



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Rezende Trentino, Eduardo Meciano; Franklin de Matos, Yanet Aguilera Viruéz
A marcação corporal maori no contexto neozelandês
contemporâneo: análise de Once Were Warriors (1994) 1
ESCENA. Revista de las artes, vol. 83, núm. 1, 2023, Julio-Diciembre, pp. 179-201
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/es.v83i1.53080>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561175460007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

A marcação corporal maori no contexto neozelandês contemporâneo: análise de *Once Were Warriors* (1994)

Maori Body Marking in the Contemporary New Zealand Context: Analysis of Once Were Warriors (1994)

*Eduardo Meciano Rezende Trentino
Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos*

DOI 10.15517/es.v83i1.53080



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

A marcação corporal maori no contexto neozelandês contemporâneo: análise de *Once Were Warriors* (1994)¹

Maori Body Marking in the Contemporary New Zealand Context: Analysis of Once Were Warriors (1994)

Eduardo Meciano Rezende Trentino²
Universidade Federal de São Paulo
São Paulo, Brasil

Yanet Aguilera Virués Franklin de Matos³
Universidade Federal de São Paulo
São Paulo, Brasil

Recebido: 7 de novembro de 2022

Aceitado: 12 de maio de 2023

Resumo

Introdução: Trata-se de uma análise do filme *Once Were Warriors* (1994), do diretor Lee Tamahori, que acontece num bairro de Auckland onde a marcação corporal aparece de diferentes maneiras. **Objetivo:** Entender melhor a abordagem que o filme faz da marcação corporal no complexo contexto neozelandês contemporâneo, resultante do choque cultural entre a cultura europeia e os Maori. **Métodos:** O método inclui a análise de planos e sequências e a citação oportuna de pensadores como Néstor Canclini, Pierre Clastres, Peter Gow e Lars Krutak. **Conclusão:** A perspectiva adotada pelo filme não passa pela questão moralizante ocidental a respeito da marcação corporal, senão coloca esta prática como uma profunda tradição da sociedade retratada, em que as marcas nos corpos e no

¹ Parte deste artigo vem de uma pesquisa realizada pelos mesmos autores entre agosto de 2017 e julho de 2018 na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Pesquisador associado ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Bacharel e aluno do mestrado em História da Arte, Universidade Federal de São Paulo. ORCID: 0000-0001-5437-548X. Correo electrónico: meciano.eduardo@gmail.com

³ Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Possui graduação, mestrado e doutorado em Filosofia, Universidade de São Paulo. ORCID: 0000-0002-0801-5472. Correo electrónico: aguilera.yanet@unifesp.br

ambiente evidenciam o fortalecimento de uma identidade cultural que se tentou, em vão, silenciar, e levam ao questionamento da superficialidade da visão de mundo do Homem branco não apenas relativamente às marcas.

Palavras-chave: moko; marcação; corpo; cidade; análises fílmicas

Abstract

Introduction: The article is an analysis of the film *Once Were Warriors* (1994), by director Lee Tamahori, which takes place in an Auckland neighborhood where body marking appears in different ways. **Objective:** To better understand the film's approach to body marking in the complex contemporary New Zealand context, resulting from the cultural clash between the European culture and the Maori. **Methods:** It includes the analysis of shots and sequences and the convenient quotation of thinkers such as Néstor Canclini, Pierre Clastres, Peter Gow and Lars Krutak. **Conclusions:** The perspective adopted by the film does not go through the western moralizing question regarding body marking. It places the practice as a deep tradition of that society, in which the marks on the bodies and in the environment show the strengthening of a cultural identity that it was tried, in vain, to silence. It also leads to questioning the superficiality of the white man's worldview, not only in relation to body marking.

Keywords: moko; marking; body; city; film analysis

Resumen

Introducción: El artículo trata de un análisis de la película *Once Were Warriors* (1994), del director Lee Tamahori, que se desarrolla en un barrio de Auckland donde la marcación corporal aparece de diferentes maneras. **Objetivo:** Se busca comprender mejor el enfoque de la película sobre la marcación corporal en el complejo contexto neozelandés contemporáneo resultante del choque cultural entre la cultura europea y la maorí. **Métodos:** Se incluye el análisis de planos y secuencias y la oportuna cita de pensadores como Néstor Canclini, Pierre Clastres, Peter Gow y Lars Krutak. **Conclusiones:** La perspectiva adoptada por la película no pasa por la cuestión moralizante occidental sobre el marcaje corporal, sino que sitúa esta práctica como una tradición profunda de la sociedad retratada, en la que las marcas en los cuerpos y en el entorno muestran el fortalecimiento de una identidad cultural que se ha intentado en vano silenciar y llevan a cuestionar la superficialidad de la visión del mundo del hombre blanco, no solo en relación con las marcas.

Palabras clave: moko; marcación; cuerpo; ciudad; análisis fílmico

Introdução

As marcações corporais não são recentes, elas vêm de tradições milenares ao redor do mundo. Algumas têm caráter mágico e ritualístico de proteção, outras são consideradas signos de contraposição, revolta, dissidência e até mesmo de dessocialização e narcisismo. As marcas são a remodelação do corpo através de uma prática milenar bastante expandida. Na Idade Média e Renascença, na Europa, elas foram largamente condenadas pela Igreja. A contradição dessa condenação é que ela não se aplicava da mesma maneira a todo tipo de modificação corporal, mas configurava a abominação de certas práticas enquanto promovia a legitimação de outras de natureza muito similar⁴. No Ocidente, ao longo do tempo, recaiu sobre seus usuários um estigma por se imporem visivelmente contra o padrão branco, burguês e heterossexual. Ainda hoje se denuncia a tatuagem, ora como símbolo de criminalidade⁵, ora como mera prática mercadológica, que remete à banalidade e ao narcisismo individual. Por outro lado, a marca permanente revela sua carga estética, poética e política como contraproposta ao *status quo* no universo ocidental urbanizado. Para além do mundo ocidental, a religião islâmica proíbe a imagem de modo mais explícito e enfático, especialmente a imagem produzida pelo ser humano.

As marcas corporais, segundo Reisfeld (Caitano et al., 2010), exerceram diferentes funções em diversos povos, desde sinal de realeza, devoção religiosa, ritos de passagem, distinção de clãs, mostra de valor pessoal ou virilidade, estímulo sexual, talismã, ritos funerários, mostra de amor, até para fins curativos ou preventivos. Todas essas funções estão ligadas a um imaginário em torno do corpo e, dada sua riqueza de variedade, impossibili-

⁴ Podemos entender melhor a relatividade com que se legitima práticas de remodelação corporal pelo exemplo da tradição da circuncisão, que é aceita pela religião judaica e negada pelo cristianismo. Como explicita a Epístola de Paulo aos Gálatas: “Ouçam bem o que eu, Paulo, lhes digo: Caso se deixem circuncidar, Cristo de nada lhes servirá. ... Porque em Cristo Jesus nem circuncisão nem incircuncisão têm efeito algum, mas sim a fé que atua pelo amor” (Bíblia, 1979, Gálatas 5: 2-6).

⁵ Em alguns circuitos culturais, a marca corporal aparece diretamente ligada à criminalidade e à punição. Sabe-se que os judeus eram marcados com tatuagens no regime nazista. Karina Takiguti (2013) afirma que a tatuagem já foi em algumas culturas orientais um método de punição oficial para criminosos. Segundo a pesquisadora, os motivos marcados variavam dependendo da localidade do criminoso e dos crimes cometidos – similarmente ao que ocorre nos presídios brasileiros, por exemplo, a tatuagem do palhaço é associada à pessoa que matou ou tem intenção de matar um policial (um dos autores do artigo, que é tatuador, ouvi isto de muitas pessoas).

tam uma abordagem unificada. Há várias histórias da marcação corporal e elas não estão necessariamente ligadas à mera influência midiática, pois a prática pode ser atribuída à beleza dos corpos marcados, ou à ousadia e contraposição aos padrões habituais que se impõem e que são altamente controladores sobre aquilo que parece ser o último reduto de resistência individual, a formatação do próprio corpo para a vida adulta⁶.

Um dos objetivos deste artigo é propor uma análise do filme *Once Were Warriors*, traduzido como *O Amor e a Fúria*, de Lee Tamahori (1994). Este filme tematiza e mostra o complexo sistema de marcação corporal maori, conhecido como *Moko*, além de outros processos de marcação, na sociedade neozelandesa contemporânea. Lee Tamahori é descendente de maoris e de britânicos, e sua posição como diretor, num filme que abarca a cultura maori na cidade, nos leva a pensar sobre as complexas relações que se estabelecem entre culturas que entram em choque e que produzem uma sociedade cheia de tensões e violência. Nesse contexto exibido pelo filme, a marcação corporal joga um papel de extrema relevância. Interessa-nos compreender como o filme, prática audiovisual ocidental urbana e contemporânea, trabalha com esta milenar técnica corporal que marca toda a história das comunidades maoris.

Pode-se dizer que a cultura ocidental condenou a marcação corporal, entre outras razões, porque sempre carregou um certo teor iconofóbico, basta lembrar que dois dos mais importantes pilares destas sociedades, a filosofia e a religião, condenam as imagens. Platão, principalmente em *A República* (2008), enunciou este fenômeno que iria ter um desdobramento intenso nos séculos seguintes. A época moderna, que consolidou a cultura ocidental na sua pretensão universalista, retomou a condenação enfaticamente, principalmente porque se colocou, nos processos de colonização, como a cultura superior, pelo fato de ter desenvolvido a escrita. As outras sociedades, mais ligadas às imagens, por assim dizer, foram destituídas como culturas inferiorizadas que deveriam ser assimiladas e desaparecer. A religião judaico-cristã, por sua vez, também condena as imagens de várias maneiras: no *Antigo Testamento*, principalmente na saga de Moisés, que contrapõe ao ídolo pagão as tábuas da lei de Deus escrita; na reinterpretação do *Novo Testamento* que surge com a Reforma Protestante; na guerra sem quartel que as igrejas cristãs empreenderam e ainda empreendem contra as imagens produzidas pelas outras sociedades. Todo este lastro de

⁶ Estes pensamentos estão baseados também na experiência de um dos autores do artigo, que é tatuador profissional.

história iconofóbica faz parte também do cinema, no qual a marcação corporal, pelo menos em uma grande parte dos filmes, nos habituou a relacionar violência, desajuste e marginalidade com esta prática. Há poucos, mas importantes filmes em que se evita essa abordagem condenatória e preconceituosa—por exemplo, *Papillon*, de Franklin Schaffner (1973); *Memento* ou “Amnésia”, de Christopher Nolan (2000); *Eastern Promises* ou “Senhores do Crime”, de David Cronenberg (2007); *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (2013); entre outros.

O Amor e a Fúria é um deles e o escolhemos para a análise justamente porque tematiza essa relação de tensão e enfrentamento entre imagens poderosas, representadas pelo sistema milenar de marcação *Moko*, e a não menos poderosa condenação ocidental a esta prática. Num contexto urbano degradado—produto da ocidentalização do mundo, as marcações corporais dos personagens e da própria cidade jogam vários papéis fundamentais nesses processos contemporâneos extremamente violentos e conflitivos. Assim, gostaríamos de pensar, a partir deste filme, o que está em jogo, na nossa coetaneidade, quando a ocidentalização, extremamente consolidada, entra em crise e se vê contestada pelas práticas culturais dos outros povos que ela tentou em vão apagar.

A marcação corporal maori

Assim como a *Tebori*, técnica de marcação corporal japonesa, *Moko* é uma técnica tradicional que chegou a níveis bem complexos de sofisticação muito antes do advento das máquinas elétricas. *Moko* é conhecida pelas linhas negras incrivelmente precisas que se organizam em grupos formando figuras maiores, semelhantes a espirais, arabescos, ondulações, zigue-zagues e outras formas que parecem estar em constante movimento. São marcas profundas que tradicionalmente criavam um relevo na pele, e que geralmente acompanhavam a superfície irregular do corpo, suas curvas e desproporções, terminando com grandes porções escurecidas, e dando a impressão de uma roupa indelével ou segunda pele. Com o advento da máquina elétrica de tatuar, não se produz mais uma incisão tão evidente, mas, por outro lado, fazer um traço na pele tornou-se muito mais rápido e prático.

De acordo com o antropólogo Lars Krutak (2013), os polinésios, de modo geral, consideram a tatuagem uma prática transcendental bem elaborada que envolve a incorporação e transmissão de forças espirituais. Porém, as marcas têm também outros sentidos, como a relação com genealogia, habilidade, reputação, entre outras questões indicadas

por Krutak, de modo que o tatuado é afetado física, psicológica e espiritualmente. O que não significa que a esfera física seja menos importante, ela só é mais fácil de identificar, pois nos aparece pela visualidade de maneira destacada na pele.

As relações entre o corpo do tatuado e o do tatuador são determinadas por uma série de condições. O soldado inglês Horatio Gordon Robley publicou em 1896 o livro *Moko; or Maori Tattooing* com anotações e ilustrações sobre a prática que até hoje continua viva, como o filme nos mostra. O inglês afirma que quando um maori era tatuado, ele passava por uma espécie de restrições, não podendo comunicar-se com pessoas em condição diferente da sua nem utilizar as mãos para se alimentar, além de não poder comer determinados alimentos. Além disso, um chefe poderia ser alimentado por meio de um funil enquanto tatuava (Robley, 2003). Sendo assim, o tatuador precisava lidar com forças muito profundas e restritas, por isso ele era necessariamente um exímio conhecedor de sua cultura.

Tudo isso fazia dele uma figura respeitada, valorizada e bem remunerada. Krutak afirma ainda que os objetos utilizados no procedimento de marcação materializam forças sobrenaturais, por isso devem ser corretamente manipulados. Ele destaca as diferenças entre a tatuagem nas mulheres e nos homens: geralmente, as mulheres têm marcas nos lábios e no queixo, o que simboliza fertilidade, enquanto chefes e guerreiros apresentam outras regiões do corpo marcadas, ainda assim priorizando a cabeça. O posicionamento das marcas realmente se verifica nesta configuração no filme, em que as mulheres fazem grafismos delicados nos lábios e no queixo e os homens fazem formas mais imponentes ao longo de todo o corpo, mas especialmente e com mais cuidado na região do rosto.

Robley, que se tornou colecionador de objetos e cabeças maoris embalsamadas (das qual falaremos mais adiante)⁷, afirma já no século XIX que a marcação corporal esteve relacionada a vários fatores da vida dos Maori e geralmente indicava questões de nobreza, mérito ou dignidade, denotando assim uma distinção social. Ele afirma que as marcas são associadas à guerra e à sensualidade: as marcas faziam o homem mais temido em tempos de guerra e tornavam seu corpo belo e sensual (Robley, 2003). O soldado também aponta

⁷ Assim, Robley fez parte dos colecionadores ocidentais que pagavam caro pelas cabeças dos guerreiros maoris que sucumbiram em combate. Os guerreiros maoris tinham o hábito de cortar a cabeça dos inimigos e guardá-las em urnas que consideravam sagradas. Esta prática acabou sendo desvirtuada pelos colecionadores ocidentais que, no século XIX, pagavam caro pelas cabeças tatuadas dos guerreiros que morriam no combate.

para a conexão com a formação da identidade, como a região tatuada de maior importância era o rosto, e os indivíduos conheciam bem suas marcas, sabendo desenhá-las tal como um europeu sabia fazer sua assinatura (Robley, 2003). Sabemos, por relatos de chefes maoris, que, no século XIX, o Tratado de Waitangi com os colonizadores britânicos foi assinado pelos maoris usando elementos de suas próprias marcas corporais (Lea, 2009). Os grafismos detalhados, em geral curvilíneos, não se limitavam ao corpo dos maoris, pois também estavam esculpidos em objetos e residências, espalhando-se por toda parte e por várias esferas da vida (Robley, 2003). O espaço urbano retratado pelo filme, em Auckland, também tem marcas no seu corpo, na sua superfície. As ruas ou o interior das casas, tudo tem uma imagem sobreposta, seja de pichação, reclame publicitário ou pôsteres de ídolos de cinema (em geral dos Estados Unidos da América).

Segundo Te Awekotoku, citado por Arthur Ferrari Gonçalves (2019), o *moko* coloca na pele “afetos e afecções culturais reconhecidos pela coletividade, fabricando esse corpo como uma espécie de feixe existencial” (p. 38). Esse amontoado de marcas e símbolos metamorfoseia sacralizando o corpo e assim organizando uma pertença. Segundo Pierre Clastres, a marca é um obstáculo ao esquecimento, o próprio corpo traz impresso em si os sulcos da lembrança — o corpo é uma memória (Clastres, 2017).

Análise do filme

O filme é uma crônica familiar de maoris urbanos da Nova Zelândia que enfrentam problemas sociais e familiares, e que termina com o retorno dos integrantes da família à comunidade maori, sem a presença do pai, como solução para o caos vivido. O título original do filme em inglês, *Once Were Warriors* (que poderia ser traduzido como “uma vez fomos guerreiros”, ou “éramos guerreiros”), é retirado de uma fala da mãe, Beth, e remete ao passado guerreiro dos Maori de onde ela vem. A tradução que foi feita ao português, *O Amor e a Fúria*, por sua vez, tem um significado um pouco diferente, pois nos faz pensar, por um lado, numa dicotomia que atravessa a sociedade neozelandesa colonizada por britânicos e, por outro, nas inversões conceituais que ocorreram nos costumes indígenas, especialmente o da marcação corporal, depois da presença europeia. A dicotomia alude ainda ao desequilíbrio da família principal e, de maneira mais ampla, à sociedade urbana resultante do choque cultural.

A família Heke é composta pelo casal e seus cinco filhos. Apesar da dedicação e liderança de Beth, a mãe, todos sofrem com as atitudes de Jake, o pai alcoólatra e violento que não é boa influência para os filhos. Ele é a personificação de uma sociedade desequilibrada, esfacelada, pendulando entre o amor e a fúria. Quando não está festejando e bebendo, ele é violento, instável e surta repentinamente, agredindo a esposa e colocando em risco a vida dos filhos, seja pela agressão física e verbal ou pelas más companhias.

Por outro lado, a história do casal é uma versão degradada do mito do herói Mataora, que teria trazido para os Maori, segundo Gonçalves (2019), a técnica *Ta Moko*. Mataora foi abandonado pela esposa, Niwareka, porque a agrediu. Ela teria voltado à sua casa de origem. O herói se enfeita com pintura corporal para pedir perdão à mulher. Porém, ele acaba perdendo a pintura facial e provoca o riso dos parentes. Envergonhado, ele se percebe diferente dos outros, que tinham belas marcas definitivas nos rostos (Gonçalves, 2019).

Jake, todavia, não é exatamente um maori, embora sua fisionomia nos lembra alguém dessa etnia. Ele tem um passado difícil e complicado, vindo de uma linhagem de escravos. Ele é um desajustado que procura se entorpecer promovendo ou participando de festas com família e amigos, que sempre acabam violentamente. Jake recorre à violência até mesmo quando sua filha Grace se suicida, ele pega o machado e bate repetidas vezes na árvore onde estava pendurada a corda que tirou sua vida.

Embora não se possa associar o comportamento agressivo e desrespeitoso à sua condição precária de vida, não há como esquecer que Jake está desempregado, é menosprezado pela sociedade, pela mulher e pela família dela e, portanto, vive num país onde é condenado pelos brancos e pelos maoris. O filme, fazendo alusão a um mito maori, expõe toda essa complicada estrutura social neozelandesa pós-colonial, que separa e hierarquiza as pessoas, colocando o branco no alto da pirâmide, o maori logo depois e, por último, os filhos de escravos, que são africanos que se misturaram com os maoris ou com os brancos. Não é explícito o motivo da rejeição de Jake pelos maoris, mas ele avalia que seja por vir de uma família de escravos, ao menos é isso que ele pensa e guarda para si. Sua situação é resultado de um processo de rejeição social e também de auto rejeição. Por outro lado, ele é conhecido como *“Jake the Muss”*, que pode ser traduzido como Jake Baderneiro (conforme traduzido na legenda do filme), o que lhe dá uma certa relevância dentro do espaço social periférico em que vive.

Figura intrigante também do ponto de vista da condenação social da marcação corporal, Jake a condena parcialmente, apenas quando tem referência maori, como podemos perceber pelos comentários que faz a respeito das marcas do filho mais velho. Mas ele próprio possui diversas marcas, de maneira que ressignifica a marcação corporal ao apoiá-la e praticá-la, exceto quando ela tem origem ou referência maori. As imagens tatuadas são composições comuns no mundo da tatuagem contemporânea, elas aparecem cada vez mais nos contextos urbanos, onde a prática ganha espaço especialmente entre os jovens, uma espécie de contestação ao padrão hegemônico. Valida-se a tatuagem como meio de afirmação pessoal, entre outras coisas, como no caso de Jake, que enfrenta um outro tipo de discriminação—mesmo que ela seja apenas imaginada e os maoris o rejeitem apenas por ele ser violento.

De qualquer forma, se no mito, Mataora consegue ser perdoado e inserido na comunidade da mulher, Jake fica sozinho no filme, o que nos faz pensar que nas condições atuais não é mais possível esse tipo de acolhimento nos grupos maori. Processo de degradação das relações que as comunidades maoris tinham com os outros como mostra o mito? A violência como fica explícita no mito é uma constante na cultura maori, entretanto, ela toma outra dimensão na contemporaneidade. É uma violência sem *mana* ou orgulho como fala Beth e que faz alusão ao verbo no passado que se estampa no título do filme *Éramos Guerreiros*. Jake, ao contrário de Mataora, teria internalizado a rejeição dos Maori porque carrega um passado de extrema violência, justamente provocado pela cultura ocidental trazida pelos brancos que até agora detêm o poder na Nova Zelândia. Como diz Beth, Jake acabou internalizando a condição de escravidão de seus ancestrais, tornando-se escravo de si próprio, de seus punhos e da bebida. Jake possui cinco marcas visíveis e Beth apenas uma. Fizemos um esboço dessas figuras tatuadas para poder analisá-las melhor. Logo após os esboços, analisaremos cada uma dessas marcas detalhadamente, considerando sua contribuição para a construção dos personagens do filme.

Figura 1. Andorinha no ombro de Beth



Fonte: Elaboração própria.

Figura 2. Escamas no punho de Jake



Fonte: Elaboração própria.

Figura 3. Coração e adaga no antebraço esquerdo de Jake



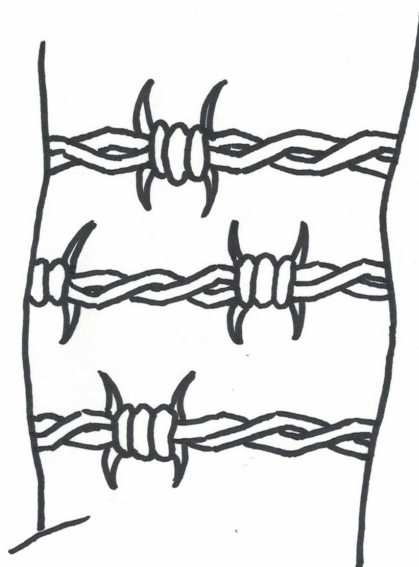
Fonte: Elaboração própria.

Figura 4. Águia no ombro de Jake



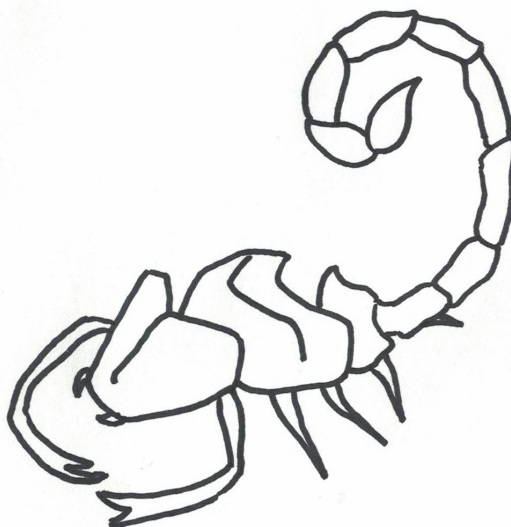
Fonte: Elaboração própria.

Figura 5. Arame farpado ao redor do bíceps de Jake



Fonte: Elaboração própria.

Figura 6. Escorpião no pescoço de Jake



Fonte: Elaboração própria.

A tatuagem atualmente ocupa um lugar importante na vida de muitas pessoas e vem ganhando cada vez mais espaço nas cidades. Pode-se traçar uma relação direta entre a urbanização e o crescimento de estúdios de tatuagem, que aparecem no filme em um lugar sujo da cidade, numa noite perigosa, visibilizando as grandes fraturas do aspecto social das sociedades urbanizadas. Nos estúdios contemporâneos, em todo o mundo, imagens similares a essas que visualizamos na pele de Jake e Beth são lugares comuns, elas aparecem repetidas vezes de maneiras parecidas, mantendo um padrão de desenho e inserindo extensões, num processo de variação dentro de uma mesma estrutura.

No filme, Beth tem apenas uma marca visível, uma delicada andorinha voando na região do peito (Figura 1). Ela não fica muito exposta, então só pode ser vista em algumas cenas. A andorinha é uma ave que aparece no Ocidente em tatuagens desde a invenção da máquina elétrica de tatuar, por vezes integrando composições maiores, carregando faixas e outros objetos no bico. Ela surge, portanto, acompanhando os processos de marcação corporal nos contextos urbanos. As marcas corporais não são signos fechados, elas são imagens complexas e abertas para o mundo. Assim como os hieróglifos, elas podem carregar ideias complexas e não apenas narrativas lineares.

Jake, por sua vez, tem cinco marcas visíveis. As escamas (Figura 2) remetem a uma característica extra-humana ou não convencional entre os humanos. As escamas recobrem o punho de Jake, como se fosse uma luva ou braçadeira. Como o personagem trabalha com a manga da camisa dobrada e seu punho direito é o mesmo utilizado para manusear a faca durante o trabalho, as marcas aludem ao seu ofício de como vendedor de frutos do mar. No antebraço esquerdo, vemos um coração transpassado por um punhal e uma fita envolvendo toda a figura, com a frase “Jake loves Beth” (Figura 3). O conjunto indica metaforicamente a profundidade do amor sentido, expressa a intensidade como uma das características marcantes do personagem. No ombro há uma águia preta e branca, voando com as retrizes da cauda tensionadas e as garras para frente, em posição de ataque (Figura 4).

No filme, a ave parece ser um signo de virilidade que associa o comportamento de Jake ao caráter dominante e agressivo do predador. À altura do bíceps esquerdo, três linhas de arame farpado em tons de cinza circundam o braço (Figura 5). Em uma das cenas no bar, Jake bate no homem que interrompe a canção de Mavis. O homem tem uma grossa linha de arame farpado cruzando a testa e, segundo Jake, já deve ter sido preso—o que sugere que ele também já esteve. Tudo indica que o arame farpado pode ser associado ao controle e à reclusão e Jake, vindo de uma família de escravos e não sendo aceito em seu

contexto atual, torna incontornável o debate sobre a questão do aprisionamento e da disciplina que é trazida com a iconografia do arame farpado. Por fim, Jake tem um escorpião no pescoço, numa região que fica visível o tempo todo (Figura 6).

De qualquer forma, as marcas transformam o corpo numa superfície na qual se sobrepõem imagens que o demarcam, ao mesmo tempo, como um território e uma página com informações inscritas para serem lidas. Segundo Gonçalves (2019), além de trazer prestígio dentro dos grupos sociais onde se usa esta prática, a marca corporal se “mostra fundamental para a existência do eu social dos diferentes grupos e consequentemente das relações de trocas materiais e imateriais entre as alteridades” (p. 33). Eram formas de observação e permeação que, ainda segundo este autor, não se equiparam à destruição e conversão trazida pela cultura ocidental. Assim, as marcas corporais estabelecem um “diálogo entre os diversos que reconhecem a alteridade do contrário. Processo social que é a antípoda do “monólogo de esvaziamento do suposto superior pelo inventado inferior” (Gonçalves, 2019, p. 33-34)

Os filhos de Beth e Jake são Huata, Polly, Boog, Grace e Nig. Os dois primeiros são muito pequenos e não participam ativamente do filme, senão com algumas falas, ao contrário dos mais velhos que têm suas trajetórias individuais desenvolvidas. Beth, a mãe, fica numa posição suspensa em meio à sociedade neozelandesa, pois não compactua com a polícia, nem com as ditas gangues, nem com os amigos do marido, ficando num vácuo entre instâncias sociais dominantes. Ela fica desprotegida, mas tem braveza de sobra e uma forte ancestralidade para resistir e restabelecer a união familiar. Também representa toda uma parcela de mulheres indígenas que se viram obrigadas a ir para a cidade e passaram a viver numa posição social deslocada. No caso da protagonista, deveu-se ao fato de ela acompanhar o marido, que não tinha sido aceito pela comunidade. Assim como outros maoris, num processo de diáspora interna, a família acaba ficando na periferia dos circuitos urbanos. Apesar de tudo isso, Beth ainda conserva um certo prestígio entre os membros de sua comunidade.

Boogie é um garoto bom que, no entanto, andou em más companhias, pelo que acabou sendo preso pela polícia e enviado ao centro de assistência social, distante de sua família. O centro é coordenado por um homem de ascendência maori que, embora não tenha tatuagens e use terno e gravata, reabilita os detidos com base em fundamentos da cultura maori. Ele trabalha para as instituições governamentais e fornece, como caminho para reabilitação aos jovens que estão à margem da sociedade neozelandesa contempo-

rânea, a educação maori, mas sem a marcação corporal, como, por exemplo, a prática do *haka* e o respeito aos objetos que eram usados pelos ancestrais maoris que enfrentaram os invasores ingleses, como a *taiaha* (arma de combate utilizada pelos guerreiros maoris contra os britânicos, como é explicado no filme). O *haka* é uma dança de guerra, ou saudação guerreira, realizada em grupo com o acompanhamento de um canto proferido pelos participantes, que funciona tanto para intimidar os inimigos quanto como uma maneira de receber ajuda espiritual (Pareira & Moraes, 2016).

Atualmente, o *haka* continua sendo performado de várias formas, mesmo que em outros contextos e com outras finalidades do que aquilo que constituía tradicionalmente o *haka* maori. A energia promovida pelo ritual, que pode ser sentida claramente no filme, invoca uma força espiritual ancestral. Como instrui o coordenador do centro de assistência social, é preciso agarrar as terras ancestrais e introjetá-las no corpo, isto é, alcançar o que ele chama de *Wairua* dos antepassados. Mesmo sem as tatuagens, Boogie aprende que possui as marcas no interior, demonstrando que o serviço de assistência social trabalha com o interior das pessoas, ensinando-as a internalizar aquilo que lhes foi tolhido no processo de colonização, como caminho para viver bem nessa sociedade. Considerando os processos violentíssimos que os Maori sofreram na época da colonização, em que, segundo Gonçalves (2019), lhe “foi restringido o direito ao corpo fabricado em seus termos sociais, seus hábitos, línguas, crenças e principalmente o direito ao *moko*” (p. 37). Então, em que medida a marca internalizada torna os jovens menos resistentes e mais de acordo com o comportamento exigido pela sociedade branca? Em que medida a censura de marcar o corpo reforça essa sociedade tão assimétrica, que simplesmente condena princípios e práticas culturais diversas? Não é essa falta de permeabilidade e diálogo do autoritarismo ocidental que torna a estrutura dessas sociedades problemática para todos, atingindo principalmente as ditas minorias.

Grace é uma jovem que começa o filme animada e termina da maneira mais sombria possível, depois de enfrentar muitas dificuldades. Ela gosta de escrever e contar histórias, e como se sente mal no ambiente familiar, encontra amizade e apoio com as histórias que sempre está a escrever e a compartilhar com o amigo Toot. Este é um jovem sonhador que vive sozinho num carro abandonado embaixo da ponte, projetando planos para o futuro que permitam melhorar sua qualidade de vida. Ele sonha em atingir a idade necessária para adquirir dinheiro e melhorar de vida. Embora esteja buscando nas histórias que lê e conta uma espécie de ligação com a ancestralidade maori, Grace não tem a ligação que sua mãe

tem com a ancestralidade e acabou não aguentando o peso de sua situação. Entre os três filhos mais velhos, ela foi a única que não aprendeu a resistir por meio da cultura maori que estava tanto nos grupos marginalizados da cidade quanto no centro de assistência social.

Nig é o mais velho dos cinco filhos. Como todos os outros, ele não se sente bem em meio aos pais e ao ambiente em torno deles, e encontra aceitação num grupo maori urbano que alguns chamam de “ganguê”. Nig passa pouco tempo em casa e não tem boa relação com o pai nem com a mãe, mas restabelece sua comunidade por meio do grupo em questão. No grupo, os homens se tatuam em várias partes do corpo e as mulheres especialmente no queixo e nos lábios, seguindo a tradição prescrita pela tradição. Para pertencer ao grupo há um ritual de passagem obrigatório e violento. O processo paulatino em que Nig só tem metade da face tatuada demonstra que a marcação está ligada à concessão de um *status* específico. Não sabemos em que medida essa violência do ritual é parte da cultura maori, aparentemente o rito denota alguns dos elementos ritualísticos que marcam o caráter guerreiro do grupo, semelhante àquele exercido no passado pelos guerreiros maoris.

Entretanto, podemos deduzir, pela maneira como Boogie é iniciado, que a surra que Nig aguenta dos parceiros da futura comunidade tem um tipo de violência que não faz parte dos rituais maori ou pelo menos o filme faz um contraponto entre a iniciação maori feita pelo responsável do reformatório e aquela que os jovens urbanos praticam. E como se trata de um espaço urbano degradado, a guerra tem outra conotação, principalmente se se pensa que o grupo, que faz parte das ditas minorias, enfrenta de maneira assimétrica outro poder maior, o Estado neozelandês representado por uma polícia violenta e autoritária—nada diferente das periferias da América Latina.

O galpão onde Nig passa pelo ritual de iniciação, assim como as roupas escuras e de couro dos integrantes, carregam diversas inscrições em composições que misturam as cores preto, branco e vermelho. Seus corpos são esteticamente potencializados pelas marcas corporais e pela vestimenta escura, ao mesmo tempo carregada e recortada, com aspecto de couro trabalhado. Assim, temos um visual, por meio do figurino, que remete tanto à ancestralidade maori como à estética contemporânea de vários grupos marginalizados no mundo todo.

O choque cultural fica evidente quando Nig está no carro a caminho do ritual de iniciação. O carro ultrapassa a viatura e chega bem perto da câmera, exibindo no capô do carro uma pequena escultura de cabeça tatuada. Segundo Gonçalves (2019), a mumifica-

ção das cabeças marcadas pelo *moko* era “ao mesmo tempo atestado de vitória no conflito e também condição de reconhecimento e respeito ao inimigo e seus antepassados” (p. 43). Mas como se pode ver no filme, ela se tornou um enfeite ou *souvenir* barato que pode ser pendurado no retrovisor do carro, fazendo referência “à economia do exótico”, que comercializou as cabeças mumificadas, tornando a prática “predatória e sua continuação inviável” (Gonçalves, 2019, p. 43)

De qualquer forma, essa ordem de imagens indica a afirmação da cultura maori e a aversão às autoridades, que é compartilhada pela maioria dos descendentes maori mostrados no filme. E o grupo de Nig é reconhecido como fazendo parte da resistência maori pela mãe Beth. O que não é pouco, porque esses maoris urbanos que marcavam seus rostos são chamados de gangue perigosa pela amiga da mãe e, portanto, como fazendo parte de um escalão social mais degradado do que o vivido pela família e seus amigos. De certa forma, o filme apresenta o grupo ao qual Nig se integra como um coletivo que, ao se afirmar por meio da marcação facial, eram, se não reconhecidos, pelo menos temidos e respeitados pelos outros grupos. Assim como os Maori do passado, a marcação facial era motivo de orgulho e prestígio porque, como afirma Gonçalves (2019), “Cada nova cirurgia marca os costumes e afeições da coletividade e o indivíduo se torna um perseverar de um corpo coletivo através da confiança e reconhecimento de relações e transações fundamentais para esses universos” (p. 34).

Na sociedade referida, a marcação corporal não é praticada por todos, mas é um substrato que torna visível a identidade cultural maori. O filme não deixa apenas claro isto, mas aborda a marcação corporal sem nenhum vestígio de condenação ou preconceito. No contexto neozelandês contemporâneo, fortemente marcado pela aglutinação de aspectos da cultura maori com outros de origem inglesa, não cabe a condenação costumeira feita, geralmente, por estudiosos da cultura maori, que vem no *boom* do *Moko* uma degradação de uma prática ancestral que tinha um eminente significado social e que ao ser adotado por muitos jovens do mundo inteiro acaba perdendo seu sentido. Comumente, esse tipo de assunção é feita por pessoas que nunca experimentaram a marcação corporal, assumindo à ligeira que ela é um processo simples, superficial e sem significado.

Considerações finais

A perspectiva apresentada por Tamahori está um passo à frente da questão moralizante ocidental, porque não coloca em primeiro plano a condenação, mas tenta abordar a prática de maneira menos pretensiosa, como um dado existente que se vem complexificando na sociedade em questão e no mundo. E não é um dado autossuficiente, porque deve ser interiorizado nas pessoas, tornando-se expressão de algo que sumiu nas cidades: a comunidade. O filme, assim, assume a marcação corporal como um processo irreversível e, portanto, potente da sociedade neozelandesa. Isso fica bem visível ao insistir em mostrar as marcas no corpo da própria cidade.

A cidade, as autoridades e o idioma inglês se impõem violentamente ao ambiente rural e à tradição maori representada pelos familiares de Beth e pelo grupo de Nig. Pode-se dizer que a relação conflituosa entre Beth e Jake representa, de maneira mais ampla, o choque que se deu entre a cultura dos Maori e aquela do *Pākehā*, do homem branco. A colonização aparece de várias formas, associada aos problemas sociais e às formas degradadas de vida na cidade, provocados pelas instituições jurídicas e econômicas dos brancos, como judiciário, polícia, escola e trabalho.

A primeira cena apresenta o que podemos chamar de paisagem, considerando o sentido que esse termo adquire nas sociedades de clima temperado, isto é, a paisagem como visão de uma terra que se afasta de um ponto de observação para um horizonte distante (Gow, 1995). O dia está claro e parcialmente nublado e a vista é composta por três ambientes conectados, associando água límpida, planície seca e montanhas com neve. O lago reflete o azul do céu e uma parte do topo das montanhas, como se imprimisse marcas corporais sobre sua superfície. O som tranquilizante de uma flauta perdura por alguns segundos junto com a paisagem, mas logo a câmera se afasta mostrando que a imagem é, na verdade, um *outdoor* propagandístico numa avenida ou rodovia que corta brutalmente a natureza. As estruturas metálicas, a fumaça, os carros, a água que pinga sem parar e se aglomera, em suma, o acúmulo visual de elementos contemporâneos está mal organizado e em contraste com o meio ambiente natural.

A paisagem rural do *outdoor*, acompanhada por uma música calma, cede lugar a uma vizinhança insalubre em processo urbano degradado. Os reflexos do ambiente na água não são mais vistos, como no *outdoor*, e a atenção se volta às pichações que marcam a cidade. Paredes, carros, tubulações, assim como os corpos dos indivíduos, são pintados,

o que paradoxalmente, ao mesmo tempo que evidencia degradação urbana, dá vida à cidade acinzentada. As marcas da cidade aparecem em diversas oportunidades, em algumas composições elas são bastante numerosas e imponentes e, em outras, são elementos secundários menos valorizados. Em algumas cenas aparecem pessoas fazendo novas escritas na cidade, na ponte ou na estrutura metálica da usina, preenchendo gradativamente os espaços vazios na cidade cinza.

No caminho de Grace até o lar de Toot, as estruturas da cidade são amplamente pichadas, principalmente com escritas em diferentes estilos. A longa tubulação horizontal transpassa com rigidez todo o ambiente natural, seccionando precisamente o meio ambiente. Portões, passarelas, muros e ruas, quase tudo é marcado. Destroços e fragmentos da cidade são ressignificados pelas marcas. Carros quebrados viram *playground* para as crianças, servem de escada para Grace e até mesmo de moradia para Toot, que vive como mais um cavernícola da cidade. Os corpos e a cidade são marcados e relacionam-se intrinsecamente por meio do aspecto visual, no qual a cultura maori e a resistência diante da colonização europeia estão em evidência, já que as imagens maoris das marcações corporais, como já foi mencionado, eram também pintadas nos objetos e os ambientes. De modo que esse território volte a ser a Aotearoa, como era chamada a Nova Zelândia antes da invasão dos europeus.

Na perspectiva ocidental, costuma-se entender a tatuagem como expressão artística, mas a marcação corporal maori urbana do filme não se adequa bem à noção ocidental de arte. Tal redução levaria à artificialização de uma prática que é mais profunda (Shapiro & Heinrich, 2013). Será que, de alguma maneira, a marcação corporal maori poderia ser interpretada como manifestação artística, e os corpos dos maoris como obras de arte? O problema é que esta proposta se insere numa linha de pensamento que explicita a diferenciação entre corpo e objeto, e entre arte e vida, o que não parece ser adequado na cosmovisão maori. O corpo tatuado desfaz a ideia de obra de arte como objeto a ser contemplado à distância. A compreensão de costumes ditos tradicionais como arte é delicada, porque pode ocasionar a supervalorização de suas características estéticas e a descontextualização, assim como acontece nos museus, onde as obras flutuam num espaço neutro, aparentemente fora da história, e são lidas a partir de relações estéticas (Canclini, 2000).

Por fim, o filme inverte o discurso do colonizador sobre a marcação corporal, resgatando um lado positivo do costume maori que se mantém vivo e poderoso, apesar e especialmente a partir do choque cultural ocasionado pela colonização. O cinema, como mídia

influyente na construção de um imaginário social, cumpre o papel de dar visibilidade a essa perspectiva em escala mundial, desfazendo o estigma e se associando de maneira desprestigiada a uma prática milenar. É um passo no sentido de começar a visibilizar a resistência dos povos submetidos apesar dos terríveis efeitos causados pela colonização, como uma tentativa de acerto de contas, feita por um maori para o mundo todo. E talvez como uma reflexão séria sobre as marcações corporais que milhões de pessoas fazem hoje em dia. Por que condenar como superficiais este ato que é tão praticado? Não deveríamos tentar entender o que ele supõe, sem um julgamento? Julgar a marca corporal diz mais respeito de quem julga do que quem a pratica e a academia devia entender isso quando aborda esta questão. O filme é um tratado rigoroso sobre este assunto.

Referências

Bíblia. (1979). Edelbra.

Caitano, D., da Silva, N., & Moreira, L. (2019). O Corpo como Destino Pulsional: Sublimação e Marcas Corporais. *A Peste*, 2(2), 395-406. <https://revistas.pucsp.br/index.php/apeste/article/view/16637/12489>

Canclini, N. G. (2000). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (3ª ed.). Edusp.

Clastres, P. (2017). *A sociedade contra o Estado*. Ubu Editora.

Cronenberg, D. (Diretor). (2007). *Eastern Promises* [filme]. Focus Features & BBC Films.

Gonçalves, A. F. (2019). *Assinado e selado em sangue: um ensaio sócio-antropológico da tatuagem e a arte* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Estadual Paulista]. Repositório Institucional UNESP. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/203950>

Gow, P. (1995). Land, people and paper in Western Amazonia. In R. Hirsch, & M. O'Hanlon (Eds.), *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space* (pp. 43-62). Clarendon Press. <https://leiaufsc.files.wordpress.com/2016/08/gow-p.pdf>

Krutak, L. (2013). *Embodied Symbols of the South Seas: Tattoo in Polynesia*. LARS KRUTAK. Tattoo Anthropologist. <https://www.larskrutak.com/embodied-symbols-of-the-south-seas-tattoo-in-polynesia/>

Lacerda, H. (Diretor). (2013). *Tatuagem* [filme]. Rec Produtores Associados.

Lea, V. (2009). Resenha do livro Mau Moko The World of Maori Tattoo, de Ngahuia Te Awekotuku e Linda Waimarie Nikora. *Mana*, 15(2), 598-600. <https://www.scielo.br/j/mana/a/jbyzyWMZCBKH8KmjbRBw3MnL/?lang=pt>

Nolan, C. (Diretor). (2000). *Memento* [filme]. Summit Entertainment, Newmarket Films & Team Todd.

Pereira, D., & Moraes, D. (2016). Mídia e rugby como formas de reafirmação e reconstrução da memória maori – o haka na Nova Zelândia. *Revista Interdisciplinar Científica Aplicada*, 10(4), 86-102. <https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/rica/article/view/17880/11663>

Platão. (2008). *A República*. Fundacao Calouste Gulbekian.

Robley, H. (2003). *Maori Tattooing*. Dover Publications.

Robley, H. (1896). *Moko, or, Maori Tattooing*. Chapman and Hall.

Schaffner, F. J. (Diretor). (1973). *Papillon* [filme]. Les Films Corona & General Production Company.

Shapiro, R., & Heinich, N. (2013). Quando há artificação? *Revista Sociedade e Estado*, 28(1), 14-28. <https://www.scielo.br/j/se/a/Lft3QKjJ6mxTsMdLHhkKwww/?lang=pt>

Takiguti, K. (2013). *A Imagem da máfia: uma análise sobre as tatuagens da Yakuza*. Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental. Oriente-se: Ampliando Fronteiras.

Tamahori, L. (Diretor). (1994). *Once Were Warriors* [filme]. Communicado Productions.