é desconstruída ao longo de um filme que mostra, além disso, a necessidade do equilíbrio de forças que a sociedade contemporânea pede.

A avó mostra essa força desde o começo, quando está entre suas amigas, na cozinha da casa, entre panelas e potes, sentadas ao redor da mesa, jogando cartas e fumando, numa cena que lembra uma pintura de D. H. Lawrence da década de 20.<sup>13</sup> A pintura mostra três mulheres sentadas numa cozinha: uma datilógrafa, outra fuma e a terceira escreve. Do lado de fora, o autor inglês, sentado sob uma árvore, escreve. O que essa cena do filme implica é o caráter de transgressão das mulheres num espaço interior, o doméstico, de sua jurisdição, espaço em que dominam. Porque, para a avó, se Koro “pensa que sabe tudo sobre ser chefe. Ele não é chefe coisa nenhuma. Eu sou a chefe”. Ou quando, dentro da mesma cozinha, Nanny diz a ele que ali naquele espaço quem manda é ela, desautorizando mais uma vez sua voz de chefe.

Duas outras cenas contrastam o uso da autoridade: quando Koro usa a bengala para pedir respeito aos meninos na casa de tradições e quando Nanny Flowers apenas olha para os jovens na escola. Essa cena pode corresponder ao que diz Orbell diante da possibilidade que as mulheres Maori bem nascidas tinham de se expressar publicamente em situações que lhes diziam respeito. A cena do filme é a que mostra a cerimônia em que Pai recebe o prêmio da escola e fala sobre sua origem. Em determinado momento, dois jovens pretendem sair por considerar a cerimônia irrelevante. A avó nem fala na cena, apenas olha para os rapazes que voltam cabisbaixos aos seus assentos.

Mas a extensão do poder da avó está muito mais no plano do afeto que ordena a vida de Pai do que na tentativa de manter uma tradição porque esta precisa subsistir a qualquer custo. A avó quer sim que os costumes se mantenham, mas dentro de uma perspectiva que inclua o afeto, que se abra para o novo, e isso é algo que pode levar muito tempo. É preciso dar tempo ao tempo para que a vida possa ser construída.<sup>14</sup> É com a experiência de uma velha sábia que ela ensina a neta a ter paciência diante das situações difíceis.

Essa percepção do afeto torna a figura da avó numa pessoa capaz de curar as feridas psíquicas infringidas pelo

<sup>13</sup> Esta pintura do escritor inglês ilustra a capa de meu livro *A imaginação do feminino segundo D. H. Lawrence* (Edufal: 1999).

<sup>14</sup> Cf. artigo no *New York Times*, de 6/6/2003, que fala sobre essa perspectiva trazida pelo filme.

avô na neta, como quando este diz que ela quebrou o tabu da luta com a Taiaha, por exemplo, e a obriga a pedir desculpas aos meninos. A cena mostra Pai tomando banho de costas para a porta e a avó chegando e carinhosamente começando a lavar-lhe o corpo, as costas, lugar de imensa vulnerabilidade para as pessoas. Nossas costas nunca são vistas por nós, exceto se a olhamos através de um espelho, ou se outra pessoa nos fala delas. Por isso, são vulneráveis a pancadas e a ataques traiçoeiros.<sup>15</sup> No caso do filme, é o avô quem provoca tudo isso, a partir de sua atitude preconceituosa diante da possibilidade (e inevitabilidade) de a neta ocupar o espaço que deveria ser de um neto homem. A avó, ao acariciar a neta, mostra a necessidade de reconhecimento do outro e de se dar tempo ao tempo.

D) Desencontros e encontros: o talismã perdido e a verdadeira líder maori

As águas que lavam a dor de Pai na banheira com o carinho da avó têm sua contrapartida quando o avô leva seus iniciados meninos de barco para o mar e lá pretende receber deles o retorno pelo seu empenho: seu talismã com o dente de baleia é jogado no mar e os meninos têm de ir buscá-lo, mas nenhum consegue e o avô volta frustrado para casa. A frustração de Koro é tal que ele expulsa Pai de casa, porque, para ele, ela é a única culpada por todas as coisas erradas que aconteceram na sua comunidade.

A cena final do filme contrapõe-se à cena da formatura e premiação de Pai na escola. Ela convida o avô que não chega. Na sua comovente fala, ela relata o seu orgulho de ser quem é, ao mesmo tempo que expressa a sua dor de não ser quem o avô queria que ela fosse. Pai chora e canta o seu lamento, a sua dor e o seu orgulho de ser Maori. Oferece ao avô ausente a homenagem.

Essa cena é cortada várias vezes pela cena em que o avô na praia vê as baleias encalhadas. E, aqui, ele se pergunta “De quem é a culpa?” Essa fala vem de fora do romance *Whale Rider*. Niki Caro, diretora do filme e também sua roteirista, utilizou não apenas o romance de Witi Ihimaera na construção dessa fantástica cena das

<sup>15</sup> Ver A. Bleakley em *Earth's Embrace* (1989), para uma discussão acerca das costas do ser humano e a sua vulnerabilidade psíquica.

baleias encalhadas. A fala vem do conto "Whale", que fala sobre uma baleia encalhada que vira comida de gaivota.

Se há algum "culpado", claro está que é o próprio avô, pela sua dificuldade de encontrar os caminhos da contemporaneidade e se permitir o contato. Esse caminho inclui, evidentemente, uma abertura para as mudanças que o mundo de hoje pede e isso significa que os papéis de homens e mulheres não podem mais ser estabelecidos de forma permanente e autoritária pela tradição patriarcal, seja ela a de Paikea ou qualquer outra que exija o apagamento das mulheres na construção da sociedade.

O desfecho do filme se dá finalmente a partir da derrota do avô, da sua teimosia que leva às últimas consequências a sua necessidade de manter o poder. A corda do trator que deveria salvar a baleia rompe-se, da mesma forma como rompeu a corda do motor do barco em cena anterior, quando Koro responde a Pai sobre a origem dos Maori de Whangara. Pai consegue fazer o motor funcionar, mas é repreendida pelo avô. Na cena do mar com as baleias encalhadas é a mesma coisa: ele não deixa Pai se aproximar, muito menos tocar a baleia. Isso ela só faz quando todos já cansados deixam a praia. Ela vai lá, sussurra no ouvido da baleia, sobe nela a partir de um parasita e monta no grande ancestral, tornando verdadeira a história lendária do herói de Hawaiki, que veio para Aotearoa montado na baleia. Pai salva a baleia de morrer encalhada e assim, simbolicamente, redireciona os rumos da comunidade para a contemporaneidade. É quando a avó devolve ao avô o talismã resgatado por Pai. Nem nesse momento o velho rabugento permite-se entender que foi a neta quem o resgatou. Só o mar cujas águas levaram a neta é que torna possível essa compreensão. É finalmente após essa difícil jornada que, no hospital, tal como começou o filme, o avô se entrega ao destino, no sentido grego da palavra, e pede perdão à "Sábia Líder", que é a neta.

Para finalizar, resta ainda pontuar que o mito de Paikea que "cavalga" a baleia para chegar na terra de Aotearoa, parece querer dizer o seguinte: primeiro, que o mito pode ter sido transformado na sua recontagem

que, segundo consta (cf. Orbell), foi feita quase que exclusivamente por homens (pelos colonizadores e pelos homens Maori). Nessa recontagem, apagaram a percepção do mito como uma imagem arquetípica do útero. A baleia é, portanto, uma representação do feminino.

Em segundo lugar, o ato de cavalgar é culturalmente associado ao masculino na sociedade patriarcal. Assim, Paikea pode ter sido transformado numa figura masculina. Mas, segundo o mito, a baleia também pode ser Paikea. Logo, seu “cavaleiro” pode, na verdade, ser uma “amazona”.

Em terceiro lugar, o mergulho da baleia com seu “cavaleiro” nas profundezas do mar implica o mergulho no inconsciente, com a permissão deste. No filme, leva ao renascimento da menina rejeitada ao nascer. Fecha, portanto, um ciclo mítico – nascer-morrer-renascer.

Por fim, a baleia encalhada pode remeter à chegada à terra neozelandesa. Sua carne pode servir para alimentar o povo: a transformação de um tipo a outro de vivência – do mar à terra, a natureza sempre alimenta. Pode também levar à surdez patriarcal para ouvir as mudanças temporais, como a inclusão das mulheres na história dos povos do mundo. O filme reconstrói isso.

O desfecho do filme retoma a tradição do antigo e do novo juntos, quando Koro, o avô, representando o passado, e Pai, representando o futuro, cantam e ela leva no pescoço o amuleto com o dente de baleia que foi do avô. E ali repete o discurso da diferença: “Não sou profeta, mas sei que meu povo seguirá em frente”.

A história narrada pelo filme parece repetir o ciclo mítico arturiano que sempre volta ao seu começo, a partir da morte do herói, o que significa a continuidade do processo. Em *Whale Rider*, o diferencial é que a jornada da heroína não é igual à do herói e ela permanece viva. Pai é ainda uma menina adolescente, com uma vida inteira pela frente, ou seja, a cultura Maori, da comunidade de Whangara, ainda tem muito chão para percorrer, para aprender.

Esse final coletivo traz elementos arquetípicos da jornada: a cena final do filme mostra que o barco

que simboliza a vida de Pai está finalmente pronto e vai ao mar.<sup>16</sup> Mulheres e homens caminham juntos, na tão sonhada e talvez idealista caminhada da harmonia, que vai do humano à natureza, naquela perspectiva que a ecocrítica hoje vê como a única possível para realinhar o planeta, a partir do retencimento das relações entre o humano e o não-humano. A comunidade de Koro, feita de homens e mulheres, passa a ser uma comunidade harmonizada e híbrida e celebra o recomeço da vida e da tradição. Mostra a sua abertura ao novo, pois lá está Porourangi, que levou a cultura dos Maori para fora de lá, com a sua mulher estrangeira grávida. É essencial: mostra Pai ao lado avô no barco da família. É o novo caminhando ao lado do velho; é a presença da mulher na costura contemporânea do mito de Paikea. Assim, Pai cumpre o seu destino, que é dar continuidade à tradição dos povos de Hawaiki, mas com uma feição nova.

Talvez a cultura Maori não seja, afinal, tão conservadora assim, especialmente se considerarmos que a Nova Zelândia foi o primeiro país, antes mesmo que os chamados países civilizados o tivessem feito, que permitiu o voto feminino no mundo, em 1893<sup>17</sup>, inclusive às mulheres Maori. Assim, quem sabe possamos dizer com a avó Nanny Flowers, que o avô pensa que manda, mas quem sempre mandou foi ela. Devagar, suavemente, pelos entremeios da cultura, a mulher vai construindo sua participação na cultura, nas relações sociais, e cavalgando, encantadoramente, em baleias.

<sup>16</sup> Para os neozelandeses, cada barco representa a história de uma tribo. Cf <<http://www.maaori.com>> [consulta feita em 18/3/2005].

<sup>17</sup> Cf. Artigo de Ruby Rich, no *San Francisco Ba Guardian*, 25/06-1º/7/2003.

## Referências

- BLEAKLEY, Allan. *Earth's Embrace*. Bath: Gateway Books, 1989.
- BRANDÃO, Izabel. "Matrix ou o mundo mítico revisitado". Inédito, 2003.
- BURGOYNE, Robert. *A nação do filme*. Brasília: Ed. Da UNB, 2002. Trad. René Loncan.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. London: Paladin Books, 1988.
- FRASER, James. *The Golden Bough*. London: M Papermack, 1987.
- GRAVES, Robert. *The White Goddess*. London: Faber Books, 1988.
- NEUMANN, Erich. *The Great Mother- an Analysis of the Archetype*. London: Routledge, 1963.
- ORBELL, Margaret. *Maori Mythology*. In LARRINGTON, C. (ed.) *The Woman's Companion to Mythology*. London: Pandora Press, 1997, p. 288-304.

## SITES DA INTERNET CONSULTADOS

- <<http://www.iconmovies.co.uk/whalerider>>[consulta feita em 19/3/2005].
- <<http://www.whaleriderthemovie.co.nz>> [consulta feita em 19/03/2005].
- <<http://www.onfilm.co.nz/reviews/whale%20rider.htm>> [consulta feita em 19/3/2005].

## ARQUIVOS DE SITES DA NOVA ZELÂNDIA:

- <<<http://maaori.com/>>> [consulta feita em 19/3/2005].
- <<http://www.mft.govt.nz/support.kpm/waiata.htm>> [consulta feita em 18/3/2005].

<<http://www.teara.govt.nz>> [consulta feita em 27/3/2005].

### **CRÍTICAS JORNALÍSTICAS NA WEB SOBRE O FILME "WHALE RIDER"**

<<<http://epipoca.cidadeinternet.com.br> [consulta feita em 19/3/2005].

<<http://divirta-se.correioweb.com.br/videos.htm?codigo=792>>:  
Correio Braziliense Web Degustação, 23/3/2005.

Folha Online – Especial – 2003 – Mostra Br de Cinema/  
Folhao~1.htm [consulta feita em 19/3/2005].

The Whale Rider – New Edition.

HALL, Sandra. Whale Rider. In Sydney Morning Herald.  
10/5/2003 [18/3/2005].

MATHEWS Phili The Chosen One. In The Listener 25/1/2003  
[18/3/2005].

MITCHELL, Elvis. A Girl Born to Lead, Fighting the Odds. In  
New York Times, 6/6/2003.

MUÑOZ, Lorenza. A Girl Shall Lead Them. In: Los Angeles  
Times, 6 de maio de 2003 [18/3/2005].

RICH, Ruby. Finding Niki. In: San Francisco Ba Guardian,  
25/6-1º/7/2003.

TRAVERS, Peter. Whale Rider. In: Rolling Stone. 30/5/2003  
[18/3/2005].

TURAN, Kenneth. Whale Rider. In: Los Angeles Times, 6 de  
junho de 2003.