

“PORÉM JÁ MUITOS SÓIS ERAM PASSADOS”: CARAMURU REVISITADO, BRASIL (RE)INVENTADO

Luciana BORGES*

Silvana Augusta Barbosa CARRIJO**

- **RESUMO:** Analisar o diálogo intersemiótico entre literatura e cinema, enfocando a natureza da relação que o filme *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes, estabelece com o poema épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, constitui a proposta do presente trabalho. Algumas contribuições advindas de estudos da épica, da narratologia e da semiótica, entre outros, constituirão relevante instrumental teórico para o exame do *modus operandi* pelo qual o texto filmico se relaciona ao texto literário.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Narratologia. Semiótica. Paródia.

O meu nome é Tupy

Gaykuru

Meu nome é Peri

De Ceci

Eu sou neto de Caramuru

Sou Galdino, Juruna e Raoni

(RENNÓ, C; LENINE, 1999)

Da literatura e(m) seus arredores

Dizer da evolução dos meios de comunicação, das novas tecnologias de informação, da facilidade de acesso a dados de pesquisa, da velocidade de comunicação via malha digital tem se tornado lugar-comum quando da observação das conquistas humanas e transformações técnicas e científicas ocorridas a partir do século XX. A análise desse fenômeno do mundo moderno e pós-moderno não deve se restringir a essa citação exaustiva, nem ser realizada de modo apressado, sob pena de provocar um processo de progressiva alienação do homem diante da máquina. Faz-se então imprescindível refletir sobre as transformações que novos

* UFG – Universidade Federal de Goiás. Departamento de Letras. Catalão – GO – Brasil. 75704-020 – borgeslucianab@gmail.com.

** UFG – Universidade Federal de Goiás. Departamento de Letras. Catalão – GO – Brasil. 75704-020 – silvana.carrijo@gmail.com.

inventos acarretam ao meio econômico, social e cultural de uma sociedade, num determinado contexto histórico.

O presente trabalho se propõe a examinar as relações entre a Arte e alguns *media* próprios dessa crescente evolução tecnológica. Evidentemente uma análise que esgote a abrangência apresentada por tal relação foge ao escopo do presente estudo. Assim sendo, a título de recorte metodológico, investigaremos dois movimentos perceptíveis nesse processo de interação entre a Arte e os *media*: 1) como os novos meios de comunicação vêm se constituindo um suporte alternativo de registro e divulgação da arte (no caso do presente trabalho, a literária) que passa a ser apresentada, pois, de forma multimidiática; 2) algumas questões relacionadas ao processo intersemiótico apresentado entre literatura e cinema. Para tanto, investigaremos, por via de uma leitura comparatista, o processo de relacionamento de tais semioses através do diálogo que o texto filmico *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes, estabelece com o texto literário épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão.

Ultrapassando as fronteiras institucionalizadas das bibliotecas e museus, a literatura vem ganhando novos veículos disponíveis para seu registro e divulgação. Ela invade a arquitetura urbana, em cujas paredes e muros podem ser vistos poemas parcial ou integralmente transcritos. Com o invento da internet e toda a parafernália multimidiática, capaz de proporcionar imagens e sons, a literatura invade sites da web, que tornam possível o acesso a algumas obras completas e possíveis de serem baixadas pelo internauta; há também alguns sites em que é possível ler um poema escutando a voz do próprio poeta a declamá-lo.

Há que considerar também o registro da literatura realizado concomitantemente por vários *media*. A história que constitui *corpus* para o qual nossa análise converge, a história de *Caramuru*, o filho do trovão, é contemplada por três *media* diferentes e quatro produtos: 1) veicula-se primeiramente pelo livro, o poema épico *Caramuru* (1871), de Santa Rita Durão; 2) adapta-se para a tela televisiva, no formato de minissérie produzida pela Rede Globo de Televisão; 3) volta-se para o veículo escrito, com a publicação do livro *A invenção do Brasil*, de Jorge Furtado e Guel Arraes (2000) – roteiro que apresenta ao lado de imagens da minissérie televisiva, a transposição do diálogo dos personagens, dando forma a uma espécie de texto dramático –; e, finalmente, 4) alcança o estatuto de obra cinematográfica, com a adaptação filmica que Guel Arraes faz da obra épica de 1781. Essa multiplicidade de meios a veicular a obra de arte, já prefigurada por Walter Benjamin (1994), torna possível a existência de uma arte mais acessível ao homem por meios de comunicação vários. Na atualidade, longe de ser considerado um fenômeno infame a dessacralizar a arte (há algum tempo já dessacralizada), essa expressão artística multimidiática se apresenta como procedimento sadio, vivo, dinâmico. A arte, diante da inovação tecnológica, consumada que é, ao

invés de se enclausurar nos limites das folhas de papel, serve-se dos vários meios aptos a expressá-la.

Vale ressaltar aqui o caráter multimidiático do DVD que registra o filme *Caramuru: a invenção do Brasil*. Objeto único em termos de produção, comercialização e manuseio, o DVD apresenta, no entanto, três textos em si mesmo: o filme de Guel Arraes, o documentário de cunho histórico (realizado num estilo cômico) narrado por Marco Nanini e a junção desses dois textos, o filme entremeadado pelo documentário. Nele, é possível assistir separadamente ao filme de Arraes, ao documentário narrado por Nanini, também em separado, mas também é possível assistir ao filme intercalado ao documentário, através de um recurso que consiste em o espectador clicar com o *mouse* ou acionar o *enter* do controle remoto, toda vez em que aparecer na tela o ícone de um papagaio. Esse procedimento dota o espectador de uma postura ativa: não obstante os textos tenham sido previamente produzidos por toda uma equipe cinematográfica, é ele quem vai traçar o percurso de absorção da obra.

Com o advento da modernidade, o conceito clássico de arte pura é suplantado por todo um processo de hibridização entre os setores artísticos; as artes se misturam, se intercambiam, interagem entre si, enriquecendo umas às outras. Assim é que no desejo contínuo de transfigurar o real, os pintores cubistas vão buscar, nas formas geométricas, alguns recursos para a concretização de seu projeto artístico. Movidos pelo mesmo desejo, os poetas do concretismo consideram as potencialidades da página em branco, como se uma tela fosse, e vários recursos tipográficos, como se se tratasse das tintas de uma palheta, tornam possível a “pintura” de uma poesia visual e espacializada. Poetas simbolistas, agudizando o recurso da musicalidade, aproximam a literatura da música, pela exploração intensa da sonoridade dos fonemas. A analepse, recurso utilizado pela literatura, para a representação dos sonhos, lembranças e recordações de um personagem, corresponde a um recurso de mesma função na arte cinematográfica, o *flashback*. Graças à semiótica, ciência que tem por objetivo examinar vários sistemas linguísticos existentes no que se refere à produção humana de significação e sentido viabilizada por tais sistemas, tem se tornado possível investigar o que se denomina **relação intersemiótica**, esse rico processo pelo qual um sistema artístico hibridiza-se com outro.

Do papel à tela, reprodução ou recriação?

A relação intersemiótica literatura e cinema apresenta, inicialmente, o desenvolvimento em linhas narrativas como base comum de aproximação.¹ Randal

¹ Deve-se levar em conta a diferença entre a natureza da narratividade no cinema clássico e no cinema moderno. Homogênea e linear, a narrativa clássica apresentará um alto grau de coerência e de impacto dramático. Já o cinema moderno, caracteriza-se por uma narrativa mais frouxa, menos dramatizada, apresentando “momentos de vazios, lacunas, questões não resolvidas, finais às vezes

Johnson (1982) lembra como o aumento de investimentos de capitais no cinema marcou o período de 1903 a 1908 como período em que o cinema transitou de pequeno comércio para grande negócio e que em tal período o desenvolvimento do cinema em linhas narrativas se consolidou. Johnson lembra ainda que produtores e cineastas viram então a adaptação fílmica de textos literários conhecidos como um meio de garantir o êxito econômico do cinema. Tal interesse econômico não constitui, como assevera Johnson, a motivação única da adaptação de romances ao cinema. A revitalização de escritores um tanto esquecidos pela memória coletiva constituiu outro motivo para a adaptação literatura/cinema. Segundo Johnson (1982), para George Lukács esse processo de revitalização artística decorre do fato de uma obra de arte corresponder a expectativas semelhantes às do período no qual a obra primeira foi produzida.

O processo de adaptação de obras literárias pelo cinema tem instigado constantes pesquisas. Alguns estudiosos investigam, por exemplo, a (im) possibilidade de transposição semiótica de uma obra literária para o cinema. George Bluestone e Robert Richardson, por exemplo, vêem como difícil, ou até mesmo impossível, a transmissão de uma mesma mensagem por sistemas de significação diferentes (JOHNSON, 1982). Outros se dedicam a examinar os pontos equivalentes e pontos divergentes de cada uma dessas artes. Entre estes últimos, destacam-se a distinção entre a linguagem verbal, característica da literatura, e a linguagem visual, característica do cinema, bem como a possibilidade de citação do texto literário em contraponto à impossibilidade de citação do texto fílmico. Johnson (1982) lembra que, numa fase inicial da cine-semiótica, alguns estudiosos procuraram examinar a comunicação fílmica por via de categorias próprias da linguística em seu estudo da linguagem verbal, como o fez Christian Metz (1972) em *A significação do cinema*, asseverando a inexistência da dupla articulação na linguagem cinematográfica. Sebastião Uchoa Leite (2003) afirma categoricamente o caráter problemático das relações entre literatura e cinema, baseando-se, entre outros, na diferença de seus elementos formais: a tendência do cinema para a extensão e o desdobramento no tempo o distingue da literatura, mais afeita à retenção e condensação no tempo.

Movidas pela necessidade de determinação indubitável da figura do autor, do gênio criador, algumas tendências da literatura comparada se posicionam de maneira reticente diante desse processo intersemiótico travado pela literatura e por outras artes. Como assevera Jeanne-Marie Clerc (1993), tal reticência se fundamenta numa concepção de cultura que desconsidera tudo o que não seja resultado do gênio individual do criador. Além disso, a autora lamenta que muitos estudos comparatistas se restrinjam ao campo estritamente linguístico, no que se refere ao papel do cinema, desse modo, “deixando escapar, parece, um meio

abertos ou ambíguos” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.35).

de aproximação essencial para compreender a modernidade”² (CLERC, 1993, p. 263, tradução nossa).

Também no campo de investigação formado por alguns teóricos do cinema, certa estreiteza de pensamento pode ser observada. Roman Jakobson (1970) dedicou-se a problematizar o papel do cinema e sua autonomia em relação às outras artes, considerando seu recém surgimento no cenário cultural; na ocasião, perguntava-se se, como haviam preconizado alguns teóricos do cinema, a inserção das falas nos filmes, até então providos apenas de música de fundo e legendas para produzir a “história” apresentada, representaria a decadência dessa mesma arte. O autor conclui, acertada e ironicamente, que “os teóricos incluíram precipitadamente o mutismo no complexo das características estruturais do cinema, e agora lhes desagrada que a evolução ulterior do cinema se lhes tenha desviado de suas formulazinhas” (JAKOBSON, 1970, p.156). De fato, o filme sonoro não representou a perda da “essência” do cinema, mas garantiu sua evolução e permanência, de modo que, mais do que nunca, o cinema se estabeleceu não apenas como uma arte autônoma, mas como uma arte capaz de dialogar com as outras – apropriando-se de procedimentos e de semioses diversas – sem perder suas próprias atribuições.

Desse modo, pensar a relação entre cinema e literatura inclui evitar determinados procedimentos que tentem estabelecer qualquer tipo de hierarquização entre as duas artes. De fato, durante um certo tempo, o movimento mais corriqueiro era partir do princípio de que uma “adaptação” cinematográfica de um texto literário sempre acabava por mutilar o texto original, uma vez que não conseguiria transpor para a tela todos os procedimentos presentes no texto escrito. No entanto, a partir do momento em que se considera que a transposição de um texto literário para o sistema cinematográfico não precisa necessariamente apresentar uma fidelidade rigorosa ao primeiro, uma vez que trabalham com sistemas semióticos distintos, a noção de tradução intersemiótica substitui a de adaptação.

Jean Mitry (1965, p.348 apud JOHNSON, 1982, p.8) afirma que o cineasta que pretende adaptar uma obra literária – no caso, ele se referia especificamente ao romance – tem diante de si duas opções:

[...] ou ele segue a história passo a passo e tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas pelas palavras (e neste caso o filme não é uma expressão criativa autônoma, mas apenas uma representação ou ilustração do romance), ou tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido.

Johnson (1982) resgata a teoria formulada por Haroldo de Campos, que considera a tradução interlingual como recriação. Estendendo essa noção de recriação

² No original francês: “*laissant échapper, semble-t-il, un moyen d’approche essentiel pour comprendre la modernité*”.

também para a tradução intersemiótica, considera-se que quando se vai de um texto literário para o cinema, o trabalho é de recriação, e, nesse caso, as modificações tornam-se inevitáveis. No caso de nosso objeto de estudo, são primordialmente as modificações que dão o tom da recriação operada na transposição do poema à narrativa fílmica.

De varão industrioso a herói poltrão

Caramuru, de Santa Rita Durão, narra a história de um português que naufraga nas costas da Bahia e, por seus feitos heroicos, passa a ser respeitado por uma tribo indígena, participando ativamente de batalhas entre esta tribo e outros nativos. Caramuru tem como missão maior a conversão dos indígenas ao Cristianismo. Paraguaçu, índia por quem Caramuru se apaixona, torna-se cristã e recebe novo nome de batismo, “Catarina Álvares”. *Caramuru*: a invenção do Brasil, releitura de Guel Arraes, conta a história de um português poltrão degredado ao Brasil, *lócus* tropical e exuberante, em que conhece aquela que será sua parceira amorosa, a índia Paraguaçu. É interessante notar que, nesse caso específico, a releitura operada pelo filme consegue recuperar um texto que, pelas características ideológicas e formais próprias de um épico, encontrava-se quase no ostracismo, nem sempre interessando ao grande público, constituindo-se apenas objeto de leituras acadêmicas.

Vale ressaltar que, mesmo que se propugne a perda da narratividade como característica do cinema moderno, a presença de algo que se narra é ainda uma constante nas produções cinematográficas contemporâneas. Conforme Metz (1972) esse raciocínio faz parte de um “grande mito libertário”, segundo o qual as regras sintáticas da gramática cinematográfica teriam sido abolidas. O esfacelamento da narratividade permitiria que o filme se desenvolvesse em qualquer direção, não obedecendo a uma sequência que resultasse em narrativa em seu sentido usual. Pelo fato de o texto de referência utilizado por Guel Arraes ser um poema épico, a narratividade permanece conservada nas sequências apresentadas no texto fílmico e essas, por sua vez, obedecem a uma cronologia e linearidade bem marcadas.

Segundo Adorno (2003, p.48), “as epopéias desejam relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome”; desse modo, quando Durão decide estabelecer como mote de seu poema a história de Diogo Álvares Correia, pressupõe-se que o assunto seja considerado grandioso o bastante para figurar em uma epopeia. Ainda segundo Adorno (2003), esse propósito trai uma certa ingenuidade da poesia épica, uma vez que pretende revisitar o passado, restaurando a originalidade do mito e tentando tornar perene aquilo que se gasta com o tempo.

De certa maneira, o predomínio da totalidade como caracterizador da poesia épica aparece em várias formulações teóricas. Lukács (2000) associa a epopeia, em sua origem helênica, a um período cultural em que a fragmentação não é considerada como parte da organização social; muito pelo contrário, a épica permanece como signo de uma cultura fechada, em que a vastidão do mundo é como a própria casa do herói, já que “ao sair em busca de aventuras, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta; jamais põe a si mesma em jogo; não sabe que poderá perder-se e nunca imagina que terá que buscar-se. Essa é a era da epopeia” (LUKÁCS, 2000, p.26).

A perfeição do mundo grego seria impensável em relação ao mundo moderno ou pós-moderno em que a fragmentação dos sujeitos e a dispersão são uma constante, em contraposição à épica que cria um todo tão orgânico que é inadmissível que uma parte possa isolar-se e constituir-se como uma individualidade. De fato, Lukács (2000) afirma que desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. Justamente por esse motivo é que, na modernidade, a epopeia cedeu seu lugar para um gênero inteiramente novo, o romance, no qual o heroísmo tornou-se polêmico e o herói, um ser altamente problemático.

Hegel (1997) também considera como principal traço da épica a expressão da **totalidade**, de acordo com a qual o poeta, assim como o herói, anula sua individualidade com o objetivo de expressar na poesia as tradições da coletividade, do grupo ao qual pertence. Assim, o poeta faz com que sua voz não seja a dele próprio, e sim a voz do seu povo. Do mesmo modo, as ações executadas pelo herói, mesmo que aparentemente individuais, são coletivas, pois, por mecanismo de inversão, uma ação coletiva só pode ser levada a efeito por meio de um procedimento individualizado, já que a nobreza e intensidade das decisões do herói é que garantirão o seu êxito. Por outro lado, a ação que deve figurar no poema, longe de se fixar na atualidade, deve pertencer ao passado da coletividade, a um momento em que as bases da nação ainda estão sendo constituídas nos primórdios de seu estado heroico. Tal procedimento se justifica se considerarmos a afirmação inicial de que a epopeia tenta visitar e reatualizar as formulações míticas que constituem a identidade de um povo. Assim, “o que constitui o conteúdo de uma obra épica não é uma ação isolada ou arbitrária, nem um acontecimento acidental ou fortuito, mas uma ação cujas ramificações se confundem com a totalidade da sua época e da vida nacional” (HEGEL, 1997, p.450).

Forjar o passado nacional e as ações heroicas de um povo por meio das ações de um herói individual: parece ser esse o objetivo de Durão quando escolhe como mote os feitos de Diogo-Caramuru, conforme figura nas “Reflexões prévias e argumentos”:

Os sucessos do Brasil não mereciam menos um Poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria. Sei que a minha profissão exigiria de mim outros estudos; mas estes não são indignos de um religioso, porque o não foram de bispos, e bispos santos; e, o que mais é, de Santos Padres, como S. Gregório Nazianzeno, S. Paulino, e outros; [...] A ação do poema é o descobrimento da Bahia, feito quase no meio do século XVI por Diogo Álvares Correia, nobre Vianês, compreendendo em vários episódios a história do Brasil, os ritos, tradições, milícias dos seus indígenas, como também a natural, e política das colônias (DURÃO, 2003, p.13).

Durão ressalta a ação principal, o descobrimento da Bahia, como assunto mais relevante do poema, reservando-se aos outros uma posição secundária. O poema de Santa Rita dialoga diretamente com suas atribuições arquiteturais (GENETTE, 1982), pois obedece à estrutura canônica, respeitando as convenções da epopeia: uma introdução (bem ao gosto camoniano) onde se propõe o assunto; a invocação, na qual se invoca a Deus e à Virgem Maria, já que se trata de uma epopeia cristã; o ofertório a D. José; a narração propriamente dita que inclui os vários episódios da história do Brasil e o epílogo, no qual os fatos têm seu desfecho com a transferência do trono de Paraguaçu para Diogo e, conseqüentemente, à coroa portuguesa.

Segundo Staiger (1997), a essência da épica é a apresentação. O poeta apresenta as ações de uma posição distanciada e, nesse sentido, a ação é o elemento estruturante que mais recebe destaque na narrativa, pois o objetivo do poeta épico é contar. Desse modo, o poeta pode não apenas deter-se minuciosamente em um detalhe da ação, mas desviar-se da ação principal por meio da narração de episódios secundários que intercalam os quatro movimentos principais da atividade narrativa.³ Tais episódios secundários servem ao propósito de engrandecer ainda mais as ações heroicas a serem relatadas. Auerbach (2001, p.3) associa esse procedimento ao princípio do retardamento que rege a epopeia de tradição homérica, na qual nada deve ficar “na penumbra ou inacabado”. Durão (2003, p.17), mesmo anunciando seus propósitos de cantar as ações de Diogo Álvares, como se vê na primeira estrofe do Canto I,

De um varão em mil casos agitados,
Que as praias percorrendo do ocidente
Descobriu recôncavo afamado
Da capital brasílica potente;
Do filho do trovão denominado,

³ Segundo Genette (1995), os quatro grandes movimentos narrativos são a cena, o sumário, a elipse e a pausa descritiva. Esses elementos se encontram mais respeitados nas narrativas tradicionais, com tendência a dissolverem-se ou tornarem-se fluidos nas narrativas de experimentação.

Que o peito domar soube à fera gente,
O valor cantarei na adversa sorte,
Pois só conheço herói quem nela é forte

apenas quase dez estrofes adiante é que começará, *in medias res*, a apresentar a ação propriamente dita, narrando o naufrágio do navio em que se encontra o herói:

Da nova Lusitânia o vasto espaço
Ia a povoar Diogo, a quem bisonho
Chama o Brasil, temendo o forte braço,
Horrível filho do trovão medonho,
Quando do abismo por cortar lhe o passo
Essa fúria saiu como suponho,
A quem do inferno o paganismo aluno,
Dando o império das águas, fez Netuno (DURÃO, 2003, p.19).

Genette (1995, p.34) afirma que o “início *in medias res* seguido de um voltar atrás explicativo se virá a transformar num dos *topoi* formais do gênero épico, e, também o quanto o estilo da narração romanesca permaneceu neste particular fiel ao seu longínquo antepassado”. Por meio de um mecanismo de prolepse, o poeta identifica o herói, desde a primeira estrofe, pelo epíteto “filho do trovão” que lhe será atribuído apenas no canto segundo, quando, disparando a arma de fogo,⁴ conseguirá respeito e autoridade entre os tupinambás. Tal antecipação serve para já delinear os contornos da epicidade do herói ao associar o trovão aos adjetivos *horrível* e *medonho*. Essa epicidade será confirmada nas principais ações posteriores, conforme sejam:

- a) a defesa da tribo de Gupeva contra o temível Jararaca em um dos episódios bélicos⁵ mais interessantes do poema, em que de modo maniqueísta se

⁴ Janaina Amado (2000), em um texto no qual examina a presença do mito do Caramuru na cultura brasileira, a partir de fontes que consideram as narrativas dos primeiros cronistas e poetas, o registro histórico-documental de sua existência física, a epopeia de Durão e outras, afirma que não há segurança nem em relação à chegada de Diogo Álvares à Bahia e nem em relação à sua condição de naufrago que, por repetição, acabou incorporada ao personagem. O primeiro registro por escrito do episódio da arma de fogo é atribuído ao Pe. Simão de Vasconcellos e aparece em várias narrativas sobre o Caramuru até o século XIX, quando começa a ser ironizado. Quanto ao significado do vocábulo, consideram-se vários registros, conforme as diversas fontes: “filho do fogo, filho do trovão, homem do fogo, dragão do mar, dragão que o mar vomita, peixe dos rios brasileiros semelhante à moréia, grande moréia, rio grande, europeu residente no Brasil, aquele que sabe falar a língua dos índios” (AMADO, 2000, p.4).

⁵ Conforme Hegel (1997), a ação épica caracteriza-se primordialmente por episódios bélicos, uma vez que na guerra, a coletividade se encontra reunida em torno de um objetivo comum que fortalece o sentimento de pertença a uma nação. Desse modo, a guerra se encontra na raiz da nacionalidade.

configuram o bem e o mal, na óptica etnocêntrica de Durão. Os indígenas antropófagos, não convertidos em sua selvageria, ao lado de Jararaca, e o sábio Gupeva, cristianizado, ao lado de Diogo Álvares;

- b) o salvamento do navio espanhol, por meio do qual Diogo será de novo levado à Europa depois de anos junto aos índios;
- c) a visita ao rei e rainha da França e a narrativa minuciosa sobre o Brasil e seus habitantes, fauna e flora;
- d) o retorno ao Brasil e o reconhecimento coletivo da autoridade política do herói por meio da cessão do cetro de Paraguaçu a Diogo e desse a Tomé de Sousa, representante da coroa portuguesa.

A configuração de Diogo como emblema mítico da formação do Brasil é bastante significativa em relação a esses episódios nos quais fica nítida a superioridade do elemento branco, heroico, em relação ao elemento indígena, que deve reconhecer e aceitar a autoridade. Mesmo reconhecido e rebatizado com um antropônimo tupi, Caramuru volta a ser Diogo Álvares, no último verso do poema. Nesse sentido, Amado (2000, p.13) afirma:

No poema, ser Caramuru, para Diogo, significava ser índio? Não. Significava possuir um conjunto de atributos conferidos pelos índios, ser um ente que, embora profundamente transformado pela experiência com os indígenas, possuía características distintas destes, algumas reconhecidas com francamente superiores, como o poder do fogo. [...] Ser Caramuru, para Diogo, é saber administrar as duas identidades em benefício (conclui o autor) das culturas que representam, unindo-as: é completar e reafirmar a colonização portuguesa e, ao mesmo tempo, saber, sem violência, conhecer os índios e ensiná-los a alcançar a cultura e a salvação das próprias almas.

As atitudes nobres do herói se encontram severamente comprometidas com os propósitos colonizadores e cristianizadores; Diogo é um senhor respeitável e com autoridade reconhecida entre os indígenas. Afinal, não é nesse procedimento que reside todo poder? No reconhecimento da coletividade em relação à figura do chefe?⁶ Jararaca e Taparica, não obstante pertencerem à etnia indígena, não

Os outros episódios bélicos de *Caramuru* aparecem apenas metadiegeticamente, no momento em que Paraguaçu (já batizada Catarina) narra a visão que, em transe, tivera do futuro do Brasil: trata-se dos conflitos em defesa do território por ocasião das invasões francesas e holandesas, ocorridas no período de 1555 a 1654.

⁶ Segundo Bourdieu (2003, p.14) “o poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário”.

compõem o corpo nacional, pois não aceitam com tanta tranquilidade o “encontro das culturas” e desconfiam da superioridade do branco filho do trovão.

Nesse ponto observa-se uma importante diferença entre o texto filmico e o literário no que diz respeito à apresentação do herói e do modo como este se constitui enquanto tal. Em *Durão*, Diogo já é apresentado como nobre vianês e “varão industrial”, caracterizando duas das principais atribuições do herói da epopeia: a pertença a uma classe social elevada e o caráter falocrático das suas ações, indelevelmente marcadas por uma construção bem demarcada de masculinidade. Por outro lado, a ação já se encontra em pleno andamento e o herói já mostra sua valentia ante a tempestade, sem nenhuma explicação anterior sobre os motivos que o levaram a estar envolvido na situação de perigo, nem sobre como e por que ele havia se aproximado da costa brasileira.

Na leitura de *Guel Arraes*, após uma espécie de prólogo em que uma voz *off* apresenta os protagonistas Paraguaçu e Diogo, a apresentação do herói se dá de acordo com uma suposta ordem cronológica dos fatos. Por meio de uma sequência de 1’52” de duração e um número aproximado de 50 planos, Diogo Álvares é caracterizado como um pintor que ganha a vida a pintar retratos e réplicas de quadros famosos. Em tal sequência, Diogo é interpelado por D. Vasco de Ataíde (personagem inexistente no poema épico) sobre a audácia de tê-lo enganado, pintando um falso retrato de sua noiva, que, formosa na tela, não passava, de fato, de uma donzela horrorosa. Vasco de Ataíde então força-o a abandonar seu ofício.

Nessa sequência, estabelece-se toda uma relação de oposição entre D. Vasco de Ataíde e Diogo. O primeiro, corajoso, furioso, espada em punho, constitui ameaça à vida de Diogo, que reage às situações impostas pelo opositor de forma atrapalhada. Ele está em seu ateliê de pintura, começa a retirar do lugar alguns retratos por ele pintados e a terceira tela constitui-se, curiosamente, numa moldura a enquadrar D. Vasco de Ataíde que, primeiramente estático, põe-se em movimento⁷ e pronuncia: “Diogo Álvares?”, ao que Diogo responde todo respeitoso e amedrontado “Perdão, senhor. Diogo Álvares, para servi-lo, Excelência”.

Num determinado momento, D. Vasco saca da espada, colocando-a no pescoço de Diogo. A partir daí inicia-se um conjunto de planos caracterizados pelo movimento de ataque de D. Vasco e pelo movimento de fuga de Diogo. A passagem de um plano ao outro que, do início da sequência até o momento em que D. Vasco saca da espada, dá-se num ritmo normal, acelera-se a partir da atitude de D. Vasco de tal modo que, em certos momentos, torna-se difícil a delimitação do início e do final de alguns planos. Esse recurso de aceleração da passagem de um plano a

⁷ Esse enquadramento de um personagem do texto filmico em moldura como se fosse mais um dos rostos retratados por Diogo constitui-se num recurso mais facilmente produzido pela arte cinematográfica do que pela arte literária na qual, para obtenção do mesmo efeito, seria necessária a utilização de um mecanismo denominado **pausa descritiva**, por Genette (1995).

outro cumpre a função de representar o *continuum* do ataque de D. Vasco, que vai se enfurecendo gradativamente.

Analisando-se a escala, “lugar da câmera com relação ao objeto filmado” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.37), percebemos a utilização do plano de conjunto no momento em que se registram os objetos que compõem o cenário do ateliê; o plano médio, focalizando os personagens de pé e o plano próximo, focalizando o personagem da cintura ou do busto para cima. Na *découpage* dessa sequência, ao se deixar os componentes do cenário em plano de fundo, parece haver uma preocupação maior em focalizar de perto o antagonista e o protagonista, por meio da utilização predominante de planos próximos.

O enquadramento dos planos dessa sequência caracteriza-se pela alternância de tomadas frontais, tomadas laterais, tomadas que focalizam o(s) personagem(ns) por trás e tomadas que focalizam um personagem de frente para o outro e, por conseguinte, um de frente e o outro de costas para a câmera. A utilização variada de tomadas parece sugerir uma preocupação do cineasta em enriquecer o processo de enquadramento das imagens visuais, ao invés de se valer de apenas um tipo de tomada.

Nos planos dessa sequência, a escolha do tipo de relação entre imagens e sons (principalmente a palavra como expressão sonora), concorre para atribuir dinamismo à sequência. Nem sempre a fala de determinado personagem é concluída nos limites do plano que apresenta sua imagem. Há momentos em que uma fala de D. Vasco inicia-se num plano que apresenta a sua imagem, concluindo-se num plano que apresenta a imagem de Diogo e vice-versa. Esse assincronismo entre som e imagem possibilita um alto grau de interação de um personagem com o outro.

O recurso do *raccord*, “um tipo de montagem na qual as mudanças de plano são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (AUMONT; MARIE, 2003, p.251) também imprime à sequência uma velocidade maior. O quarto plano da sequência, em que D. Vasco de Ataíde sai da tela, liga-se ao quinto plano através de um *raccord* sobre o movimento de tal personagem. Assim, o retirar-se da tela e o caminhar pelo ateliê são dois movimentos de D. Vasco que, graças ao *raccord*, apresentam considerável continuidade narrativa, deixando de ser percebidos como movimentos isolados entre si.

Na montagem da referida sequência, Guel Arraes introduz um núcleo accional inexistente no poema de Durão e, por meio da instância cômica, referencia o motivo pelo qual o herói estaria em um navio: depois de ser obrigado por Vasco de Ataíde a se empregar como pintor de mapas na sala de cartografia real, nas cenas seguintes, Diogo é induzido por Isabelle d’Avezac, Condessa de Sévigny, a roubar o mapa da expedição de Vasco da Gama às Índias. Por causa do roubo do mapa, Diogo

será degredado e mandado às Índias. Eis que aqui, já na apresentação do herói, a releitura presente no texto fílmico começa a proceder a uma pulverização do gênero épico, a qual se intensificará no decorrer do filme.

A análise dessas sequências iniciais nos revela aspectos importantes sobre o *modus operandi* por meio do qual se dá a relação entre poema e filme. As ações de Diogo reinventam a figura do herói e colocam o épico sob rasura, em um procedimento típico da **paródia**. As abordagens teóricas da paródia não raramente associam o procedimento parodístico a um movimento destrutivo em relação ao suposto original. Segundo Hutcheon (1985), isso se deve ao fato de que geralmente se limita a paródia ao cômico e ao ridículo; no entanto, a proposta dessa autora é retomar o conceito a partir de uma perspectiva pragmática que considera dois contextos principais: 1) o da **autorreferencialidade** que caracteriza a cultura moderna e pós-moderna e, portanto, a arte produzida nesse período; e 2) o das teorias sobre a **intertextualidade**, das quais Gérard Genette é o representante mais significativo. Nesse sentido, a paródia será encarada como um procedimento de revisão crítica da tradição.

A partir dessas considerações, Hutcheon (1985, p.33) se propõe a tratar “a intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na codificação e decodificação da paródia, os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão dos modos paródicos”, além de estender o domínio das relações paródicas para todas as manifestações artísticas e não apenas se restringir à literatura, como é o caso das formulações genettianas⁸ que se adensam na categorização estrutural e formal. Desse modo, apenas podemos tratar o texto de Jorge Furtado pelo viés parodístico uma vez que possuímos em nossa memória cultural os relatos referentes ao Caramuru como personagem histórica, dentre eles, o poema épico de Durão.

Recuperando a etimologia⁹ da palavra, a autora afirma que paródia pode também sugerir estar ao lado, em acordo ou intimidade. Assim, o procedimento parodístico trai, por parte do autor, um interesse pela memória histórica uma vez que transcontextualiza ou recontextualiza a obra parodiada. A questão é que, no processo de transcontextualização, ou seja, a colocação da obra em um contexto diferente do seu original, o novo lugar pode ser incompatível ou invertido, daí os efeitos de irônica destruição associados à paródia.

⁸ Em *Palimpsestes*, Gérard Genette (1982, p.7) enumera cinco processos através dos quais um texto se relaciona a outro: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade, elegendo esse último processo como foco de sua análise na obra em questão. O autor agrupa tais processos sob o rótulo de transtextualidade, definida como “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” [“*tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes*”].

⁹ Do grego *para*, significando “contra” ou “ao longo de”, e *odos* que significa “canto”.

Como transgressão autorizada, a paródia se apresenta como uma combinação de homenagem respeitosa e torcida de nariz: reverência e desprezo que se fundem e se confundem no amálgama entre a obra anterior e sua atualização. Nesse sentido, o texto parodístico “é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (HUTCHEON, 1985, p.54).

Feitas tais considerações, tem-se que o modo como a apresentação do herói é feita no texto fílmico opera uma mudança de contexto a qual serve ao propósito de rever a figura de Diogo, agora não mais o “varão industrioso”, mas um jovem ligeiramente covarde e ingênuo que vai ao encontro de seu destino sem desconfiar dos acontecimentos futuros que o aguardam – é o acaso e não a virilidade nata que guiam seus passos. A inversão parodística se dá a partir do momento em que o herói típico da narrativa épica é substituído por um herói cujos méritos advêm, não da força física ou moral, mas da sorte ou da providência. O próprio episódio do disparo da arma de fogo, tão solenemente tratado no hipotexto de Durão, como parte de ações premeditadas e do espírito precavido de Diogo (que havia guardado na gruta um conjunto de objetos úteis e simbólicos – a armadura, as armas, o retrato da virgem Maria, a cruz, entre outros) na narrativa hipertextual se afigura como mais um desses lances de sorte dos quais se cerca o pseudo-herói: uma flechada havia fixado a mão de Vasco de Ataíde a um tronco de árvore e na luva com os ossos estava presa a arma.

Outra sequência¹⁰ digna de atenção no texto fílmico, e que também estabelece uma relação de inversão de sentido em relação à passagem correspondente no texto épico, inicia-se na oca, no momento em que Caramuru, observando Paraguaçu e Moema ainda adormecidas, resolve retratá-las deitadas na rede¹¹ e, em seguida, dirige-se ao mar rumo à Europa (com o propósito de se casar com Isabelle d’Avezac, Condessa de Sévigny). Tal sequência, com duração de 3’ e 35” e um número de aproximadamente 70 planos, apresenta o movimento de Paraguaçu e Moema, na tentativa de alcançarem Caramuru e com ele partirem.

¹⁰ Se uma sequência se define por uma unidade de ação complexa que se desenvolve através de muitos lugares (METZ, 1971), consideramos a ação de partida de Caramuru e o movimento de Paraguaçu e Moema em segui-lo como índices de constituição da sequência que se desenvolve tanto no *locus* da oca quanto no *locus* da praia e do mar. A música de Lenine, “O último pôr-do-sol” (pós-sincronizada em estúdio) colabora como índice de delimitação do início e do final da sequência, porque acompanha toda a ação desenrolada.

¹¹ Toda uma relação intersemiótica cinema/pintura se faz presente no filme, através tanto das pinturas produzidas por Diogo quanto da utilização de um curioso trabalho que se assemelha ao pontilhismo francês, em imagens ora congeladas, ora em movimento, em vários pontos do filme. Isso se dá, por exemplo, na sequência em que Paraguaçu segue narrando o retorno deles ao Brasil, o cortejo de Moema pelos europeus e a utilização jocosa das roupas de Isabelle pelos guerreiros tupinambás. Esse trabalho assevera a passagem de uma semiótica artística à outra, nos limites do próprio filme.

No texto épico, há um episódio em que várias pretendentes de Diogo nadam em sua direção, no desejo de alcançá-lo. Moema sobressai nessa “turba feminil”, segue-o e lhe dirige um discurso de lamento, ira e acusação diante do fato de ele não tê-la escolhido como esposa. A ação de Moema culmina com sua morte, famoso episódio da obra em questão, narrado nos versos da estrofe XLII do Canto VI:

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo;
Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as salsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo,
Ah Diogo cruel! Disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveu-se n’água (DURÃO, 2003, p.147).

Guel Arraes aproveita o mesmo núcleo acional do episódio da morte de Moema, configurando-o de maneira diversa, de modo a apresentar uma não morte. Na sequência filmica, Caramuru sai como que às escondidas da oca em que se encontrava com Moema e Paraguaçu e segue em direção a seu barco. Despertando, Paraguaçu vai em sua direção e, de uma rocha, avista-o já no mar. Moema, chegando ao rochedo depois, observa, juntamente com Paraguaçu, Caramuru rumo a uma embarcação maior que o levará à Europa. Paraguaçu joga-se ao mar e vai nadando ao encalço de Caramuru, ao que é seguida por Moema que, também a nado, tenta acompanhar Caramuru à Europa. Paraguaçu, à frente de Moema, consegue alcançar a corda estendida por Diogo e subir até a grande embarcação. Moema, não obtendo o mesmo êxito, não morre, apenas fica para trás parada nas águas do mar.

O êxito dessa sequência advém, entre outros recursos, da excelente performance dos atores Selton Mello, Camila Pitanga e Deborah Secco. Em tal sequência, quase completamente sem diálogo verbal, há apenas a invocação¹² que Moema faz a Paraguaçu e em seguida a Caramuru. Os atores imprimem emoção à cena praticamente através de seus gestos corporais e sua expressão facial. Paraguaçu e Moema, por exemplo, observam ofegantes a partida de Caramuru. No momento em que Paraguaçu decide segui-lo, sorri para Moema e despede-se dela com um afago. A expressão facial de Moema revela surpresa e espanto diante da decisão de Paraguaçu. Nadando, Paraguaçu dirige o olhar sorridente em direção a Diogo e se mostra sempre preocupada com o percurso de Moema, voltando-lhe o olhar seguidas vezes.

¹² É interessante observar que, no momento dessa invocação, a música, pós-sincronizada, é interrompida e conservam-se apenas os sons ambientes, caracterizados pelo barulho das ondas do mar. Há uma adequação perfeita entre a sonorização de estúdio e gravação de sons ambientes, uma vez que a música de Lenine retorna quando Moema se atira na água, indo atrás de Paraguaçu.

A câmera assume, em muitos momentos, a perspectiva de Paraguaçu, de modo que o olhar da índia representa o “olhar” da câmera. Nos momentos em que Paraguaçu se volta para Moema, a focalização realizada pela câmera corresponde a seu olhar. Quando Paraguaçu se aproxima da embarcação em que se encontra Diogo, a câmera o focaliza de baixo para cima, pois é nessa direção que Paraguaçu olha para ele. Mas a diversidade das tomadas e da focalização se faz presente nessa sequência. Há um momento em que a câmera é posicionada de cima para baixo, assumindo a perspectiva de Diogo que, do alto da embarcação, olha Paraguaçu subindo a ela pela corda. Moema e Paraguaçu são focalizadas, quando nadando, tanto de frente para a câmera quanto de trás para ela e de perfil. A embarcação que levará Paraguaçu e Diogo à Europa é focalizada tanto à frente da câmera como de lado dela.

Nessa sequência, imagens exuberantes da paisagem tropical constituem o cenário em que se desenrola a ação. Todo um trabalho de câmera, focalização e enquadramento é acionado, colocando Paraguaçu e Moema num primeiro plano, seguidas, num plano de fundo, ora pela vegetação e pelas montanhas da costa, ora pelo espaço marítimo e a embarcação ao longe.

Na sequência que Paraguaçu e Caramuru seguem transportados rumo à Europa, focaliza-se em câmera lenta a embarcação por eles utilizada. Ao contrário de focalizar o movimento lento do barco singrando o mar num único plano, o cineasta utiliza-se de um recurso que apresenta tal movimento em cascata, em três vezes seguidas, logo, em três planos. Trata-se do sintagma frequentativo que, segundo Metz (1971, p.205-206),

[...] põe sob nossos olhos o que poderemos jamais ver no teatro ou na vida: um processo completo, reagrupando virtualmente um número indefinido de ações particulares que seria impossível abarcar em um olhar, mas que o cinema comprime até nos oferecer sob forma praticamente unitária.

O núcleo accional da não morte de Moema, juntamente com a supressão das batalhas entre os índios guerreiros e seus inimigos, parece impedir um espaço de expressão da morte no texto filmico. Numa obra em que relaciona os três regimes do Imaginário propostos pelo antropólogo francês Gilbert Durand, com os gêneros tripartidos do épico, do lírico e do dramático, Turchi (2003) assinala a presença de uma imaginação preponderantemente diurna nos textos enquadrados pela épica, vez que, por via de imagens, símbolos e mitos do regime diurno, o herói se mune de cetros e gládios para combater a morte, encarada como antítese da vida. É esse desejo de vitória sobre as imagens tenebrosas de Thanatos que estrutura vários textos épicos. Nesse sentido, ao desprover sua narrativa filmica da chancela da morte, Guel Arraes acaba por parodiar o próprio gênero épico, tão afeito à luta travada entre herói e finitude humana.

A relação entre europeus e brasilíndios é também invertida e parodiada no filme. Em uma perspectiva etnocêntrica, a qual guia os argumentos da maioria dos cronistas e do próprio Durão,¹³ os indígenas são geralmente referenciados como o elemento Outro, aquele que pela sua ingenuidade e selvageria *in natura* deve ser guiado e evangelizado, senão pela doutrinação, pelo uso da força. Por esse motivo, são os índios que devem ceder, tanto que no Canto X, quando Paraguaçu-Catarina cede o trono a Diogo, tal fato não causa estranheza, mas é um reconhecimento de direito. No caso de *Caramuru*: a invenção do Brasil, o elemento indígena é que aparece ocupando o lugar da esperteza: Taparica, pai de Moema e Paraguaçu, que no filme são colocadas como irmãs, é uma versão atualizada da malandragem macunaímica; engana Vasco de Ataíde com o mito do Eldorado, suposta região em que as pepitas de ouro surgiam à flor da terra e que atraiu milhares de aventureiros para o interior do continente americano. O filme ironiza a visão mítica da terra recém-descoberta, constantemente associada pelos europeus ao *topos* do Paraíso Terreal, região edênica, resquício da pureza e riqueza do paraíso pré-diluviano (HOLANDA, 1969).

Taparica é retratado como um “marqueteiro”, interessado em comercializar as terras utilizando a ambição dos europeus como mecanismo de lucro e vantagem e não o inverso. Na sequência em que ele se põe a “vender” o território brasileiro a D. Vasco, percebemos um criativo trabalho cinematográfico no que se refere à seleção do léxico que compõe o discurso persuasivo de Taparica. Em pleno século XVI, esse comerciante nato seduz seu consumidor por via de expressões próprias do discurso publicitário da atualidade: “condomínio”, “estacionamento”, “área de lazer para as crianças”, são vocábulos atraentes, habilmente manejados pelo chefe da tribo. Toda essa esperteza rumo ao ludíbrio do europeu, já efetivada por Taparica, pode ser percebida também por parte de Paraguaçu, quando ela aplica o mesmo golpe do mito do Eldorado sobre Isabelle, para convencê-la de que seria melhor à marquesa se tornar uma amante de Diogo munida de ouro, do que esposa sem nada. Assim, Paraguaçu consegue seu intento de se casar com Caramuru.

A sequência que apresenta o casamento da índia e do português abre um ínfimo espaço para rápida atuação do padre que realiza a cerimônia. No épico *Caramuru*, a presença de elementos ligados ao discurso cristianizador promovido pela Igreja Católica se faz presente em vários episódios (tais como a ação missionária de infundir “humanidade às feras”, da qual Diogo se responsabiliza, a aparição da Virgem Maria para Paraguaçu e a sua decisão de construir uma Igreja em que se pudesse venerar a imagem da Virgem, roubada por um índio e recuperada pela

¹³ É perceptível, em vários pontos do poema, que Durão teria bebido das fontes cronísticas mais tradicionais, como o relato de Pero Magalhães Gândavo (1576) e o tratado de Gabriel Soares de Sousa (1587). Tal filiação é perceptível na fala de Gupeva (Canto II) quando narra a presença e os ensinamentos da figura mítica de São Tomé, ou Pai Zumé; na descrição que é feita dos índios (Canto IV) e na descrição da *Terra Brasilis* feita por Diogo ao Rei da França, D. Henrique (Canto VII).

própria Paraguaçu). Ao praticamente destituir o filme desse intuito cristianizador, bem como da presença importante de qualquer membro atuante da Igreja Católica, o filme de Guel Arraes nega espaço para o moralismo cristão, sendo, pois, coerente com sua proposta de revisar alguns posicionamentos ideológicos desenvolvidos no livro e de produzir uma obra em que a sensualidade das índias brasileiras e a natureza cômica dos acontecimentos imperam.

Obra de arte paródica: cultura europeia *versus* cultura autóctone

Tradução, inversão. A epopeia religiosa de Santa Rita Durão se traveste em um outro texto quando transposta para o código cinematográfico: um texto no qual a presença do elemento humorístico atinge até mesmo um assunto tão terrível como a antropofagia. Presente desde o Canto I, quando o episódio do naufrágio é narrado por Durão, e motivo recorrente nas ações subsequentes como signo da selvageria e animalidade dos gentios, no texto filmico o canibalismo é tratado com inegável bom humor, operando uma similitude entre os códigos da antropofagia, o código alimentar e o código erótico-sexual. A seguinte passagem do texto do roteiro (FURTADO; ARRAES, 2000, p.93-94) retrata bem o uso ambíguo de determinados vocábulos no processo de tradução entre língua portuguesa e tupinambá:

Diogo: Acaso “devorar” em vossa língua significa “casar”?

Paraguaçu: Não, ora. Quer dizer comer, abocar.

Diogo: E porventura vocês pretendem ... me comer?

As duas: Hum, Hum.

Diogo: Vivo?!

Moema: Não! Primeiro a gente assa bem.

Diogo: Mas eu fiz alguma coisa errada?

Paraguaçu: Fez não, você é corajoso por demais, até.

Moema: Comendo você a força da gente aumenta bem muito.

A antropofagia aparece, em Jorge Furtado e Guel Arraes (2000), como parte de um mecanismo de dissolução e deglutição cultural que permeia o suposto encontro de duas culturas. Paraguaçu e Moema pretendem perpetuar a existência de Diogo por meio da ingestão de sua carne, a ida de Paraguaçu à Europa transforma-a, não em uma dama cristã a receber uma visão da Virgem Maria, mas em uma índia que canibaliza a cultura europeia e volta da Europa alfabetizada e apta a registrar sua própria história.

Essa habilidade de codificação linguística alça Paraguaçu à condição de narradora. Já no barco, voltando da Europa com Caramuru, ela inicia a escrita de um livro, resgatando, de forma sumária, alguns acontecimentos iniciais da história. O final de seu processo narrativo coincide com o final do próprio texto

filmico. Na praia, ela vai concluindo a história por ela contada no mesmo momento em que se conclui a história por ela vivida. Ao lado de *Caramuru*, ao registrar o vocábulo “Fim”, ela se equivoca e escreve “Fin”. *Caramuru* a adverte de que “fim” se escreve com “m” e ela então escreve “Mim”. Ele a adverte novamente e ela escreve “Fim”, ao que ele diz, “Agora sim!”, levando-a a escrever “Sim”. Cada vez que Paraguaçu se equivoca, ela pede para reviverem juntos o “fim” de sua própria história, fim que se repete várias vezes por meio de um beijo. A cada erro, um novo beijo e um novo fim. Esses acontecimentos dotam essa sequência de todo um processo de autorreferencialidade: é o fim da sequência anunciando esse próprio fim repetidas vezes.

A partir do momento em que o espectador decide assistir a um filme, ele estabelece com a obra uma espécie de pacto, (re)conhecendo os acontecimentos ali narrados, aceitando-os como se verdadeiros fossem. Metz nos explica que essa “impressão de realidade é ratificada pelo movimento na tela, que é sempre movimento *real* e que prontamente aceitamos como o movimento das coisas na realidade, e não como um movimento de luz e sombra” (ANDREW, 1989, p.186). Mas ao se desfazer a continuidade da narrativa da história vivida pelos personagens, para se registrar a narração da própria enunciação, o espectador é como que acordado dessa ilusão de referencialidade e convidado a ver a obra como um produto realizado pelo cineasta, alguém que se posiciona fora dos limites filmicos e que repete deliberadamente o final da narração de Paraguaçu. Porque objeto produzido e não simples registro da realidade, o filme de Guel Arraes deve ser lido enquanto invento advindo de todo um processo de combinação e seleção de imagens, como um produto estruturado por recursos cinematográficos vários. Nessa perspectiva, o filme em questão deve ser compreendido como objeto de arte, estatuto que os teóricos formativos (ANDREW, 1989) lutaram para dar ao cinema e não como um arremedo fidedigno da realidade e, como tal, objeto não comprometido ideologicamente, como defendiam os teóricos realistas.

O filme aqui analisado, como criação artística autônoma que pretende ser e como obra artística e cultural que é, apresentará inevitavelmente todo um posicionamento ideológico, ao visitar *Caramuru*, ao (re)inventar a história da gênese do Brasil. Apesar de não se libertar de certas amarras etnocêntricas (por exemplo, Paraguaçu só aprende a ler e escrever na língua do colonizador, o que por si já inclui uma tradução cultural, quando se encontra em contexto europeu), apresenta algumas inversões significativas em relação à óptica da fonte enunciativa que se mostra no poema. Ao final, Diogo, mesmo sentindo saudade dos elementos civilizatórios – vidro, talheres, roupa –, retorna ao Brasil com Paraguaçu, não para tomar posse da terra dos tupinambás, mas para continuar imerso na cultura autóctone junto com Paraguaçu e Moema e constituir a futura nação brasileira. Nesse ponto, o filme revisita o mito da origem nacional, uma vez que a união

de Diogo e Paraguaçu, mesmo que parodiada, permanece como hipótese bem humorada do início da cultura brasileira, mestiça, ambígua, malandra.

BORGES, L.; CARRIJO, S. A. B. “But many suns had already gone down”: *Caramuru* revisited, Brazil (re) invented. **Itinerários**, Araraquara, n.36, p.165-186, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this paper is to analyze the intersemiotic dialogue between literature and cinema, focusing on the nature of the relationship that the movie Caramuru: the Invention of Brazil (2001) by Guel Arraes, establishes with the epic poem Caramuru (1781) by Santa Rita Durão. Some contributions from the Epic, Narratology and Semiotics studies, among others, will constitute important theoretical tool for the examination of the modus operandi through which the filmic text relates to the literary text.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Cinema. Narratology. Semiotics. Parody.*

Referências

ADORNO, T. W. Sobre a ingenuidade épica. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2003.

AMADO, J. Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.14, n.25, p.3-39, 2000. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2110/1249>>. Acesso em: 02 mai. 2004.

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 6.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CARAMURU: a invenção do Brasil. Direção: Guel Arraes. [S.l.]: Globo Filmes, 2001. (88 min), son., color.

CLERC, J. La littérature comparée devant les images modernes: cinéma, photographies, télévision. In: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. **Précis de littérature comparée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1993, p. 263-292.

DURÃO, S. R. **Caramuru**: poema épico do descobrimento da Bahia (1871). São Paulo: Martin Claret, 2003.

FURTADO, J.; ARRAES, G. **A invenção do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. 3.ed. Tradução de Fernanda Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Palimpsestes**: littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

HEGEL, G. W. F. A poesia épica. In: _____. **Curso de estética**: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HOLANDA, S. B. de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1969.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, R. Decadência do cinema? In: _____. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JOHNSON, R. **Literatura e cinema**: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

LEITE, S. U. As relações duvidosas: notas sobre literatura e cinema. In: _____. **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

LUKÁCS, G. As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo. In: _____. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

METZ, C. **A significação do cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zelia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

RENNÓ, C; LENINE. Tubi Tupy. Intérprete: Lenine. In: LENINE. **Na pressão**. [S.l.]: BMG, 1999. 1 CD. Faixa 6.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TURCHI, M. Z. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Ed. da UnB, 2003.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 2.ed. Campinas: Papyrus, 1994.

Recebido em: 26/12/2012

Aceito em: 20/05/2013

