



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO  
DISCIPLINA: MONOGRAFIA  
PROFESSOR ORIENTADOR: DEUSDEDITH ALVES ROCHA JUNIOR  
ÁREA: ESTUDOS CULTURAIS

## **O Mito do Caramuru**

### **Representações da identidade brasileira no pós-colonialismo e na pós-modernidade**

Thais dos Santos Portilho  
RA 2031413/4

Brasília, Outubro de 2006

Thais dos Santos Portilho

**O Mito do Caramuru**  
**Representações da identidade brasileira no pós-colonialismo**  
**e na pós-modernidade**

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Prof. Deusdedith Alves Rocha Junior, Ms. em História pela Universidade de Brasília – UnB.

Brasília, Outubro de 2006

Thais dos Santos Portilho

**O Mito do Caramuru**  
**Representações da identidade brasileira no pós-colonialismo**  
**e na pós-modernidade**

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

**Banca Examinadora**

---

Prof. Deusedith Alves Rocha Junior  
Orientador

---

Prof. Renata Girdi  
Examinadora

---

Prof. Manoel Dourado Bastos  
Examinador

Brasília, Outubro de 2006

## Dedicatória

Este trabalho é dedicado às minhas outras mães – Sônia e Adonica – que me proporcionaram a possibilidade de chegar até aqui. Antes, tive o amor e o cuidado. Hoje, amor e cuidado desabrocharam em sonho realizado. Eu jamais poderei pagar o que vocês fizeram por mim. Somente prometo que me esforçarei para ser como vocês: exemplo de retidão, justiça e bondade. Eu as amo e amarei sempre.

## Agradecimentos

A Deus, que me fez superar todas as barreiras para ver este trabalho concluído.

Aos meus pais, Ricardo e Tânia, pelo amor, incentivo e credibilidade que depositaram em todas as minhas decisões. Vocês serão sempre rochas nas quais posso firmar os meus pés.

Ao meu irmão João, por me instigar com a sua inteligência e sagacidade.

À família Castro, pelas portas abertas, pelo sorriso largo e pela mão estendida: Elias, Everton e Elisson – grandes homens.

Ao meu querido Gilmar, pelo amor, preocupação e companheirismo. Sua confiança foi fundamental para o sucesso do meu trabalho e por isso te agradeço hoje e o farei sempre.

Aos meus "amigos de fé, irmãos camaradas" Kenne, Shain, Júnior, Suzana, Osvaldo, Evam e Lucelle, pelas orações.

Às minhas maiores companheiras e maior companheiro: Sílvia, Gizele, Carla, Shirley, Aline e Hugo. Eu os terei eternamente junto a mim, guardados como presentes que o tempo não rouba nem apaga.

Ao mestre Manoel, cujos ensinamentos me serão sempre tesouros.

Em especial, ao querido orientador Zezeu, pela boa vontade, dedicação, pelo abraço, pelas horas, pela virtude e por ter despertado em mim, há quatro anos, o desejo de entender mais sobre a minha identidade, sobre a minha história e sobre o meu povo.

## RESUMO

As marcas da construção histórica de uma nação parecem tão unificadas e indivisíveis que nem mesmo as forças advindas da pós-modernidade seriam suficientes para apagá-las. A identidade se insere neste contexto como principal fruto da construção das comunidades imaginadas e costuma herdar desta construção, aparentemente sólida, uma rigidez característica. Entretanto, sabe-se que os tijolos desta construção de conceitos nacionais escondem ingredientes que apontam certo autoritarismo, a fim de promover uma homogeneidade típica das representações identitárias. No Brasil, as representações de identidade aparecem cerceadas pela louvação às histórias ligadas ao descobrimento, quando culturas de extrema diferença pretensamente viviam em plena comunhão, no intuito de “povoar” a “terra *brazilis*”. Uma destas representações, a do Caramuru, está baseada na história de um personagem que foi comentado em diversos campos da cultura nacional, desde o século XVI até os dias atuais. Por esta razão, faz-se uma análise dos tipos e mitos da brasilidade que se estabeleceram por meio dos mesmos mecanismos usados na construção mítica do Caramuru como herói nacional.

**Palavras Chaves:** identidade, nacionalismo, mito fundador, pós-modernidade, Caramuru.

## Sumário

1	Introdução: um espelho de 500 anos .....	8
2	Primeiro olhar sobre o espelho: como nos vemos .....	10
2.1	Identidade: quem sou eu, quem somos nós? .....	10
2.2	Identidade brasileira: brasileiro é assim mesmo? .....	16
2.3	O conceito de Brasil e a sua face pós-moderna .....	18
3	Segundo olhar sobre o espelho: o outro que somos .....	22
3.1	Estudo de caso: revisão histórica do Caramuru em 1500.....	22
3.2	O Caramuru de Santa Rita Durão .....	26
3.3	Caramuru, o filme: 500 anos depois de Durão.....	30
4	Terceiro olhar sobre o espelho: ser outro e ser o mesmo .....	34
4.1	O Caramuru de Guel Arraes.....	34
4.2	Análise da construção mítica de brasilidade.....	37
5	Referências .....	43

## 1 Introdução: um espelho de 500 anos

A complexidade do conceito de identidade tornou seu desenvolvimento e compreensão pouco explorados para serem colocados à prova ou para que gerem afirmações categóricas (HALL, 1999, p. 8). Entretanto, desde o século XIX, tal complexidade incita discussões sobre a importância da identidade na concepção do sujeito. Sujeitos que somos, estamos atados pela teia da identidade e nos deparamos com as suas amarras em todas as instâncias da vida – que, sem identidade, parece perder o sentido.

Dentro de uma sociedade, a identidade é construída como mecanismo de estabilização de vínculos entre o sujeito e o seu mundo – sua família, amigos, sua classe e sua nação. Hoje, ainda mais, a identidade é influenciada pelo multiculturalismo em que estão inseridas as instituições, as artes, a literatura, a música e a mídia, que quanto mais se desenvolve, mais gera encantamento, como numa grande brincadeira.

Sabendo disso, e colocando em foco a identidade brasileira, este trabalho retoma a temática sobre os tipos e mitos da brasilidade construídos ao longo do percurso histórico nacional desde o período colonial. A fim de identificar o processo de resignificação destes tipos e mitos, o trabalho pretende reconhecer se, ainda hoje, a cultura brasileira estabelece vínculos de identificação nacional com as tradições passadistas para definir a brasilidade. Para isso, traçou-se um paralelo entre duas representações históricas de um personagem que se fez presente na história cultural do Brasil: Diogo Álvares – o Caramuru.

Esta análise será feita em dois momentos distintos da história e das produções culturais no Brasil. O primeiro analisa a presença de Diogo Álvares como herói de uma epopéia literária do século XVIII, sob autoria de Santa Rita Durão. O segundo traz a análise para o campo da modernidade tardia (ou pós-modernidade) e analisa a presença deste personagem num filme da *Globo Filmes*, lançado um ano após a comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil – “Caramuru – a

Invenção do Brasil”, com direção de Guel Arraes e roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado.

A presente pesquisa foi orientada no âmbito dos Estudos Culturais (E.C.). Os E.C. tiveram início na Inglaterra, em meados dos anos 50. Posteriormente desenvolveram-se também nos Estados Unidos, Europa e América Latina. Dentre as várias abordagens possíveis aos Estudos Culturais, este trabalho se insere nos estudos históricos pós-colonialistas e pós-modernos. As análises feitas pelos Estudos Culturais não se explicitam de forma neutra, mas tangem o envolvimento político ao analisar criticamente as relações verticalizadas dentro de um processo cultural ou social pré-definido.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro faz uma revisão histórica do conceito de identidade, orientada pela obra de Stuart Hall. O capítulo contextualiza a identidade em momentos históricos distintos, que passa pela criação das identidades nacionais e chega à identidade brasileira. O segundo capítulo apresenta várias abordagens da história do Caramuru, desde o momento de sua morte, atribuída ao século XVI, até a sua mais moderna representação feita em 2001 pelo filme de Guel Arraes. Por fim, o terceiro capítulo traz uma análise do estereótipo da brasilidade por meio da comparação dos tipos apresentados em ambas as obras (épica e pós-moderna) para compor a análise final da resignificação do conceito de identidade brasileira.

## **2 Primeiro olhar sobre o espelho: como nos vemos**

### **2.1 Identidade: quem sou eu, quem somos nós?**

Com o advento da pós-modernidade e com a pretensa abertura das fronteiras territoriais e culturais, o conceito de identidade concebido pelos indivíduos dentro de seus grupos sociais é colocado em discussão. Novas questões sobre o que é a identidade no contexto pós-moderno emergiram e ainda emergem quanto mais os diversos mundos sócio-culturais são invadidos uns pelos outros, consequência do novo mundo globalizado, no qual o indivíduo pós-moderno está inserido.

O nó central de uma nova trama que envolve o conceito de identidade é sustentado pelo argumento levantado por Stuart Hall, segundo o qual as velhas identidades que estabilizavam sentido às sociedades e que inseriam os homens dentro de uma esfera de identificação, principalmente nacional, estão em declínio. (HALL, 1999, p. 7). Ou seja, este novo contexto contraria o princípio da identidade unificada. Seja ela nacional, étnica, religiosa ou sexual, a identidade pós-moderna não pode ser tratada como um conceito que se encerra em si mesmo. Ao contrário, sua concepção está cada vez mais fragmentada.

A assim chamada crise de identidade é vista como parte de um processo de mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 1999, p. 7).

Conforme Hall, a pós-modernidade acarretou uma crise no caráter das identidades. Uma vez que a pós-modernidade implicou em uma mudança na maneira como o indivíduo se vê como tal e como vê a esfera social que participa, os alicerces

das sociedades modernas estão sendo abalados ou reestruturados. Para avaliar esta crise na identidade cultural da modernidade tardia ou pós-modernidade, Hall analisa as diferenças entre três tipos distintos de sujeitos e as suas respectivas identidades, que se mostraram evolutivos quanto às suas estruturas estabilizadoras. São eles o “Sujeito do Iluminismo”, o “Sujeito Sociológico” e o “Sujeito Pós-moderno”. Essa abordagem revela qual a relação estabelecida entre as marcas identitárias e a maneira como o sujeito vê a si mesmo.

Segundo Hall, o “Sujeito do Iluminismo” tinha como característica marcante a individualidade. O conceito de “sujeito do iluminismo” emergiu no século XVIII e a concepção deste sujeito estava baseada no indivíduo centrado, único, cujo centro se limitava ao próprio eu. O “Sujeito do Iluminismo” concebe a identidade como algo pronto e inalterado, que passar a existir com o nascimento, se desenvolve com ele, e não sofre nenhuma alteração ao longo de sua jornada existencial. Assim, para Hall, o centro essencial do eu iluminista é o que se poderia chamar de identidade do “Sujeito do Iluminismo” (1999, p. 11).

Em contrapartida, no século XIX, o “Sujeito Sociológico” apresentado por Hall mostra uma identidade mais próxima à proposta da pós-modernidade, que se exhibe repleta de traços do complexo mundo moderno que emerge. A construção da identidade na percepção sociológica se dá gradativamente por meio das relações que o sujeito estabelece com os outros atores sociais comuns ao meio social no qual está inserido.

A interação do sujeito interior com o exterior tem relação direta na concepção sociológica da identidade. O papel que o indivíduo exerce dentro do seu espaço social reflete significados e valores internalizados pela cultura do seu mundo, ou seja, a identidade atua integrando o sujeito à estrutura (HALL, 1999, p. 12).

O conceito identitário do sujeito sociológico contraria o pré-suposto de que uma identidade é definida biologicamente, tese mais próxima à noção iluminista. Inversamente, as relações sociais e a história do indivíduo enquanto ator social são definitivas para a construção do conceito de identidade. Desta forma, a sua concepção se caracteriza por um constante processo.

Tendo em vista os dois conceitos, das identidades dos sujeitos iluminista e sociológico, Hall traça um contraponto a respeito da visão pós-moderna da identidade e a sua trajetória, que perpassa as percepções anteriores. Dentro da nova proposta que vai além da visão moderna, o que, segundo Hall, diferencia a identidade na pós-modernidade é o processo de reavaliação sobre o seu próprio conceito.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 1999, p.13).

Parte daí o pressuposto de que a identidade, na pós-modernidade, não pode ser construída como era e como ainda é pelas sociedades ditas tradicionais, que valorizam os símbolos que “perpetuam a experiências de gerações” (GIDDENS *apud* HALL, 1999, p. 14). A pós-modernidade propõe uma revisão desta identidade concebida e marcada pela tradição. Ou seja, o caráter identitário do sujeito pós-moderno não se define apenas como o reflexo de sua convivência com o diferente e com o novo. O que caracteriza a mudança estrutural na identidade pós-moderna é a avaliação do seu caráter nas práticas sociais, diretamente influenciadas pela identidade, que na passagem do século XIX para o XX e no contexto das sociedades globalizadas, passa por mudanças cada vez mais rápidas e constantes, provenientes da relação do indivíduo com o outro e com as diferenças.

Entretanto, para Hall, a mudança estrutural do sujeito não pode ser simplificada ao fato de que antes as identidades eram coesas e unificadas e agora se mostram fragmentadas. Segundo ele, a modernidade trouxe mudanças estratégicas a conceptualização do sujeito moderno. E, se houve mudança no conceito, infere-se a certeza de que esses sujeitos têm uma história e que essa história determina sobremaneira a suas conscientização como sujeitos.

Hall destaca cinco fatos que marcaram a descentralização do sujeito moderno, todos eles ocorridos na segunda metade do século XX (1999, p. 35). O

primeiro foi a redescoberta dos escritos de Marx, por volta dos anos 60. O ponto central deste primeiro evento é a afirmação de que “homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas”. O sentido atribuído a esta frase estabeleceu uma nova relação entre os homens e a individualidade – a de que eles jamais seriam os reais agentes da história, uma vez que suas ações estavam amarradas às condições históricas estabelecidas previamente. Ou seja, para fazer a história, os indivíduos somente poderiam utilizar-se de soluções materiais e culturais pré-concebidas por gerações anteriores. Portanto, uma ação individual se configurava praticamente impossível.

O segundo fato que contribuiu para o descentramento do sujeito moderno foi a descoberta do inconsciente. Na teoria de Freud, o “penso, logo existo” de Descartes é contrariado, partindo do pressuposto que a imagem do eu não está centrada apenas no indivíduo, mas na relação com os outros. O terceiro fato é pertinente ao trabalho do lingüista Ferdinand de Saussure, cuja assertiva era a de que os indivíduos não eram os donos das suas afirmações ou dos significados expressos pela linguagem. Eles apenas os são a partir de um conjunto de regras da língua e do sistema de significados da cultura (HALL, 1999, pp. 39-40).

O quarto fato é atribuído ao historiador e filósofo Michel Foucault, que desenvolveu a teoria do “poder disciplinar”, cujo ápice se dá no início do século XX. Esta teoria voga que o poder disciplinar tem como foco a regulação, dada por meio da vigilância. Esse poder disciplinar estava conferido às instituições chamadas reguladoras, como escolas, prisões, hospitais, quartéis, que embora sejam de natureza essencialmente coletiva, reforça ainda mais o caráter individual, mas ainda assim, dado pela relação com o outro.

O quinto e último fato citado por Hall é o impulso feminista, tanto como crítica teórica, como movimento social (1999, p. 45), que ocorreu nos anos mais marcantes da modernidade tardia, os anos 60. Dentre as várias contribuições dadas pelo feminismo para a descentralização do sujeito, para citar as mais diretas, ele se colocou como um movimento que questionava os universos públicos e privados, além de politizar a subjetividade do processo de identificação. Mas, talvez o mais importante

questionamento levantado pelo feminismo foi o conhecimento de que homens e mulheres não são membros da mesma identidade, ressaltando as diferenças existentes (que se saibam, nem superiores, nem inferiores) entre ambos os sexos.

Com base neste caráter fragmentado que a pós-modernidade conferiu à identidade, imagina-se como este novo conceito se aplica a um contexto cultural mais amplo, aquele que caracteriza as “comunidades imaginadas”, ou seja, as comunidades nacionais. É sabido que, “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 1999, p. 47). Neste âmbito, as culturas nacionais são avaliadas como mecanismos de identificação e de pertencimento do sujeito à comunidade da qual ele fez e faz a sua história.

Hall argumenta que, se não houvesse um sentimento de identificação nacional, o sujeito moderno experimentaria uma sensação de perda de sua subjetividade (1999, p. 49). Sabe-se que, mesmo os sujeitos nascidos dentro de um determinado grupo que se reconhece como nação – uma invenção recente, segundo Marilena Chauí – eles não nascem conscientes sobre uma identidade nacional. Ela é construída e reconstruída através de um conjunto de representações culturais. Este primeiro conjunto está relacionado a um outro conjunto de significações que, na Idade Média, eram atribuídas ao conceito de povo.

Enquanto na Idade Média, a palavra povo remetia a um conjunto de indivíduos que apresentavam uma organização, que obedecia a normas e regras comuns, a palavra nação significava apenas um grupo de descendência comum. Com a mudança de paradigma e com a “invenção” da nação como território que abriga o Estado, o sistema pelo qual se estabilizou o sentido de identificação nacional e os seus mecanismos processuais passou a ser as representações de identidade – que envolvem as noções de língua, costumes, raça e outros símbolos.

As culturas nacionais passam então a se configurar como discursos. Elas se firmam como “comunidades imaginadas” que influenciam diretamente as ações de seus indivíduos participantes e a idéia que eles têm de si mesmos (BENEDICT ANDERSON *apud* ROCHA JR., 2005, p. 4). A construção deste discurso é nada mais, nada menos, que a narrativa da nação, histórias e memórias que são transmitidas de geração em

geração. “Essa narrativa dá significação e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós” (HALL, 1999, p. 52).

As marcas identitárias daqueles que vivem em determinado lugar estão cerceadas pela idéia de pertencimento, idéia esta que se contrapõe ao lugar estranho. Certamente que os membros de uma comunidade nacional imaginada se identificam desta forma, influenciados por um tipo de discurso que remete a mitos e memórias resgatados e repassados através da linguagem, da literatura e do saber científico e hoje, mais do que nunca, por novas formas de expressão cultural retransmitidas através de novos meios – como a mídia.

De maneira geral, a narrativa da nação se dá e passa a fazer sentido quando a sua construção é sustentada pelo passado – pela fundação e pela tradição daquela nação. “O ideário regionalista - que se constrói deste modo – passa então a produzir um saber sobre o lugar que logo se consubstancia em tradição, em memória e em história” (ROCHA JR., 2005, p. 6). Assim, apesar de todas as mudanças na história, os paradigmas do caráter nacional parecem permanecer imutáveis e inquestionáveis (HALL, 1999, p. 53). Para Hall, essa tradição que costura as identidades nacionais é inventada e procura, através de um conjunto de práticas de natureza simbólica, semear valores e normas de condutas nacionais que tantas vezes estão relacionadas com o que o autor chama de mito fundacional.

A pós-modernidade lançou o desafio de desconstruir e de repensar a cultura nacional da forma como ela vem sendo gerada ao longo da história: cada vez mais única, cada vez mais homogênea e cada vez mais enraizada no passado. As apagadas diferenças, que visavam reificar o caráter unificado da nação, agora pretendem ser destacadas e analisadas. É importante, pois, entender se a identidade cultural é de fato capaz de eliminar as diferenças em termos de classe, gênero e raça, como a parece fazer através da identidade nacional.

## 2.2 Identidade brasileira: brasileiro é assim mesmo?

Já diria Lévi-Strauss que, nas sociedades humanas, existem duas forças que atuam em direções opostas. Em uma delas, os particularismos das sociedades tendem a se acentuar ou simplesmente se mantêm. Esses particularismos são inúmeras vezes usados para reafirmar a superioridade de uma nação em relação à outra. Em outros casos, estes particularismos se articulam para construir o imaginário coletivo a cerca da identidade da nação. Em ambos os casos, eles parecem pretender a manutenção da unidade e proporcionar um tipo de reconciliação da nação com a própria nação.

As marcas da identidade brasileira também foram construídas através da valorização de certos particularismos sempre muito presentes na narrativa da nação. Esta identidade está corroborada pelo que Hall chamou de mito fundacional – o mito fundador, descrito por Marilena Chauí (2000, p. 57). Remetendo ao passado dito “glorioso” da nação, que engloba o viés da convivência pacífica dos “corajosos índios, os estóicos negros e dos bravos e sentimentais lusitanos” (CHAUÍ, 2000, p. 6), a identidade brasileira surgiu da pretensa relação amistosa entre os três legados culturais das três raças que formaram o povo do Brasil.

Segundo Marilena Chauí, o processo de formação da identidade brasileira, a narrativa de um país “tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza”<sup>1</sup> está figurada na exaltação da sua natureza exuberante, na mistura de três raças de “virtuosidade singular”, a saber, brancos negros e índios e nas expressões culturais que, oferecem motivos de sobra para ter orgulho de ser brasileiro.

Afonso Celso reafirma este espírito de valorização da nacionalidade quando diz:

---

<sup>1</sup> País Tropical, música de autoria de Jorge Ben Jor.

Ousa afirmar muita gente que ser brasileiro importa condição de inferioridade. Ignorância e má fé! Ser brasileiro significa distinção e vantagem. Assiste-vos o direito de proclamar, cheios de desvanecimento, a vossa origem, sem receio de confrontar o Brasil com os países de primeiro mundo. Vários existem mais prósperos, mais poderosos, mais brilhantes que o nosso. Nenhum mais digno, mais rico de fundadas promessas, mais invejável (CELSO, 2001, p. 30).

Outras marcas identitárias são reforçadas pela narrativa do Brasil e permeiam a noção que o povo tem de si mesmo. Chauí cita como exemplo o tão lembrado caráter “pacífico e ordeiro” que caracterizaram as conquistas “grandiosas” dos Bandeirantes. Essas e outras marcas não cessam de gerar significações e ideologias a cerca do caráter nacional: a alegria, a solidariedade, o espírito de luta e ao mesmo tempo a resignação com o sofrimento. Sabe-se e pode-se provar que estas seriam respostas certas à pergunta: “como é o brasileiro?”.

De fato, pesquisas apontam que as representações de brasilidade estão povoadas de mitos e tipos que estão fundamentados na fundação do Brasil. Duas delas podem ser citadas aqui: uma do Instituto Vox Populi e outra do Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas. As pesquisas perguntaram aos entrevistados se eles sentiam orgulho de ser brasileiro e apontavam quais os motivos para o orgulho e os resultados foram:

Enquanto quase 60% responderam afirmativamente, somente 4% disseram sentir vergonha do país. Quanto aos motivos do orgulho, foram enumeradas em ordem decrescente: a Natureza, o caráter do povo, as características do país, esportes/ música/ carnaval. Quanto ao povo brasileiro, de quem os entrevistados se sentem orgulhosos, para 50% deles a imagem apresentava os seguintes traços, também em ordem decrescente: trabalhador/ lutador, alegre/divertido, conformado/solidário e sofredor (CHAUÍ, 2000, p. 6).

Independente de comprovações científicas é claro e palpável que a narrativa da nação, no caso do Brasil, propõe e por vezes consegue enraizar nos brasileiros uma idéia de homogeneidade e um espírito de unidade em que as diferenças – como as

sociais e políticas – são partes complementares ou integrantes do caráter nacional. Não seriam elas, portanto, diferenças que levam a nação a rever o conceito que tem de si mesma, mas sim a reafirmá-lo como algo natural, que faz parte da identidade desta nação.

O mito fundador se insere neste contexto de naturalização do caráter identitário do brasileiro que, contrariando o senso comum, não foi sempre assim. O legado de tradições que envolvem as noções de território, expansão de fronteiras, língua, raça, crenças religiosas, usos e costumes, folclore e belas artes e que são entendidas como disposição natural do “caráter” nacional e da expressão da cultura de um povo, foi e ainda é marcado pelas representações necessárias para a construção de uma identidade cultural brasileira (CHAUÍ, 2000, p. 9).

Entretanto, no Brasil, o mito fundacional não se refere apenas aos feitos históricos e de expressão lendária da comunidade nacional enquanto tal. Aqui ele ganha forças apresentando uma outra faceta: aquela que de certa forma encobre, ou melhor, procura dar solução ideológicas para problemas e contradições, inclusive as mais aparentes, cujo esclarecimento não consegue alcançar a esfera do real.

Desta forma, o mito fundador liga o presente com o passado por meio de um elo intransponível, pois, este passado não cessa de gerar novas significações e novos meios para realizar-se no presente. Pelo presente, este mito exprime “novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto é a repetição de si mesmo” (CHAUÍ, 2000, p. 9). Neste caso, vê-se nas marcas identitárias um símbolo que remete ao seu significado. Contudo, essas marcas também podem ser alegorias, algo que, em uma circunstância específica, quer dizer aquilo que elas não são.

## **2.3 O conceito de Brasil e a sua face pós-moderna**

Embora se mostre forte a tradição que fundamentam as representações sobre o que é ser brasileiro, seus tipos e mitos, Octavio Ianni argumenta que o Brasil ainda se mostra uma sociedade nacional em busca de um conceito. Segundo ele, a despeito de Ter memórias e esquecimentos, debate-se contínua e periodicamente no sentido de conhecer-se e definir-se.

Ianni se refere a constante inquietação sobre o modo de ser e a realidade – as perspectivas da sociedade, do povo brasileiro, que, segundo ele, orienta boa parte das interpretações sobre o Brasil. Essas interpretações se estabilizam das formas mais abrangentes às mais particulares.

Na literatura brasileira, meio pelo qual tantas vezes o legado histórico da nação foi retransmitido, enxerga-se claramente o reflexo destas inquietações e interrogações às quais Ianni se refere. Para citar alguns destes estudos, o autor faz menção aos clássicos da literatura, tais como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Essas narrativas, que podem ser consideradas como estudos do Brasil e do brasileiro, evidenciam o imaginário coletivo de uma sociedade que busca se reconhecer como grupo social. Mas, de certa forma, essas obras recriam ou reiteram os signos, símbolos e emblemas, figuras e valores construídos ao longo da história, história essa que, segundo Ianni, “poderia revelar mais abertamente os nexos e movimentos da sociedade” (2002, p. 6).

Algumas destas narrativas literárias da história do povo brasileiro apresentam criticamente as interpretações da identidade – a dita brasilidade – cuja construção e a retransmissão estão impregnadas de representações e alegorias – estereotipadas – a respeito da realidade social, com foco em termos culturais. Vide *Macunaíma*, por exemplo. Personagem cuja esperteza o coloca acima de seus companheiros, muito preguiçoso, pouco chegado ao trabalho. Banhou-se em um lago e virou branco. *Macunaíma*, apesar de tudo, conseguiu estabelecer uma convivência pacífica, que apresentava um caráter de flexibilidade, meio “malemolência”.

Neste contexto, as representações são as mesmas que povoam o imaginário sobre a brasilidade. Menos aquela que diz respeito à condição do trabalho. Isto porque,

com respeito à brasilidade, as representações procuram se adequar também ao contexto histórico, ou seja, definir um tipo de brasilidade concernente ao momento específico, neste caso, a mudança estrutural do paradigma do trabalho escravo, tanto para os índios (Macunaíma), como para os negros.

De modo geral, todas as representações, os tipos e os estereótipos, apresentados como caracteres inatos ao ser, buscam estabelecer uma identidade ideal ou que pelo menos, faça sentido no contexto histórico/social vigente. Seja ele a preguiça (rejeição ao trabalho), a cordialidade (pacifismo), a liberdade inocente (sensualidade), a sociabilidade solta (alegria), enfim, qualquer um deles pode ser usado para tornar a brasilidade um conceito determinado em um momento pré-determinado.

A exemplo toma-se o estereótipo da preguiça. Na verdade, hoje, os brasileiros se enxergam como um povo trabalhador. Mas, quando as relações de trabalho começaram a se dignificar (o que remete o fim do trabalho escravo), houve a necessidade de se justificar a falta de interesse do indivíduo brasileiro – em especial os mestiços – para o trabalho. Naquele momento, tornou-se mais fácil taxar os mestiços de “preguiçosos”, e atribuir esta característica a sua herança indígena, do que reconhecer uma realidade que figurou no país durante séculos, ou seja, a obrigatoriedade do trabalho associada a castigos físicos e exploração – a escravidão.

Tipificada, unificada, homogeneizada e muito bem costurada pela ideologia, a identidade brasileira contribui para o conhecimento da realidade. Contraditoriamente sim! Elas servem tanto para desvendar quanto para encobrir a realidade. No caso específico das obras literárias, para citar Macunaíma, as representações da identidade tipificadas podem ser vistas, segundo Ianni, como:

signos de denúncia, ênfase distorcida, caratura do que poderia ser a “identidade do brasileiro”, o “símbolo” de uma população que se demora a adquirir a figura de “cidadão”. Podem ser sátiras com as quais “novos tempos” rejeitam os “velhos tempos”, o presente rejeita o “passado” (IANNI, 2002, p. 9).

Se em vários momentos da narrativa história, a brasilidade ideal, ou a adequada ao contexto, estava paramentada com características resgatadas do passado, ou seja, a composição da brasilidade idealizada perpassava paradoxalmente pela busca do passado para construção do futuro, configura-se um problema: o que há de fato novo nas representações pós-modernas da brasilidade apresentadas pelas novas produções de narrativa da história? Considerando-se a mídia e o cinema como novas formas de se narrar à nação, pergunta-se o que diferente há nas narrativas apresentadas hoje, na pós-modernidade, por esses meios de comunicação? Será que os mecanismos de identificação ainda remetem ao passado e se sim, para reafirmá-los ou para revê-los? A identidade brasileira representada pela mídia ultrapassou a fronteira da pós-modernidade?

No ano 2000, a Rede Globo de televisão apresentou uma minissérie em comemoração aos 500 anos do Brasil. Foi esta intitulada *Caramuru - A Invenção do Brasil*, com direção de Guel Arraes e roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado. A minissérie, posteriormente transformada em produção cinematográfica, narra a história do Brasil e de sua invenção, usando como pano de fundo a vida de Diogo Álvares, o Caramuru, que dá origem ao povo brasileiro por meio de seu casamento com a índia Paraguaçu. Será este o objeto de estudo sobre as representações da identidade brasileira no âmbito da narrativa cinematográfica pós-moderna, cuja linguagem e demais características se enquadram nas produções da pós-modernidade.

## **3 Segundo olhar sobre o espelho: o outro que somos**

### **3.1 Estudo de caso: revisão histórica do Caramuru em 1500**

A história de Diogo Álvares, o Caramuru, é, segundo Janaína Amado, “um tema muito recorrente da historiografia, da literatura e do imaginário brasileiro” (AMADO, 2006, p. 1). Provavelmente porque o português Diogo Álvares tenha sido um dos primeiros habitantes brancos do Brasil, ou talvez porque ele tenha sido personagem de uma história que figura ainda hoje, que é a relação diplomática estabelecida entre ele, estrangeiro (português), e a maior população residente no Brasil, os índios, especificamente, os Tupinambá, tribo adepta ao sistema antropofágico.

Segundo Janaína Amado, Diogo viveu na Bahia durante grande parte de sua vida, e manteve pouco contato com os portugueses. Sua convivência mais marcante foi com os índios, e com eles Diogo aprendeu a língua e os costumes daqueles indígenas. A autora acredita que a relação entre o Caramuru e os Tupinambá não foi de colonizador e colonizado. Para Amado, o Caramuru assemelhava-se com os índios como compatriota que combatia batalhas e guerras tribais. Talvez por isso, algumas fontes históricas afirmam que Diogo obteve o respeito dos índios e a casouse com Paraguaçu, uma índia da tribo dos Tupinambá (AMADO, 2006, p. 2).

Janaína Amado conta que, segundo a tradição, Diogo Álvares conseguiu estabelecer-se de vez perante os Tupinambá quando deu um tiro com arma de fogo para o ar. Esse episódio, que fez com que os indígenas despertassem para o até então desconhecido, garantiu a Diogo uma posição privilegiada diante deles. A partir daí estes índios lhe atribuíram o nome indígena Caramuru que pode ter vários significados: “filho do fogo”, “filho do trovão”, “homem do fogo”, “dragão do mar”, dragão que o mar

vomita“, “grande moréia”, “europeu residente no Brasil”, apenas para citar alguns. A relação entre o Caramuru e os índios começa nesse momento.

A figura do Caramuru também foi considerada como uma ponte entre os portugueses que chegaram ao Brasil naquela época e os índios. Conta Amado que quando as primeiras autoridades portuguesas e os primeiros jesuítas chegaram ao Brasil, Diogo Álvares lhes fora auxiliar, fornecendo a eles informações sobre o lugar e o povo, além de ter realizado trabalhos de interpretação da língua nativa e de mediação.

Seu nome, os serviços que prestou à Coroa e à Igreja e sua descendência foram aplaudidos na correspondência civil e religiosa enviada à época da Bahia; Tomé de Sousa recompensou-o com mercês e com recomendações sobre sua pessoa ao rei, e o Padre Manuel a Nóbrega, que com ele conviveu, o elogiou em mais de uma carta; [...] (AMADO, 2006, p. 3).

A morte de Diogo Álvares é atribuída ao ano de 1557, ainda que sem certeza. Mas a sua morte não foi suficiente para apagar-lhe o significado dentro da história do Brasil. Esta pretensa relação amistosa entre Diogo e os legítimos habitantes do Brasil – os índios – continuou a figurar de forma cultural. É fato que o legado histórico e cultural brasileiro foi povoado com a história do Caramuru. Nos séculos que se seguiram, a história do português foi contada pela literatura, pela oralidade, pela arte, pelo teatro e ainda hoje é contada pela TV e pelo cinema.

Já no século XVI e XVII, a vida do Caramuru foi reproduzida pelas primeiras autoridades civis e religiosas do Brasil, além de ter sido objeto da obra de cronistas, historiadores e poetas. Mais tarde, a história do Caramuru foi recontada em poemas eruditos, sendo ainda tema de enredos teatrais, romances e relatos jornalísticos.

No século XX, pode-se encontrar várias obras que fazem alusão ao Caramuru. Janaína Amado traz alguns exemplos como *do Naufrágio, das lutas e Vitórias de Diogo Álvares Correia, dito “Caramuru”, nas Sagradas Terras da Bahia*, de João Gonçalo (poeta popular). Além desta, *O Caramuru*, no Jornal *A Tarde* de Salvador, do jornalista José Hildebrando, em 26 de junho de 1972, *A Espingarda do*

*Caramuru ou o Pique dos Índios*, peça Teatral de Aidil Linhares, dentre outros (AMADO, 2006, p. 3).

Amado afirma que o enredo do Caramuru ocupou espaço também na tradição oral, na música e na iconografia brasileiras. Janaína comenta a existência de gravuras, desenhos, quadros e esculturas que ilustram cenas da vida de Diogo, como o momento do disparo de arma de fogo. Em relação à tradição oral, a autora destaca os trabalhos produzidos na região do Recôncavo Baiano, especificamente em Cruz das Almas, no estado da Bahia. A autora cita como referência um livro de Edson Carneiro, intitulado *Pesquisa de Folclore* e editado no Rio de Janeiro em 1955 pela Comissão Nacional do Folclore, que atesta a existência de uma tradição oral sobre o Caramuru naquele estado. Já na música, a história de Diogo Álvares apareceu retratada em marchinhas de carnaval da década de 50.

Todas essas manifestações culturais centralizadas na vida do Caramuru representam, para Janaína Amado, uma prova de que este tema se configurou como “preferido” dos brasileiros, quando desejaram em momentos distintos da história referirem-se a história do Brasil.

Essa é uma antiga história arraigada na cultura brasileira, importante para a formação de uma certa idéia de nação, que tem transitado com facilidade do erudito ao popular e à comunicação de massas, da Academia às ruas, da prosa à poesia, do oral ao escrito e ao pictórico, da tradição à inovação, fortemente disputada pela história, pela literatura e pela tradição popular. (AMADO, 2006, p.5).

Entre os cronistas e poetas populares, a primeira menção a Diogo remete a Gabriel Soares de Souza, no ano de 1587. Janaína Amado explica que O Caramuru passa nesta obra de maneira bem resumida. Entretanto, a autora classifica o relato como minucioso, baseado no acerto de que este autor teria convivido diretamente com o Caramuru. Para Amado, a primeira publicação que destaca um pouco mais a vida do Caramuru remete ao ano de 1663, de autoria do padre jesuíta Simão de Vasconcellos.

A primeira versão satírica da história do Caramuru é de autoria do poeta Gregório de Matos, ainda no século XVII. A vida de Diogo lhe serviu de inspiração para

fazer uma crítica à elite baiana da época que, em sua grande parte mestiça, preferia se autodenominar branca.

Há cousa como ver um Paiaia  
Mui prezado de ser Caramuru,  
Descendente de sangue de Tatu,  
Cujo torpe idioma é cobe pá.

A linha feminina é carimá  
Moqueca, pititinga caruru  
Mingau de puba, e vinho de caju  
Pisado num pilão de Piraguá.

A masculina é um Aricobé  
Cuja filha Cobé um branco Pai  
Dormiu no promontório de Passe

O Branco era um marau, que veio aqui,  
Ela era uma Índia de Maré  
Cobé pá, Aricobé, Cobé Pai (MATOS, 1992, p. 640).

Essa foi a primeira vez que a história de Caramuru foi usada com fins de julgamento a respeito da questão racial e à pretensão daqueles que Gregório de Matos denominou como “principais da terra”. A autora explica que neste poema a referência ao nome do Caramuru faz menção ao seu significado de “europeu residente no Brasil” e que Gregório pretendia deixar claro que esses que se auto-afirmavam como “caramurus” descendiam tanto de negros – referindo-se aos pilões, caju e moquecas – como de índios – referindo-se aos “paiaias”. Além disso, Amado ressalta que para Gregório de Matos, Diogo não teria passado de um bajulador esperto, isto é, um “marau”. Mas, o estilo sarcástico de Gregório não predominará na reprodução da história do Caramuru. (AMADO, 2006, p. 11).

No século XVIII, Rocha Pitta, considerado como um dos primeiros historiadores brasileiros faz uma nova menção à história do Caramuru. Trata-se de uma narrativa em estilo barroco que, curiosamente, não coloca Diogo como figura central mas sim Paraguaçu. Por ser a obra de Pitta muito respeitada entre os eruditos, Janaína esclarece que a abordagem do autor foi fundamental para legitimar o Caramuru perante

a história brasileira. Rocha Pitta deu início a um novo modo de contar a história do Brasil, valorizando os brasileiros no processo de colonização portuguesa.

Apesar da importância da abordagem que Rocha Pitta fez do Caramuru, foi somente no fim do século XVIII que a história de Diogo Álvares adquiriu, segundo Janaína Amado, “um novo estatuto e popularidade”. O Caramuru se estabeleceu de fato dentro da narrativa do Brasil e do descobrimento quando o frade brasileiro José de Santa Rita Durão publicou a vida de Diogo Álvares como poema épico.

### 3.2 O Caramuru de Santa Rita Durão

No século XVIII, mais precisamente no ano de 1781, nascia a epopéia que levou o nome indígena de Diogo Álvares - *Caramuru: Poema Épico*. Seu autor foi Santa Rita Durão, frei agostiniano que embora brasileiro, recebera educação portuguesa. Ele escreveu um poema cuja história central continha elementos exclusivamente brasileiros e colonialistas: um português que aparece como herói, uma intensa figuração indígena e a louvação a uma natureza exuberante existente no Brasil.

O épico *Caramuru* é dividido em dez cantos, com uma média de oitenta estrofes cada. Suas principais referências foram segundo Janaína Amado, construções anteriores do Caramuru, principalmente as de Simão de Vasconcellos e Rocha Pitta. O ponto inicial do poema é a partida de Diogo Álvares de Portugal, mais precisamente de Viana e a sua culminância se dá na descendência que Diogo deixara (AMADO, 2006, p. 17).

Sob a análise literária de Antônio Cândido, o Caramuru de Santa Rita Durão “revela atitude muito mais livresca e nada lírica” e apresentam um sincero sentimento de nacionalismo – ainda que seu autor tenha deixado o Brasil aos nove anos. Para comprovar isso, Cândido apresenta a frase inicial das “Reflexões Prévias” do poema: “os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria” (CÂNDIDO, 1993, p. 170).

Segundo Cândido, no século XVIII já predominava entre as construções literárias épicas um estilo de análise novelística que “privilegiava a pesquisa da vida diária”. Mas a literatura luso-brasileira estava povoada de idéias que o autor classifica como quinhentistas, nas quais a volta ao passado encontrava espaço para se firmar enquanto tradição. O que Cândido classificou como interessante no texto de Durão foi o enquadramento de um argumento central tradicional – a história do descobrimento da Bahia – sustentado pelas idéias modernas, pois Durão não se prendia ao estilo arcadista e demonstrava uma forte objetividade (CÂNDIDO, 1993, p. 170).

Enquanto Janaína Amado classifica o poema como uma ficção histórica na qual o autor cria personagens que materializam a vida de Caramuru e Paraguaçu – que tomam formas físicas, sentimentos e outros atributos humanos – Cândido identifica um conflito entre o que ele chama de “invenção” e “informação”. O autor deixa claro que as versões das fontes históricas utilizadas por Durão predominam em todo o poema, as já citadas Rocha Pitta e Simão de Vasconcellos.

Quanto às características dos personagens, o *Caramuru* de Santa Rita Durão representa alguns tipos ideais, tanto em Diogo Álvares, como nos índios e em Paraguaçu. Diogo tipifica o ideal de herói comum às epopéias, no seu caso específico, com as características de um homem da nobreza.

Diogo Álvares reúne infinitas qualidades, muitas identificadas à época, no plano ideal, com as de um nobre – é aristocrata, justo, piedoso, corajoso, patriota, belo (objeto do amor de quase todas as donzelas brasileiras) e civilizado, além de tolerante, paciente, amoroso, estes últimos atributos essenciais para relacionar-se adequadamente com o mundo diferente e cobiçado por outras potências onde naufragara. (AMADO, 2006, p. 18).

Segundo Janaína Amado, o poema mostra uma transmutação de Diogo que é determinada pelo episódio da arma de fogo, que passa a ser um marco. A narrativa deste acontecimento começa no Canto I, na estrofe XXVII e segue até o Canto V, na estrofe LXX. O que acontece é a mudança no caráter estrangeiro de Diogo. No início do poema, Santa Rita Durão se refere a ele apenas como Diogo Álvares, português de

Viana. Mas, depois do disparo, Ihe é atribuído o nome Caramuru, que segundo Amado, indicava a presença do Brasil no seu sobrenome. A referência ao Caramuru se dá de acordo com a relação dele com os índios. Quanto mais aumenta, mais se vê referências de Diogo como Caramuru. Mas, no episódio de sua viagem à França, por exemplo, ele volta a ser chamado de Diogo. É como se ele se inserisse tão profundamente no meio do povo indígena que passava a ser visto como um deles.

Entretanto, Amado não acredita que ser Caramuru no poema significava para Diogo ser índio (AMADO, 2006, p. 19). Seus atributos de certo foram influenciados pela convivência com os índios, mas algumas características de Diogo eram demonstradamente superiores, como o domínio da arma de fogo, por exemplo.

Para a autora, a história esclarece que Diogo teve que passar por vários processos de inserção cultural para se afirmar como o “herói híbrido”, que acaba por assumir uma cultura híbrida e cujos descendentes mestiços dão origem a toda uma comunidade mestiça. Amado afirma que, no poema, todo esse processo se concretiza por meio da relação de “tolerância e respeito” que se estabelece entre o Caramuru e os índios. É o selo de uma convivência colonizadora pacífica que dá início ao mito da democracia racial no Brasil. “Caramuru é assim, o herói capaz de levar até a América o povoamento branco, a civilização, a religião, o idioma e a cultura, por via do amor, da tolerância, do respeito e do conhecimento e, quando necessário, também por via da guerra” (AMADO, 2006, p. 19).

Paraguaçu por sua vez apresenta no poema características que Janaína acredita assemelham-se muito mais a uma européia do que a uma índia, filha de cacique. Durão a descreve como “dama brasileira”, de cor “tão alva como a branca neve” e “onde não é neve era de rosa”, “de nariz natural”, “boca mui breve”, “encobre a nudez com manto espesso” e “sabe falar boa parte da língua lusitana”. As descrições de Paraguaçu se seguem nas estrofes LXXVIII e LXXVII do Canto I, e nas estrofes II, III e XLV do Canto IV (AMADO, 2006, pp. 20-21).

Mas a semelhança de Paraguaçu com as moças da Europa não se resumiram só ao físico. Durão a designava como uma mulher que prezava por certas coisas que mais remetiam às jovens educadas de Lisboa, criadas em leitões

patriarcalistas. A Paraguaçu de Durão era uma donzela de recato, que prezava como as moças da aristocracia europeia, a delicadeza, a submissão e a fidelidade. (AMADO, 2006, p. 20).

O poema de Durão mostra que a convivência de Paraguaçu com Diogo está baseada numa aceitação da sua cultura portuguesa, inclusive em relação à religião. No épico, Paraguaçu chega a ser batizada com um nome católico e se casa com Diogo na França, durante uma cerimônia católica. Para Janaína, a Paraguaçu de Santa Rita Durão representa “a possibilidade de redenção do indígena brasileiro ao projeto civilizador português” (AMADO, 2006, p. 21).

As representações indígenas no “Caramuru” de Santa Rita Durão apresentam características que justificam segundo Janaína Amado, o pleno exercício da “missão evangelizadora e civilizadora” de Diogo Álvares e por consequência dos portugueses. Janaína Amado esclarece que, divididos em 2 grupos, os índios eram “bons e justos” ou “maus e cruéis”. Os primeiros seriam inocentes, mas paradoxalmente dotados de grande coragem, além de serem capazes de “raciocínios surpreendentes”. O segundo grupo, dos “maus e cruéis”, não se rendeu à civilização e se mantiveram antropófagos (DURÃO *apud* AMADO, 2006, p. 21).

Em comum, todos os índios de Durão são mostrados como ignorantes, não civilizados, pagãos e fortemente dados a guerras. Durão os designava como “nação feríssima”, “feras”, “gente crua”, e assim os assemelhava mais a animais do que homens. Com o emprego dessas expressões, sempre relacionadas ao caráter indígena, Durão justifica o projeto de colonização, que traria a salvação deste povo de “ignorância rude” e “gula infame” (DURÃO *apud* AMADO, 2006, p. 22).

A natureza brasileira também foi ovacionada nos versos de Santa Rita Durão. A este respeito, Cândido destaca os versos em que Diogo descreve o Brasil a Henrique II. Seguem os versos da estrofe XLVI do Canto VII, que anunciam aspectos do nacionalismo romântico dentro do poema (CÂNDIDO, 1993, p. 172).

Não são menos que as outras saborosas  
As várias frutas do Brasil campestres:  
Com gala de ouro e púrpura vistosas

Brilha a mangaba e os mocujés silvestres.  
 Quais ricas vegetáveis ametistas,  
 As águas do violete em vária casta,  
 O áureo pequiá com claras avistas,  
 Que noutros lenhos por matiz se engasta;  
 O vinhático pau, que quando avistas  
 Massa de ouro parece extensa e vasta;  
 O duro pau que ao ferro competira  
 O angelim, tataipeva, o supopira. (DURÃO apud CÂNDIDO, 1993, p. 172).

O *Caramuru* de Santa Rita Durão foi, segundo Janaína Amado, verdadeiramente uma obra de ficção. A autora ressalta como marcante em sua construção a trajetória tão sutil entre passagens de ficção e história, o que Amado coloca como uma nuance até então não empregada nas outras narrativas que sucederam o poema.

O poema de Santa Rita Durão apresentava grande poder de sedução, em parte por apoiar-se em ações vivas, coloridas, de grande apelo dramático, em parte por repetir episódios conhecidos (como os do naufrágio, da rama de fogo, da visão de Paraguaçu, etc.) muitas e muitas vezes já contados e fixados no imaginário luso-brasileiro, os quais, à força da repetição, ganhavam uma magia semelhante a dos contos de fada (AMADO, 2006, p. 23).

Essas características do poema de Santa Rita Durão prenunciam o uso de certos elementos na construção da narrativa da nação que ainda hoje se fazem presentes em outras formas de contar histórias. Mais de 500 anos depois, uma nova história sobre o *Caramuru* surgia, mas as suas características de discurso se assemelham e muito com a narrativa de Durão, principalmente no que diz respeito à mistura de elementos de ficção e história.

### **3.3 Caramuru, o filme: 500 anos depois de Durão**

No ano 2000, quando dos 500 anos do Brasil, a Rede Globo de televisão produziu uma série para ser exibida durante a semana de comemoração de cinco séculos de existência do país. Intitulada *A Invenção do Brasil* com direção de Guel Arraes, a série acabou sendo adaptada para o cinema em 2001, com roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado. Diferente da minissérie, o filme que passou a se chamar *Caramuru – A Invenção do Brasil* também contava a história do descobrimento da Bahia e do Brasil, tendo como figura central desta história o personagem de Diogo Álvares, o Caramuru.

Participaram do filme atores como Selton Melo, interpretando o Caramuru, Camila Pitanga, como Paraguaçu, Déborah Secco como Moema, Tônico Pereira, que fez o papel do índio Itaparica (pai de Paraguaçu e Moema), Débora Bloch que interpretou Isabelle, Luís Mello, como Vasco de Athayde, Pedro Paulo Rangel, que foi Dom Jaime e Diogo Vilela, que interpretou Heitor. O filme foi classificado no gênero comédia e tem duração de 110 minutos.

Em entrevista ao site do filme, no sítio do portal Globo.com ([www.globo.com/caramuru](http://www.globo.com/caramuru)), acessado em 3 de agosto de 2006, Guel Arraes explicou que *Caramuru – A Invenção do Brasil* trata-se de uma “comédia romântica histórica” em que a narrativa se deu em tom de fábula e cujas referências históricas foram tratadas com liberdade. Segundo Arraes, o filme tornou-se mais popular que a minissérie, que ele classificou como um “docudrama” que misturava elementos de ficção com jornalismo. A documentação histórica foi retirada do filme e os acontecimentos passaram a girar estritamente em torno do triângulo amoroso dos personagens Caramuru, Paraguaçu e Moema. Arraes explicou que a intenção do filme deixou de ser narrar o descobrimento do Brasil e passou a ser a narração de um romance que se passa naquela época.

Para o diretor, o filme é uma obra pop, com as “vantagens, desvantagens e imperfeições do gênero”, cujas influências estavam ligadas à retomada do setentismo, ou seja, numa visão que o modernismo tinha da cultura brasileira. Segundo o autor, Macunaíma foi “a grande luz” da criação de *Caramuru – A Invenção do Brasil*. Foi uma transposição de olhares: a visão do Brasil dos anos 70 e de hoje.

Arraes afirmou durante a entrevista que a construção de uma narrativa relacionada aos 500 anos resultou em uma utopia do Brasil justificada pela história.

Até 1530, embora também houvesse massacres e matança de índios, a relação de forças entre portugueses e índios era muito diferente. Muitas vezes três ou quatro portugueses eram colocados no meio de uma tribo, e os dois lados tinham que se entender. Essa situação criou uma espécie de convivência inevitável, às vezes através da força, outras através do entendimento, como no caso de Caramuru (ARRAES, 2006).

A produção mistura elementos culturais de épocas distintas. Guel Arraes acredita que o filme conseguiu alcançar o “tom de humor” e a “leveza” de uma fábula por meio da confluência da narrativa em estilo modernista, neo-tropicalista, aliada a um conjunto de cores vibrantes, música, chanchada, que são segundo ele, as principais influências da geração dele e do roteirista Jorge Furtado. Para o diretor, essa mistura possibilitaria contar o Brasil “com humor” e “fantasia” diferente de uma rigidez que ele diz ser característica dos épicos “próprios a ocasiões comemorativas”.

Com relação ao tratamento histórico “politicamente correto”, o autor afirmou que houve a preocupação em ser “evocativo”, ou seja, em utilizar a história do Caramuru para celebrar o nascimento do Brasil. Para ele, o filme é o reflexo de um sentimento de amor pelo país, de “querer gostar de ser brasileiro”. A partir daí, surgiu a idéia de dar eixo ao filme a partir da história de um casal cujas regras sexuais diferiam tanto. Arraes afirma que este primeiro casal – Paraguaçu e Caramuru – compunham com Moema um triângulo “permitido”.

O diretor assegura que, no filme, “todos os personagens são brasileiros – de Paraguaçu a Caramuru”. O Caramuru seria, portanto, o “estrangeiro” cujo autor acredita existir dentro de cada um dos brasileiros. Segundo ele, este estrangeirismo desponta quando se vai a uma favela, ou perante uma escola se samba, por exemplo.

Arraes explicou que as representações indígenas foram caracterizadas a luz de Macunaíma, que era índio e passou a ser branco após um banho numa poça de água “encantada”. A justificativa se utilizar atrizes e atores brancos para representarem

os índios foi que, embora o povo brasileiro tenha descendência indígena, “se colocássemos uma índia para fazer o papel de mocinha em um filme ou seriado de TV, ela seria vista com um olhar estrangeiro”.

*Caramuru – A Invenção do Brasil* teve uma boa recepção da crítica brasileira. A matéria *Entre dois mundos*, da Revista *Isto é*, veiculada em 14/11/2001, inicia o texto dizendo “Mello e Camila, como a índia Paraguaçu: boa interpretação e retrato fiel do Brasil”. Nesta matéria o diretor Guel Arraes afirma que a personagem Paraguaçu interpretada por Camila Pitanga é “a representação fiel do povo brasileiro”. Diz a matéria que “maliciosa sem perder a ingenuidade, ingênua sem ser boba, Paraguaçu está contida em qualquer pedaço do Brasil que Guel Arraes, um morador da zona sul carioca, conhece bem”.

O filme de Guel Arraes, que também foi autor de “O Auto da Compadecida” também foi mencionado em matérias veiculadas pelos jornais *O Globo*, de 07/11/2001, *O Estado de São Paulo*, de 11/11/2001 e no *Diário de Pernambuco*, de 14/11/2001 e no *Jornal do Brasil* de 04/11/2001.

## 4 Terceiro olhar sobre o espelho: ser outro e ser o mesmo

### 4.1 O Caramuru de Guel Arraes

Quinhentos anos depois, a história do Caramuru continua sendo buscada para representar a brasilidade. Para analisar esta reapropriação da história do passado – que remete ao período próximo do descobrimento – no tempo presente, é preciso considerar as mudanças no tempo e no espaço, mudanças sociais e construção de novos paradigmas – os pós-modernos. É preciso também considerar as mudanças na forma de contar a história.

No capítulo anterior, a evolução histórica do Caramuru foi explanada até a sua abordagem em *Caramuru: Poema Épico* de Santa Rita Durão. A partir de agora serão analisadas as características – suas alegorias e estereótipos – de uma versão recente, de 2001, da mesma história: *Caramuru – A Invenção do Brasil* de Guel Arraes. Em primeiro lugar se faz necessário estabelecer uma ponte que ligue um discurso ao outro, ou seja, entender o porquê de se contar o Caramuru em diferentes momentos da história do Brasil. Parece claro a razão: celebrar a brasilidade. Neste momento, serão apontadas aqui algumas diferenças e semelhanças entre os discursos do Caramuru de Durão e de Arraes, autor, diretor e roteirista do filme que será aqui analisado.

Nos primeiros minutos do filme *Caramuru – A Invenção do Brasil*, cujo tempo inicial se dá em primeiro de janeiro de 1500, primeira noite do século XVI, a narração do ator Marco Nanini já anuncia uma diferença no discurso de Guel Arraes – que aqui pode ser tomado como discurso proveniente da pós-modernidade – a respeito da história do Caramuru. “Ele será o Rei do Brasil e tomará Paraguaçu por selvagem”. Esse é, de fato, o espírito que o filme apresenta durante a condução da sua trama.

O Diogo pós-moderno simboliza um português não muito inteligente, que conquista uma nação de índios antropofágicos através da sua paradoxal mistura de esperteza e ingenuidade. Já Paraguaçu é uma índia falante, amável e receptiva,

inserida num contexto de grande liberdade sexual – a chamada “hospitalidade tupinambá”. E, os demais índios, cuja representação principal figura em Itaparica (personagem de Tónico Pereira), apresentam a tipificada preguiça do indígena, fundamentada ainda no mesmo estereótipo da rejeição ao trabalho que se estabilizou nos tempos da colonização.

Existem muitos detalhes no filme que revelam diferenças no carácter do Diogo Álvares em relação ao poema de Durão. Desta vez, Diogo deixa de ser um herói que enfrentou os perigos do mar dotado da bravura que o levou a enfrentar os índios e aparece como um artista, capaz de muitas falcatruas para conseguir trabalho. Essa primeira característica pode ser vista na cena em que Diogo é interpelado por Vasco de Athayde (personagem de Luís Mello) cuja esposa – figura horrenda – fora pintada por Diogo como uma verdadeira Donzela.

A sua partida para o Brasil é fruto de um roubo que Diogo cometera ainda em Viana, quando, induzido pela sedutora francesa Isabelle (personagem de Débora Bloch), ele pega um mapa cartográfico para desenhar nele uma pintura da europa. Neste momento, Diogo já mostra certa ingenuidade, bem diferente da astúcia que o Caramuru de Santa Rita Durão apresentava.

A representação da coragem também não se manifesta na versão pós-moderna de Diogo Álvares. O episódio da arma de fogo, que no poema épico de Durão é uma espécie de divisor de águas, também é apresentado no filme como o momento em que Diogo passa a ser o Caramuru e ganha a aceitação dos índios. Entretanto, no filme de Guel Arraes, o tiro dado por Diogo é mais uma manifestação de medo do que de bravura, já que o disparo é feito por uma arma achada por acaso no momento em que Diogo é encurralado pelos índios.

Por vezes, o Diogo de Guel Arraes mostra-se tímido e conservador. Em uma cena em que ele está pintando Moema (personagem de Deborah Secco), irmã de Paraguaçu, o Caramuru parece constrangido diante da tentativa da índia de despir-lhe. Algumas características como pudor e traços de moralidade, típicas das civilizações europeias, são ressaltadas principalmente quando Diogo tem de lidar com a liberdade sexual demonstrada pelas índias. Num diálogo com Paraguaçu, Diogo chega a se

justificar perante a índia, que se sente ofendida por ele não querer ter relações sexuais com Moema: “é por ti que não quero me deitar com ela”, disse Diogo.

Aliás, a sexualidade aflorada e libertária das índias é a principal característica e elas atribuídas no filme. Tanto Moema, quanto Paraguaçu são dotadas de uma sensualidade nata que transparece numa pretensa receptividade inocente, materializada no uso da palavra “brincar” para designar o ato sexual. Esta palavra remete claramente ao personagem Macunaíma de Mário de Andrade.

Esta liberdade sexual das índias de Arraes pode ser caracterizada também na cena em que elas insistem para que Diogo as permita demonstrar a “hospitalidade tupinambá” para um grupo de navegantes que aporta no Brasil. A hospitalidade seria evidenciada através da prática sexual entre elas e os homens da embarcação. Além disso, as índias não demonstraram nenhum problema na relação amorosa triangular que se materializou entre Paraguaçu e o Caramuru.

Mas, semelhante à obra de Durão, oficialmente Diogo teve apenas uma mulher, Paraguaçu, que é com quem ele termina a trama, depois de se casar com ela na Europa. Antes disso, ele ainda tem um romance com Isabelle e abre mão de ficar com Moema apenas porque só poderia levar uma delas, ou Moema ou Paraguaçu, em sua viagem à França.

Já os índios do filme de Guel Arraes são apresentados da mesma maneira selvagem que os índios de Santa Rita Durão. O que os difere é que não há crueldade, nem maldade – a não ser no momento em que os índios perseguem Diogo – as características a eles relacionadas. Da mesma maneira não há bondade ou justiça. O que marca o caráter dos indígenas de Guel Arraes é a contrariedade ao trabalho, que pode ser percebida em frases como “na rede eu vivo faz tempo, é bom” e a ignorância em permitir a troca da riqueza do país – ouro – por bugigangas, como um espelho.

Depois que Caramuru volta da França, já casado com Paraguaçu, ele se torna realmente o chefe dos Tupinambá, demonstrando o espírito “empreendedor” do português e tomando a frente das trocas entre os índios e os navegantes que aportavam no Brasil. Neste momento, Moema já aparece vestida com roupas de européias, e já se percebe uma “aportuguezação” dos costumes indígenas.

## 4.2 Análise da construção mítica de brasilidade

Porque, na pós-modernidade, a história do Caramuru ainda é buscada para representar a brasilidade? A resposta para esta pergunta passa pela atemporalidade do mito no qual está inserida a construção do senso comum a respeito do que é ser brasileiro. Este mito, já dito anteriormente, está permeado pela idéia da construção do sentido de nação. Já dizia Francisco Campos, em 1936: “Criamos nosso mito. O mito é uma crença, uma paixão. Não é necessário que seja uma realidade. É realidade efetiva, porque estímulo, esperança, fé, ânimo. Nosso mito é a nação; nossa fé, a grandeza da nação” (CAMPOS *apud* CHAUI, 2000, p. 57).

O fato é que há uma inegável ressignificação dos tipos e mitos ao longo da história brasileira. Um dos exemplos desta ressignificação é a história do Caramuru, que foi tomada em três momentos distintos da história para representar de maneiras diferentes a mesma coisa: o estereótipo da brasilidade. No primeiro momento, do acontecimento, do fato em si, brotaram significações distintas. No segundo, da narrativa épica de Durão, o mito serviu para saudar a relação democrática entre os povos das duas culturas que inicialmente fundaram o Brasil – índios e brancos. E, no terceiro momento, ele consistiu na retomada do acontecimento como mito fundador da brasilidade na pós-modernidade, com o filme *Caramuru – A invenção do Brasil*.

Esta e outras histórias, remontadas de tempos em tempos, remetem a uma tradição histórica da nação. Já dizia Ianni que as várias interpretações do Brasil são fruto da ansiedade do povo brasileiro em reconhecer-se como tal. Tais interpretações suprem o imaginário coletivo e podem ser considerados elos que estabelecem relações de reconciliação entre o povo e a nação, em vários momentos distintos da história.

Em Santa Rita Durão, por exemplo, enxerga-se a narrativa da brasilidade representada por uma convivência pacífica entre colonizador e colonizado. Para tal, o colonizador é apontado de forma despretensiosa, amigável, que se dispõe a relacionar-se com o povo aqui residente no território brasileiro de forma pacífica. Para completar o

“espírito de paz” presente no descobrimento, os índios se rendem voluntariamente à “salvação” portuguesa, que se apresenta, como dito por Antônio Cândido, na missão religiosa e catequizadora que permeia a construção da narrativa de Durão.

Esta construção da brasilidade remete ao período colonial e pretende a materialização de um tipo de brasilidade cuja construção é mítica. É sabido que o processo de colonização no Brasil foi marcado por duras batalhas entre portugueses e índios e que a relação que existia entre eles era fatidicamente de explorador e explorado. Não seria desta forma se hoje a cultura indígena aparecesse valorizada e viva no Brasil. Mas, o que se vê é que aqui, as relações de diversidade cultural que relativamente compõem a brasilidade e se acentuam na pós-modernidade são cada vez mais excludentes e mantenedoras de uma tipificação ainda colonizada, carregada de discriminação.

Portanto, o esforço de ressignificação da realidade toma como mito a história do Caramuru, que difere de todo o horror da colonização e corporifica um ideal de brasilidade, uma maneira quase lendária de se construir uma nação baseada na relação de democracia racial e respeito. Em outros momentos distintos da história, eleva-se ao patamar de mito outras formas de brasilidade que também estão correlacionadas com a fundação da nação, como aquilo que se tem para orgulhar-se de ser brasileiro.

Na literatura romântica brasileira, que se estendeu até o fim do século XIX, dois mitos fundacionais também podem ser identificados. Um deles é a louvação à natureza do Brasil, que remete ao espírito nacionalista exacerbado representado na essência da natureza brasileira e na sua exuberância. Os poemas de Antônio Gonçalves Dias com sua terra das “palmeiras”, “onde canta o sabiá” é um típico exemplo.

Além disso, para a primeira geração de poetas românticos brasileiros – a geração de Gonçalves Dias – o índio passa a ser o herói da nação. Neste momento, em que o cenário da pós-independência pretende se firmar, a exaltação do índio representa o rompimento com o Brasil colonial. Por isso, em vários romances românticos o índio passa a aparecer como figura central, como em “O Guarani”, de José de Alencar, por

exemplo. Com a influência das idéias liberais na França, não havia maneira melhor de se sagrar a liberdade, igualdade e fraternidade que valorizar o indígena outrora massacrado. Nasce aí mais um mito de brasilidade ideal que não traduz a realidade em nenhum momento, mas pretende através do passado legitimar a realidade vigente.

Já para o século XX, Marcelo Ridenti faz referência à busca por uma de brasilidade revolucionária cujo tipo ideal estaria representado pelo homem do povo, com “raízes no interior do Brasil” (RIDENTI, 2005, p. 84). Este momento esperava resgatar algum tipo de brasilidade perdida no passado. A idéia do idealismo romântico da brasilidade revolucionária remetia ao ideário comunista dos anos 30, como se o Brasil ainda não vivesse no capitalismo.

Nos anos 50 e 60, os artistas e intelectuais se imbuíram de uma idéia de revolução que não se assemelhou em nada com aquilo que o país veio a se tornar. As palavras “alienado” e “revolução” passaram a ser usadas constantemente com uma conotação que, a rigor, não poderia ser usada para falar do golpe de 64, já que pressupõe transformação social. A ditadura pôs fim a este sentimento que, naquele momento, também não denotava a realidade. Entretanto, a mesma ditadura que toliu artistas e intelectuais da década de 60 abriu espaço para outras instituições de estímulo à cultura, como a Embrafilme, além de incentivo ao surgimento de redes de televisão, como a Rede Globo (RIDENTI, 2005, p. 98).

A partir deste momento, em que a televisão ganha força e público notório, pode-se falar, segundo Ridenti, “no declínio da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, que deixa de ser revolucionária, mas conserva aspectos de defesa da brasilidade que marcarão a indústria cultural brasileira” (RIDENTI, 2005, p. 99). Ridenti cita Renato Ortiz quando diz que os meios de comunicação de massa no Brasil desenvolveram uma tradição de cultura nacional com caráter “despolitizante”, diferente da brasilidade revolucionária que se almejava originalmente em que uma visão crítica que se manifestava nas décadas de 40 a 60 se transformou em uma espécie de justificativa da realidade vigente no país (2005, p. 99).

Vê-se então, com base na mudança estrutural do sentimento de brasilidade ideal, que os estereótipos da brasilidade contidos nas produções pós-modernas se

adequam muito mais na busca do passado para a legitimação do presente do que na utilização do presente para o desenvolvimento de um perspectiva de futuro. Pode-se identificar, portanto, que o resgate de uma história do passado – o Caramuru – numa produção cinematográfica pós-moderna, obedece à mesma regra impetrada pela indústria cultural – a desconfiguração da brasilidade revolucionária.

É o que se vê em *Caramuru – A Invenção do Brasil*. Ao retomar, principalmente, o estereótipo da preguiça do índio, o filme traz a tona uma significação de brasilidade que, segundo Ianni, corrobora para a tipificação de um sentido questionável de Brasil. Este Brasil estaria baseado numa “democracia racial”, que ironicamente, aspira fazer esquecer o passado de “regime de trabalho escravo e da forma pela qual são tratados prática e ideologicamente o índio, o negro, o árabe, o japonês, o polonês e outros indivíduos e coletividades deste singular ‘laboratório racial’” (IANNI, 2002, p. 6).

As índias, tão libertinamente sociáveis, não se parecem nem de longe com aquelas que conviveram com a violência machista das comunidades tribais e dos desbravadores portugueses. Talvez este aspecto de liberdade sexual, miticamente construído, tenha sido reapropriado pela nova estética cultural da feminilidade na pós-modernidade – que como se sabe comporta tanto a influência dos movimentos feministas, quanto posturas conservadoras – mas o produto final não esclarece muito sobre isso. Claro está que essa fatia da história contada não corresponde com a fatia da história real. E não que se pretendesse, pois, em se tratando de mitos ou de alegorias, parece que nunca se pretende.

No filme de Guel Arraes, o que corresponde mais claramente à tipificação de uma brasilidade, mas que o faz “sem pretensões”, é o estereótipo do índio preguiçoso. Itaparica é a versão pós-moderna mais passadista do índio brasileiro, índio este que fez herdar em toda a nação uma espécie de desgosto pelo trabalho.

A esta tradição, que ganhou força nas manifestações culturais, impõem-se claramente o pensamento da classe dominante que desconsidera os efeitos que os séculos de trabalho escravo no Brasil trouxeram para a população de índios, negros e mestiços que simplesmente passaram a ser considerados preguiçosos. No filme, por

exemplo, que se passa num tempo onde às relações de escravismo ainda não tinham se estabilizado, o estereótipo do índio preguiçoso ganha uma conotação ainda mais negativa.

No *Caramuru* de Arraes, a preguiça aparece como característica inata do índio. O discurso marcado pela afirmativa “na rede vivo faz tempo”<sup>2</sup> desvincula quase que completamente a relação da preguiça atribuída ao povo indígena com o escravismo ao qual foram submetidos. Esta é uma máxima que justifica, portanto, o discurso da classe dominante, que considera que “o brasileiro é assim mesmo”, independente do cenário social em que se encontra. Esta é a naturalização de práticas que, segundo Marilena Chauí,

ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação, e que, imaginariamente, estruturam a sociedade sob o signo da nação una e indivisa, sobreposta como um manto protetor que recobre as divisões reais que a constituem (CHAUÍ, 2000, pp. 89 – 90).

Por isso, para usar as palavras de Chauí, essa “inferioridade natural” reproduzida pelo discurso que se assemelha ao colonialista, e que é apresentado pelo filme, legitima a desconsideração à mudança na estrutura do trabalho escravo para o trabalho livre e valida a tradição de contradição histórica no qual várias das manifestações culturais no Brasil estão inseridas: esconde-se as reais diferenças e reafirma-se uma pretensa unidade e homogeneidade nacional.

Portanto, a idéia de celebração que o filme de Guel Arraes aspirava cai na pergunta de Marilena Chauí que intitula o último capítulo do seu livro *Brasil, Mito Fundador e Sociedade Autoritária*: “Comemorar?”. Se celebrar a brasilidade está ligada à idéia de reafirmação dos velhos mitos que estabilizam sentido ao mundo dos brasileiros há 500 anos, talvez, não valha a pena celebrar.

---

<sup>2</sup> Esta expressão remete ao discurso do personagem de Tônico Pereira, o índio Itaparica, já mencionada anteriormente neste texto. A expressão vem seguida de repetições do “bordão” – “ai que preguiça” apresentado em vários momentos em *Macunaíma*, obra modernista de Mário de Andrade.

Talvez, e em se tratando de identidade é possível que existam muitos “talvez”, não seja possível uma libertação total da tradição inventada, da narrativa da nação que pretende autenticar o presente por meio de feitos do passado, ou vice-versa. Mas o que se pretende na pós-modernidade é que haja prioritariamente uma revisão destes tipos e mitos que corroboram a brasilidade e que vem sendo reformulados e costurados à teia da cultura de tempos em tempos.

Se assim não for, a brasilidade sempre parecerá atender às “marcas da sociedade colonial escravista”, ou ao que Marilena Chauí se refere como “cultura senhorial”, em que as relações sociais nunca aparecem horizontalizadas e na qual “o outro jamais é reconhecido como sujeito ou como sujeito de direitos, jamais é reconhecido como subjetividade ou como alteridade” (CHAUÍ, 2000, p. 89).

Segundo Rocha Junior, as tradições só conseguem se manter na modernidade quando esta se revela “mitificada e ritualizada”. Aí, vê-se que as tradições também se apresentam de forma dinâmica, pois nem o tempo e nem o espaço mostram-se capazes de transformá-la ou se reconstruí-la. Seus significados apenas são readaptados para uma realidade em que a memória se configura como tear da costura dos tempos: passado e presente. Mas, não se pode categorizar. Isso se mostrará se, ao longo do milênio, ainda existirem “Caramurus” para contar o que é a brasilidade.

## 5 Referências

AMADO, Janaína. *Diogo Álvares, O Caramuru, e a fundação mítica do Brasil*. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/282.pdf>. Acesso em: 01 de set. de 2006

ARRAES, Guel. Entrevista concedida ao site da Globo.com. Disponível em: <<http://caramuru.globo.com/Caramuru/0,6993,957,00.html>>. Acesso em: 31 de ago. de 2006.

ARRAES, Guel - *Caramuru – A Invenção do Brasil*. Brasil: Globo Filmes, 2001. (DVD) (100 min.)

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

CELSO, Afonso. *Por que me ufano de meu país*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

DURÃO, Santa Rita de. *Caramuru: Poema Épico*. Disponível em: <[http://www.ineicoc-uberlandia.com.br/htdocs/upload/biblioteca/1\\_Santa\\_Rita\\_Durao\\_Caramuru.pdf](http://www.ineicoc-uberlandia.com.br/htdocs/upload/biblioteca/1_Santa_Rita_Durao_Caramuru.pdf)>. Acesso em 03 de set. de 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

IANNI, Octávio. Tipos e Mitos do Pensamento Brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.17, n. 49, p. 5-10, jun./jun. 2002.

MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e Intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v.17, n.1, p.81-110, jun./jun. 2005.

ROCHA JR., Deusdedith Alves. *Por que há fronteiras nos jardins da razão?* Disponível em: <<http://www.nethistoria.com>>. Acessado em 26 de out. de 2005.