

LITERATURA E CINEMA: DOIS OLHARES SOBRE O BRASIL COLÔNIA

LITERATURE AND CINEMA: TWO LOOKS ABOUT BRAZIL COLOGNE

Walter Guarnier de Lima Júnior¹

RESUMO: O empreendimento da colônia portuguesa no Brasil foi parte de um projeto que se integrava à dinâmica política, social e econômica do desenvolvimento europeu da época. As vantagens de tal estruturação logo ficaram evidentes: poder e riqueza nas mãos de poucos; suor e sofrimento na vida de muitos que aqui se encontravam, nativos indígenas, e dos que posteriormente chegariam para padecer no novo território, imigrantes africanos. De que maneira esse processo de colonização vem, ao longo dos anos, sendo contado, interpretado e/ou adaptado por manifestações artísticas tão singulares como a literatura e o cinema? E hoje, como essas duas perspectivas, bastante distintas no que diz respeito ao processo de criação e produção, podem contribuir para a “apreensão” de um projeto que se deu em benefício da maioria? Na literatura clássica canônica brasileira, obras de diversos autores, sobretudo durante o Romantismo, buscaram resgatar esse controverso período histórico. Incidindo sobre esse possível diálogo, literatura-cinema, busco, por meio das discussões aqui apresentadas, refletir sobre a visão do processo de colonização ocorrido no Brasil e manifestada em *Caramuru*, obra de Santa Rita Durão, publicada em 1781, que narra a lendária aventura de Diogo Álvares Correia, naufrago no Recôncavo da Bahia, no século XVI, e em *Caramuru: a invenção do Brasil*, filme de Guel Arraes e Jorge Furtado, inspirado no mesmo poema épico e lançado em 2001. A fim de fundamentar a discussão aqui proposta, recorro a diversos autores, dentre eles: Candido (2006, 2000), Lipovetsky (2005), Hutcheon (1991) e Lyotard (1998, 1993).

Palavras-chave: Colonialidade. Literatura e cinema. Adaptação cinematográfica. Pós-modernidade. Paródia.

ABSTRACT: The development of the Portuguese colony in Brazil was part of a project that integrated with the political, social and economic dynamics of the European development of the time. The advantages of such a structure soon became evident: power and wealth in the hands of a few; sweat and suffering in the lives of many who were here, indigenous natives, and those who would later arrive to suffer in the new territory, African immigrants. In what way has this process of colonization been related, interpreted and/or adapted by such singular artistic manifestations as literature and cinema over the years?

¹ Docente do Curso de Pedagogia do Centro Universitário Instituto de Educação Superior de Brasília – IESB/DF. Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU/MG, Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade de Brasília – UnB/DF (2013). Graduando em Pedagogia pelo Centro Universitário de Maringá – UniCesumar/PR (2019) e Licenciado em Letras Português pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU/MG (2010).

And today, how can these two perspectives, which are quite different with regard to the process of creation and production, contribute to the "apprehension" of a project that has been for the benefit of the majority? In classical canonical Brazilian literature, works by several authors, especially during Romanticism, sought to rescue this controversial historical period. Focusing on this possible dialogue, literature-cinema, I seek, through the discussions presented here, to reflect on the vision of the process of colonization that occurred in Brazil and manifested in *Caramuru*, the work of Santa Rita Durão, published in 1781, which tells the legendary adventure of Diogo Álvares Correia, shipwrecked in the Bahia, in the sixteenth century, and in *Caramuru: a invenção do Brasil*, a film by Guel Arraes and Jorge Furtado, inspired by the same epic poem and launched in 2001. In order to substantiate the discussion proposed here, I refer to several authors. Among them: Candido (2006, 2000), Lipovetsky (2005), Hutcheon (1991) and Lyotard (1998, 1993).

Keywords: Coloniality. Literature and cinema. Film adaptation. Postmodernity. Parody.

1 Introdução

Os primeiros anos que seguiram ao “descobrimento” foram marcados por um suposto desinteresse da metrópole portuguesa em relação ao território americano recém-descoberto (Brasil), ao mesmo tempo em que suas atenções voltaram-se para o Oriente. A explicação para esse evento é justificável, se considerarmos os objetivos mercantis dos países europeus, em geral, e de Portugal, em específico. Em oposição a um território virgem, um solo e clima desconhecidos, uma população nativa hostil, o isolamento em relação às principais rotas de navegação, todos esses elementos presentes em qualquer análise que se referisse às terras da América, as Índias apresentavam uma produção já estabelecida, produtos de larga aceitação no mercado europeu, os quais impunham aos portugueses

unicamente o trabalho de compra e revenda dos produtos e de manutenção militar desse monopólio.

Não foi por acaso, portanto, que, ao mesmo tempo em que Portugal estabeleceu uma série de ações em relação ao Oriente, as iniciativas em relação ao Brasil tenham se limitado a algumas expedições: de reconhecimento, para proteger a costa e para exploração do pau-brasil, única riqueza explorável de imediato e sem muitos custos para a Coroa. A exploração do pau-brasil, de modo geral, foi a única forma de exploração econômica portuguesa sobre o Brasil, durante os trinta primeiros anos após o “descobrimento”. Foi realizada de maneira rudimentar, utilizando-se a mão de obra indígena livre, num regime

conhecido como escambo². Os indígenas apressavam o pau-brasil e o transportavam até as feitorias estabelecidas na costa, onde o trocavam por bugigangas europeias.

A necessidade de defender e assegurar a posse do território, bem como a emergência de se obter fontes de lucros, somaram-se com o intuito de subsidiar o decadente comércio oriental. Foram essas as razões que explicaram a mudança na política portuguesa, ao iniciar a colonização efetiva do território brasileiro. Por *colonização*, entende-se a ocupação e exploração efetiva do território, fixação dos colonos na terra, criação de povoados e de fortificações que se estenderiam por toda a costa. Foram esses os objetivos de D. João III ao enviar a expedição comandada por Martin Afonso de Souza, em 1530, esta que, não por acaso, foi chamada de primeira expedição colonizadora. O empreendimento da então colônia parte de um projeto que se integrava à dinâmica política, social e econômica do desenvolvimento europeu da época. As vantagens de tal estruturação ficariam logo evidentes: muito poder e riqueza nas mãos de poucos, suor e sofrimento na vida de muitos.

Partindo de tal fato histórico, busco, por meio das discussões aqui empreendidas, relacionar a percepção de *Caramuru*, obra publicada em 1781, sobre o processo de colonização do Brasil, ao ângulo cômico-paródico pós-moderno evidenciado em *Caramuru: a invenção do Brasil*, filme de Guel Arraes e Jorge Furtado, inspirado no mesmo poema épico e lançado em 2001.

Vale ressaltar que, a análise aqui empreendida, se centrará, em especial, no processo de adaptação da primeira pelo segundo. Ressalto, ainda, que refletir sobre esse processo, envolve considerar: o contexto histórico de cada produção, a posição discursiva de seus produtores, assim como o extenso intervalo temporal que as separam. Será necessário e inevitável, durante a análise proposta, perguntar, por exemplo, de que maneira o processo de colonização vem, ao longo dos anos, sendo contado, interpretado e/ou adaptado por manifestações artísticas tão singulares como a literatura e o cinema. E hoje, como essas duas perspectivas, bastante distintas no que diz respeito ao processo de criação e produção, podem contribuir para a apreensão de um projeto que se deu em benefício da maioria?

² Troca de mercadorias ou serviços sem intermediação do dinheiro (MICHAELIS, 2010, p. 348).

Para fundamentar a discussão proposta, recorro a diversos autores. Dentre os principais, destaco: Bosi (1992, 2015), Candido (2000, 2006) e Moisés (2012), no que diz respeito ao processo de colonização; Lebel (1975), Lipovetsky (2005), Hutcheon (1991) e Lyotard (1993, 1998), ao abordar os temas: cinema e pós-modernidade.

A fim de didatizar e dinamizar as discussões expostas e desenvolvidas, organizo este estudo na seguinte sequência: na primeira seção – *Caramuru*: um poema épico de Fr. José de Santa Rita Durão – levanto brevemente dados estruturais e enredo da obra, buscando entender como é percebido e interpretado o período histórico da colonização; na segunda – Cinema e pós-modernidade – conceituo pós-modernidade, discorro sobre seus impactos na produção cinematográfica, discuto o processo de adaptação e esclareço a relação entre a obra de Guel Arraes e Jorge Furtado (*Caramuru*: a

invenção do Brasil) e a pós-modernidade; na terceira seção – Parodiando um clássico do século XVII – reflito a interpretação e adaptação cinematográfica pós-moderna sobre a colonização do país, apontando suas contribuições para a atual ressignificação do famoso evento histórico brasileiro. Ao final, apresento as considerações finais e registro as referências consultadas.

2 *Caramuru*: um poema épico de Frei José de Santa Rita Durão

Publicado pela primeira vez em Lisboa (1781), *Caramuru*, obra de autoria de Fr. José de Santa Rita Durão³, apresenta como enredo a lendária história de Diogo Álvares Correia⁴ e sua convivência com os indígenas brasileiros. Naufragando no litoral da Bahia, um disparo de espingarda lhe confere o título de “Caramuru”, segundo o imaginário indígena, filho do trovão. Por apresentar características “sobrenaturais”,

³ Frei José de Santa Rita Durão formou-se em Teologia pela Universidade de Coimbra e pertenceu à Ordem de Santo Agostinho. Viajou para Espanha e Itália, exercendo o cargo de bibliotecário em Roma durante nove anos. Depois, foi professor na Universidade de Coimbra, onde chegou ao cargo de reitor. Escreveu a epopeia *Caramuru*, publicada em 1781, que teve, segundo o crítico literário Jacinto do Prado Coelho, tão fria receptividade que levou o autor a queimar todo o restante de sua obra poética.

⁴ Diogo Álvares Correia (1475-1557) efetivamente existiu. Entretanto, sua história

real não é exatamente a contada por Santa Rita Durão. Ele de fato casou-se com a filha do cacique Taparica, chefe dos tupinambás, e com ela teve quatro filhas. Todas se casaram com colonos d’além mar vindos com Martim Afonso de Sousa, comandante da primeira expedição colonizadora no Brasil. Diogo levou Paraguaçu à corte francesa, onde foi batizada, e com ela se casou oficialmente. Seu nome cristão passou a ser Catarina. Diogo e a esposa retornaram ao Brasil, onde ele se envolveu em questões políticas. Morreu e está enterrado em Salvador.

destinam-lhe, como esposa, Paraguaçu, filha do cacique Taparica. Por ser cristão, Diogo a conduz à França, a fim de batizá-la e recebê-la em matrimônio (MOISÉS, 2012, p. 112).

Caramuru é um poema épico escrito nos moldes camonianos, apresentando dez cantos e versos decassílabos, organizados em oitava rima.

Tal imitação, coerente com o neoclassicismo em voga no século XVIII, apenas merece reparo naquilo em que traduz uma atitude servil: Santa Rita Durão amparava-se em Camões por sentir-se falta de espírito criador, da originalidade que sugeria, no interior dos quadros coevos, imitar sem copiar. E é na sequência desse epigonismo voluntário que o poeta remonta a uma lenda do século XVI, convicto de que “os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que os da Índia”, como [Durão] declara no prefácio da obra [*Caramuru*]. (MOISÉS, 2012, p. 117).

Os companheiros de naufrágio de Diogo foram devorados pelos indígenas. Ele, porém, se salva. Com um tiro de espingarda, impressionou tanto os nativos, que estes passaram a respeitá-lo.

O herói de Durão se vincula tanto à tradição histórica quanto à linhagística. De um lado, sabemos que, tendo chegado à Bahia quiçá pela altura de 1510 (conforme o poema, teria vindo no decênio de 1530). Morreu em 1557, tendo sido excepcionalmente considerado pelos índios e, depois, pelos colonos e autoridades, que ajudou de maneira substancial (CANDIDO, 2006, p. 174).

Os heróis, de modo geral, e nesse caso Diogo Álvares não foge à regra, são os exemplos do que os homens devem ser ou, por outro lado, os tipos do destino humano, cujos próprios erros devem ser lembrados e registrados. Tal simplificação, segundo Candido (2006, p. 174), é extremamente compreensível à medida que notamos que, embora Durão use Diogo como elemento romanesco, seu principal interesse é celebrar, na escala da epopeia, a colonização portuguesa no Brasil. Diogo, alcunhado de “Caramuru” – filho do trovão – pelos tupinambás, é o principal responsável pela colonização na Bahia. “Menos herói de luta do que herói cultural, ele [Diogo] é o fundador, o homem providencial que ensinou ao bárbaro as virtudes e as leis do alto” (BOSI, 2015, p. 73).

Durão cede ainda à tendência retrospectiva da epopeia clássica, propagando-se na crônica do descobrimento e das riquezas coloniais (fauna e flora), não se esquecendo das glórias do apostolado jesuítico.

Já no purpúreo e trêmulo
horizonte,
Rosas parece que espalhava a
aurora.
E o Sol que nasce sobre o oposto
monte,
A bela luz derrama criadora:
Ouvem-se as avezinhas junto à
fonte,
Saudando a manhã com voz
sonora;
E os mortais, já do sono desatados
Tornavam novamente aos seus
cuidados

(DURÃO, 2011, p.51).

A exaltação dos valores da terra e a plasticidade das descrições são o ponto chave da obra. Santa Rita constrói o texto usando, para tanto, a estrutura das clássicas epopeias: proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo. O conteúdo do poema, por sua vez, reflete o pensamento cristão que substitui perfeitamente a mitologia pagã de Camões ou dos clássicos.

[...] convém notar que Durão deu semelhante tratamento à natureza porque, em parte, isto se vinha efetuando na visão que os portugueses manifestaram do Brasil, desde o século XVI, e que se comunicara aos escritores brasileiros na passagem do XVII para XVIII, com Botelho de Oliveira, seguido por Rocha Pita e Itaparica. Esta visão traz latente uma espécie de esforço coletivo da literatura para erigir o país em vasto lugar ameno, não mais concebido como ponto privilegiado no conjunto de uma paisagem, mas como paisagem totalmente bela e deleitosa, no conjunto do mundo, - o que se define em Rocha Pita (CANDIDO, 2006, p. 177-178).

Ao louvar os feitos do herói do poema, Santa Rita louva, também, a flora e a fauna brasileiras. Não se trata de louvação ingênua à maneira dos viajantes que exaltam de nossa terra as qualidades exóticas, mas descreve também nossas riquezas e particularidades: serras e rios, açúcar, as plantas aromáticas e medicinais, a madeira e os animais. Para Candido

(1987), tal recurso também ocorrerá no Romantismo, porém apresentando uma conotação um pouco diferente da apresentada pelo contexto de *Caramuru*.

A idéia (sic) de *pátria* [no Romantismo] se vincula estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social (CANDIDO, 1987, p. 141, grifo do autor).

É compreensível que, num país sem tradições, em especial durante o Romantismo, tenha se desenvolvido a ânsia por se encontrar as próprias raízes, de buscar no passado significados para compreender a própria realidade, a fim de afirmar a mesma dignidade histórica dos países mais antigos. Nesse afã, os autores adeptos a este período compuseram, de certo modo, uma literatura para o passado do país, estabelecendo troncos em que pudessem se filiar e, através disso, parecer herdeiros de uma tradição respeitável, embora ainda muito jovem se comparada à europeia (CANDIDO, 2006, p. 171).

Outro elemento a se considerar, em *Caramuru*, é a representação da figura do nativo brasileiro. Este *outro*, percebido como objeto de colonização e catequese, perde sua autenticidade étnica e regride ao marco zero de espanto,

quando antropófago, ou a exemplo de edificação, quando religioso (BOSI, 2015, p. 72).

Mas já três vezes tinha a lua
enchido
Do vasto globo o luminoso
aspecto,
Quando o chefe dos bárbaros
temido
Fulmina contra os seis o atroz
decreto:
Ordena que no altar seja oferecido
O brutal sacrifício em sangue
infecto,
Sendo a cabeça às vítimas
quebrada
E a gula infanda de os comer
saciada
(DURÃO, 2011, p. 25).

Em suma, *Caramuru* trata-se de uma obra nativista, em que o autor prima por detalhar a fauna, a flora, as riquezas minerais brasileiras, bem como os costumes indígenas. Essas mostras de erudição, ao gosto enciclopédico da época, trazem consistentes conhecimentos de zoologia, história, folclore, geografia e religião, em prejuízo do tom épico e lírico do poema, quebrando-lhe a sequência de ação e a intensidade emocional.

3 Cinema e Pós-modernidade

Partindo da Sociologia, o conceito de pós-modernidade, bastante atual, de uso recorrente e ao mesmo tempo muito controverso, tem suas origens no final do século XX, quando a cultura e as artes eram dominadas por um projeto

moderno já em crise. Seu caráter controverso pode ser identificado desde o surgimento, quando François Lyotard (1998) e Walter Benjamin (2014) divergem quanto à interpretação do novo fenômeno cultural. O primeiro, através da obra *A condição pós-moderna*, entende o novo contexto como o resultado da falência das denominadas “grandes narrativas”, os famosos “ismos”, compreendidos como explicações sobre o mundo em sua linha temporal de presente, passado e futuro (*cristianismo, iluminismo, marxismo...*). O segundo, Walter Benjamin, discordando de Lyotard, através do texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, entende a pós-modernidade não como o esgotamento daquilo que, até então, era denominado de moderno, mas como sua extensão ou continuidade, um período em que o objeto artístico, nas suas mais variadas formas, perderia sua “aura” em decorrência da reprodução em larga escala.

O que é, afinal, a pós-modernidade? Para Lyotard (1998), um mundo “sem grandes narrativas”, repleto de jogos de linguagem e, ao mesmo tempo, mediado por eles. É, ainda, a ascensão do poder e da eficiência que sustentam a infinita reprodução de um sistema, que aumenta sua eficácia e desempenho. O que isso

quer dizer? Quer dizer que, quem dispõe de mais dinheiro, favorece o que lhe interessa, pois não há mais a verdade absoluta, responsável por julgar e diferenciar o válido do inválido. Bauman (2001), por outro lado, apresenta uma abordagem diferente daquela de Lyotard, na medida em que explica o fenômeno a partir das relações sociais, pelo viés da Sociologia, deixando o aspecto linguagem para segundo plano. Preferindo a expressão *modernidade líquida*, defende que não há uma clara ruptura, mas apenas uma mudança na continuação da modernidade.

As primeiras influências pós-modernas no cinema ocorreram somente em 1980, vinte anos após o levantamento de suas primeiras discussões. As enormes mudanças tecnológicas, vivenciadas a partir desse período, propiciaram, no campo da produção cinematográfica, o surgimento de novos meios para (re)criar mundos reais e/ou imaginários, virtuais, complexos e fragmentados, isto é, fizeram surgir as particularidades que hoje caracterizam o cinema na era da pós-modernidade.

Tanto o cinema quanto a literatura, num sentido bem geral, podem designar não apenas a obra propriamente dita, mas também os sistemas de criação, circulação e recepção envolvidos. Candido (1981, p. 23-25, grifo nosso), ao

definir literatura, a considera como “(...) um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns”, em que se diferenciam elementos como linguagem, temática, imagens, abordagem, dentre outros. Da mesma forma, ocorre com o cinema, sistema em que também há elementos que interferem no seu processo de criação, circulação e recepção.

Para o senso comum, responder à questão – *Por que o cinema ainda investe tanto na adaptação de obras literárias?* – parece ser uma tarefa bastante fácil. Traduzir, tornar a obra mais atraente, diriam alguns. Muitos pesquisadores discordam.

Sobre isso, Rodrigues e Zaninelli (2009) questionam:

Mas seria essa mesma a função da adaptação: facilitar, ou melhor, “traduzir” a escrita literária para o público que não tem paciência para lê-la? Enquanto para alguns cineastas, a adaptação cinematográfica não visa à facilidade, mas outra forma de representar uma determinada história – que por sinal também exigirá uma nova leitura do espectador, para outros, infelizmente, a expressividade dos filmes “anula” a beleza das palavras devido à concretização da ideia construída pela criatividade do leitor (RODRIGUES & ZANINELLI, 2009, p. 54).

No cinema, o uso das novas tecnologias, como os efeitos especiais, por exemplo, ajudou a estabelecer alternativas para o cumprimento dos objetivos inerentes a

uma produção cinematográfica emergente. Esse mundo tecnológico que vem, cada vez mais crescendo, possui íntima relação com os conflitos políticos, econômicos, sociais, étnicos, religiosos e o (res)surgimento do nacionalismo. As imagens fílmicas, conseguidas por meio dessas tecnologias em ascensão, se tornaram uma autoapresentação do capitalismo e sua globalização, nos ajudando a compreender melhor os tempos modernos. Visualizar essas imagens do mundo ficcional, muitas vezes oriundas do mundo concreto, nos faz refletir não somente sobre as próprias imagens, mas principalmente sobre a suposta realidade inserida em seu contexto. Sobre isso, Lebel (1975) declara:

Como ponto de partida há este facto bem conhecido: <<a impressão de realidade>> no cinema; o <<realismo>> fotográfico retomado pelo cinema que, unindo a representação mecânica espacial dos objectos pela fotografia ao seu próprio desenvolvimento no tempo, confere à <<reprodução>> mecânica do <<mundo>> pela fotografia a dimensão temporal, e origina assim (junto daqueles que se querem deixar prender) a ilusão que reflecte o <<real>>, que <<reproduz>> o <<mundo>> ou <<a realidade>> (LEBEL, 1975, p. 21).

Logo, a realidade pós-moderna se funde com a realidade fragmentada das mídias. A arte pós-moderna, em geral, e o cinema pós-moderno, em especial, estão

vinculados ao alegórico, à desconstrução e ao paródico. Juntos rompem o limite entre o erudito e o popular, misturando, hibridizando e relendo manifestações artísticas clássicas anteriores. Segundo Hutcheon (1991),

A maioria dos teóricos do pós-modernismo que o consideram como uma “tendência cultural dominante” (Jameson 1984^a, 56) concordam que ele se caracteriza pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa (...) Eu concordaria e, na verdade, afirmaria que a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar (HUTCHEON, 1991, p. 22).

No pós-modernismo, as produções deixam de ser como nos movimentos anteriores, monumentais e duradouras, entrando no período de “rearranjos”, por assim dizer, no caos da (res)significação.

O pós-moderno seria aquilo que no moderno alega o <<impresentificável>> na própria <<presentificação>>; aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permita sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com <<presentificações>> novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de <<impresentificável>> (LYOTARD, 1993, p. 26).

É no pós-modernismo, ainda, que ocorre o advento de uma cultura extremista que empurra a lógica do modernismo aos

seus limites extremos. É no decorrer da década de 1960 que o movimento revela suas principais características com seu radicalismo político e cultural, com seu hedonismo, contracultura, liberação sexual, mas também filmes e publicações pornô-pop, aumento da violência e crueldade nos espetáculos, a cultura comum se harmoniza com a liberação, com o prazer e com o sexo (LIPOVETSKY, 2005, p. 83).

Alguns cineastas e diretores brasileiros, provenientes do contexto exposto, tentam representar e problematizar, na atualidade, questões relacionadas ao país. O cinema brasileiro surge, então, como o lugar das discussões sobre a experiência de identificação, alteridade e violência. A personagem pós-moderna possui características semelhantes às atribuídas ao sujeito do período. Se hoje vivemos uma intensa troca de informações, práticas culturais, somos também seres híbridos, que incorporam as identidades que se mostram à disposição das personagens nos filmes. No cinema brasileiro, tal ideia está representada nos elementos que indicam essa constante troca cultural, sobretudo nos filmes que retratam a época do período colonial de forma paródica, como no caso de *Caramuru: a invenção do Brasil*.

4 Parodiando um clássico do século XVII

Inspirado no poema épico *Caramuru*, atribuído a Fr. José de Santa Rita Durão, e a sua versão romanceada por Viriato Corrêa em *As mais Belas histórias da História do Brasil* (1957), a comédia brasileira, *Caramuru: a invenção do Brasil*, de 2001, de Guel Arraes e Jorge Furtado, apresenta a história de Diogo Álvares (Selton Mello), pintor português que será degredado em decorrência de uma falsa acusação de atentado à Coroa. Chegando ao Brasil, seu infortúnio acaba desencadeando uma linda história de amor com Paraguaçu (Camila Pitanga). O romance, de imediato, ganha a configuração de um triângulo amoroso entre Diogo, Paraguaçu e sua irmã Moema (Débora Secco). Pouco tempo depois, Diogo viaja para França onde será condecorado rei. Inconsoladas pelo suposto “abandono” de Diogo, Paraguaçu e Moema se lançam ao mar atrás da caravela em que se encontra *Caramuru*, mas apenas Paraguaçu consegue alcançar a embarcação. A história dos dois, Diogo e Paraguaçu, continua na França, onde se casam. Ao retornar ao Brasil, reencontram Moema e retomam sua história.

Iniciada como uma minissérie da Rede Globo, *A invenção do Brasil*, serviu como base para a montagem do filme.

Suas filmagens ocorreram em Ubatuba, na Praia de Piraçununga, e, em Portugal, no Mosteiro da Batalha, no Castelo de Leiria e no Palácio de Queluz. Seu primeiro traço pós-moderno está relacionado ao tipo de tecnologia empregada. O longa-metragem brasileiro foi o primeiro a utilizar a resolução em HDTV, alta definição de imagem, o que custou aproximadamente 500 mil reais para a produtora.

Caramuru: a invenção do Brasil é uma obra que foge às tradicionais estruturas da cultura erudita, quando esta descreve a história por meio de uma linguagem extremamente formal. No filme, a linguagem rompe o limite do erudito, usa a ironia, a paródia e desconstrói ideias fossilizadas sobre o período colonial brasileiro, hibridiza, ainda, o contexto que representa e o contexto de sua reprodução, recupera e relê criticamente um clássico arcade do século XVII.

O rompimento entre o erudito e o clássico não ocorre apenas por meio da linguagem, pelo contrário. A maneira como o fato é abordado, sem o enfadonho relato histórico, restrito aos intelectuais, envolve o espectador que através do riso ingênuo provocado pelas cenas, num primeiro momento, se depara, em seguida, com situações de crítica ferrenha ao absolutismo monárquico do período, à ganância na

busca pelo ouro, que em pouco difere da ganância vivenciada hoje pelo dinheiro, que é a essência do capitalismo, à desconstrução da imagem do “bom selvagem”, dentre outras.

Como se sabe, “existem dois grandes tipos de ironia: aquela que se faz presente na vida cotidiana, simples, e a que mais nos interessa, a saber, a ironia literária” (ALAVARCE, 2009, p. 23). A ironia presente no filme, de base literária, desestabiliza o excessivamente estável, traz em sua essência a crítica e induz a reflexão.

TAPARICA: O terreno é uma beleza! Não tem terremoto, vulcão, maremoto, furacão, nada disso. Vista consolidada. Tem as praias para as crianças, 5.000 quilômetros. E a localização? No caminho das Índias. Florestas, minérios, lugar para estacionar. Lá para o sul tem até neve. Para você eu faço por um espelho. Mas um espelho bom.

VASCO: Quantos quiseres.

TAPARICA: E tem estas pedras aqui. (Mostra uma pedra dourada.)

VASCO: Isto é ouro!

TAPARICA (falando como índio de cinema): Pedras de luz. A cinco luas de distância, o sol se esconde na montanha faiscante. O chão se cobre de pedras de luz, nossos antepassados ensinaram que são estrelas caídas.

VASCO: Eu compro. Compro tudo. (mostra uma esmeralda.) Essas aqui vocês não têm?

TAPARICA: Deixa na minha mão que eu consigo para vocês. (FURTADO & ARRAES, 2001, p. 108)

Ao caracterizar ironicamente a figura do índio, como se pode ver, provoca o riso,

mas ao mesmo tempo nos faz questionar: onde está a ingenuidade do índio, tão exaltada pelos clássicos românticos? A mesma lenda será utilizada por Paraguaçu como recurso para convencer Isabelle a desistir do casamento com Diogo. Logo, o espectador é levado à refletir sobre essa suposta “ingenuidade”.

Na cena anterior, materializada no diálogo entre Vasco e Taparica, somos, ainda, levados a refletir sobre a ganância evidenciada pelo colonizador português e sua incansável busca por metais preciosos. Ao que parece, essa busca pelos metais não ficou restrita ao período colonial. Para Kopenawa (2015), os brancos:

Puseram-se a desejar o metal mais sólido e mais cortante, que ele [Omama] tinha escondido debaixo da terra e das águas. Aí começaram a arrancar os minérios do solo com voracidade. Construíram fábricas para cozê-los e fabricar mercadorias em grande quantidade. Então, seu pensamento cravou-se nelas e eles se apaixonaram por esses objetos como se fossem belas mulheres. Isso os fez esquecer a beleza da floresta (KOPENAWA, 2015, p. 26).

A paródia, assim como a ironia, “também tem a função de problematizar, inverter e questionar até mesmo o modelo literário sobre o qual se estabelece – uma vez que, já se tornou um ‘modelo literário’”. (ALAVARCE, 2009, p. 407). Desta

forma, parodiar um clássico do século XVII, como é o caso de *Caramuru* é, antes de tudo, valorizá-lo, para, em seguida, problematizá-lo e questioná-lo. O enredo do filme desconstrói, por meio da paródia e da ironia, ideias fossilizadas sobre o período colonial brasileiro. Desmistifica, por exemplo, a ideia de “bom selvagem”, desvela os jogos de interesse muitas vezes velados no discurso erudito da história. A literatura e o cinema, neste caso, atuam em conjunto para provocar no leitor/espectador, o estranhamento que desautomatiza, que, ao mesmo tempo, resgata e faz refletir.

A hibridização também se faz presente na obra filmica, uma vez que, em alguns momentos, faz uma junção temporal de períodos relativamente distantes. Como podemos ver na passagem a seguir:

TAPARICA: Olha a puseira, uma três, três é dez. Está acabando. Leva o remédio do índio, maravilha curativa da floresta. Traz força pro marido e felicidade para a esposa. Na minha mão é mais barato. Olha o remédio do índio. Feito de semente rara e da raiz mais profunda, é bom pra passar na cara, é bom pra passar nas costas. (FURTADO & ARRAES, 2001, p. 107).

O ato de colocar o cacique Taparica vendendo raízes e artefatos indígenas no período da colonização dialoga e critica a condição real do indígena hoje, que sem os recursos naturais existentes

naquele período se vê atualmente fora das tribos, e, em alguns estados brasileiros, sobrevivendo desse tipo de comércio. Como pode ser observado, há, na passagem anterior, o encontro de dois períodos, o colonial e o atual, utilizados juntos para evidenciar um problema de caráter social: a descaracterização do indígena brasileiro.

Em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (1985), Hutcheon destaca que a paródia é uma espécie de repetição com diferença, um modelo complexo de “transcontextualização”, inversão e revisão crítica que remete à arte moderna a sua tradição.

É exatamente essa inversão e revisão crítica que verificamos em *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), quando se propõe a resgatar e “criticar” o tema do descobrimento da Bahia, descrito por Santa Rita Durão em *Caramuru*, clássica obra do século XVII.

Diogo Álvares, herói do poema, alcunhado de *Caramuru*, pelos tupinambás, é responsável pela primeira ação colonizadora da Bahia. Para Bosi (2015, p. 73), “menos herói de luta do que herói cultural”. Diogo é o homem que ensinará aos bárbaros as virtudes e as leis.

De um varão em mil casos agitado,

Que as praias discorrendo do
Ocidente,
Descobriu o Recôncavo afamado
Da capital brasilica potente;
De filho do Trovão denominado,
Que o peito domar soube à fera
gente;
O valor cantarei na adversa sorte,
Pois só conheço herói quem nela é
forte.
(DURÃO, 2011, p.17)

Como podemos observar, no fragmento anterior, Diogo “Caramuru” é um grande herói. Aquele que dominando as gentes e as próprias paixões será uma mistura de colono e missionário jesuíta. Em todo o filme, *Caramuru: a invenção do Brasil*, porém, essa imagem do herói é quebrada através da paródia. Diogo apresenta características que o afastam do herói tradicional: é medroso, frágil, sensível, se deixa ser passado para traz por Isabelle, dentre outras coisas. Segundo Hutcheon (1991),

(...) a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da idéia (sic) de origem ou originalidade, idéia (sic) compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Em *Caramuru: a invenção do Brasil*, o canônico é questionado com o auxílio do irônico e do paródico. No pós-modernismo, “nenhuma narrativa pode ser uma narrativa ‘mestra’ natural: não existem hierarquias naturais, só existem

aquelas que construímos”. Como afirma Maria Lúcia Aragão, através da paródia, se quebram os padrões, nos forçando a reconhecer a persistência de outra forma de ficção. Na tensão entre a ficção passada e a nova, sobressai o poder de renovação do homem, que insiste em não se deixar dominar por qualquer força.

5 Considerações finais

Bosi, na obra *Dialética da colonização* (1992, p. 15, grifo do autor), declara que “a colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar seus bens, submeter os seus naturais”. Partindo da análise desse período, considerando o contexto brasileiro, busco, ao estabelecer relações entre as duas obras (literária e fílmica), respostas para as seguintes questões: De que maneira o processo de colonização vem, ao longo dos anos, sendo contado, interpretado e/ou adaptado por manifestações artísticas tão singulares como a literatura e o cinema? E hoje, como essas duas perspectivas, bastante distintas no que diz respeito ao processo de criação e produção, podem contribuir para a “apreensão” de um projeto que se deu em benefício da maioria? Como resposta para a primeira questão, é possível dizer que no caso de

Caramuru (1781), obra literária escrita por Fr. Santa Rita Durão, produzida no espírito do classicismo pré-romântico, buscou-se descrever lendas e cenas do Brasil colonial, destacando suas riquezas naturais (fauna e flora), seus indígenas e costumes. Esse clássico, ainda hoje, apresenta considerável relevância histórica em virtude do sentimento nacionalista que o inspirou.

Ao contrário da obra clássica, sua releitura fílmica brasileira de 2001, *Caramuru: a invenção do Brasil*, partindo do que entendemos por pós-modernidade, resgata e (re)configura, a todo momento, por meio da paródia, o que é narrado pelos acontecimentos da história. O cinema atual é, portanto, um grande espetáculo que tem, enquanto meio de representação, seguido a tendência participativa e transformadora da realidade e da imagem pós-moderna. O enredo do filme desconstrói, por meio da paródia e da ironia, ideias fossilizadas sobre o período colonial brasileiro. Desmistifica, por exemplo, a ideia do “bom selvagem”, desvela os jogos de interesse muitas vezes velados no discurso erudito da história. A literatura e o cinema, neste caso, atuam em conjunto para provocar no espectador, o estranhamento que desautomatiza, que, ao mesmo tempo, resgata e faz refletir.

Como duas perspectivas bastante distintas, literatura e cinema, no que diz respeito ao processo de criação e produção, podem contribuir para a “apreensão” de um projeto que se deu em benefício da maioria? A meu ver, tanto a literatura quanto o cinema, através de suas traduções, adaptações e/ou releituras, quando bem conjugadas, respeitando-se suas singularidades artísticas e seus respectivos contextos de produção, nos fornecem os elementos necessários para interpretar melhor e

criticamente os eventos de que se apropriam, sejam eles de cunho histórico ou ficcional. Relacionar as duas obras, *Caramuru* e *Caramuru: a invenção do Brasil*, considerando os dois ângulos, seja pelo lado literário-histórico ou pelo cinematográfico-paródico, contribuiu significativamente para uma apuração mais consistente dos fatos, esclarecendo os motivos, os interesses, os prejuízos e as consequências do empreendimento português na região que se tornaria o Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981
- _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- CARAMURU**: a invenção do Brasil. Direção: Guel Arraes, Produção: Ana Barroso. Rio de Janeiro: Globo Filmes e Lereby Productions, 2001, 1 DVD.
- CORRÊA, Viriato. **As mais belas histórias da história do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.
- DURÃO, Santa Rita. **Caramuru**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

- FURTADO, Jorge; ARRAES, Guel. **A invenção do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LEBEL, Jean-Patrick. **Teoria, teoria, teoria**: cinema e ideologia. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1975.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri-SP: Manole, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- _____. **A condição pós-moderna**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MICHAELIS**: dicionário prático da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2010.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 29. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.