



## O Audiovisual e as Representações dos “500 Anos” do Brasil: Estética, Política e Memória em Hans Staden, A Invenção do Brasil e Brava Gente Brasileira<sup>1</sup>

André Luis Bertelli Duarte<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo analisa a representação do passado colonial brasileiro em três produtos audiovisuais de ficção produzidos no contexto das celebrações, críticas e debates dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil: Hans Staden, A Invenção do Brasil e Brava Gente Brasileira. O objetivo é demonstrar como o cinema e a televisão contribuem para a construção de uma memória pública a partir dos códigos estéticos que lhes são próprios.

**Palavras-Chave:** Cinema, Televisão, História do Brasil, Ficção.

### The Audio-Visual and the Representations of the “500 years” of Brazil: Aesthetics, Politics and Memory in Hans Staden, A Invenção do Brasil e Brava Gente Brasileira

**Abstract:** The article analyzes the representation of the Brazilian colonial past in three audiovisual products of fiction produced in the context of celebrations, critiques and debates of the 500 years of the arrival of the Portuguese to Brazil: Hans Staden, A Invenção do Brasil and Brava Gente Brasileira. The objective is to demonstrate how the cinema and the television contribute to the construction of a public memory from the esthetic codes that are proper to them.

**Keywords:** Cinema, Television, Brazilian History, Fiction.

### Introdução

O que faz um(a) cineasta quando produz filmes com temática histórica? Qual é afinal a contribuição específica que o cinema pode dar à História? Quais são as possibilidades e os limites de uma representação cinematográfica do passado? Questões como estas têm ocupado realizadores, críticos, historiadores e demais interessados no último século, e suas respostas se mostram, cada vez mais, decisivas para o futuro da narrativa histórica numa sociedade caracterizada pelo consumo exacerbado de mídias audiovisuais.

Responder a estas questões, no entanto, não é o objetivo central deste texto, até mesmo porque outros estudiosos, mais competentes, já se dedicaram exaustivamente à tarefa (FERRO, 1977; SORLIN, 1984; WHITE, 1988; RAMOS, 2002; ROSENSTONE, 2015). O intuito aqui é, por um lado, contribuir para a elucidação de determinados pressupostos teórico-

<sup>1</sup> A pesquisa contou com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

<sup>2</sup> Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/UFU). Professor de História do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Uberlândia (ESEBA/UFU). Pesquisador do Núcleo de Estudos em História da Arte e da Cultura da Universidade Federal de Uberlândia (NEHAC/UFU). Email: andrebduarte@ufu.br.



metodológicos que dão inteligibilidade à relação História x Cinema, e, por outro, realizar um exercício prático de enfrentamento de diversas narrativas cinematográficas que se propuseram representar o passado para, justamente, testar a validade destes mesmos pressupostos.

Selecionamos para esta breve análise uma série de três audiovisuais longas-metragens de ficção produzidos em um determinado contexto, cujas representações podem ser aproximadas tanto no que diz respeito aos seus conteúdos quanto ao pano de fundo em que foram recebidos. São eles os filmes Hans Staden (Luiz Alberto Pereira, 1999), e Brava Fente Brasileira (Lúcia Murat, 2000) e a minissérie televisiva A Invenção do Brasil (Guel Arraes, 2000).

A escolha dos filmes, não obstante, não foi feita aleatoriamente, ou por critério de gosto ou juízo estético. Todos eles dialogam direta ou indiretamente com as representações e debates desencadeados em torno das celebrações dos “500 anos de descobrimento” do Brasil. Cada um deles, à sua maneira, produziu representações que foram manipuladas e recebidas no interior do grande debate público sobre a história e a memória nacional às portas do terceiro milênio, ou seja, compuseram aquilo que Andreas Huyssen (2015, p. 159) denominou memória cultural: “a memória encarnada em artefatos como a ficção, o teatro, o cinema, porém também em monumentos, na escultura, na pintura e na arquitetura”.

O cinema, assim como a televisão, foi um veículo importante no estabelecimento de visualidades para o exercício reflexivo sobre a efeméride dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, episódio da mais alta significação na “mitologia” de origem do país. Estas narrativas audiovisuais encetaram concepções e leituras diversas sobre a história brasileira, que foram amplamente manipuladas pelas discussões políticas do tempo em que foram produzidas. A análise dos filmes e de sua recepção, neste sentido, pautou-se não pela verificação da validade de suas representações do passado, mas pela investigação das possíveis relações entre os pressupostos estéticos e as concepções históricas que os orientam.

### **Hans Staden: Um Olhar “Neutro” para a História**

Luiz Alberto Pereira começou a trabalhar no projeto para filmar a estadia de Hans Staden entre os tupinambás em 1995, portanto, distante da perspectiva de fazer um filme para pensar os “500 anos” do Brasil. A produção, no entanto, só foi finalizada em 1999, e lançada



no circuito comercial em março de 2000, numa estratégia de marketing para alavancar o impacto e a audiência da película.

A “demora” – as filmagens do filme levaram, entre o Brasil e Portugal, apenas 45 dias – do lançamento do filme se deveram a fatores associados à produção e à distribuição, em cifras que giraram em torno de R\$1,7 milhão. Somente a construção da réplica da aldeia tupinambá que serve de cenário à maioria das cenas levou cerca de 15 meses para ser concluída, tempo em que a equipe e os atores estiveram envolvidos em uma rigorosa preparação, que envolvia o aprendizado da língua tupi, do português arcaico, do francês e do alemão.

O filme foi lançado em festivais no segundo semestre de 1999, nos quais obteve recepções positivas e premiações diversas, inclusive o polêmico prêmio “Especial do Júri” do festival de Brasília, que o diretor jogou na lata do lixo<sup>3</sup>. Lançado em março de 2000, Hans Staden associou-se ao burburinho midiático em torno dos “500 anos do Descobrimento”, cujas atividades eram amplamente noticiadas e que incluíam relógios que faziam a contagem regressiva para a festa nas diversas capitais e pontos estratégicos do país, exposições, especiais jornalísticos, debates acadêmicos e programas de televisão.

O tempo destinado à produção do filme, assim como a energia consumida com a adaptação do roteiro original para o tupi e a preparação dos cenários e dos atores, fazia-se de acordo com as perspectivas estéticas e interpretativas que o diretor assumiu diante de *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden. Em entrevistas e reportagens que antecederam a divulgação do filme, Luiz Alberto Pereira declarava que a grande virtude de seu filme era “mostrar como era o Brasil do século 16”. Se vangloriava de que os seus “índios estavam nus como os daquela época”, e que “não usavam sunguinhas de penas que o da [Rede] Globo vestem”, numa evidente alusão à minissérie *A Muralha*, grande sucesso de audiência da televisão naquele momento. Palavras como “objetividade” e “neutralidade” também foram mencionadas pelo diretor nas explicações que buscava dar para legitimar sua abordagem da obra (LIMA, 2000).

---

<sup>3</sup> Luiz Alberto Pereira considerou a avaliação do festival antiética, pois o prêmio principal, que acompanhava uma premiação em dinheiro de R\$ 50.000,00, foi dado a *O Tronco*, de João Batista de Andrade, que era um dos membros do corpo de jurados. O prêmio “Especial do Júri”, concedido a Hans Staden não previa qualquer benefício em dinheiro, o que contribuiu para a ira do diretor, que buscava meios de financiar a distribuição do filme numa escala mais abrangente.



Na perspectiva da representação e da interpretação do passado, a abordagem de Luiz Alberto Pereira, em Hans Staden, se aproxima das escolas do século 19, como o historicismo e o positivismo, que acreditavam na objetividade da narrativa histórica, isto é, o pesquisador teria o trabalho de buscar em suas fontes de pesquisa, na documentação, os fatos tal como teriam acontecido e representa-los de modo objetivo. Esta perspectiva desconsidera que o pesquisador, como “leitor” do documento, atua como um narrador que seleciona, organiza em séries, e, por fim, transforma os resultados em uma narrativa que está vazada por escolhas poéticas, políticas e ideológicas.

Do ponto de vista eminentemente cinematográfico, campo a partir do qual o diretor produz efetivamente sua narrativa, as opções feitas situam a película no campo do realismo; em outras palavras, Luiz Alberto Pereira acreditava ser possível, através da transposição dos relatos de Staden da forma escrita para o audiovisual, representar objetivamente uma dada realidade passada. Esteticamente, esta perspectiva aparece nos enquadramentos mais distanciados, secos e pouco dinâmicos que predominam na maioria das cenas do filme, bem como na ausência de um narrador em *off* – que poderia imprimir maior inteligibilidade ao mesmo – e nos diálogos em tupi e línguas estrangeiras faladas à época que exigiram que o filme fosse praticamente todo legendado.

A ideia de um narrador/cineasta (Pereira) dotando de visualidade os escritos de um narrador/autor (Staden), numa perspectiva objetiva, neutra e realista parece mesmo ingênua, pensada como tal no final do século 20. O diretor chega até a inventar uma personagem que não existe nos relatos de Staden, a índia Nairá (Ariana Messias), que estabelece com o protagonista (Carlos Evelyn) um jogo sensual revelador da temporalidade (e da subjetividade da interpretação) presente na produção do filme.

A crítica especializada de cinema publicada em jornais, revistas e blogs da internet classificou Hans Staden, em termos gerais, como bem feito, porém, frio e incapaz de emocionar o espectador ou mesmo produzir qualquer tipo de empatia (WAJNEMBERG, 2000; COTA, 2000; GARDNIER, 2000). Estas leituras enfocavam os aspectos estéticos do filme sem, contudo, relacioná-los com a concepção da história da qual ele era depositário, e que era apropriada politicamente naquele contexto.



A crítica mais incisiva feita a Hans Staden no que se refere à sua objetividade/subjetividade foi realizada no âmbito acadêmico. Vitória Azevedo da Fonseca analisa o filme em contraponto com *Como era Gostoso meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos, a partir dos diálogos que os dois filmes estabelecem com os relatos de Staden. O ponto de partida da autora é que o próprio relato de Staden possui uma subjetividade latente, na medida em que é produzido pelo viajante para comprovar a existência da “Vontade Divina”, ou seja, a sua sobrevivência devia-se a um milagre da fé e da providência de Deus; produzir este relato, portanto, teria como objetivo disseminar a fé cristã (FONSECA, 2010, p. 106).

Quando o diretor faz a opção por interpretar os relatos de Staden acriticamente, diferentemente de Nelson Pereira dos Santos, ele perde de vista a alteridade característica do contato ente estes dois mundos e reforça o olhar etnocêntrico sobre o outro (os tupinambás) característico da época. A “neutralidade” defendida por Pereira é traduzida cenicamente em momentos de evidente etnocentrismo – como na cena em que é retratado o ritual antropofágico e os índios devoram o inimigo em um ambiente escuro e repugnante (PUCCI JR., 2004, p. 126).

Houve críticas que exaltaram a empreitada de Luiz Alberto Pereira em despojar seu Hans Staden de qualquer roupagem alegórica. Foi o caso do crítico da Folha de São Paulo, Marcelo Coelho. A crítica, publicada em 29 de março de 2000, intitulava-se “Neutralidade é qualidade em Hans Staden”. O crítico situa o filme no contexto mais amplo de celebrações e discussões dos “500 anos do Brasil”, momento em que havia um exercício constante de “indagação sobre as nossas origens e dos padrões de continuidade que se estabeleceram a partir da herança colonial”. Neste sentido, antevia que Hans Staden seria alvo de duras críticas justamente por não se posicionar diante deste debate público sobre a identidade nacional, ou melhor, posicionava-se de modo “neutro”. A sua neutralidade tinha o mérito, na sua visão, de “contar as coisas como aconteceram, nada mais”, ou seja, não se prestava ao jogo de metáforas e alegorias do encontro entre índios e brancos como mito fundador da brasilidade “característicos da antropofagia oswaldiana”:

O grande mérito de ‘Hans Staden’ é o de se esquivar de qualquer reconhecimento, de negar qualquer padrão de continuidade entre o que ocorria em 1560 e o que acontece agora. É um filme sem metáforas. Nesse sentido, é progressista e realista [...] Estamos tão entupidos, neste ano 2000, de interpretações, de visões retrospectivas, de culpabilizações históricas, de raciocínios a respeito do Brasil, que é sinal positivo dessa overdose a existência de um filme neutro, distante, frio, como ‘Hans Staden’.



Libera-nos de nosso passado. Nada pior do que cultuá-lo: mesmo o espírito crítico assume ares de exaltação neste momento de exaltação (COELHO, 2000, p. 2).

A concepção de que a ruptura com determinadas representações do passado colonial, vistas como alegóricas de determinadas lutas sociais e identitárias do tempo presente, era fundamental para o progresso do país, embutida na crítica de Marcelo Coelho, articula-se com a perspectiva dos criadores e simpatizantes do movimento Brasil + 500, que apostavam na “positividade de uma trajetória [de encontro entre europeus e indígenas] e na crença em um futuro promissor” (HERSCHMANN; PEREIRA, 2000). Além disso, o crítico não pensa a história como processo, onde a memória histórica forjada no passado ainda projetaria suas forças sobre o tempo presente; e não compreende o papel que as representações possuem, no passado e no presente, para o forjamento de uma determinada memória pública que orienta as políticas de reconhecimento, inclusão e exclusão das minorias históricas e contemporâneas. Em outras palavras, não considera os motivos pelos quais, para determinados grupos sociais, não era possível “libertar-se do passado” num momento no qual o passado ainda era presente.

O próprio Luiz Alberto Pereira enviou uma carta à Folha de São Paulo, publicada na sessão “Espaço do leitor”, elogiando a crítica de Marcelo Coelho e congratulando-o por ser o único crítico que teria “visto o filme”, na medida em que teria percebido que o seu intuito era retratar Hans Staden como um objeto ritual, de modo a evidenciar a “estranheza racial” entre o viajante e os índios. Não deixa de causar estranheza o comentário do diretor, uma vez que a documentação privilegiada usada na produção do filme foram os relatos de Staden, ou seja, um documento que, como vimos, parte de uma premissa subjetiva em sua concepção.

Podemos interpretar as palavras do diretor como uma tentativa de “salvar o filme”, ancorando-se em uma das poucas críticas que lhe foram favoráveis. O objetivo de resgatar estes embates, no entanto, não é discutir as validades das opções estéticas e ideológicas feitas por Pereira, em Hans Staden, de modo a desqualificar a sua abordagem. O interessante é perceber como o filme foi recebido a partir das questões que se alimentavam e circulavam no debate público no momento em que foi lançado. As acirradas discussões, celebrações e disputas pela memória que caracterizaram os “500 anos do Brasil” exigiam do diretor uma tomada de posição mais contundente. A sua suposta neutralidade, neste sentido, foi vista como um artifício que produziu uma visão acrítica do contato entre colonizadores europeus e indígenas brasileiros que contribuiria, portanto, para a manutenção de visões etnocêntricas deste mesmo contato, num



momento onde tal perspectiva era denunciada de modo sistemático e contundente pela intelectualidade brasileira e, sobretudo, pelos movimentos identitários indígenas, negros, feministas, dentre outros.

A efeméride dos “500 anos” atuou como uma força centrípeta que aglutinava representações que não necessariamente tinham como objetivo discuti-la. Este foi o caso de Hans Staden, revelador de como o estudo da recepção é importante no processo de atribuição de significados aos filmes, não apenas os de temática histórica.

### **A Invenção do Brasil: A História como Conciliação**

A minissérie *A Invenção do Brasil*, produzida por Guel Arraes e Jorge Furtado, foi lançada em abril de 2000 pela Rede Globo, e posteriormente lançada como filme com o epíteto *Caramuru*. Diferentemente de Hans Staden, foi produzida pela dupla a partir de uma encomenda da emissora, que queria um produto televisivo para celebrar os “500 anos do Descobrimento do Brasil”. A minissérie, dividida em três partes, foi exibida nos dias 19, 21 e 22 de abril de 2000, numa espécie de epifania da contagem regressiva dos 500 anos amplamente divulgada pela emissora.

Curiosamente, os realizadores optaram pela criação de um produto televisivo que tratava da chegada dos europeus ao Brasil a partir da utilização de uma linguagem ficcional e cômica, entrecortada com sketches documentais, também cômicas, que traziam à tona temas referentes à história narrada pela ficção. Em entrevistas publicadas nos jornais e em programas televisivos que antecederam à estreia de *A Invenção do Brasil*, Guel Arraes e Jorge Furtado procuraram definir a perspectiva de trabalho adotada na produção: “decidimos que precisava ser uma associação de documentário com comédia, uma ‘documedia’”; “é uma tentativa de brincar com os limites dos fatos e da ficção”; e “*Invenção* é quase uma fábula sobre o início do Brasil” (ILUSTRADA, 2000, p. 4).

Note-se, nas palavras dos produtores, que não havia qualquer preocupação em representar na tela o tema da chegada dos portugueses ao Brasil na perspectiva de um evento histórico. Mesmo os personagens mais celebrados no imaginário coletivo vinculado a este evento, como Pedro Álvares Cabral, Pero Vaz de Caminha ou o rei Manuel I, não aparecem na história inventada para a série senão indiretamente e em algumas poucas explicações presentes na parte documental narrada por Marco Nanini. Em todos os níveis, Arraes e Furtado



demonstram que o objetivo central era brincar com os limites entre fato e ficção no trato com o tema dos 500 anos.

A versão do romance entre Caramuru e Paraguaçu criada por Arraes e Furtado se mistura, no enredo da minissérie, com uma trama ligada às grandes navegações portuguesas do final do século XV, de modo que não há nenhuma preocupação com qualquer forma de anacronismo consequente desta mistura de intrigas. Deste modo, Diogo Álvares, o Caramuru, foi o primeiro europeu a pisar em solo brasileiro, três dias antes da frota comandada por Pedro Álvares Cabral, de acordo com o enredo da minissérie.

Vemos, assim, que as justificativas dadas pelos autores na ocasião da estreia – de que se tratava de uma obra de ficção – se mostravam esforços em situar o espectador diante da minissérie como uma representação não-factual da história, isto é, não deveria ser vista como uma tentativa de representar a história da chegada dos portugueses ao Brasil, mas sim como um modo de interpretar o que resultou deste evento numa chave ficcional. Esta perspectiva transparece em alguns artigos de divulgação jornalísticos publicados na ocasião do lançamento da minissérie:

Depois da reconstituição histórica de *A Muralha* é a vez da fantasia sobre o passado em *A Invenção do Brasil*. A minissérie de Guel Arraes e Jorge Furtado usa a lenda de Caramuru para contar os primeiros anos após o Descobrimento do Brasil. Mas nada lembra o realismo da produção anterior, sobre a saga dos bandeirantes. Em *A Invenção*, cenas do que Arraes chama de documédia (documentário+comédia) misturam-se a imagens de videogame, ao desfile da escola de samba Unidos da Tijuca, a cenas que copiam as pornochanchadas dos anos 70 e até o clássico *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro [...] Só não dá para aprender História do Brasil com a minissérie, a não ser no fim, quando Marco Nanini, o narrador, resume o que aconteceu com Caramuru e Paraguaçu. No mais, são absolutas licenças poéticas, como a índia que come manga (fruta que ainda não existia no Brasil naquele tempo) para falar das particularidades da língua portuguesa ou o sotaque dos sotaques nordestinos dos personagens brasileiros, com gírias desta década (SILVA, 2000, D4).

O texto é representativo da maneira como a minissérie foi recebida pela crítica de televisão e, possivelmente, pelos telespectadores de modo geral. O contraponto feito com *A Muralha* – cuja apresentação terminou em março daquele ano – revela formas diferentes de representar o passado: esta seria uma tentativa de reconstituição realista, ao passo que *A Invenção do Brasil* deveria ser vista como uma fantasia sobre o passado, com a qual nada poderia se aprender sobre a História do Brasil. Revela, portanto, uma concepção de que o passado pode ser representado em áudio e vídeo, mas que só pode ser apreendido numa



representação que se proponha uma reconstituição realista. Para além da tradicional definição de História como o que realmente aconteceu no passado, há o reconhecimento de uma única estética possível para representa-lo: o realismo.

As próprias palavras da autora da crítica jornalística mostram o quanto a estética criada por Arraes e Furtado na minissérie se distancia do realismo: entrecruzamento de textos clássicos com linguagens da cultura pop; referências a manifestações aparentemente desconexas afastadas no tempo – quando o narrador faz referência à chegada do navegador Vasco da Gama ao Oriente em 1498 na viagem que contornou o continente africano, a cena mostra a torcida do Vasco da Gama, em São Januário, gritando: “Vasco, Vasco!” –; a linguagem falada pelos personagens que não se propõem “arqueológica” no sentido de buscar representar como e o que falavam portugueses e tupinambás no século XVI, enfim, todo um esforço em desconstruir o que seria uma narrativa histórica “autêntica” para dar lugar a um outro estilo narrativo, a paródia-lúdica (PUCCI JR., 2004, p. 120).

Por meio da paródia, a minissérie rejeita a representação realista do passado e se assume uma reflexão sobre este passado situada no tempo presente. Este movimento transparece nas próprias palavras da comentarista citada anteriormente, quando faz referência às licenças poéticas adotadas pelos autores: a manga como metáfora para “falar das particularidades da língua portuguesa”, ou “o sotaque nordestino dos personagens brasileiros<sup>4</sup>”. Estes aspectos formais elegidos por Arraes e Furtado, artifícios característicos do gênero cômico, possuem também uma dimensão ideológica e uma determinada interpretação da história do Brasil se confrontadas com o debate público mais amplo sobre os significados dos “500 anos”. A análise cênica da minissérie, confrontada com pressupostos teóricos da comédia, nos auxiliam na compreensão das suas dimensões simbólicas e políticas.

Na cena em que Diogo (Selton Melo) e Paraguaçu (Camila Pitanga) se encontram pela primeira vez, os dois falam a “mesma língua”. Não há qualquer vestígio da comunicação

---

<sup>4</sup> Falando especificamente sobre a linguagem falada pelos personagens em *A Invenção do Brasil*, Guel Arraes afirmou em entrevista: “A solução para os diálogos veio do livro de Mário de Andrade: colocamos os portugueses para falar uma prosódia mais clássica, enquanto os índios falavam o ‘macunaimês’” (RATTNER, 2000, p. 7). Portanto, a opção pelo “sotaque nordestino dos personagens brasileiros” se revela, antes, uma apropriação das contradições existentes entre a língua portuguesa escrita e a falada no Brasil, que são objeto da crítica de Mário de Andrade em *Macunaíma*. A expressão “brincar” como referência ao ato sexual usada pelas índias na minissérie é uma referência explícita à obra seminal do modernismo brasileiro.



puramente gestual narrada por Pero Vaz de Caminha daquele que teria sido o primeiro encontro entre os dois mundos. Não obstante, Diogo não sabe o que significa “arara”, “muriçoca” e “urubu”, ao passo que Paraguaçu não sabe o significado da palavra “amor”. Diogo explica que o amor é um sentimento que produz efeitos nos olhos, na boca e no coração da pessoa e declama os primeiros versos do soneto de Camões Amor é Fogo que Arde sem se Ver. O poema provoca o efeito de reconhecimento em Paraguaçu, que diz: “Sei o que é! A gente chama dengo, xodó, rabicho, candonga, querência, querer bem, saudade de coisa nenhuma. (mostra a cabeça) Tem aqui. (os olhos) Aqui. (a boca) Aqui. (o coração) Aqui. (o sexo) E aqui” (ARRAES; FURTADO, 2000, p. 78). Após este entendimento, Paraguaçu conduz Diogo para a areia da praia e os dois “brincam”, sendo esta a primeira experiência sexual do português.

Algumas cenas antes, ainda na Europa, Diogo, cujo trabalho era ilustrar os mapas da cartografia da Academia portuguesa, pintava em seu ateliê o corpo nu de Isabelle (Débora Bloch), a marquesa de Sevigny pela qual ele se apaixonara, no mapa que serviria à próxima expedição de Cabral. A pintura fazia parte do artil de Isabelle para furtar o mapa e entregá-lo ao capitão Vasco de Ataíde (Luís Mello), que ficara responsável pela nau dos degredados na expedição cabralina. Diogo começou pintando o rosto de Isabelle e, quando terminou, exclamou: “Pronto, terminei a parte de seu corpo que corresponde à Europa. Se a senhora me permite, é chegado o momento de desenhar o norte da África”. Isabelle abaixa o vestido e revela os ombros nus, ao que se segue uma série de associações entre os acidentes geográficos do continente africano e as partes do corpo nu de Isabelle (ARRAES; FURTADO, 2000, p. 37).

As duas cenas, pensadas em conjunto, revelam que os autores de *A Invenção do Brasil* brincam com uma determinada compreensão sobre o mundo e a sociedade do século XVI onde a Europa, lugar da civilização, representa, geopoliticamente, a “cabeça” do mundo, e as terras ao sul do Equador representam o corpo, o sensual, o demoníaco. Desse modo, Diogo, civilizado, caracteriza o amor como um sentimento ligado à alma e ao coração – sustentado pela poesia de Camões –, ao passo que para Paraguaçu o amor também está intrinsecamente conectado com as práticas sexuais corporais.

Ao comentar a opção por narrar a história por meio desta trama amorosa, Jorge Furtado disse que ele e Guel Arraes decidiram “que seria uma boa contar a história de Caramuru, porque é uma metáfora de Adão e Eva acontecendo aqui. Eles simbolizam a mistura de raças que



efetivou a existência do Brasil” (ILUSTRADA, 2000, p. 4). Evidencia, assim, a ideia de que pensavam a chegada dos portugueses como um mito de origem do Brasil, e, ainda, a história de Caramuru e Paraguaçu como uma espécie de arquétipo representativo da mestiçagem originária do povo brasileiro.

Ao longo dos séculos, a história de Caramuru foi apropriada pela crônica, pela historiografia, pela poesia, pela literatura, pelas artes plásticas e, enfim, pela televisão e pelo cinema como discurso legitimador de uma perspectiva integracionista da história da formação do Brasil: ele teria sido o primeiro português a viver no Brasil por vontade própria, se integrou ao mundo dos tupinambás, tornando-se inclusive uma figura de destaque dentro da comunidade, relacionou-se com as mulheres indígenas, teve filhos e netos, casou-se com Paraguaçu. Os seus descendentes – misturas de europeus e índios – seriam, nesta perspectiva, os primeiros “brasileiros”, características que concorrem para o forjamento de um mito de origem:

Baseado em metáforas, o mito do Caramuru dramatiza algumas das mais fundamentais experiências históricas e simbólicas do Brasil e de Portugal. Experiências tão importantes que sobre elas se assenta grande parte da construção das duas identidades nacionais: no caso brasileiro, a sociedade multiétnica e multicultural, tema que tem rondado as artes, a ensaística e a imaginação brasileira há séculos; no caso português, a construção do império colonial, um dos fulcros da identidade lusitana. O mito aponta também para a continuidade luso-brasileira – tema recorrente em todas as narrativas, conforme assinalado – e, ao fazê-lo, encerra ambas as experiências em um único e poderoso simbolismo. Mais: situando-se nos primórdios da colonização portuguesa, o mito constrói uma origem, um fundamento, um nascimento para o Brasil. No mito de origem, Paraguaçu e Caramuru representam o casal parental simbólico: não por acaso todas as narrativas – que são discursos fundadores –, sem exceção, referem-se à vasta e nobre descendência que deixaram (AMADO, 2000, p. 27).

Mais de um autor já sinalizou a concordância de *A Invenção do Brasil* com esta visão pacificadora da chegada dos portugueses ao Brasil, que opera na construção de um determinado ideal de nação (CAMPO, 2005; MANTOVANI, 2008). Entretanto, cabe ainda pensar na maneira que a minissérie constrói esteticamente esta interpretação.

A originalidade da abordagem do mito de Caramuru para tratar da invenção do Brasil por Guel Arraes e Jorge Furtado, na tradição que o cerca, foi ter dado-lhe uma roupagem cômica. Sobre isso, é importante investigar de que maneira a opção pelo cômico coaduna-se com uma visão conciliatória da história do contato entre portugueses e indígenas em 1500.

Em sua teoria dos modos da ficção, Northrop Frye expõe que a comédia apropria-se do modo imitativo baixo, no qual o herói não é elevado acima da humanidade comum e do seu



meio social, pelo contrário, deve ser reconhecido a partir de uma experiência e de sua essência ordinária. Nesse sentido, os “heróis” de *A Invenção do Brasil, Diogo e Paraguaçu*, são caracterizados de acordo com o modo imitativo baixo: ele é covarde, medroso, ingênuo, e não contém qualquer traço superior característico dos heróis das crônicas das navegações portuguesas; Paraguaçu, por sua vez, é faceira, ingênua e não conhece os modos e costumes característicos de uma mulher considerada “elevada” numa sociedade essencialmente cristã.

Aprofundando sua análise dos modos imitativos próprios da ficção, Frye aponta que, na ficção cômica, o tema é a integração da sociedade: “toma usualmente a forma da incorporação, nela, de uma personagem fundamental” (FRYE, 1984, p. 137). Hayden White, por sua vez, em *Meta-História*, quando explica o uso que faz da categoria da elaboração de enredo cômica, observa que “na comédia, a esperança do temporário triunfo do homem sobre seu mundo é oferecida pela perspectiva de reconciliações ocasionais das forças em jogo nos mundos social e natural” (WHITE, 1992, p. 24). Ou seja, de acordo com White lendo Frye, o autor deve recorrer ao gênero cômico se intenta elaborar um enredo que narre a reconciliação entre indivíduos irreconciliáveis ou entre um indivíduo e sua sociedade.

Esta mediação teórica é importante para compreender a relação entre a estética e a interpretação histórica de *A Invenção do Brasil* no sentido de que, na trama, portugueses e tupinambás são apresentados como sociedades aparentemente inconciliáveis: os costumes e crenças religiosos, as línguas faladas, as visões do homem e da natureza, as práticas sexuais e maritais, a antropofagia etc. A história de amor de Diogo e Paraguaçu, entretanto, cumpre a função de conciliar estes dois mundos e dar origem a um terceiro, o Brasil.

A integração de Diogo no mundo dos tupinambás se dá por meio do sexo, que se completa quando Paraguaçu insiste para que ele se relacione sexualmente com sua irmã, Moema (Deborah Secco), tudo com a anuência do pai delas, o chefe da tribo. A formação deste triângulo amoroso contrapõe os valores morais cristãos, provenientes da Europa, com a poligamia praticada pelos tupinambás, o que produz diversos momentos cômicos na trama. Diante deste dilema, o Caramuru fará a opção pelo costume ameríndio, o que comprova o argumento de que a integração do europeu, na minissérie, ocorre através do sexo. Após assumir a poligamia, Diogo está apto para se tornar Caramuru, o senhor do trovão, e ser aceito dentre os tupinambás



como uma figura de liderança. Ele passará a comer com a mão, tomar banho de rio, dormir na rede.

A textura do argumento central da minissérie, no entanto, não trata apenas da integração do elemento europeu no seio do mundo nativo que teria dado origem ao Brasil. Do mesmo modo, este Brasil também é fruto da integração indígena no ideal civilizatório europeu – a própria língua falada no país é representativa desta integração de elementos dos dois mundos –, ou seja, para completar a “invenção” do Brasil, Paraguaçu também deve se conciliar com os valores europeus.

Na trama, esta reconciliação efetiva-se de duas formas: uma, mais evidente, quando Paraguaçu se casa com Diogo em Paris, numa cerimônia católica, e assume o nome de Catarina do Brasil; a outra, mais sutil, ocorre pelo aprendizado da língua escrita, após o qual a índia tupinambá irá escrever a história de amor dos dois em um livro. O domínio da leitura e da escrita da língua permitirá a Paraguaçu desvendar os mistérios da civilização europeia que estavam “trancados” nos livros que Diogo apresentava para ela.

Desta forma, completa-se a conciliação entre as sociedades que dará origem ao Brasil. Conciliação entre a civilização da Europa-cabeça e a sensualidade dos indígenas-corpo representada na união entre Diogo e Paraguaçu. A opção por esta forma de pensar os 500 anos do Brasil, realizada por Arraes e Furtado, demonstra que a minissérie global não apenas estava de acordo com a perspectiva celebratória adotada pelo governo brasileiro, como esta se ancorava num ideal de nação que remontava à cordialidade, à mistura e à miscigenação como valores positivos a se resgatar no debate mais amplo sobre os significados dos 500 anos.

### **Brava Gente Brasileira: A História como Conflito**

Uma maneira completamente diferente, tanto de Hans Staden quanto de A Invenção do Brasil, de representar o passado colonial brasileiro para subsidiar as discussões públicas do presente se encontra em Brava Gente Brasileira, de Lúcia Murat, produzido em 2000 e lançado comercialmente em 2001. Nos encontros e desencontros entre colonizadores europeus e indígenas no período colonial, as opções da cineasta passam longe da “neutralidade” de Luiz Alberto Pereira, bem como da “celebração da miscigenação” de Guel Arraes e Jorge Furtado.

O ponto de partida de Murat para a produção de Brava Gente Brasileira foi o sucinto relatório de um ataque promovido pelos guaicurus ao Forte Coimbra em 1778, na região do



médio-Paraguai, escrito pelo então governador da província do Mato Grosso. A partir da ideia de filmar o ataque, a diretora pesquisou a fundo a história da ocupação da região pelos colonizadores portugueses e as características culturais e sociais do guaicurus, índios que habitavam a região, para compor um drama ficcional que mergulha verticalmente na história do contato entre os indígenas e as forças colonizadoras ligadas aos europeus.

O filme se inicia com a cena da primeira menstruação de uma jovem índia guaicuru, que passa então a ser preparada para o ritual de iniciação no mundo das mulheres, ao som de cantos rituais kadiwéus – povos descendentes dos guaicurus que habitam atualmente o Mato Grosso do Sul, próximo à fronteira com o Paraguai. As imagens iniciais são reveladoras dos objetivos da diretora: um determinado universo indígena, com valores e organizações próprias, será desestabilizado com a chegada dos colonizadores europeus. Estes, por sua vez, são retratados de modo mais complexo do que nos filmes analisados anteriormente; dentre os “colonizadores”, estão cientistas, guerreiros sertanejos, padres, administradores e até mesmo índios batedores que contribuem com a expansão da empresa colonial. Todos eles, entretanto, são representativos dos valores culturais europeus a partir dos quais os índios são interpretados.

Estes sujeitos nos são apresentados na expedição liderada pelo capitão Pedro (Florianô Peixoto) para levar o jovem cartógrafo português Diogo de Castro e Albuquerque (Diogo Infante) até o Forte Coimbra. No caminho, porcos do mato são caçados com armas de fogo – que contrastam com as flechas usadas pelos guaicurus – e indígenas cudinhos (considerados sodomitas) são assassinados brutalmente. Nesse contexto, Diogo de Castro e Albuquerque, jovem humanista formado na universidade de Coimbra, vai aos poucos entrando em contato com a cruza e a violência daqueles homens em contato com a natureza e com os indígenas. O ápice deste processo de reconhecimento se dá na cena em que os expedicionários estupram e matam mulheres guaicurus, e o jovem cartógrafo é “obrigado” a estuprar a índia Ánote (Luciana Rigueiro). O sentimento de culpa o leva a suplicar pela vida da jovem índia, que passa a acompanhá-lo na viagem até o Forte.

Nota-se que em *Brava Gente Brasileira* o passado não é representado de maneira “objetiva” a partir de um relato, e muito menos ficcionalizado de modo cômico, mas é carregado de uma violência cujo objetivo é sensibilizar o espectador para que este se emocione diante do



que lhe é apresentado na tela. Esta sensibilidade é mobilizada, aparentemente, para que identifiquemos os índios como vítimas do processo de colonização.

Uma vez no Forte Coimbra, os acontecimentos vão se sucedendo de modo a reforçar esta ideia, seja na relação do Comandante (Leonardo Villar) com sua família mestiça, seja na relação entre Pedro e o pequeno índio branco que “adota” como seu tutelado ou ainda no posicionamento dos padres católicos (Sérgio Mamberti e Murilo Grossi) em relação aos abusos cometidos contra os indígenas. O jogo mais interessante representativo do contato entre colonizadores e indígenas e a aparente vitimização destes, conforme tecido por Lúcia Murat, se dá entre o português Diogo e a jovem Ánote.

Após estupra-la e coloca-la sob sua proteção, o cartógrafo passa a se afeiçoar por ela. Conduzidos pelo “olhar” de Diogo – desde o início há uma tentativa explícita de aproximar o olhar do espectador ao olhar do colonizador –, passamos a crer numa paixão correspondida entre os dois “sobreviventes” daquele mundo, após atos de compaixão e cumplicidade mútuos. O ápice se dá quando Ánote consente a relação sexual na gruta onde Diogo trabalhava e pinta-o o rosto com elementos indígenas. Neste sentido, poderíamos sugerir que, em *Brava Gente Brasileira*, a integração entre dois mundos aparentemente inconciliáveis também se daria através do ato sexual entre o colonizador e a índia, ato que dá “origem” ao Brasil.

A sequência do enredo nos revela, entretanto, que esta perspectiva é enganadora. Ánote engravida de Diogo, e tira a vida do próprio bebê num ato aberto de resistência. Deste modo, passamos a compreender as relações sexuais entre os dois como parte das relações de poder na sociedade colonial: o poder sexual do colonizador como estratégia de conquista no ato do estupro, bem como o poder de resistência da índia em decidir pelo infanticídio como alternativa à não-continuidade das relações tais quais determinadas pelos colonizadores. Por este motivo, o crítico da Folha de São Paulo, José Geraldo Couto, intitulou a sua apreciação do filme de “Lúcia Murat inverte o mito de Iracema”. Neste, tal como representado por José de Alencar, o amor entre Iracema e o colonizador português Martim gera Moacir, o “primeiro cearense”, representativo da nação que é gestada pelo encontro amoroso – e sexual – entre os dois mundos.

Em *Brava Gente Brasileira*, “a história toda pode ser lida como uma versão inesperada, bárbara e inesperada” do mito (COUTO, 2001, p. 25). Inesperada justamente devido o recurso



narrativo adotado pela diretora que nos leva, sem que percebamos, a adotar o ponto de vista do português. Com esta reviravolta, Ánote deixa a condição de vítima da cruza e brutalidade daqueles homens e transforma-se em sujeito que resiste ao processo histórico em que se vê inserida. Pela sua perspectiva, não há conciliação possível entre o seu povo e seus inimigos. Quando descobre o artifício da moça, Diogo desfere um golpe em sua face e escancara o seu etnocentrismo em relação à cultura indígena.

O sexo é novamente mobilizado no final da narrativa para contar a história do massacre que os guaicurus empreenderam no Forte Coimbra, em 1778. Após um acordo de paz entre as partes envolvidas no conflito, os líderes indígenas oferecem suas mulheres para “divertir” os homens represados no Forte durante a noite. Enquanto os colonizadores estão envolvidos nas relações sexuais com as mulheres indígenas, os guerreiros guaicurus invadem o Forte e promovem o massacre. As mulheres índias, neste sentido, seriam uma espécie de “cavalo de Tróia”, que permitiu a vitória das forças indígenas no combate, segundo associação feita pela própria diretora (CAETANO, 2001, D8). Deste modo, evidencia-se em seu olhar o resgate dos índios como sujeitos que perpetuam estratégias de luta para resistir à invasão de seus territórios, à escravização, enfim, à empresa colonial europeia.

A impossibilidade de qualquer tipo de conciliação entre sujeitos com interesses tão distintos, tal qual construída por Lúcia Murat, foi observada pelo crítico de cinema do Estado de São Paulo, Luiz Zanin Oricchio:

Há, em *Brava Gente Brasileira*, o luto por algo que morreu, e o fato de Lúcia Murat ter escolhido uma tribo guerreira já indica qual é a sua opção. O filme fala de dignidade e resistência. [...] Há também outro ângulo de abordagem, o da fricção entre dois tipos de culturas diferentes, dando origem a uma terceira. Uma pergunta pela identidade, que andou na moda em função dos 500 anos do Brasil. [...] Nessa fricção cultural, Lúcia Murat mantém a tensão de personagens dialogando em idiomas distintos, simbolizando a impossibilidade de um ponto de encontro apaziguante entre duas culturas que se contradizem. É uma novidade. Como se o Brasil amadurecesse artisticamente e pudesse compreender a existência do inconciliável em algumas situações (ORICCHIO, 2001, D9).

Para o crítico, portanto, a “novidade” de *Brava Gente Brasileira* seria demonstrar a impossibilidade conciliações absolutas entre culturas tão díspares no forjamento de uma identidade nacional para o Brasil. Ao contrário de *A Invenção do Brasil*, a cultura originária do contato entre colonizadores e indígenas não é a da conciliação, da mistura, da cordialidade, mas a cultura da opressão, da subjugação e do extermínio, físico e cultural, pensados à luz de uma



visão indígena da história, ou ainda, da história dos vencidos. Estas opções traduzem-se, cenicamente, em uma estética do estranhamento (TOMAIN; TOMAIN, 2013). A opção por não traduzir os diálogos em língua kadiwéu, por exemplo, é apenas o recurso mais evidente de uma série de construções cujo objetivo seria evidenciar a incompatibilidade de interesses e visões de mundo entre aqueles sujeitos.

A tentativa de dotar a história “das origens do Brasil” de uma subjetividade indígena não é mero artifício retórico no enredo de Lúcia Murat. Além de pesquisar com profundidade a história e os costumes dos guaicurus, a diretora e sua equipe realizaram um trabalho para que os personagens indígenas fossem representados por índios kadiwéus, com exceção da personagem Ánote. Mudanças no roteiro e nas cenas foram feitas a partir de indicações e possibilidades abertas por eles, ou seja, Murat buscou soluções estéticas que efetivamente traduzissem a valorização do índio não apenas como um sujeito histórico, mas como um sujeito politicamente ativo nas discussões e definições do tempo presente.

Neste sentido, *Brava Gente Brasileira* não é uma produção isolada na trajetória da diretora. Em entrevista concedida na ocasião do lançamento do filme, ela afirmou:

Acho que *Brava Gente Brasileira* é profundamente coerente com a minha trajetória de vida. Na passagem da adolescência para a maturidade, vivi a terrível experiência da prisão e da tortura (1971-1974). Isso me marcou de tal forma que em todos os meus filmes procuro refletir sobre o ser humano e sua relação com a história, a política e as questões sociais (CAETANO, 2001, D8).

O filme de maior repercussão de Lúcia Murat, até aquele momento, era *Que Bom te Ver Viva* (1989), onde ela refletia sobre a experiência da tortura vivida por mulheres nos porões da ditadura militar, sendo ela mesma uma destas testemunhas. Um dos aspectos que mais chamam a atenção no filme é a dificuldade daquelas sobreviventes em lidar, no âmbito da memória individual e coletiva, com o “passado que não passa”, isto é, o passado que se faz, sistematicamente, presente na elaboração das subjetividades das pessoas que vivenciam experiências traumáticas.

Esta dimensão, de certo modo, também está presente em *Brava Gente Brasileira*; certamente não existem testemunhas daquela história, como em *Que Bom Te Ver Viva*, no entanto, no âmbito da memória coletiva, a violência, os assédios e o luto pela perda seguem presentes como um passado que se faz sistematicamente presente na vida daqueles sujeitos, como demonstram tanto a cena final, onde uma mulher índia kadiwéu chora e discursa diante



das imagens das índias guaicurus que lhe são apresentadas num livro de relatos de viajantes do século 19, quanto os protestos e manifestações realizados por povos indígenas durante as celebrações dos 500 anos, nas quais a luta pela demarcação das terras – que continuam sendo assediadas e invadidas por interesses do capitalismo fundiário – era um dos temas centrais. Desse modo, Lúcia Murat se alinhava com a perspectiva que analisava a história da formação do Brasil, naquele momento, à luz das lutas identitárias que não enxergavam motivos para celebrações e se organizavam, politicamente, em torno do lema Brasil, outros 500, em franca oposição à perspectiva governamental/oficial expressa no Brasil + 500.

Existem outras possibilidades interpretativas sobre *Brava Gente Brasileira* que já foram competentemente realizadas (FELIX, 2010; BEZERRA, 2011). Todas elas indicam como o filme de Lúcia Murat é bem-sucedido, naquilo que Robert Rosenstone considera a principal contribuição do cinema para a história, a saber, a elaboração de metáforas visuais que possibilitem que o espectador ou pense historicamente ou comente e desafie o discurso histórico tradicional (ROSENTONE, 2015). Sem descuidar da emoção, permitia ao espectador interpretações históricas e políticas numa chave mais crítica frente às diversas narrativas que se propunham a pensar o Brasil no alto dos seus 500 anos. Pensar o problema do contato na perspectiva das relações de poder e gênero, por exemplo, é um dos melhores achados da diretora em seu desafio ao discurso histórico tradicional, notadamente representado, neste caso específico, pela obra de Gilberto Freyre (FELIX, 2010).

Mais do que fomentar a reflexão histórica sobre o contato entre colonizadores e indígenas no Brasil colonial, no entanto, Lúcia Murat contribuiu para dar visibilidade a demandas políticas de minorias identitárias que viam no confronto de narrativas históricas um importante campo de disputa e resistência no contexto das celebrações dos 500 anos do Brasil.

### **Considerações Finais**

Três produtos audiovisuais, três maneiras distintas de representar o passado. As opções teóricas e ideológicas, que orientam a seleção e a interpretação da documentação, são, em cada um dos casos apresentados, transformadas em códigos estéticos específicos. Os filmes, neste sentido, nos permitem ver com nitidez – como demonstraram Roland Barthes, Hayden White e outros –, a operação poética presente em toda representação do passado. A objetividade em Hans Staden, a conciliação em *A Invenção do Brasil*, e o conflito em *Brava Gente Brasileira*



foram construídas com bases nos códigos estéticos do drama, da comédia e da tragédia, respectivamente.

Nenhum dos filmes analisados apresenta novas maneiras de pensar e representar o passado, do ponto de vista historiográfico – exceção feita talvez à abordagem de gênero em *Brava Gente Brasileira*, referida anteriormente. Todos eles são depositários de determinadas perspectivas de abordagem do Brasil colonial já consolidadas na historiografia brasileira em momentos distintos. Em outras palavras, não há novidade nos termos da representação fílmica da história, nestes casos específicos. O que sustenta, então, uma análise dos filmes em questão?

Esperamos ter demonstrado que, mais do que contribuir para a criação de novos “modos de ver” o passado, os filmes analisados serviram à edificação da memória pública sobre o significado dos 500 anos da chegada dos europeus ao Brasil, compreendendo perspectivas e posicionamentos políticos distintos e, às vezes, antagônicos. Mesmo quando não tinham a explícita intenção de se inserir nesta discussão, caso de Hans Staden, o evento histórico solapou e concentrou as interpretações em volta de si, o que demonstra o estudo da recepção de cada uma das obras.

O cinema possui, neste sentido, uma contribuição específica a oferecer à História, na medida em que explicita e mobiliza os seus artifícios estéticos em benefício de determinadas interpretações do passado, motivos que ajudam a compreender a amplitude de seu alcance, muito acima da história em sua forma narrativa tradicional.

## Referências

- AMADO, J. Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. **Estudos Históricos**, 2000.
- ARRAES, G.; FURTADO, J. **A invenção do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BEZERRA, K.C. ‘Brava gente brasileira’ e o ‘Brasil 500’: o espetáculo do descobrimento. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 37, 2011.
- CAETANO, M.R. ‘Brava gente brasileira’ tira o glamour dos brancos e revela grandeza dos índios. Caderno 2. **O Estado de São Paulo**, 19/01/2001.
- CAMPO, M. B. A Invenção do Brasil: proposta de narrativa da História no meio Audiovisual. **Anais... XXXV Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação**. Rio de Janeiro, 2005.
- COELHO, M. Neutralidade é virtude em ‘Hans Staden’. Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 29/03/2000, p. 8.
- COTA, R. Antropofagia para reflexão. **Jornal do Brasil**, mar/2000.



- COUTO, J.G. Lúcia Murat inverte o mito de Iracema. Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 24/11/2000.
- FELIX, R.R. 'Brava Gente Brasileira' e os traços Guaikuru: ao vencedor o canto de guerra. **Revista Iberoamericana**, vol. LXXVI, n. 230, pp. 25-40, jan./mar. 2010.
- FONSECA, V.A. Eus e olhares sobre os outros: relatos de Hans Staden e suas releituras cinematográficas. **Outros Tempos**, vol. 7, n. 9, julho de 2010.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- GARDNIER, R. Hans Staden, de Luiz Alberto Pereira. **Contracampo**, s/d. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/hansstaden.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2018.
- HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C.A.M. E la nave va... As celebrações dos 500 anos no Brasil: afirmações e disputas no espaço simbólico. **Revista Estudos Históricos**, v. 14, n. 26, 2000.
- HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- ILUSTRADA. "INVENÇÃO" relata fábula do Brasil de 500 anos atrás. **Folha de São Paulo**, 16/04/2000, p. 4.
- LIMA, P.S. Hans Staden mostra os dentes no cinema. Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 17/03/2000.
- MANTOVANI, R. Caramuru: uma ferramenta de nacionalismo. **Revista Letra Magna**, ano 4, n. 8, 2008.
- ORICCHIO, L.Z. Dignidade e resistência condenados à derrota. Caderno 2. **O Estado de São Paulo**, 19/01/2001.
- PUCCI JR., R. A representação do índio brasileiro na interface pós-moderna de cinema e Tv. **Significação**, n. 22, 2004.
- RAMOS, A.F. **O canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru/SP: EDUSC, 2002.
- ROSENSTONE, R. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- SILVA, B.C. O país reinventado com humor na Globo. Caderno 2. **O Estado de São Paulo**, 2000.
- SORLIN, Pierre. **La storia nei film**: interpretazione del passato. Firenze: La Nuova Italia, 1984.
- TOMAIN, C.S.; TOMAIN, V.R.R. O estranhamento como matriz estética em 'Brava Gente Brasileira', de Lúcia Murat. **Diálogos**, v. 17, n. 3, set./dez. 2013.
- VESENTINI, C.A. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- WAJNEMBERG, D.S. Não encanta, mas fascina. **Tribuna da Imprensa/RJ**, 04/02/2000.



WHITE, H. Historiography and historiophoty. **The American Historical Review**, v. 93, n. 5, dez. 1988.

WHITE, H. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.