

Do descobrimento à invenção: Caramurus possíveis

Brenda Carlos de Andrade¹

Resumo: Esse trabalho apresenta uma breve análise da obra *Caramuru*, de Santa Rita Durão, partindo de elementos da história de publicação desse poema e de sua comparação, ao final, com a obra fílmica de Jorge Furtado e Guel Arraes, *Caramuru: a invenção do Brasil*. Fica evidente, por essa história, que, no século XIX, a obra passa a constar como parte de um cânone nacional ainda em formação. No entanto, o final desse século marca o início da decadência desse modelo de personagem. O *Caramuru*, no entanto, persiste no imaginário, muitas vezes mais como um mito do que como a obra épica.

Palavras-chave: *Caramuru*; mito fundador; adaptação.

Abstract: This paper presents a brief analysis of *Caramuru*, by Santa Rita Durão, using as focus elements of the history of publication of this poem and comparing it, at the end, with the film *Caramuru: a invenção do Brasil*, written and directed by Jorge Furtado e Guel Arraes. It is evident by this history, that, in the nineteenth century, the work starts to be included as part of a national canon not formed yet. However, the end of this century marks the beginning of the decadence of that character model. *Caramuru*, however, persists in the imagination, often more as a myth than as epic work.

Keywords: *Caramuru*; founding myth; adaptation.

Resumen: Este artículo presenta un breve análisis de la obra *Caramuru*, de Santa Rita Durão, a partir de elementos de la historia de la publicación de este poema y su comparación, al final, con la obra cinematográfica de Jorge Furtado y Guel Arraes, *Caramuru: a invenção do Brasil*. Es evidente por esta historia, que, en el siglo XIX, la obra se incluirá como parte de un canon nacional todavía en formación. Sin embargo, el final del siglo marca el comienzo de la decadencia de ese modelo de personaje. *Caramuru*, no obstante, persiste en la imaginación, a menudo más como un mito que como una obra épica.

Palabras clave: *Caramuru*; mito de fundación; adaptación.

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora Adjunta 1 da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE).

Caramuru na história

Apesar de o personagem Caramuru possuir uma relativa difusão, pouco há de épico ou de apoteótico na história (da recepção) da obra *Caramuru*, de Santa Rita Durão, uma das primeiras e principais que se debruça sobre a história desse português que chega a ser (re)conhecido como um chefe entre os tupinambás. Embora hoje possamos olhar esse trabalho poético como um exemplo bem acabado de uma obra épica no contexto do território brasileiro, percebe-se com a leitura da obra que sua temática não corresponde de maneira exemplar a sua difusão como uma espécie de mito fundador da história brasileira. Um olhar atento às datas das diferentes edições da obra nos permite distinguir ou supor três fases diferentes: uma contemporânea a sua primeira edição, uma segunda durante o século XIX e uma terceira na transição do século XX para o XXI. A primeira edição sai em 1781 em Lisboa, alguns anos antes da morte do próprio autor, não voltando a ser publicada nesse século. No século XIX, a obra conhece seis edições diferentes, sendo a primeira, em 1829, uma tradução da obra para o francês lançada em Paris. Em 1836, é publicada a segunda edição em Lisboa seguida por uma terceira edição, que é a primeira no Brasil. O poema de Santa Rita Durão volta a ser publicado, em Lisboa, oito anos mais tarde (1845) num volume chamado *Épicos Brasileiros* que continha, além de *Caramuru*, *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Ainda no século XIX, são publicadas mais duas edições do poema: uma em 1878 no Rio de Janeiro e a outra em 1887 pela Livraria Dois Mundos. Esse relativo sucesso começa a esmorecer, conhecendo a obra apenas seis edições entre o século XX e

começo do século XXI (1913, 1945, 1957, 2000, 2003 e 2008)² e duas adaptações em prosa (em 1935 por João de Barros e em 2003 por Cecília Landy)³. O livro, portanto, teve, em duzentos e vinte quatro anos, treze edições, sendo uma no século XVIII, seis no XIX e seis entre o XX e começo do XXI.

Essa retomada da história da publicação da obra deixa evidente que, apesar de estar inclusa entre representantes do grupo árcade brasileiro, por ter sido contemporânea desses, foi durante o período romântico que ela obteve maior reconhecimento. Reconhecimento breve, pois o século XX e o começo do XXI parecem apontar para um novo período de relativa decadência na história de sua publicação. O curioso nessa distribuição temporal das edições da obra é que ela parece apontar para certa predileção do gosto romântico pela temática escolhida por Santa Rita Durão, predileção que não é evidente nem entre seus contemporâneos nem em tempos atuais. Pode-se intuir, por esse quadro, que sua primeira edição tenha simplesmente ficado esquecida e/ou causado pouco interesse e que as edições mais atuais despertem pouco a curiosidade do leitor médio, possivelmente pela forma épica utilizada, sendo em sua maioria consumida por estudantes da área de Letras. A variação na forma de recepção desse poema parece apontar para uma variabilidade na forma como esse poema passa a ser significado e ressignificado em cada um desses períodos. As diversas significações atribuídas ao poema podem de alguma forma estar

² Berty R. R. Biron apresenta uma lista detalhada ao final de seu ensaio "Luzes, Razão e Fé em *Caramuru*" que aparece à modo de introdução da obra na edição de 2008, que faz parte do volume *Épicos* organizado por Ivan Teixeira.

³ Prefiro não mencionar aqui a adaptação de Guel Arraes e Jorge Furtado, roteiro da minissérie da rede Globo, por se tratar de uma livre adaptação mais próxima do carácter de Macunaíma do que do personagem de Santa Rita Durão e também porque essa adaptação será comentada posteriormente nesse trabalho.

vinculados à maneira como o próprio personagem de Caramuru, Diogo Álvares, é percebido e retomado ao longo da história e da literatura. Nesse ensaio, estabeleço uma relação entre as possíveis apropriações simbólicas que o poema épico teve nesses três períodos a partir da relação com a maneira como cada tempo valoriza herói/protagonista da obra e a forma como o projeta e representa.

O *Caramuru*, de Durão, foi escrito baseado no modelo épico camoniano composto por dez cantos e estrofe heroica, traços que o próprio Camões havia buscado em modelos da Antiguidade Clássica. A tomada de modelos clássicos e/ou do Renascimento caracterizava uma dominante na época do Arcadismo, que começa a ser acrescida da presença de um nativismo explícito, o que até certo ponto representava uma novidade. Esse nativismo surge como um traço que ganha uma difusão relativamente ampla no contexto da América Latina, sendo muitas vezes associado a um elemento pré-romântico nas estéticas do século XVIII. A valorização desse elemento fez com que muitas das obras imbuídas de nuances nativistas fossem relidas no XIX como precursoras das estéticas românticas e, no contexto específico da América Latina, dos movimentos de Independência e respectiva valorização dos traços locais.

Os três momentos de recepção da obra mencionados anteriormente apontam para uma explicação que poderia ser justificada por essa tomada do nativismo como precursor de uma nacionalidade, justificando assim um aumento no número de edições durante o XIX. A pouca publicidade nos outros dois períodos poderia ser explicada por fatores distintos. No primeiro momento, embora não se possa falar especificamente de uma recepção na época de sua publicação,

considerando a falta de repercussão e, conseqüentemente, comentários críticos a respeito da obra, pode-se deduzir que seu lançamento não tem impacto na produção literária em língua portuguesa. Isso possivelmente haveria se dado por vários motivos associados, mas um sem dúvida tem uma relativa importância nessa situação: a ambiguidade do objeto/povo valorizado por essa obra. O nativo explícito permite uma leitura, comum nos novecentos, de valorização de uma “brasildade”, mas, indo na lógica contrária do pensamento romântico, também pode ser lido um poema celebrativo dos feitos de Portugal. Uma leitura atenta das marcas textuais deixadas por Santa Rita Durão permite ver que nenhum dos elementos tidos como nativistas ou como enaltecedores de uma brasildade parecem, de fato, querer constituir uma identidade brasileira, principalmente se forem considerados alguns fatos: (1) naquela época só existia um país, Portugal, e o Brasil era uma parte dele; (2) até aquela época não havia um sentimento forte ou símbolos que congregassem toda a população dessas terras num todo, numa nação; (3) Santa Rita Durão viveu no Brasil só até os nove anos sendo pouco provável que nutrisse uma noção de identidade brasileira, especialmente considerando o ponto (1).

José Carlos Chiaramonte em texto sobre o século XVIII chama a atenção dos leitores justamente para a forma como esse século foi lido pelo XIX e de como essa leitura acaba prevalecendo aos nossos olhos. O ponto principal discutido por ele retoma justamente a maneira como tendemos a reler certo número de intelectuais da Ilustração com a chave de precursores do Romantismo e/ou da Independência quando muitas vezes esses intelectuais talvez não tivessem plena segurança do espaço ocupado por seus textos. Assim, pode-se pensar que, dentro do contexto em que foi concebido, *Caramuru* se aproxima mais de um

elogio às conquistas portuguesas do que de um exemplo bem construído de herói nacional. Também defende um ponto semelhante Eneida Leal Cunha em sua tese de doutorado *Estampas do Imaginário*.

A autora não repete, por exemplo, a avaliação negativa tão comum de Santa Rita Durão adotar o modelo camoniano, mas precisamente ao contrário: realiza uma leitura em profundidade da relação entre essas duas obras, verificando com minúcia como Santa Rita opera com recursos e mecanismos de repetição, visando não corrigir a épica de Camões, mas precisamente expandi-la no quadro de seu objetivo, "dar continuidade ao elogio da aventura expansionista da Fé e do Império Lusitano", O poema, então passa a ser lido em novas chaves, por atualizar o imaginário português, "realimentando-o com o elogio da conquista que produz, à sua época, a possível riqueza da metrópole". (RONALD POLITO, 2000: XXXVI)

Seguindo essa linha de raciocínio, as fases iniciais de "Reflexões Prévias e Argumento", introdução ao poema feita por Durão, que tanto tempo serviu como pilar para a crítica justificar um enaltecimento da nação brasileira, tornam-se ambíguas. Nesse texto, o poeta afirma que os "sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da pátria" (DURÃO, 2000: 5). Há um paralelismo direto entre o poema da Índia e o poema do Brasil. O da Índia como se sabe foi escrito para celebrar as glórias de Portugal, mantendo-se a relação de paralelo, então, o do Brasil também seria para louvar as descobertas e façanhas de Portugal e o amor da pátria seria o amor da pátria portuguesa. Outro elemento que chama a atenção para esse mesmo ponto é o subtítulo da obra "poema épico do descobrimento da Bahia", se realmente houvesse alguma intenção por parte do autor em louvar uma identidade brasileira ou de criar um marco simbólico que justificasse a criação de tal identidade, por que não "descobrimento do Brasil" no lugar de "descobrimento da Bahia"? A

obra parece pertencer mais ao cânone luso do que ao brasileiro já que pensar um cânone brasileiro para o período seria quase uma improbabilidade, uma vez que uma nação estabelecida e independente com o nome Brasil ainda não era um fato.

A literatura produzida aqui parecia então pertencer a um mesmo ramo, uma parte da família ainda vinculada à literatura portuguesa. A concepção de Antonio Candido de literatura como sistema, ainda que possa aparentar algumas incongruências para o público atual, evidencia essa ausência de pertencimento ao cânone brasileiro. Em seu *Formação da Literatura Brasileira*, o autor afirma a necessidade da confluência de três fatores para que se possam definir determinadas manifestações como literatura (literatura brasileira, no caso) propriamente dita. São eles “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (...), que liga uns aos outros” (CANDIDO, 1975: 23). Para o autor, somente uma expressão nativista e um cenário americano não são suficientes para dar autonomia a uma literatura colonial que ainda deveria ser considerada como aspecto da portuguesa (CANDIDO, 1975: 74).

A concepção de Candido associada à ambígua frase de Durão citada acima nos leva a crer que a obra foi escrita como um novo *Os Lusíadas*, como uma continuação dos grandes feitos de Portugal. Foi, no entanto, como mito ou como uma espécie de ficção de fundação do Brasil, usando a nomenclatura de Doris Sommer⁴, que esse poema épico entrou na história da literatura de língua portuguesa. As seis

⁴ A expressão é usada pela autora para falar especificamente de romances do século XIX que construíram uma trama de fundação literária, uma representação simbólica, dos países latino-americanos que estavam se estruturando como nações independentes.

edições impressas no século XIX atestam isso, inclusive uma delas num volume *Épicos Brasileiros*, o que já o identificava com uma tradição nacional mesmo antes da definição de uma nação, considerando que o texto foi escrito e publicado antes da Independência brasileira. Muitos escritores românticos do séc. XIX defendiam que a verdadeira literatura brasileira havia começado com o surgimento da temática indianista, com Santa Rita Durão e Basílio da Gama. Essa relação também se estendia para o contexto americano de língua espanhola. A leitura que o século XIX desenvolve do passado sói ser de busca de tradições locais que pudessem afirmar taxativamente uma tradição diferenciada, possivelmente para marcar um espaço delimitado e justificado das Independências. Ler os materiais do século XVIII que começam a apresentar um material de tônica nativista como precursores do Romantismo e Movimentos de Independência do século XIX passou a ser uma constante, inclusive em leituras posteriores ao próprio período decimonônico.

Apesar de preencher as expectativas quanto ao nativismo, a recepção de *Caramuru* nesse período gira em torno de um impasse: uma obra que representa uma essência do que se queria representar enquanto pilar da fundação da brasilidade, mas que, no entanto, não chega a atingir padrões estéticos desejáveis. Nos comentários de Sílvio Romero pode-se verificar tal impasse, “o poema mais brasileiro que possuímos”, “uma espécie de resumo da vida histórica do Brasil”, “tal é o sopro do patriotismo”, contudo Durão “não tinha grandes recursos de estilo; sua língua é pobre, sua expressão pouco animada; o colorido é pálido” (apud POLITO, 2000: XXX). Ferdinand Denis, algumas décadas antes, também louvava na obra o exotismo e a “cor local”, porém

salientando que o estilo nem sempre correspondia à intenção. José Veríssimo, no começo do séc. XX, faz observações semelhantes: “o nativismo que preludiou aqui o nacionalismo e o patriotismo”, “funda o primeiro indianismo” e “gravíssima falta de senso estético” (apud POLITO, 2000: XXX-XXXI).

Caramuru passa a ser considerado entre as obras do cânone por responder a uma necessidade do século XIX, qual seja a construção da nação brasileira enquanto semióforo, enquanto elemento de valor simbólico capaz de relacionar a realidade material a uma camada invisível e imaginada que assegura o sentimento de comunhão entre os habitantes do espaço geográfico chamado Brasil. O ser brasileiro começa a ser constituído como identidade brasileira nesse período, tendo-se aí o porquê da valorização da obra de Santa Rita Durão. A história de Diogo Álvares e Paraguaçu passa a ser tão constituinte do imaginário de fundação do Brasil quanto as histórias de Peri e Ceci ou Martim e Iracema. Serão essas obras literárias, também, que permitirão que se forje a nação enquanto sujeito "objeto do culto integrador da sociedade una e indivisa" (CHAUÍ, 2000: 14). O conteúdo nativista é o marco importante na época em que se tentava construir um sistema literário nacional, como argumenta Candido:

Tudo depende do papel dos escritores na formação do sistema. Mas o nacionalismo crítico, herdado dos românticos, pressupunha também, como ficou dito, que o valor da obra dependia do seu caráter representativo. Dum ponto de vista histórico, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma. Deve-se, pois, considerá-lo subsídio de avaliação nos momentos estudados, lembrando que, após ter sido recurso ideológico, numa fase de construção e autodefinição, é atualmente inviável como critério, constituindo neste sentido um calamitoso erro de visão. (CANDIDO, 1975: 29)

A passagem da valorização da obra por seu caráter nacional, para um enfoque maior na precariedade do elemento literário marca uma mudança no olhar da crítica em relação ao poema, que havia entrado no cânone para cumprir um papel social de difusão de um apelo nacional, embora mesmo na época do romantismo a maior parte dos críticos já questionasse o seu valor estético. Cumprido esse papel, com o surgimento de um nacionalismo mais crítico, *Caramuru* perde espaço, pois deixa de ser capaz de responder aos anseios de identidade nacional no mundo contemporâneo; deixa de ser capaz de responder à pergunta para qual ele havia sido a resposta durante várias décadas. Com a revisão crítica da história e a noção clara de colonização igual à exploração comercial cheia de fins lucrativos, essas primeiras "ficções de fundação" passam a ser vistas como elucubrações completamente fantasiosas que visavam mascarar um processo violento de dominação. Esse tipo de visão marcará outro momento de queda/decadência na publicação da obra, o terceiro momento na história de sua recepção como mencionado no princípio. Essa divisão nas formas de ler a obra provoca uma divisão na maneira como o texto e o personagem são lidos e absorvidos culturalmente pela sociedade. Primeiramente, um aparente obscuro personagem histórico ocupa as páginas de um texto quase ignorado em seu tempo. Num segundo momento, a personagem literária ganha relevância juntamente com o texto por simbolizar os anseios de valorização local de um século que buscava se afirmar através de heróis nacionais, reais e/ou fictícios. Num terceiro momento, o texto de Santa Rita Durão volta a perder importância, embora de alguma forma a personagem resista no imaginário, podendo gerar formas e leituras desconstruídas.

A personagem histórica

Pouco se sabe a respeito de Diogo Álvares, nos diversos livros de história costuma ser um personagem que, no mais das vezes, é apenas mencionado a partir de relatos de navegantes e naufragos que com ele cruzaram o oceano. Varnhagen descarta o sobrenome Correia que muitos lhe atribuíam, bem como a origem nobre. Acredita-se que tenha naufragado na costa da Bahia entre 1509 e 1511. Quase nada se sabe da sua vida na Europa, nem das razões que o trouxeram ao Brasil. Desconfia-se, entretanto, que tenha sido um espião, pois, no período delimitado para a sua chegada no Brasil, nenhum barco português naufragou nas proximidades da Bahia, o que provaria que ele havia chegado aqui em barco estrangeiro.

Também é tido como fato histórico seu casamento com Paraguaçu, batizada Catarina, na França. O que é contestado, no entanto, é o fato de Paraguaçu ter sido afilhada da rainha da França, a quem deveria seu nome cristão. Documentos encontrados no séc. XX demonstram que a madrinha de Paraguaçu na verdade era Catarina de Granhes, a quem provavelmente deve o nome cristão, mulher de Jacques Cartier, fundador do Quebec e da Nova França no Canadá. O retorno ao Brasil, após estada na Europa, com Paraguaçu é outro fato, embora pouco se saiba sobre os motivos que o levaram a partir para Europa e a retornar ao Brasil.

Diogo Álvares consta pela primeira vez em relatos portugueses, no texto da viagem de reconhecimento da costa brasileira empreendida por Martim Afonso, no entanto antes disso o Caramuru já havia ajudado várias frotas de diversos países que haviam aportado na Bahia. Após o encontro com Martim Afonso, prestou ajuda ao donatário da

capitania da Bahia, Francisco Pereira Coutinho, sendo por isso feito cavaleiro real de Portugal. Com o desastre das capitanias hereditárias, a metrópole decide instalar o Governo Geral, cuja sede se localiza exatamente na capitania da Bahia. O Caramuru se alia e presta ajuda ao primeiro governador-geral, Tomé de Souza. Em 1557, falece Diogo Álvares.

O personagem histórico é uma figura de caráter ambíguo, quase nada se sabe de suas intenções ou de seu passado, visto que ele não comentava a respeito de sua história segundo constam os relatos da época. Vivia a pregar a palavra de Deus e fazer comércio com os europeus que aportavam na costa da Baía de Todos os Santos. Outro fato interessante é que, embora ajudasse os tripulantes das naus naufragadas ou com problemas, em geral ele pedia uma contribuição por isso, não aparentando ser de todo desinteressada sua ajuda.

De todos os pontos que versam sobre a vida de Diogo Álvares, esses, acima mencionados, parecem ser os únicos tidos como fatos históricos pela aparição repetida em diferentes fontes. Possivelmente, por tão escasso material biográfico, é que se pode entender as mais variadas fabulações sobre sua vida, como os dois exemplos neste trabalho em questão. Assim como a aparente insignificância inicial da obra de Santa Rita Durão, os elementos tidos como históricos que pontuam a vida desse português parecem também quase insignificantes e definitivamente escassos e ambíguos.

Santa Rita Durão e o herói pio

Como já foi comentado, na segunda parte, sobre a recepção do *Caramuru*, o épico de Durão foi, provavelmente, escrito enquanto celebração das glórias de Portugal e foi posteriormente, durante o romantismo, tido como um dos avatares e precursores da expressão literária nacional. A mudança da personagem histórica para um herói nacional (primeiro, talvez, intencionalmente português depois brasileiro) é o que se pretende comentar nessa parte através de cinco eixos: visão e caracterização do herói, visão e caracterização da donzela (s), visão e caracterização do índio, visão do amor, antropofagia e discurso.

Seguindo, então, a ordem proposta, passa-se a Diogo Álvares Correia herói épico de Durão. O *Caramuru* épico é um nobre dotado de todas as qualificações correspondentes, ao menos num plano ideal, a essa identificação: justo, corajoso, patriota, piedoso, civilizado e belo. Assim, a atribuição de nobreza nada mais é do que uma confirmação externa da nobreza do caráter. Já nas primeiras estrofes do poema, na descrição do naufrágio lê-se:

O Filho do trovão, que em baixel ia
 Por passadas tormentas, ruinoso,
 Vê que do grosso mar na travessia
 Se sorve o lenho pelo pego undoso;
 Bem que, constante, a morte não temia,
 Invoca no perigo o Céu piedoso,
 Ao ver que a fúria horrível da procela
 Rompe a nau, quebra o leme e arranca a vela.
 (DURÃO, 2000: 14. Canto I, XI)

É visível nessa estrofe duas das características dominantes no Diogo Álvares de Durão: a coragem e a religiosidade. Aquele que "a

morte não temia" e "invoca no perigo o céu piedoso". A religiosidade (associada à civilidade), no entanto, vai se sobressair ao longo da obra, mais do que um herói da guerra e das aventuras (épico), Caramuru já traz características que o assemelham a heróis românticos, a um Peri, por exemplo. A coragem não falta, claro, mas o espírito aventureiro é mais contido; em outras palavras, a bravura surge quando necessária, quando impõe o destino árduos obstáculos a serem sobrepujados. Como, por exemplo, no excerto abaixo:

Com essas forças só (que mais recusa)
Sai Diogo à campanha guarnecido,
Nem sofre a forma do marchar confusa,
Mas tudo tem com ordem repartido:
Outro corpo maior de que não usa
Deixa em guarda das tabas prevenido;
Tupinaquis, viatanos, poquiguaras,
Tumimvis, tamviás, canucajaras.
(DURÃO, 2000: 136-137. Canto IV, XLVII)

Diogo se prepara para a guerra ao lado de Gupeva contra Jararaca, pouco depois de ter jurado defender o povo de Gupeva. Parte com menos força do que realmente dispõe para que a maioria dos guerreiros fique defendendo as tabas. Seguindo o chamado do destino, parte para a guerra sem temer o perigo, porém vale salientar devidamente munido de armas de fogo.

Nenhum desses elementos é necessariamente novo na constituição de um protagonista heróico, contudo chama atenção o traço missionário do personagem. Mais do que guerras, a principal aventura e missão de Diogo Álvares é a conversão da "fera gente" e a eliminação da antropofagia. "Se por herói no mundo só se admira/
Quem tirano ganhava um nome Augusto,/ Quanto será maior que o vil tirano/
Quem nas feras infunde um peito humano?" (DURÃO, 2000: 64.

Canto II, XLIX). Diogo prova, assim, ser um ideal de colonizador: comprometido com Portugal, devoto e justo. Pelo ideal da colonização, garante-se um colonizador respeitável; pelo lado da colônia assegura-se uma origem civilizada fundamentada numa nobreza europeia (de título e de caráter). Dentro da tipologia do herói baseada na reação dos leitores, estabelecida por Jauss, o Diogo Álvares de Durão motivaria a modalidade de identificação admirativa, "produzida pelo herói que corporifica um ideal e 'dispõe o indivíduo na direção do reconhecimento e da adoção de modelos' (p.232)" (ZILBERMAN, 1989: 60).

Processo parecido se verifica na construção da donzela, par amoroso do protagonista. Apesar de índia, Paraguaçu é descrita com características europeias, garantindo relativa distância do mundo selvagem que a rodeava e permitindo, dessa maneira, que pudesse haver um envolvimento amoroso, uma união, entre a índia e o colonizador português. Observe-se a estrofe:

Paraguaçu gentil (tal nome teve),
 Bem diversa de gente tão nojosa,
 De cor tão alva como a branca neve,
 E donde não é neve, era de rosa:
 O nariz natural, boca mui breve,
 Olhos de bela luz, testa espaçosa;
 De algodão tudo o mais, com manto espesso;
 Quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço.
 (DURÃO, 2000: 75. Canto II, LXXVIII)

Paraguaçu não só alva como a neve, como também, bem ao contrário dos costumes da terra, estava coberta por um manto espesso de algodão. A terceira e a quarta estrofe fazem lembrar mesmo a história de Branca de Neve (que era branca como a neve e com lábios e maçãs do rosto rosadas). Submissa e recatada, Paraguaçu se submeterá

facilmente ao Cristianismo, se tornando uma devota de Nossa Senhora. Aliás, mais que devota, ela será uma escolhida, pois começa a ter visões inspiradas pela santa. As únicas características de seu povo que parecem refletir nela são a altivez e a coragem, características típicas dos "índios bons", que aparecem no episódio da guerra contra Jararaca.

Paraguaçu, que de Diogo esposa
(Porque mais Jararaca se confunda)
Ia a seu lado a combater briosa
Nem teme a multidão que o campo inunda:
Usa com ela a tropa belicosa
Da vulgar seta, do boto que e funda;
Leva a amazona um rígido colete,
E co'a espada de fero o capacete.
(DURÃO, 2000: 136. Canto IV, XLVI)

Tem-se, através do delineamento desses dois tipos, a preparação para uma união digna de um casal parental simbólico: uma índia europeizada e um europeu nobre e honrado. O amor se encarregará de unir o casal digno, de maneira a estabelecer uma ascendência primeva, um Adão e Eva próprios. Assim como no Romantismo, quando surgem os primeiros projetos de unidade, ocorre uma tentativa pacífica de união entre as culturas, o que normalmente passava pelo amor de jovens de diferentes classes, raças que se uniam para formar o novo (país).

Os exemplos clássicos na América Latina são quase inevitavelmente histórias de amantes perseguidos pela desgraça representando determinadas regiões, raças, partidos, interesses econômicos e outros. A paixão deles pela união conjugal e sexual chega até um público sentimental na esperança de conquistar as mentes partidárias juntamente com seus corações. (SOMMER, 2004: 20)⁵

⁵ "The classical examples in Latin America are almost inevitably stories of star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interests, and the like. Their passion for conjugal and sexual union spills over to a sentimental readership in a move that hopes to win partisan minds along with hearts." (SOMMER, 1993: 5)

Forja-se através de um projeto artístico-político uma união pacífica entre os diferentes, os estrangeiros, projeto esse que trabalha o coletivo pelo subjetivo, pela emoção individual. “Sem a presunção da veracidade científica, a narrativa estava mais à vontade para construir a história a partir de paixões privadas”⁶ (SOMMER, 2004: 23). “Os livros ascenderam a chama do desejo pela felicidade doméstica que invade os sonhos de prosperidade nacional; os projetos de construção de nação conferiram um propósito público às paixões privadas”⁷ (SOMMER, 2004: 21). Embora as afirmações de Sommer se refiram mais especificamente ao momento do Romantismo e à produção de romances de fundação, como ela chama, existe algo na caracterização da união de Caramuru e Paraguaçu que já se enquadra parcialmente nesse esquema. Embora a união dos dois seja um fato verídico ficcionalizado, é inegável que o tratamento dispensado ao casal na ficção os assemelha bastante, nesse sentido, aos casais do Romantismo, talvez por isso esse casal tenha sido retomado e lido durante o século XIX. O amor monogâmico puro e casto, tal qual o sentido pelos personagens desse poema épico, é basicamente uma reinvenção romântica com base nos antigos códigos do amor cortês. A descrição do amor que acontece entre os dois pode ser observada nos seguintes trechos:

Desejava vê-la o forte lusitano,	Bela (lhe disse então) gentil menina,
Porque interprete a língua que entendia,	(Tomando a si de pasmo que estivera)
E toma por mercê do céu sob'rano	Sorte humana não é, mas é divina,
Ter como entenda o idioma da Bahia:	Ver-me a mim, ver-te a ti na nova esfera:
Mas quando esse prodígio avista, humano,	Ela a frase, em que falo, aqui te ensina,

⁶ “Without the presumption of scientific truthfulness, narrative had a freer hand to construct history from private passions.” (SOMMER, 1993: 8)

⁷ “The books fueled a desire for domestic happiness that runs over into dreams of national prosperity; and nation-building projects invested private passions with public purpose.” (SOMMER, 1993: 7)

Contempla no semblante a louçania,
Pára um vendo ou outro, mudo e quedo,
Qual junto de um penedo outro penedo.
(DURÃO, 2000: 76. Canto II, LXXXI)

Ela, se não me engana o que a alma espera,
Um fogo em nós acende, que de resto
Eterno haja de arder, se arder honesto.
(DURÃO, 2000: 78. Canto II, LXXXV)

Desde hoje, se a meus olhos corresponde
O meigo olhar das lúcidas pupilas,
Se amor é... porque amor quem é que o esconde?
Se por ele essas lágrimas destilas:
Com que chamas meu peito te responde,
Com mão esposa poderás senti-las;
Disse; e estendendo a mão, ofereceu-lha.
Ela que nada diz, sorriu-se e deu-lha.
(DURÃO, 2000: 78. Canto II, LXXXVI)

O amor à primeira vista que emudece Paraguaçu e Diogo ("Pára um vendo o outro, mudo e quedo,! Qual junto de um penedo outro penedo"), sabe aos amores românticos, ainda que contido numa expressão literária neoclássica. O amor extravasa, a sua maneira dentro do estilo da sua época, "porque o amor quem é que o esconde?". Embora esboce semelhanças com o amor romântico, Diogo mostra uma prudência de fundo religioso com relação a esse amor:

Mas refletindo logo o herói prudente,
Fixou no coração, com fé segura,
Não cumprir as promessas de presente,
Antes que lhe entre n' alma a formosura:
Rende-lhe o seu amor, mas inocente;
E faz-lhe prometer, que com fé pura,
Enquanto se não lava e regenera,
Em continência viverão sincera.
(DURÃO, 2000: 79. Canto II, LXXXVIII)

E esta fé (diz-lhe), esposa em Deus querida,
Guardar-te hoje prometo em laço eterno,
Até banhar-se n'água prometida,
Por cândida afeição de amor fraterno:
Amor que sobreviva à própria vida,
Amor que preso em laço sempiterno,
Arda depois da morte em maior chama,
Que assim trata de amor quem por Deus ama.
(DURÃO, 2000: 79. Canto II, LXXXIX)

Vendo que sua donzela ainda era pagã, e como tal não poderia ser tomada como esposa, segundo os mandamentos de Deus, o Caramuru resolve dedicar-lhe um "amor fraterno" até que Paraguaçu possa "banhar-se n'água prometida", pois assim "trata de amor quem por Deus ama". Mesmo tomado de um lirismo comovedor em algumas

estrofes anteriores, a religiosidade e seus preceitos aparecem para refrear o desejo, impedindo que ele seja consumado com aquela que ainda não faz parte do povo eleito, do povo de Deus. O adiamento faz dar maior glória ao casal, que termina consumando sua união na França, apadrinhados pelos reis franceses.

A visão do índio, como sói acontecer em obras do período colonial e romântico, apresenta um carácter fortemente maniqueísta: há o índio bom e o índio mau. O bom é aquele em que predomina a inocência e predisposição para a conversão religiosa. Regem, esse ponto do pólo, as características do bom selvagem como a ausência de ganância: "Ouro e prata, que a inveja não lhe atiça./ Nação feliz! que ignora o que é cobiça." (DURÃO, 2000: 56. Canto II, XXVI). O pólo oposto dessa situação é representado pela ferocidade das gentes dada às guerras e, principalmente, ao canibalismo - é a antropofagia o principal elemento de demonização do índio. O costume é descrito com os olhos de um cristão europeu que vê metamorfoseado no ato a própria encarnação do inferno com seus demônios. O índio que pratica antropofagia é descrito como um monstro: "Na boca em carne humana ensangüentada/ Anda o beijo inferior todo caído;/ Porque a têm toda em roda esburacada/ E o labro de vis pedras embutido" (DURÃO, 2000: 18. Canto I, XX). O ato da antropofagia também é descrito com requintes de horror e seu sentido ritualístico completamente apagado.

Correm depois de crê-lo ao pasto horrendo;
E retalhando o corpo em mil pedaços,
Vai cada um famélico trazendo,
Qual um pé, qual a mão, qual outro os braços:
Outros na crua carne iam comendo,
Tanto na infame gula eram devassos;
Tais há que os assam nos ardentes fossos,
Alguns torrando estão na chama os ossos.
(DURÃO, 2000: 17. Canto I, XVII)

Que horror da humanidade! ver tragada
Da própria espécie a carne já corrupta!
Quanto não deve a Europa abençoada
À Fé do Redentor, que humilde escuta?
Não era aquela infâmia praticada
Só dessa gente miseranda e bruta;
Roma e Cartago o sabe no noturno,
Horrível sacrificio de Saturno.
(DURÃO, 2000: 17-18. Canto I, XVIII)

Por ser uma atitude completamente condenada pela civilização europeia e por ser traço da cultura nativa americana que realmente evocou terror, ao longo do período de colonização, talvez mesmo posterior a esse período, o significado do ritual antropofágico é apagado e o comer outro ser humano é justificado pela simples gula. É interessante perceber essa leitura porque, ao enquadrar o canibalismo como uma forma de um dos sete pecados capitais, esse se converte em matéria de combate religioso e não de julgamento cultural. Nesse caso, a conversão dos índios para o cristianismo implicaria a eliminação do costume, que nada mais era aos olhos europeus daquela época um hábito demoníaco.

Dessa forma, se pode ver que o que subjaz à epopeia de Frei Santa Rita Durão é um discurso religioso. Por mais desconexos que alguns episódios possam parecer, como as visões de Paraguaçu na volta da França, tudo se justifica pelo eixo religioso que os liga. "Numa camada mais profunda que o nativismo e o indianismo, o que verdadeiramente anima a epopéia do frade mineiro é sua visão de mundo, ou seja, sua inspiração religiosa. (...) A forte e sincera visão religiosa de Durão ampara e dá significado ao *Caramuru*." (CANDIDO, 1975: 182).

Caramuru pós-moderno: a personagem fílmica de Jorge Furtado e Guel Arraes

Com os preparativos para a comemoração dos 500 anos de "descobrimento" do Brasil, houve um surgimento na mídia de obras

cuja temática explorava as bases fundadoras de um caráter nacional. Esses trabalhos pareciam preocupados em revisitar todos os elementos explorados, até o momento, dos mitos que envolvem a fundação de uma identidade nacional. A volta ao material canônico das formações nacionais, no entanto, se estabelece a partir de uma visão um pouco, às vezes muito, irônica, imbuída de um afã destruidor/desconstrutor dos modelos historicamente estabelecidos. Os novos elementos parecem surgir quase casual e despreocupadamente. É essa aparente despreocupação da mistura num cadinho cultural, também influenciado pela visão crítica do descobrimento (que marcou a tônica nos trabalhos dessa natureza), que caracteriza uma nova versão, atualização, de um ideal de identidade nacional. Uma mistura "displicente" de elementos de diferentes épocas marca essa renovação do mito fundacional com uma ambivalência explícita capaz de desconcertar e amenizar ao mesmo tempo.

Descobrimento e invenção: cerca de quinhentos anos separam essas duas noções, anos ao longo dos quais a forma de conceber e as interpretações que se dão sobre as tão famosas "comunidades imaginadas", ou nações, mudaram sensivelmente. A passagem de uma visão eurocêntrica do mundo para uma visão crítica da organização entre centro (cultura ocidental desenvolvida – Europa e Estados Unidos) e margem (países que compartilham uma experiência cultural comum, mas que permanecem sempre aquém de um ideal econômico e social) de instabilidade se revela através da comparação entre o *Caramuru* de Santa Rita Durão e o *Caramuru* de Jorge Furtado e Guel Arraes. A pergunta sobre o que haveria mudado nesse espaço temporal revela-se como o primeiro passo para começar a discussão, mas também pode parecer um pouco óbvia, já que uma clara mudança de

percepções epistemológicas marcam o espaço temporal entre os séculos XVIII e XIX. A forma como essas obras vão tratar os temas personagens fundadores é reveladora desses câmbios. O tempo que divide as duas noções marca a mudança profunda na forma de encarar e compreender a experiência de colonização, especialmente nas Américas. O retorno a esses elementos passados, reelaborados, parece corresponder a uma necessidade de atualização, prevista pela estética da recepção, de forma que eles possam responder a um horizonte de expectativa contemporâneo. Assim, retoma-se "uma questão antiga visando demonstrar que uma resposta já tornada clássica não mais se revela satisfatória, que essa própria resposta fez-se novamente histórica, demandando de nós uma renovação da pergunta e de sua solução" (JAUSS, 1994: 9). Usando como eixo de comparação os mesmos cinco elementos comentados na leitura do poema de Durão revelam essa mudança drástica de percepção, embora, curiosamente, a mudança não apague o personagem como uma espécie de mito fundador, mesmo às avessas.

O filme de Jorge Furtado e Guel Arraes funciona, ao mesmo tempo, como crítica irônica dos discursos de fundação e do descobrimento e como instaurador de um novo modelo, ainda que instável, de nacionalidade. É interessante nessa perspectiva que o mito Caramuru, elaborado por Durão, sobrevive a sua própria obra, tomando-se um dos heróis referência para a nação brasileira, a ponto de ser completamente atualizado de acordo com padrões mais contemporâneos. Nas palavras de Eneida Cunha "a validade estética do Caramuru pode ser precária, mas a validade histórica que adquiriu é inquietante", (apud POLITO, 2000: XXXVII).

Mais do que uma adaptação da obra de Santa Rita Durão, *Caramuru: a invenção do Brasil* de Guel Arraes e Jorge Furtado pode ser considerado uma atualização, ou mesmo, aproveitando o subtítulo da obra, uma reinvenção, dos elementos do poema épico que se transformaram, no imaginário social, em mito de fundação. Amor, sexo, exploração, colonização são aspectos revistos sob a ótica contemporânea, porém localizados no discurso de um passado quase mítico, o que faz do filme uma resposta possível, dentro do atual horizonte de expectativa, à pergunta sobre a identidade brasileira que o livro já não é capaz de dar.

A adaptação de Guel Arraes e de Jorge Furtado evoca o universo já conhecido da época dos descobrimentos para, a cada momento, minar o conhecimento prévio que se tinha a respeito dos fatos históricos ocorridos, podendo essas novas visões estarem baseadas em revisões críticas da história ou serem simplesmente recriações ficcionais que desestabilizam as noções gloriosas evocadas pelo sintagma "descobrimento do Brasil". Caso esse considerado ideal por Jauss em seu livro *A história da literatura como provocação à teoria literária*:

O caso ideal para objetivação de tais sistemas histórico-literários de referência é o daquelas obras que, primeiramente, graças a uma convenção do gênero, do estilo ou da forma, evocam propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores, para, depois, destruí-lo passo a passo - procedimento que não pode servir apenas a um propósito crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos. (JAUSS, 1994: 28)

Embora Jauss indique que esse procedimento vise mais a efeitos poéticos, o propósito crítico do filme se evidencia mais, especialmente pensando no contexto em que foi produzido: celebração dos 500 anos dos descobrimentos, quando foram elaboradas várias obras críticas a

respeito das navegações e colonização. Poder-se-ia dizer que o filme busca, dentro da revisão crítica da história, estabelecer um novo símbolo do encontro de culturas que possa preencher as expectativas de um público contemporâneo diverso do público da época colonial e, ao mesmo tempo, significar e se recriar com o poder de um mito de fundação. Nesse sentido, praticamente toda história do casal é recriada, mantendo-se unicamente os fatos tidos como certos, porém reelaborando-os como o narrador no final do filme faz questão de frisar: "Esta uma história é uma ficção baseada em fatos reais, como toda história. E também em outras histórias, em parte reais e em parte inventadas. Como toda ficção."⁸ (FURTADO; ARRAES, 2000: 7).

Diferente do nobre português quase missionário, Diogo Álvares do filme ganha a vida como um pobre pintor retratista, que, por acidente, acaba trabalhando como ilustrador de mapas para a Cartografia Real portuguesa. Também por acidente ele se envolve no roubo de um mapa (o que continha a rota de Vasco da Gama para a expedição de Cabral), levando-o a ser degredado para as Índias, nessa mesma frota de Cabral. A nau dos degredados naufraga e ele, por sorte, escapa. Longe de ser um herói consciente de seu papel, Diogo, na versão filmada, é basicamente um inocente que por acidente se envolve nos grandes acontecimentos históricos do seu tempo e que por sorte escapa de destinos terríveis.

A cena que lhe vale o apelido de Caramuru e que em Durão é descrita como havendo acontecido em um momento de caça com o português de posse de sua arma de fogo, abatendo uma ave com mira certa, sofre sutis mudanças de resultados bastante diferenciadores.

⁸ As citações feitas nessa parte com relação às falas do livro foram retiradas do roteiro publicado em forma de livro.

No filme, fugindo de ser devorado, ele encontra uma arma que dispara sem jeito e sem querer. Compare-se a cena:

Durão

Não era assim nas aves fugitivas,
Que umas frechava no ar, e outras em laços
Com arte o caçador tomava vivas:
Uma, porém, nos líquidos espaços
Faz com a pluma as setas pouco ativas,
Deixando a lisa pena os golpes lassos.
Toma-a de mira Diogo e o ponto aguarda:
Dá-lhe um tiro e derriba-a co'a espingarda.

Estando a turba longe de cuidá-lo,
Fica o bárbaro ao golpe estremecido
E cai por terra no tremendo abalo
Da chama, do fracasso, do estampido:
Qual hórrido trovão com raio e estalo
Algum junto aquém cai, fica aturdido,
Tal Gupeva ficou, crendo formada
No arcabuz de Diogo uma trovoadá

Toda em terra prostrada, exclama e grita
A turba rude em mísero desmaio,
E faz o horror que estúpida repita
Tupã, Caramuru, temendo um raio
(DURÃO, 2000: 62)

Furtado e Arraes

Aldeia dos tupinambás

Amanhece. Diogo sai de fininho. Foge.

Taparica

Lá vai nossa comida correndo!

Diogo

Santana que pariu Maria que pariu Jesus
Cristo! Assim como estas palavras são
certas a divina providência há de me
estender sua mão.

*Diogo recua até uma árvore onde estão
cravados, com uma flecha, os ossos de uma
mão agarrada numa pistola. É a mão de
Vasco. Diogo olha a pistola apontando
para sua cabeça. Pega a pistola, examina e
dispara, com grande estrondo.*

*Um urubu cai aos pés de Taparica. Os
índios ficam pasmos.*

Taparica (examinando a ave)

Que pipoco é esse pra matar urubu?!

Diogo

Não seria uma arara?

Taparica (avança pra Diogo)

Caramuru! Caramuru!

*Diogo levanta a arma instintivamente. Os
índios erguem os arcos. Diogo se toca e
aponta arma para a própria cabeça. Os
índios baixam os arcos e se curvam.*

Índios

Caramuru! Caramuru!

(FURTADO; ARRAES, 2000: 97)

O final da cena, em ambos os casos, é semelhante: os índios se curvam e repetem o apelido pelo qual ele será doravante conhecido. A mudança, porém, da atitude ativa para a atitude desengonçada e a própria ave que morta no filme, um urubu, dessacralizam o episódio. O tiro causa de espanto no primeiro caso se reduz a "pipoco pra matar urubu" nas palavras de Taparica. Enquanto o Caramuru de Durão parece imbuído da missão divina de catequizar os índios e conquistar e

colonizar aquelas terras, o outro parece viver de incidente em incidente na tentativa de sobreviver, e que acaba “dando certo”. Na verdade, a lógica que parece perpassar esse Caramuru "contemporâneo" é a da sobrevivência, que, com um jeitinho aqui e um jeitinho ali, faz com que tudo vá “se emendando”. Seria talvez o pai/inventor do jeitinho brasileiro, e, através dele e não da coragem e da bravura é que logra viver e melhorar sua situação.

Da mesma forma que o herói, as donzelas, porque no filme são duas, diferem bastante da índia europeizada, tendo muito da sensualidade que se atribui ao povo/mulher brasileira. A bem dizer, elas, Moema e Paraguaçu, são menos índias do que brasileiras. No poema épico de Durão, Moema não representa um grande papel na vida de Diogo Álvares e Paraguaçu, a noiva escolhida, guarda semelhanças assustadoras com modelos europeus de beleza, além de possuir uma inclinação inata para o cristianismo. A única característica mais forte do povo indígena é certo traço guerreiro, revelado nas batalhas disputadas ao lado de sua tribo e de Diogo. Na versão contemporânea, Moema não é preterida, mas divide o mesmo homem com Paraguaçu, sua irmã. As donzelas se mostram bem mais espertas do que o herói, tendo cabido à Paraguaçu ensinar Diogo, virgem quando chega ao Brasil, a arte do amor. Moema e Paraguaçu refletem simultaneamente um tipo de ideal do índio que se tinha no início do processo de colonização e a imagem estereotipada que se tem e se explora da mulher brasileira: sensual, bonita e livre para o amor.

Quanto ao amor, este adquire uma noção fluida e descompromissada. A monogamia deixa de ser um fator fundamental quando o cerne ideológico da obra deixa de ser religioso. Como

consequência, Moema não morre, nem precisa desaparecer da trama. O amor livre não precisa da bênção de Deus para ser consumado e pode ser repartido entre mais que duas pessoas. Embora termine casando com Paraguaçu, Diogo ama as duas; embora as duas amem Diogo, fazem questão de oferecer a "hospitalidade tupinambá" (na fala de Taparica, pai das donzelas: um chefe tem que ceder sua(s) esposa(s) aos visitantes) aos estrangeiros. Ainda que pareça uma perspectiva de relativa promiscuidade, o sentimento de forma alguma é diminuído, sendo inclusive o tempo inteiro apresentado nas palavras do soneto de Camões. A matemática proposta admite mais que dois em questões de amor, porque, afinal, ele é um sentimento inexplicável. Esse tratamento revela ainda mais a presença da lógica contemporânea, já que a fluidez na forma e demonstração dos afetos tem demonstrado ser um traço bastante forte nas relações.

A visão do índio tão maniqueísta no poema épico passa a ser mais ambígua, não sendo tratado nem só como uma alma inocente nem só como antropófago sanguinário. Sem isso, cria-se uma figura mais humana e próxima da experiência do homem comum, ou da experiência de humanidade segundo definições atuais em que se assume essa ambiguidade do caráter humano. Em algumas passagens é confuso distinguir entre os elementos de crítica que a figura do índio faz contra o sistema dominante e os elementos que acabam por denegrir a própria imagem do índio. Observe-se a passagem:

Oca da tribo dos tupinambás

Taparica está deitado na rede

Taparica

Então, meu genro, já preparou outro pipoco daquele pra gente levar pra guerra?

Diogo

Infelizmente os deuses não tem sido favoráveis. Mas tenho um projeto para aumentar a glória dos tupinambás.

Taparica

Massacrar os inimigos dormindo.

Diogo

Não: comércio. Venderemos comida para os brancos que chegarem nos navios.

Taparica

E a gente vai ficar com fome?

Diogo

Passaremos a colher e caçar mais.

Taparica

Dá muito trabalho.

Diogo

Trocaremos por muitas mercadorias.

Taparica

Preciso de mais pra quê?

Diogo

Põe-se a juntar, em breve está rico.

Taparica

De que me serve?

Diogo

Rico não precisa trabalhar.

Taparica

E rico faz o quê?

Diogo

Nada. Fica parado, deitado na rede.

Taparica

Na rede eu vivo faz tempo. (FURTADO; ARRAES, 2000: 99-100)

Na passagem, toda a lógica de acumulação de capital é desconstruída. Se a finalidade de trabalhar para ficar rico é ficar "parado, deitado na rede", de que vale, primeiramente, se levantar da rede para ir trabalhar. Brinca-se claramente com a lógica capitalista, por outro lado essa cena transcocorre com o índio deitado na rede comendo. Quando ele vai beber água, Taparica puxa uma cordinha e uma jarra, que se encontra amarrada em cima da rede, deixa cair a água direto em sua boca. Terminando de matar a sede, ele puxa um cigarro atrás da orelha e o acende com uma brasa que pega na fogueira, ao lado da rede, com o dedo do pé. A fronteira entre o abuso do estereótipo e a crítica ao sistema capitalista, ou melhor, ao que Quijano chama de

sistema mundo moderno que implica as noções imbricadas de modernidade/colonialidade, fica bastante difusa. Esse apagamento dos claros limites e a tomada de uma percepção difusa parece partir tanto de um olhar desconstrutor típico de uma nova forma de rever a história como também da apropriação de uma linguagem midiática que dialoga profundamente com os estereótipos, nem sempre de modo crítico. A ambivalência dos personagens do filme, de uma maneira geral, parece se dar através de um processo inconsciente no qual crítica e assimilação de valores se encontram intrinsecamente ligados num grau mais elevado. Observe-se esta outra passagem:

Taparica

O terreno é uma beleza! Não tem terremoto, vulcão, maremoto, furacão, nada disso. Vista consolidada. Tem praia 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, 2000: 108)

Taparica agora tenta vender a terra para Vasco de Ataíde. Aqui some qualquer idéia romântica da inocência dos nativos, substituída, completamente, pelo traço da esperteza, esperteza essa que se propaga como sendo um dos traços fundamentais do brasileiro. O próprio

discurso da primeira fala de Taparica não caracterizaria o discurso de um indígena daquela época, mas sim o discurso de base ufanista com que brasileiros, aqui e mundo afora, se vangloriam de terem nascido num país abençoado por Deus. É interessante notar que os elementos presentes nessa fala fazem parte de imaginário longamente propagado pelo país e presentes num livro de Afonso Celso, *Porque me ufano de meu país*: a diversidade climática, a extensão territorial, a riqueza mineral e vegetal (c.f. CHAUI, 2000: 51-52). De certa forma, assim como Moema e Paraguaçu, Taparica traz em si marcados muito mais traços de brasileiro do que índio tupinambá.

Nesse contexto de revisão e recriação do passado na reelaboração do mito, a antropofagia ressurgiu destituída de traços demoníacos e compreendida como tradição da cultura indígena. Dissociada do pecado da gula, a antropofagia aparece como um ritual em que se exaltam as virtudes da vítima a ser devorada, pois essas virtudes serão assimiladas por aqueles que comerem da sua carne. Sem conseguir compreender o costume, os europeus outorgaram-lhe características demoníacas de violência, esquecendo-se de que na Europa se matava por qualquer motivo e, muitas vezes, em público, como, por exemplo, as execuções da Santa Inquisição. O excerto abaixo expressa bem esse sentimento.

Diogo

Lá é assim. Cada um só pode ter uma está na lei. "Todo homem que sendo casado e recebido com uma mulher, se com outra se casar e receber, morra por isso."

Moema

Receber é o quê?

Diogo

Receber é isso que a gente faz, os três, todo dia.

Moema

Brincar?

Diogo

É. Lá só pode brincar cada um com uma.

Paraguaçu

E matam alguém que brincar com duas?

Diogo

Matam.

Moema

E comem?

Diogo

Não, claro que não. Comer uma pessoa é uma violência.

Paraguaçu

Violência é matar. Não comer é desperdício.

(FURTADO; ARRAES, 2000: 126-127)

Explicando as leis de seu país, Diogo se espanta com a pergunta de Moema sobre se aqueles que eram mortos também eram comidos. Chocado ele responde: "claro que não. Comer uma pessoa é uma violência", sem perceber a própria violência que é matar alguém por adultério, ou como responde Paraguaçu: "Violência é matar. Não comer é desperdício".

Percebe-se, ao longo do filme, uma sobreposição de discursos de diversas épocas que se referem à construção de um mito simbólico para o país. Ao sobrepor diferentes camadas, que diferentes épocas criaram e recriaram, localizando-as no passado mítico dos descobrimentos, Furtado e Arraes criam um discurso ambivalente, às vezes esquizofrênico, que se quer encontrar ao mesmo tempo no olhar do índio e no olhar do português. "Quinhentos anos depois, nós, brasileiros, tentamos juntar esses dois pontos de vista, olhando ao mesmo tempo da praia e do navio, para saber quem somos" (FURTADO; ARRAES, 2000: 12). É um discurso ambíguo e simultâneo de desconstrução e construção do mito de fundação, produto direto da pós-modernidade; um discurso que se sabe ficção mesmo baseado em fatos históricos. *Caramuru é a invenção do Brasil* porque nunca foi descoberto, mas sim inventado. Brasil é um semióforo discursivamente

construído.

A retomada da história de Santa Rita Durão por Guel Arraes e Jorge Furtado parece responder à necessidade de atualização do mito que já não fazia sentido. Colonizadores cheios de sentimentos bons e índias europeizadas não respondem mais aos anseios de compreensão da origem. O passado glorioso de heróis de sentimento medieval soa como mentira aos ouvidos contemporâneos. Figuras em altos pedestais desmentem, ou melhor omitem o conhecimento proporcionado pela história ao longo das últimas décadas. Para os dias atuais, a chegada da família real, por exemplo, nada tem do fausto acontecimento retratado em pinturas e gravuras típicas de livros de história, mas está completamente vinculada a uma imagem de decadência recriada pelos historiadores e massificada em filmes como Carlota Joaquina.

Se a história perde sentido para os leitores de hoje em dia, a atualização se faz necessária. O mito se torna forte na medida em que ele é compreendido em diferentes épocas e esse movimento caracteriza uma atualização, pequena ou grande, pois cada vez que se retoma o personagem/a obra é proporcionada uma renovação da compreensão. O princípio fundamental é que para a obra seguir produzindo efeito, ter importância, ela precisa ter (esse) efeito no contexto atual e são as apropriações da obra que a mantêm viva.

Ele logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomadas - na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la (JAUSS, 1994: 26)

A retomada da obra para versão cinematográfica torna-se importante, pois, na medida em que altera parcialmente o conteúdo já

não aceito, mantém a função mítica a história de Caramuru. A alteração transforma-se em uma necessidade para que a obra possa continuar vivendo no imaginário social brasileiro, tendo sua recepção estendida “pelas gerações futuras ou seja por elas retomadas”. Do descobrimento à invenção, o mito se mantém.

Referências

- BUENO, Eduardo. 1998. *Náufragos, traficantes e degredados: as primeiras expedições ao Brasil 1500-1531*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- BUENO, Eduardo. 1999. *Capitães do Brasil: a saga dos primeiros colonizadores*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- CANDIDO, Antonio. 1975. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDU&P.
- CHAUÍ, Marilena. 2000. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- CHIARAMONTE, José Carlos. 1979. Iberoamérica en la segunda mitad del siglo XVIII: la crítica ilustrada de la realidad. In: CHIARAMONTE, José Carlos (org.). *Pensamiento de la Ilustración: economía y sociedad iberoamericanas en el siglo XVIII*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DURÃO, Santa Rita. 2000. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. Introdução Ronald Polito. São Paulo: Martins Fontes.
- DURÃO, Santa Rita. 2003. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Martin Claret.
- FURTADO, Jorge e ARRAES, Guel. 2000. *A Invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- JAUSS, Hans Robert. 1994. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática.
- POLITO, Ronaldo. 2000. Introdução. In: DURÃO, Santa Rita. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. Introdução Ronald Polito. São Paulo: Martins Fontes.
- QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. 1992. “Americanity as concept, or the Americas in the modern world-system”. *International Social Sciences Journal*. n 134. Paris: UNESCO/Wiley-Blackwell. p. 549-557
- SOMMER, Doris. 1993. *Foundational Fictions: the national romances of Latin*

America. Berkeley/Los Angeles/London: University of California.

TEIXEIRA, Ivan (org.). 2008. *Épicos: Prosopopéia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. 1975. *História Geral do Brasil: antes de sua separação e independência de Portugal*. Tomo I. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL.

ZILBERMAN, Regina. 1989. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática.

Recebido em 09/04/2014. Aprovado em 19/05/2014.