



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH  
MESTRADO EM HISTÓRIA**

**MABEL FREITAS ARAUJO DE SOUZA**

**HISTÓRIA, CINEMA E REPRESENTAÇÕES SOBRE INDÍGENAS:**

Uma análise de *Caramuru, A invenção do Brasil*(1995-2005)

FEIRA DE SANTANA  
2016

**MABEL FREITAS ARAUJO DE SOUZA**

**HISTÓRIA, CINEMA E REPRESENTAÇÕES SOBRE INDÍGENAS:**

Uma análise de *Caramuru, A invenção do Brasil*(1995-2005)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.  
Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Carvalho.

FEIRA DE SANTANA  
2016

## Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

Souza, Mabel Freitas Araujo de

S716h História, cinema e representações sobre indígenas: uma análise de Caramuru, a invenção do Brasil (1995-2005)/Mabel Freitas Araujo de Souza. – Feira de Santana, 2016.  
123f.: il.

Orientadora: Ana Maria Carvalho dos Santos.

Dissertação (Mestrado em História) –Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em História, 2016.

1. Povos indígenas – Imagens – Representação - Cinema - Brasil.
2. Índios – Historiografia - Brasil. I. Santos, Ana Maria Carvalho dos, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 397(81) (09)

**MABEL FREITAS ARAUJO DE SOUZA**

**HISTÓRIA, CINEMA E REPRESENTAÇÕES SOBRE INDÍGENAS:**

Uma análise de *Caramuru, A invenção do Brasil*(1995-2005)

Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do grau de Mestre em História,  
Universidade Estadual de Feira de Santana, para a seguinte banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Maria Carvalho  
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

---

Prof. Dr. Rinaldo Cesar Nascimento Leite  
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

---

Prof. Dr. Gilmário Moreira Brito  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Feira de Santana, 27 de julho de 2016.

## AGRADECIMENTOS

Mais uma etapa está se cumprindo e devo isso às pessoas que me apoiaram e me incentivaram a crescer.

Agradeço imensamente às minhas raízes, toda minha família que sempre me manteve firme e de pé na luta dos meus, nossos sonhos. Sobretudo, minha mãe, padrasto, irmão padrinho e madrinha. Ressalto ainda a importância de ter como exemplo mulheres tão especiais e tão presentes nas minhas lembranças queridas: minhas avós Dina e Lavinha. Serão eternas na nossa memória mais bonita.

Com o passar do tempo, algumas pessoas ajudaram para que minhas flores finalmente crescessem e me embelezassem de “dentro pra fora”, obrigada por me regarem com a água mais limpa e doce. Agradecimentos aos companheiros e às companheiras de estrada: Professoras e Professores desde o ensino básico até o mestrado. Em especial, nesta etapa, ao(à): Professor Diego, Professor Clóvis, Professora Zeneide, Professor Zózimo, Professora Ana e Professora Patrícia.

Aos afetos recentes e aos de velha data: Olga Mãe, Henrique Baby Sampaio, Márcia Ursa, Diego Panda Menezes, Irenilda Borboleta, Joãozinho Prado, Deco, Lipe, Mazinho, Douglas Afilhado, Rui, Tami e outros nomes que não estão no papel, mas estão na memória da gratidão.

Agradeço imensamente ao Grupo de Empoderamento de Mulheres por me desconstruir e reconstruir diariamente. Com vocês sinto-me mais forte, Manas!

Aos que permanecem e aos que passaram por mim, agradeço por cada aprendizado e lembrança que deixaram.

Agradecimentos mais que especiais à Rafa Manho Souza. São mais de sete anos numa luta conjunta e não vamos cair. Obrigada, obrigada, obrigada, nada que eu diga vai mostrar de fato o tamanho da minha gratidão à nossa amizade e a toda sua ajuda para me manter sempre firme. Uma das flores mais lindas e fortes que já vi! Espero que nossa existência esteja para sempre entrelaçada!

Após as flores que me ajudaram a cultivar, espero que, juntos, possamos colher os melhores frutos. A minha gratidão é para vocês, eternamente. Ofereço meus braços como galhos que protegem de um temporal ou que dão sombra e frescor para um belo dia de sol. Vocês fazem parte do jardim que me criou e me sustenta. A vista é linda e sinto cheiro de flores ao lembrar-me de vocês.

## RESUMO

Esse trabalho discute a relação entre a cinematografia ficcional e a historiografia brasileira na construção e perpetuação das imagens representativas sobre os povos indígenas. Objetivou-se mapear as primeiras representações a respeito desses povos e como ainda estão presentes no imaginário coletivo. O filme *Caramuru, a invenção do Brasil*, principal fonte e objeto desse trabalho, foi tomado como exemplo de produção fílmica do período em questão (1995-2005) e analisado com ênfase nas comemorações dos 500 anos do Brasil. Além disso, buscou-se explorar o contexto histórico em que a película foi produzida e lançada, visando perceber suas formas de representação e ainda destacar as similaridades do discurso fílmico em relação aos discursos contidos em algumas obras da historiografia brasileira.

Palavras-chave: Povos Indígenas.Cinema.Historiografia.Representação.

## **ABSTRACT**

*This paper discusses the relationship between fictional cinema and Brazilian historiography in the construction and perpetuation of representative images on indigenous peoples . We seek to map the first representations regarding these people and how they are still present in the collective imagination . The film *Caramuru, a invenção do Brasil* , the main source and object of this work was taken as an example of filmic production of the period (1995-2005) , the analyzed emphasizing the celebrations of 500 years of Brazil . It sought to explore the historical context in which the film was produced and launched , aiming to understand the forms of representation and also highlight the similarities of the filmic discourse in relation to the discourses contained in some works of Brazilian historiography .*

*Keywords: Indigenous Peoples.Movies.Historiography .Representation.*

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

ACM – Antônio Carlos Magalhães

AL – Assembleia Legislativa

BA – Bahia

CCP – Centro Comercial Pataxó

DF – Distrito Federal

DO – Diário Oficial

DP – Decreto Presidencial

DRCNs – Diretrizes e Regulamentos da Comissão Nacional

FHC – Fernando Henrique Cardoso

GF – Governo Federal

GO – Goiás

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

MADE – Museu Aberto do Descobrimento

MEC – Ministério da Educação e do Desporto

MET – Ministério do Esporte e Turismo

MRE – Ministério das Relações Exteriores

PFL – Partido da Frente Liberal

PR – Paraná

RGT – Rede Globo de Televisão



## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> –	Cena que corresponde à narrativa inicial.....	45
<b>FIGURA 2</b> –	Símbolo oficial do Evento Comemorativo dos 500 anos.....	51
<b>FIGURA 3</b> –	Relógio da vinheta da rede Globo com a contagem regressiva que antecedia o símbolo.....	53
<b>FIGURA 4</b> –	Símboloreferente às comemorações nos intervalos da programação diária da emissora.....	53
<b>FIGURA 5</b> –	Um dos relógios de contagem regressiva construídos nas capitais brasileiras pela RGT.....	54
<b>FIGURA 6</b> –	Paraguaçu e o recém-chegado, Diogo Álvares, interagem com naturalidade.....	76
<b>FIGURA 7</b> –	Moema e Paraguaçu se derretem por Diogo Álvares, num triângulo sexual .....	78
<b>FIGURA 8</b> –	Itaparica insinua que suas filhas estão abrindo mais do que os braços para receber Diogo.....	79
<b>FIGURA 9</b> –	Moema e Paraguaçu abocanham e explicam a Diogo como vão dividir a carne entre todos .....	80
<b>FIGURA 10</b> –	Itaparica demonstra sua grande preguiça, deitado numa rede.....	84
<b>FIGURA 11</b> –	Itaparica comercializa as terras brasileiras e usa da ganância de Vasco para enganá-lo; enquanto Vasco cai no conto das pedras de luz, Itaparica lhe rouba o anel de prata.....	86
<b>FIGURA 12</b> –	Hospitalidade Tupinambá é “dar” para os que chegam.....	87
<b>FIGURA 13</b> –	Paraguaçu logo precisa se comportar como manda o etnocentrismo europeu.....	90
<b>FIGURA 14</b> –	Paraguaçu engana Isabelle para com o mito das pedras de luz já usado por Itaparica.....	91
<b>FIGURA 15</b> –	Cena final do filme.....	92

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 REPRESENTAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS: HISTÓRIA E CINEMA.....</b>	<b>13</b>
2.1 IMAGENS FUNDACIONAIS E A TRAJETÓRIA DO TEMA .....	14
2.1.1 Das crônicas sobre o Novo Mundo.....	14
2.1.2 Da Literatura e Historiografia .....	19
2.1.3 Representações dos Povos Indígenas no Cinema.....	25
2.1.4 Diálogos entre Cinema e História.....	31
2.1.5 Gênero de ficção e comédia .....	38
<b>3 DO TEXTO AO CONTEXTO: CARAMURU E OS 500 ANOS NO CINEMA....</b>	<b>42</b>
3.1 O PROCESSO DE PRODUÇÃO DO FILME EM MEIO AOS 500 ANOS .....	44
3.2 <i>CARAMURU</i> : DE VOLTA AO MITO .....	60
<b>4 CARAMURU E AS REPRESENTAÇÕES SOBRE O INDÍGENA BRASILEIRO.....</b>	<b>69</b>
4.1 PERSONAGENS E SINOPSE DO FILME .....	72
4.2 ANÁLISE: CARAMURU, NARRATIVAS E PROBLEMÁTICAS .....	75
4.2.1 Cenas.....	76
4.3 COMÉDIA E RISO NO FILME <i>CARAMURU</i> .....	102
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>107</b>
<b>FONTES.....</b>	<b>110</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>113</b>
<b>ANEXOS</b>	

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca analisar o diálogo entre cinematografia e historiografia brasileiras, pretendendo compreender as construções imagéticas dos povos indígenas veiculadas em alguns filmes ficcionais no intuito de analisar as imagens implícitas e explícitas nesse meio de comunicação. Busca-se explorar o contexto histórico em que essas películas foram produzidas, visando perceber o porquê daquela forma de construção e ainda destacar as similaridades do discurso fílmico em relação aos discursos contidos na historiografia brasileira dos séculos XIX e XX; sobretudo referentes à construção da identidade nacional e dos povos indígenas.

A dissertação estabelece relação com as discussões acerca dos diálogos entre Cinema e História. O cinema ficcional brasileiro é adotado como fonte e objeto a ser analisado, visto que o mesmo se constitui como meio eficaz de veiculação de representações e concepções. A análise será dirigida de modo particular para a comédia *Caramuru, a Invenção do Brasil*<sup>1</sup>, dirigida por Guel Arraes e lançada em 2001. O filme serve como ilustração das produções de celebração dos “500 anos do Brasil”, momento esse que fundamenta o recorte da pesquisa, sendo os cinco anos anteriores e posteriores à comemoração do que se denominou “descobrimento”.

A partir desse filme e de outras fontes, tentaremos demonstrar as formas de representação dos povos indígenas em obras escritas e audiovisuais, no intuito de perceber quais características são atribuídas aos indígenas nessas construções. Elementos como a sexualidade e a preguiça serão discutidos como exemplos de representações e discursos baseados em divergências culturais, uma vez que os mesmos estão muito presentes no filme em questão e na maioria das produções fílmicas relacionadas aos indígenas.

O filme que se configura como principal foco desse trabalho foi também pensado a partir de referências que o antecedem. *Caramuru, a Invenção do Brasil* se inspira em crônicas e poemas épicos; na mesma medida em que traz temas atuais ao contexto de produção fílmica, demonstrando como as retratações dos povos indígenas eram e ainda permanecem marcadas no imaginário coletivo. O recorte temporal proposto para esse estudo se atém ao período de

---

<sup>1</sup> Ficha técnica: Direção – Guel Arraes; Roteiro – Guel Arraes e Jorge Furtado; Produção – Eduardo Figueira e Daniel Filho; Música – Lenine e Carlinhos Borges; Fotografia – Felix Monti; Direção de arte – Lia Resenha; Figurino – Cao Albuquerque; Edição – Paulo H. Farias; Tempo de duração – 100 minutos; Globo Filmes, 2001. Primeiro filme brasileiro em HD, atrativo maior para o público.

1995 a 2005, tomando como referência os anos anteriores e posteriores às Comemorações dos 500 anos do suposto descobrimento do Brasil e as etapas de construção e veiculação do filme.

As apropriações e as ressignificações dessas representações seculares num contexto comemorativo apresentam novos conteúdos, sob formas já conhecidas, e/ou reafirmam conceitos similares aos da origem dessas imagens.

Várias características atribuídas a esses povos atravessam os séculos, desde as suas primeiras representações nas crônicas de viajantes até os dias atuais na memória social de diversas pessoas que ainda consideram os povos indígenas como assujeitados ao tempo, estagnados, alheios a qualquer chance de mudança e ação histórica.

No primeiro capítulo, mapeamos as primeiras representações dos Povos Indígenas, nas crônicas, na literatura e na historiografia, principalmente no contexto de construção da identidade nacional brasileira. Em seguida, sinalizamos como tais representações ganharam espaço em outros meios de comunicação, usando um levantamento de filmes que apresentam a imagem dos Indígenas de formas variadas (conforme ANEXO A). Fazemos também uma breve discussão bibliográfica sobre o cinema como fonte e objeto de análise histórica, ressaltando elementos metodológicos para melhor explorar e interpretar as representações sobre indígenas no filme em questão.

O segundo capítulo contextualiza o filme escolhido para análise. Situaremos o contexto de produção: as comemorações dos 500 anos e seus desdobramentos. Aspectos de pré-produção e produção serão expostos nesse capítulo. Além disso, faremos a retrospectiva acerca do mito de *Caramuru* e suas narrativas sobre indígenas, levando em conta contextos e similaridades entre as formas de retratação.

No último capítulo, analisamos o filme em questão. Exploramos ao máximo as informações explícitas e implícitas no filme, a fim de demonstrar quais são as representações que ele pode reafirmar a respeito dos indígenas na tentativa de uma reformulação de identidade nacional num contexto comemorativo. A análise do filme *Caramuru, A invenção do Brasil* é realizada levando em conta as similaridades e as descontinuidades com o discurso historiográfico. Tratamos também sobre a estratégia do riso como arma política de desqualificação e sobre os aspectos de pós-produção, demonstrando como o filme foi recebido por alguns espectadores no período de lançamento e posterior a este.

Os filmes ultrapassam, em tempo e espaço, o seu próprio conteúdo, uma vez que se apropriam de ideias socialmente cristalizadas e, ao mesmo tempo, podem fundar novas opiniões. Além disso, os filmes não iniciam e nem findam um sentido; mas, podem reproduzir o discurso de domínio, logo, fruto da totalidade histórica. As representações fílmicas sobre os

Povos Indígenas, objeto principal do trabalho, correspondem a um amalgamado de imagens construídas através da história e presentes na memória coletiva. É necessário refletir sobre como essas representações surgiram antes de adentrarmos no universo fílmico.

## 2 REPRESENTAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS: HISTÓRIA E CINEMA

Desde os primeiros escritos sobre os povos indígenas até uma boa parte das produções historiográficas do século XX, podemos verificar uma construção discursivo-imagética sobre os indígenas; construção esta fundada em elementos genéricos que instituíram e reafirmam imagens específicas a respeito dos povos indígenas (CORRÊA, 2006). A tentativa de compreensão do outro instituiu um juízo de valor, o desconhecido muitas vezes era interpretado e julgado a partir de preceitos já cristalizados na sociedade europeia. Neste sentido, os discursos produzidos a respeito dos povos indígenas podiam representar tanto uma forma institucional de subalternização, quanto uma tentativa de entender o novo a partir da comparação das novas formas de sociedade com características socialmente familiares.

A influência dos escritos do período colonial esteve presente no nascimento da nossa historiografia. Cronistas descreviam o novo cenário, buscando elucidar aspectos que favoreciam aos seus interesses – ora evidenciando a existência de um território indígena a ser dominado; ora negando sua existência, caracterizando as novas terras como inabitadas e construindo relatos sob a perspectiva do colonizador (JESUS, 2011).

Dando continuidade a esse pensamento, os primeiros escritores da historiografia brasileira do século XIX (MARTIUS, 1982), que objetivavam um processo de construção da identidade nacional, influenciaram a formação de representações sobre os indígenas na sociedade brasileira, principalmente na educação, a partir de livros didáticos e outros materiais.

Como defende Freitas (2000, p.1):

A historiografia brasileira tem se negado ao longo de sua trajetória a estudar de forma coerente a trajetória das diversas sociedades indígenas, pré-existentes, coetâneas e atuais ao processo de sua formação histórica. Quando muito, restou ao indígena um papel de figura retórica, como elemento estratégico de fundamentação de um “projeto étnico” nacional, onde em conjunto com “brancos” e “negros” amalgama uma certa concepção de “mito fundador”, onde as três raças comporiam os elementos propulsores da chamada “democracia racial brasileira”. É assim na maioria dos livros didáticos, onde os indígenas aparecem como elemento genérico, estereotipado e posto no passado, fundamentando um proclamado “marco zero” dessa história – o denominado “descobrimento do Brasil” – em 1500, onde se privilegia como denotação, apenas sua condução de “conquista colonial”.

As construções sobre os indígenas não estão restritas à produção historiográfica. Vários suportes e linguagens veiculam imagens e concepções discriminatórias e generalizadas sobre as populações indígenas, como podemos constatar através da imprensa, das artes, da literatura, dos recursos didáticos, do cinema, dentre outros.

## 2.2 IMAGENS FUNDACIONAIS E A TRAJETÓRIA DO TEMA

Segundo Todorov (1993), o acontecimento na história da humanidade que fundou o problema moderno da alteridade foi a chegada dos espanhóis ao continente americano. Além disso, conforme Todorov (1993), dois comportamentos são característicos de todo colonizador perante o colonizado. Tomando como exemplo a situação dos indígenas: ou o colonizador os vê como seres humanos, com direitos e deveres idênticos aos seus, ocasionando a imposição dos próprios valores convencionais sobre o “outro”; ou o colonizador trata os indígenas como sendo inferiores, cercado pelo egocentrismo, recusando que haja neles uma substância humana outra.

Ambos os comportamentos citados estão presentes não apenas no contexto analisado por Todorov (1993), mas, também, nas crônicas sobre o Novo Mundo, nas quais se relata a chegada dos portugueses ao território americano – como na historiografia clássica brasileira e em algumas produções mais recentes que tratam direta ou indiretamente sobre os povos indígenas.

### 2.1.1 Das crônicas sobre o Novo Mundo

A chegada dos europeus em novas terras institui e aguça um imaginário sobre os povos ali encontrados. A necessidade de traduzir aquele estranho mundo de indefinições para um sistema simbólico já conhecido acaba por abrir margem à tradução da “realidade” a partir do “maravilhoso”. Segundo Lanciani (1990; 1991, p.22),

O maravilhoso, portanto, se propõe como expressão de um critério de diferenciação cultural entre valores de referência propícios a instaurar uma comunicação entre o autor, seu público e as prerrogativas de outro mundo disforme. E a maravilha desencadeia pelo ingresso, em um contexto habitual, de uma estranheza mais ou menos acentuada, que reconduz a um outro lugar quase sempre identificado a países longínquos, aos quais um fascínio irresistível atribui o valor nostálgico de um bem perdido que deve ser

recuperado, vem daqui o desejo, revelado por riquíssima literatura, de amalgamar ao próprio sistema esse "outro lugar", esse elemento diverso; daqui, também, o estímulo para encurtar as distâncias que abrem passagem à estranheza e para apreender a viagem visando alcançá-la e tomá-la sua.

O choque entre culturas distintas, ocasionado pelo que se convencionou chamar de descobrimento, marcou o imaginário social no século XVI. A tentativa de compreensão e adestramento de povos culturalmente diferentes resultara em se constituir em juízos de valor; a ponto de colocar os outros no lugar do eu, relacionando-os a práticas e a rótulos já conhecidos. As visões retratadas nos primeiros escritos, que descreviam as novas plantas, as novas paisagens e os novos povos encontrados no novo território, eram carregadas de fantasia (CUNHA, 1999).

Assim, se, na Carta do Descobrimento (1500), Pero Vaz de Caminha desenha o mapa do território descoberto (ao qual dará o nome de Terra de Vera Cruz, como conotação do maravilhoso tirada da tradição), já em 1575 Pero Magalhães Gandavo acolherá e utilizará (em sua *História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos de Brasil*) as coordenadas do fantástico indígena, buscando tornar transmissíveis percursos que fogem a um controle exclusivamente nacional e criar uma nova linguagem capaz de articular a alteridade. Vinte anos depois, o maravilhoso parece reduzir-se à função de suporte da inverossimilhança de eventos prodigiosos, utilizados pelos catequizadores com fins de coerção ideológica. (LANCIANI, 1990;1991, p. 25).

A primeira imagem descrita por Caminha<sup>2</sup> (CUNHA, 1990), em sua carta/diário que registra de 22 de Abril a 10 de Maio de 1500, conta sobre a visão de “homens pardos, todos nus, sem nenhuma coisa que lhes cobrisse suas vergonhas, traziam arcos nas mãos...” (CAMINHA, 1968, p. 21) e sobre as mulheres indígenas e “suas vergonhas tão altas, tão serradinhas e tão limpas de cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha” (CAMINHA, 1968, p. 36-37). É importante pensar como essa imagem descrita por Caminha ainda está presente no imaginário social. É quase unânime a resposta que recebemos quando questionamos alguém como, em sua imaginação, os povos indígenas estão representados: pardos, nus com arco nas mãos.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> “A primeira carta sobre o Brasil, a belíssima carta de 1500, escrita por Pero Vaz de Caminha a El-Rei Dom Manuel, fica inédita e soterrada até 1773 nos arquivos portugueses. São as cartas de Américo Vespucci - as autênticas e as apócrifas - talvez por serem endereçadas a Lourenço de Medici e, através dele, ao público letrado europeu, que notabilizaram a então Terra de Vera Cruz e seus habitantes.” (CUNHA, 1990, p. 93).

<sup>3</sup>Essa afirmativa se dá a partir de experiências em aulas e palestras. Ao início do tema, sempre questionamos qual a imagem que primeiro vinha à cabeça dos presentes a respeito dos povos indígenas. As respostas não eram muito divergentes das representações supracitadas. Mesmo que demonstrassem compreender que, a partir do tempo, as características a respeito desses povos tenham se configurado de outras formas, ainda assim recorriam a essa representação para rotular o que é ou não ser indígena.



Em continuidade aos cronistas, Vespucci (1963), o cosmógrafo da expedição de 1501, retoma a última ideia em seus escritos e compartilha também da concepção de que os povos indígenas não possuíam organização política e religiosa, conforme ele cita a seguir.

Não possuem leis ou fé e vivem de acordo com a natureza. Não reconhecem a imortalidade da alma; entre eles não existe a propriedade privada, pois tudo é compartilhado; não têm fronteiras de reinos e províncias, não têm rei! A ninguém obedecem e cada um é senhor de si mesmo. (Não tem) justiça ou gratidão, algo para eles desnecessário já que não faz parte de seu código... É gente muito prolífica, porém não possuem herdeiros, pois não detém propriedades. (VESPUCCI, 1502, p. 140-141).

A ideia apontada por Vespucci (1502) torna-se comum e adquire espaço significativo com Gandavo na década de 1570, quando este escreve seu Tratado da Terra do Brasil (1570) e sua História da Província de Santa Cruz (1576). Gandavo escreve que os povos indígenas possuíam uma língua que desconhecia as letras: L, F e R. Assim não possuíam lei, fé, ou rei, logo, não possuíam Estado, religião e civilização.

A língua de que usam, toda pela costa, é uma: ainda que em certos vocábulos difere em algumas partes; mas não de maneira que se deixem de entender. (...) Carece de três letras, convém a saber, não se acha nela F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei, e desta maneira vivem desordenadamente. (GANDAVO, 1980, p. 4).

Tal proposição torna-se consenso entre a maioria dos escritores do período. Quinze anos depois, reformulando a ideia de Gandavo, Sousa (1971, p. 302) defende:

Faltam-lhes três letras das do ABC, que são F, L, R grande ou dobrado, coisa muito para se notar; porque, se não têm F, é porque não têm fé em nenhuma coisa que adorem; nem nascidos entre os cristãos e doutrinados pelos padres da Companhia têm fé em Deus Nosso Senhor, nem têm verdade, nem lealdade e nenhuma pessoa que lhes faça bem. E se não têm L na sua pronúnciação, é porque não têm lei alguma que guardar, nem preceitos para se governarem; e cada um faz lei a seu modo, e ao som da sua vontade; sem haver entre eles leis com que se governem, nem têm leis uns com os outros. E se não têm esta letra R na sua pronúnciação, é porque não têm rei que os reja, e a quem obedeam, nem obedecem a ninguém, nem ao pai o filho, nem o filho ao pai (sic), e cada um vive ao som da sua vontade; para dizerem Francisco dizem Pandeo, para dizerem Lourenço, dizem Rorenço (sic), para dizerem Rodrigo dizem Rodigo (sic); e por este modo pronúnciam todos os vocábulos em que entram essas três letras.

As imagens e os textos produzidos pelos europeus nesse período criavam imaginários sobre os indígenas. Segundo Castro (2012), tais representações, além de se constituírem como

uma tentativa de compreensão do outro, também foram utilizadas para garantir e manter o bom desempenho do processo colonial. Podemos perceber, por exemplo, alguns relatos que apresentavam os indígenas como necessitados de cristianização. Notamos essa característica nos escritos de Pero Vaz de Caminha dirigidos ao rei, sugerindo que a coroa deveria se dedicar à salvação dos índios americanos por meio da religião.

Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença. E portanto, se os degredados, que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão de fazer cristãos e crer em nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa. Portanto Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação. E prazera a Deus que com pouco trabalho seja assim. (CAMINHA, 1968, p. 7).

A construção de um imaginário sobre os povos indígenas funcionava também como defesa de um projeto de colonização. Os escritos dos viajantes e imagens que circulavam na Europa serviam para justificar e enfatizar a dominação europeia, laboral ou religiosa. Tal estratégia também buscava legitimar a escravidão, ao retratar os indígenas como bárbaros e débeis.

Raminelli (1996, p. 53-54) explica que:

O termo *Bárbaro* originou-se na Grécia para denominar os povos vizinhos e destacar a superioridade da civilização grega. Aristóteles procurou sistematizar o problema à luz da escravidão natural e concebeu os bárbaros como uma espécie humana inferior. A relação entre eles e os gregos remete aos vínculos de submissão do corpo à alma, das feras homens. A natureza criou-os para desempenhar tarefas menores sob comando de um tutor. [...] O barbarismo atravessou o Atlântico e encontrou solo fértil nas narrativas de viagens. Bárbaros eram os índios de corpos nus, bárbaros eram os canibais na faina de esquartejar corpos e devorar a carne do inimigo. Bárbaros eram os guerreiros e seus embates eternos, seres sem Lei, sem Rei, sem Fé.

Raminelli (1996) demonstra como o “barbarismo legitimava a guerra justa e a escravidão do ameríndio”, uma vez que os nativos eram vistos como incapazes de entender e de assimilar os ensinamentos religiosos e de receber a conversão cristã. Sob a ótica do colonizador, os indígenas “foram forjados por Deus para servir aos europeus, usando a sua força bruta em favor dos empreendimentos coloniais” (RAMINELLI, 1996, p. 17).

Alguns clérigos da Companhia de Jesus não se diferenciavam muito dos colonos escravistas em seus relatos sobre os indígenas. Um exemplo a ser citado é o do padre Manuel de Nóbrega que afirmou: “Entendo por experiência o pouco que se podia fazer nesta terra na conversão do gentio por falta de não serem sujeitos, e ela ser uma maneira de gente de condição mais de feras bravas que de gente racional e ser gente servil que se quer por medo a sujeição” (LEITE, 1954, p. 71-72). Neste sentido, conforme Nóbrega, os indígenas tinham que ser submetidos ao projeto de colonização à força, para, só depois disso, serem convertidos pela persuasão.

A maioria dos escritos de religiosos e escravistas nesse período se configuravam como um coro afinado que cantava a favor do projeto de colonização. Nas retratações, faziam-se argumentos para a necessidade e a justificativa da escravidão social e cultural. A descrição fala de um povo sem dono e sem cultura, que necessita de um tutor. Isso fica evidente quando Anchieta (*apud* PAIVA, 2005, p.5) afirma que os indígenas “... não são sujeitos a nenhum rei ou capitão.”.

O mesmo acontece quando Quadrimestre descreve os indígenas como “gente que não tem rei, nem conhece senhorio senão fazer quanto se lhe vem à vontade, sem lhe ir à mão alguém.”(*apud* PAIVA, 2005, p.5). E mesmo quando Nóbrega garante que:

nem tinham religião: Como não sabem que coisa é crer nem adorar, não podem entender a pregação do Evangelho, pois ela se funda em fazer crer e adorar a um só Deus e a esse só servir; e como este gentio não adora nada, nem crê nada, tudo o que lhe dizeis se fica em nada. (NÓBREGA, 2000, p. 221).

E, como o próprio Nóbrega pede, seria imperativo “mantê-los em Justiça e verdade entre si, como vassalos d’El-Rei, e sujeitos à Igreja” uma vez que “... nenhum ou certamente muito pouco fruto se pode colher deles, se a força e o auxílio do braço secular não acudirem para domá-los e submetê-los ao jugo da obediência.” (ANCHIETA, 1554, p. 55 *apud* PAIVA, 2005, p.5).

Segundo Cunha (1990), todas as concepções supracitadas se espalhavam tão rapidamente e de forma tão eficaz que outros escritos de diferentes nacionalidades eram produzidos à luz dessas imagens. Essas produções instauraram e/ou perpetuaram representações que pouco se modificaram ao decorrer dos anos.

Está assim formado o lastro de uma concepção dos brasileiros que vigorará, com poucos retoques, entre os que praticarem o escambo de pau-brasil,

papagaios, macacos e outras riquezas, ou seja entre os portugueses, até 1549, e entre os outros europeus, até muito mais tarde. Os sucessivos navios de várias nacionalidades e os intérpretes normandos ou degradados portugueses aqui estabelecidos devem ter consolidado esse saber, de tal forma que, em 1519, o italiano Antonio Pigafetta, de passagem na expedição de Fernão de Magalhães, fornece já algo como um "*dictionnaire des idées reçues*" sobre o Brasil do início do século XVI. Condensado, já tudo está lá: brasileiros e brasileiras vão nus, vivem até 140 anos, "não são cristãos mas também não são idolatras, porque não adoram nada", comem a seus inimigos, tecem redes, fazem canoas, moram em grandes casas... (PIGAFETTA, 1985, p. 57 *apud* CUNHA, 1990, p. 95).

Outras ideias sobre os povos indígenas formadas através desse contato com o estranho, como “gente bestial a ser amansada”; “tabula rasa”; “animais racionais”; “cães canibais”; “luxuriosos”; “mentirosos”, dentre outras características, perpassaram anos e continuaram a ser propagadas em produções literárias e historiográficas.

### 2.1.2 Da Literatura e Historiografia

No arcadismo do século XVIII, quando a obra *Caramuru*, de Santa Rita Durão (1781), ganhou espaço na Europa, a imagem dos indígenas ganha um viés diferente; de bárbaros e cruéis passam a ser retratados como bons selvagens. O poema épico, que serve como fonte para o filme a ser analisado, narra as aventuras de Diogo Álvares Correia, apelidado como Caramuru, e sua experiência junto aos indígenas do Novo Mundo. O poema foi feito na tentativa de se transformar num hino do processo colonizador.

Há um elemento nativista muito forte em *Caramuru*, mas qualquer ideia de “nacional” desvinculada de Portugal está totalmente descartada nesta obra, até porque a narrativa de Durão conta exatamente a colonização portuguesa com uma visão valoradamente positiva do colonizado sobre o colonizador e a manutenção da colônia: há o casamento, a aliança entre a América e a Europa, o Brasil e Portugal, o índio e o civilizado, o gentio e aquele que traz a verdadeira religião. (MANTOVANI, 2008, p. 4).

Por conseguinte, o indígena construído pelo imaginário colonial setecentista e ilustrado pelas correntes literárias dos séculos anteriores retorna no século XIX recuperado pelo Romantismo e pela Historiografia. Conforme Moreira (2008, p. 73),

No imaginário e em parte importante da historiografia brasileira, a mestiçagem assume um outro papel central, pois se tornou um dos fatores mais utilizados para “explicar” a integração ou a assimilação social dos povos indígenas. Missionários, viajantes, autoridades administrativas, naturalistas e, mais tarde, vários historiadores observaram, com presteza, que os índios resistentes ou incapazes de aceitar o contato e a subordinação às novas regras e valores dos colonos e da sociedade dominante em expansão tendiam a ser aniquilados.

Os primeiros escritores da historiografia brasileira do século XIX, ao mencionarem os indígenas em suas obras, tratavam, sobretudo, da miscigenação entre as “raças” branca, indígena e negra na perspectiva da construção da identidade nacional. Segundo Debrun (1990, p. 1),

Certos grupos ou instituições têm a preocupação de difundir a temática da Nação isto é, expressões como identidade nacional, auto-afirmação nacional, cultura brasileira, etc. É que essas expressões sugerem, senão a negação da própria existência da luta de classes, pelo menos a obrigação de subordinar os interesses e identidades de classe ou de regiões, etnias, famílias, indivíduos a um interesse geral e a uma entidade mais abrangente.

O pioneiro a escrever sob tal aspecto foi Martius (1982)– ganhador do concurso de redação sobre “Como se fazer História do Brasil” do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.<sup>4</sup> Martius (1982) marca sua obra com a descrição naturalista de como interpretar as características morais de cada “raça” e propõe que o “sangue português” seria como “um poderoso rio” onde deveriam ser absorvidos os “confluentes” das “raças índias e etiópicas”. Também segundo Martius (1982, p. 88), a “raça” indígena era constituída por “ruínas de povos”.

Em acordo com essa abordagem, Varnhagen (1953, p. 31), ao tratar dos povos indígenas do Brasil, afirmava que “de tais povos na infância, não há história; há só etnografia”. Os indígenas não eram tratados enquanto sujeitos históricos, mas como alheios à possibilidade de civilização e fadados a serem esmagados ou incorporados pela sociedade portuguesa.

Em sua obra *História Geral do Brasil*, Varnhagen (1953, p. 24) atribui aos indígenas falta de caráter, indolência e barbárie ao afirmar: “Essas gentes vagabundas que, guerreando sempre, povoavam o terreno que hoje é do Brasil”. Reis (1999, p. 36), em seu estudo sobre as

---

<sup>4</sup> A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), 1840, serviu como um processo de criação de um imaginário sobre a nação. Como afirma Schwarcz (2002, p. 30), o IHGB foi “criado logo após a independência política do país, o estabelecimento carioca cumpriria o papel que lhe fora reservado, assim como os demais institutos históricos: construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos.”

*Identidades do Brasil*, resume qual a imagem que Varnhagen descreve a respeito dos indígenas:

Se eram favorecidos nos dotes do corpo e no sentido, o mesmo não ocorria com o espírito. Eram falsos, infíéis, inconstantes, ingratos, desconfiados, impiedosos, despudorados, imorais, insensíveis, indecorosos! Eram fleumaticamente brutais!

Varnhagen ainda descreveu os índios brasileiros como possuidores de uma única unidade de língua e raça, como selvagens, incapazes de serem agentes da própria história.

Visões restritas em relação aos indígenas foram difundidas amplamente por vários intelectuais, tanto no século XIX quanto no XX. A exemplo, há Prado Júnior (1971), que também representa a força da teoria da mestiçagem como o *modus operandi* primordial na integração social do indígena, na sua obra *Formação do Brasil Contemporâneo*. Publicado em 1942, tal livro logo se tornou um clássico e foi tido como referencial, exercendo, desde a sua primeira publicação, grande influência na construção e interpretação da História nacional. Segundo Moreira (2008, p.75):

Neste livro, Caio Prado salientou que uma das marcas centrais da colonização da América portuguesa foi o interesse pelo aproveitamento do índio, utilizando-o fosse como “povoador”, como queria a Coroa, fosse como “trabalhador aproveitável”, como preconizavam os colonos (1971: 90). Esses interesses divergentes geraram uma dinâmica social que marcou profundamente a história dos povos indígenas no período colonial, ora lançando-os na escravização sumária e brutal – o que servia, portanto, aos anseios do colono branco – ora garantindo sua liberdade e alçando-os às categorias de aliados e súditos da Coroa.

Prado Júnior (1971, p. 98) defendia que “a mestiçagem, que é o signo sob o qual se forma a nação brasileira e que constitui sem dúvida o seu traço característico mais profundo e notável, foi a verdadeira solução encontrada pela colonização portuguesa para o problema indígena”. O “problema” a que se refere é a questão da escravidão indígena vista como não promissora; o mesmo seria resolvido com a dispensa da mão-de-obra indígena nos setores mais avançados, contando a partir de então com a escravidão laboral africana. O “problema” também diz respeito à questão social, mas, uma vez que os indígenas já estariam desaparecendo seja pela extinção física ou cultural, tal questão estava sendo resolvida também pela mestiçagem.

Segundo Prado Júnior (1971, p. 100), em meados do século XIX,

o “problema indígena” já se encontrava de fato resolvido. Bem ou mal, opine-se como for melhor, o certo é que deixara, pode-se dizer, de existir como questão ponderável na vida da colônia, ou da maior parte dela. Amalgamados com a massa geral da população e confundidos nela, ou sobrando apenas em pequenos núcleos que definhavam a olhos vistos, os restos da raça indígena que dantes habitavam o país, com exceção da parte ainda internada nas selvas, já estavam de fato incorporados à colonização. Aliás, já não se tratava mais, a não ser naquele Extremo-Norte, em utilizá-los numa escala apreciável como trabalhadores dos brancos: desaparece assim o maior interesse por eles. O progresso econômico permitirá o emprego generalizado do negro, mais eficiente e fácil.

Prado Júnior(1971) apresenta ainda, entre questões diversas, a ideia de incapacidade dos indígenas em transformar a natureza, ou por serem sujeitos históricos, ou por inferioridade racial, ou por serem vistos como num estágio atrasado de evolução social e econômica. Tal forma de proceder fica evidente quando Prado Júnior (1971, p. 277) refere-se aos indígenas e aos negros como “povos de nível cultural ínfimo, comparado ao de seus dominadores, [...] simples máquina de trabalho bruto e inconsciente [...] povos bárbaros e semibárbaros [...] pretos boçais e índios apáticos”. Ou mesmo quando ele defende que:

A contribuição do escravo preto ou índio para a formação brasileira é além daquela força motriz quase nula. Não que deixasse de concorrer, e muito, para a nossa ‘cultura’, no sentido amplo em que a antropologia emprega a expressão; mas é antes uma contribuição passiva, resultante do simples fato da presença dele e da considerável difusão do seu sangue, que uma intervenção ativa e construtora. (PRADO JÚNIOR, 1971, p. 272).

Em consonância, na obra *Casa grande & Senzala*, Freyre (1989) trata do choque entre culturas como algo benéfico, suavizando as relações entre colonizadores e colonizados no intuito de exaltar a miscigenação e as trocas, ou imposições, culturais entre dois mundos distintos, como exemplifica o trecho que segue:

Terá sido assim a vida nos colégios dos padres um processo de co-educação das duas raças (...) um processo de reciprocidade cultural entre os filhos da terra e meninos do reino. Terão sido os pátios de tais colégios um ponto de encontro e de amalgamento de tradições indígenas com as européias, de intercâmbio de brinquedos, de formação de palavras, jogos e superstições mestiças. O bodoque de caçar passarinho, dos meninos índios, o papagaio de papel, dos portugueses, a bola de borracha, as danças, etc., terão aí se encontrado, misturando-se. (FREYRE, 1989, p. 160).

Ainda na mesma obra, Freyre (1989, p. 160) segue retratando os indígenas como parte de uma “raça atrasada” ou como “bandos de crianças grandes”.

A maioria dos autores que escreveram sobre os indígenas no século XIX e na primeira metade do século XX trata, de maneira superficial, da organização política das culturas indígenas, sendo possível perceber, nas produções que surgiram após a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), a influência dos relatos dos cronistas do período colonial.

Sobre essa manutenção de ideias veiculadas a partir da História, Ricoeur (2007, p. 98) afirma:

(...) a memória imposta está armada por uma história ela mesma ‘autorizada’, a história oficial, a história apreendida e celebrada publicamente. De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum tidas como acontecimentos fundadores da identidade comum.

Essa memória sobre os povos indígenas é amplamente difundida, seja nas escolas através das comemorações do descobrimento do Brasil e do dia do Índio, seja a partir de ideias consolidadas em obras historiográficas ou em outras mídias de conhecimento que suportam essa memória autorizada. As representações contidas na história tida como oficial, por exemplo, ganham legitimidade, instaurando-se enquanto verdade na sociedade, assim podendo ser ensinada de forma institucional tal como rememorada quando e enquanto for necessária.

As representações exemplificadas ao decorrer do capítulo se estenderam e exerceram algumas influências na construção de imagens e concepções sobre os indígenas veiculadas nos meios de comunicação. Além da Historiografia, obras literárias – como *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, *Poesias Americanas* (1857), de Gonçalves Dias, dentre outras – concretizam visões genéricas sobre os indígenas.

Segundo Cezar (2006, p. 32), desde os anos 1840, autores como Varnhagen começam “uma verdadeira operação de desmonte dos argumentos indianistas: sobretudo o de que os indígenas teriam direito à posse do território americano por serem nativos à época da chegada do europeu”.

Todavia, as representações com viés romântico seguiam ganhando espaço a partir de José de Alencar e os seus romances indianistas que foram rotulados como uma literatura genuinamente brasileira através de *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). A partir dessas obras, tentava-se construir um imaginário e uma identidade coletiva, ligados à nação emergente (CUNHA, 1999).



É bom lembrar que é justamente no século XIX, que se vai buscar no índio, um elemento de expressão romântica para fomentar os princípios cívicos de sustentáculo para o Estado Nação brasileiro. Trata-se do “Movimento Indianista”, onde pontificaram figuras como o romancista José de Alencar e poetas como Gonçalves Dias. O Índio apropriado por esse romantismo é, no entanto, um elemento puramente de literatura, estilizado, simbólico, adaptado e a serviço do projeto colonizador. Nessa conjuntura, em contrapartida às figuras folhetinescas de Ubirajara, Iracema e Peri, estão distantes das populações indígenas que de fato, naquele momento, continuavam a se debater com o avanço das frentes econômicas, em processos de invasões, perseguições e massacres sobre seus territórios. (MOREIRA NETO *apud* FREITAS, 2000, p.3).

Dentro desse aspecto, o Romance Indianista se relaciona com a construção de um conceito de identidade nacional baseado em características diversas, sobretudo eurocêntricas. Conforme Bernd (1992, p. 18-19),

[...]no Brasil, o romantismo realizou uma revolução estética que, querendo dar à literatura brasileira o caráter de literatura nacional, agiu com força sacralizante [...], trabalhando somente no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos. Neste sentido, o literário incorpora uma imagem inventada do índio, excluindo sua voz.

Assim como na literatura, grande parte das produções cinematográficas que retratam os índios foi pensada como uma tentativa de elegê-los como símbolo de uma nacionalidade. Todavia, o indígena tinha sua identidade representada numa forma idealizada, construída a partir de referências das visões eurocêntricas, presentes nas crônicas sobre o Novo Mundo e em outras visões historiográficas.

Como defende Cunha (1999), muito do imaginário que perpassa a imagem do índio em nossa sociedade é perceptível se nos atentarmos aos filmes que enfocam sociedades indígenas. Muito desses filmes tiveram como referência o indígena construído pela literatura romântica, marcado pela idealização, como atestam os "Guaranis", "Ubirajaras" e "Iracemas" do nosso cinema.

### 2.1.3 Representações dos Povos Indígenas no Cinema

O levantamento da filmografia (ANEXO A) demonstra essa assertiva. Foram catalogados 92 filmes, tendo como data inicial 1911 e data final 2005<sup>5</sup>. A primeira data inaugura a imagem do indígena no cinema ficcional e a última se configura como último ano do recorte temporal dessa pesquisa.

A primeira retratação de um personagem indígena feita em um filme de ficção foi, em 1911, na obra *O Guarani*, de Salvatore Lazzaro. A partir deste, a temática indígena continuou sendo retratada nas décadas subsequentes, com aspectos referentes a aventura, romance, religiosidade, conflito de identidade, entre outros.<sup>6</sup>

Na década de 1910, as produções eram marcadas pela curiosidade, buscando a desmistificação, ou mistificação, do outro. Depois de cinco anos do primeiro filme, *O Guarani* ganha mais uma versão, em 1916. O filme é composto por atores que usavam uma maquiagem densa e escura na tentativa de caracterizar os personagens indígenas, como aconteceu também na versão de “Iracema”, em 1919, do mesmo diretor. Os filmes eram inspirados em livros que primaram pelas narrativas com os princípios do Romantismo e aparentavam a tentativa de compreensão do outro a partir da idealização.

Na década de 1920, foram identificados poucos filmes, de mesmo título, aparentando a perda de interesse sobre a temática; segundo sinopses, a representação dos indígenas continuava marcada pelas narrativas literárias romanescas.

Nos anos de 1930, o interesse na retratação do indígena volta ao cinema. Um período é marcado pela busca da construção de uma identidade nacional durante os anos varguistas, quando os personagens indígenas são revistos. Em *O descobrimento do Brasil*, uma superprodução sonora do compositor Villa Lobos embala a trama; o filme se baseava na carta de Pero Vaz de Caminha e foi colocado como representação oficial do tema no período da ditadura varguista.

No final da década de 1930, foi lançada a obra *Aruanã*, primeira a apresentar atores indígenas como protagonistas, caracteriza-se pela história de um romance entre uma indígena e um homem branco, denotando que a visão sobre os indígenas não estava mais restrita à perspectiva de seres desumanos e bestiais. A iniciativa de trazer indígenas para atuarem

<sup>5</sup>Tendo como base Silva (2002); Silva Neto (2002); o site da Agência Nacional do Cinema; bem como o site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual.

<sup>6</sup>Filmografia levantada através de pesquisas na internet e obras que trabalham a produção cinematográfica no Brasil, a exemplo de Silva (2002).

ocupando seus “próprios papéis” também demonstra essa assertiva, embora a década ainda continue sendo marcada pela inferiorização dos indígenas.

Nas décadas de 1940 e 1950, os filmes continuam marcados pelas narrativas de aventura. A colonização e seus entraves são postos como uma aventura, cujo principal perigo se configura na imagem dos nativos, ora por violência, ora por sedução.

Nos anos de 1960, período em que o personagem indígena ganha mais espaço, ocorre uma reflexão sobre a identidade indígena no Brasil e a relação entre culturas. *Lana, rainha das Amazonas*, coprodução da Alemanha, traz uma mulher como liderança indígena; todavia, a mesma é caracterizada por cabelos loiros e por comportamentos e figurino diferentes. Talvez essa heroína e líder seja posta como uma representação do que seria um ideal alemão para configurar a autoidentificação. *Brasil ano 2000* trata de uma viagem ao futuro em que os indígenas não existem e explicita a ideia da efemeridade da identidade indígena e sua extinção; *Macunaima*, comédia baseada no homônimo de Mário de Andrade, é um filme em que o protagonista é representado pelas características pejorativas atribuídas aos povos indígenas durante anos: a preguiça e a promiscuidade sexual.

Em 1970, houve o maior número de produções filmicas que trazem, de alguma forma, a imagem dos indígenas. Numa roupagem alegórica, os filmes serviam para pensar e retratar os problemas do Brasil na ditadura militar. Aparentemente, o uso da alegoria veio principalmente como artifício para driblar a censura latente dos anos de chumbo. Além disso, foi exibido o filme *Como era gostoso o meu francês*, o qual sofreu grande pressão por parte da censura. Porém, este filme foi liberado para maiores de 18 anos e teve permissão de retratar a nudez dos indígenas por essa ser considerada como não pornográfica.

Um grande número de produções marcou a década de 1970. O drama *Pindorama*, passado no século XVI, retrata as características de um país chamado Pindorama, que, após se dissociar de Portugal, é representado como um lugar livre, porém rotulado como um lugar de desagregados e incivilizados, denotando o Brasil. Ainda na mesma década, é lançado *Iracema, uma transa amazônica*, filme que é uma crítica à conjuntura do país na época, às más condições de trabalho, ao desmatamento, à situação das comunidades prejudicadas pela Transamazônica.

*Iracema*, como representante daqueles que passavam pelas mudanças trazidas pelo projeto de desenvolvimento do governo, envolve-se com Tião Brasil Grande, personagem que figura a expressão dos *slogans* da ditadura militar. *Iracema* acaba abandonada e prostituída, diferentemente das outras tantas versões de outras *Iracemas* romantizadas. Este filme ficou censurado no Brasil por sete anos.

A década de 1980 começa com a comédia sensual que figura uma lenda indígena de um inseto que tem veneno com propriedades afrodisíacas: *O inseto do amor*. Na mesma perspectiva do erótico, também é lançado *Mulher natureza*, que idealiza a figura da mulher indígena explorando sua sexualidade. Nesse período, a mudança de enfoque vem no final da década, *Kuarup*(1989), baseado no romance *Quarup*, de Antônio Callado (1967); filme este que se diferencia na retratação das relações entre indígenas e colonizadores, apresentando várias críticas através da história do Padre Nando no Xingu: religiosidades conflitantes a partir da catequese, diferenças nos costumes, formas de resistência e negociações entre culturas – além de figurar acontecimentos políticos de 1954 e 1964, ao trazer falas a respeito dos desdobramentos da ditadura militar no Brasil, contexto no qual a narrativa fílmica se passa.

No início dos anos 1990, o espaço cinematográfico voltou-se um pouco para a violência sofrida pelos povos indígenas e para a reflexão do que é ser indígena na sociedade brasileira. *Capitalismo selvagem* retratou um genocídio e a busca por justiça; *Yndio do Brasil*, que recorta alguns filmes nacionais e estrangeiros de ficção, documentários e cinejornais para mostrar como o cinema e o telespectador veem o indígena brasileiro desde quando foi registrado pela primeira vez por uma câmera filmadora, em 1912.

Ainda na década de 1990, é lançada mais uma versão de *O Guarani*. Baseada no romance de José de Alencar, a retratação não diverge muito das outras. A película reapresenta uma visão romantizada sobre o indígena Peri – o "bom selvagem". Demonstra a intenção de apresentar o encontro entre as culturas como harmônico. O indígena aparece como intrínseco à natureza, separados em dois grupos: um marcado pela submissão, o bom selvagem; e outro, cruel e inescrupuloso, o mau selvagem, assim classificado por não se render aos interesses e aos costumes do colonizador. Peri é o escolhido pelo olhar romântico, contribuindo para a construção da nacionalidade e eleito(o indígena) como parte fundamental na construção da identidade brasileira a partir da teoria de miscigenação presente em tantas obras historiográficas. O mesmo não acontece com a representação dos outros indígenas, principalmente com os aimorés, caracterizados como figuras horrendas e sorradeiras. Apenas Peri, por se apresentar daquela forma romântica, é visto como parte dessa identidade, os outros povos não se apresentam como parte disso. No filme e no romance, o bom selvagem ainda se enquadra na lógica historiográfica em questão: a exploração dos indígenas dóceis em detrimento da escravização e da violência aos indígenas que resistiam.

Nesse período, também temos *Hans Staden*, baseado no livro *Duas Viagens ao Brasil*. Uma narrativa que apresenta a história de Hans Staden, prisioneiro, por nove meses, de indígenas

que praticavam o ritual de antropofagia, no Brasil do século XVI. Hans Staden, que consegue escapar e voltar para a Alemanha, publica sua história que serve de fonte para a construção do filme. Em tal película, percebe-se uma visão considerada como mais verossímil sobre os indígenas através da narrativa do estrangeiro que conviveu com os Tupinambás no período colonial. Apesar de ser tratado sob a perspectiva de um colonizador, o filme apresenta características culturais sobre tais povos, principalmente a prática cultural da antropofagia indígena. E, no mesmo período, *Tainá no país das Amazonas* relata a história de Tainá, que figura a idealização dos povos indígenas como heróis ecológicos, semiextintos, ingênuos e intrínsecos à natureza.

O ano de 2000, marcado pelas comemorações dos 500 anos do Brasil, leva ao cinema filmes antagônicos a respeito da construção da nacionalidade brasileira. O ano começa com *Brava Gente Brasileira*, que retrata a tensa relação entre portugueses e o povo guaicuru na região do Pantanal mato-grossense no ano de 1778.<sup>7</sup> A película dramatiza alguns dos conflitos e tenta reproduzir espaços de subalternidade e divergências entre povos culturalmente diferentes. Demonstrando pontos de vista sobre e dos indígenas. Em contraposição a outros filmes que trazem uma imagem estereotipada dos povos indígenas, *Brava gente brasileira*, de mesmo recorte temporal do filme a ser analisado, apresenta uma forma alternativa de representar o encontro entre colonizador e colonizado. Filmes como esse discutem não somente os anos iniciais de construção da chamada nação brasileira, mas também os primeiros choques culturais entre povos distintos que ali se encontraram.

Abrindo a primeira década do século XXI, temos *Caramuru, a Invenção do Brasil*, objeto/fonte a ser melhor discutido ao decorrer do presente trabalho. Em continuidade, *Desmundo*, baseado no romance homônimo de Ana Miranda, retrata o Brasil no primeiro século de colonização, quando a mão de obra indígena era utilizada nos engenhos. Percebe-se a tentativa de relatar o estranhamento frente às relações coloniais recém-estabelecidas. Este filme aborda a questão da imposição compulsória dos indígenas ao trabalho e os interesses diversos que envolviam essa relação – interesses dos colonos, das autoridades régias e religiosas.

No mesmo período, temos *Tainá 2 – A Aventura Continua*, um filme infanto-juvenil que segue a lógica do primeiro, povos indígenas idealizados, intrínsecos à fauna e à flora.

---

<sup>7</sup> Cabe ressaltar que indígenas foram selecionados para representar os guaicurus no filme. Tal como seus diálogos não são traduzidos, falam sempre na sua língua, na tentativa de demonstrar as dificuldades de convivência entre as culturas que não se entendiam. Ao decorrer da película, são apresentados aspectos culturais e históricos do povo guaicuru. São dados importantes para melhor compreender a proposta da diretora em reconstituir o encontro entre diferentes culturas.

O breve panorama apresentado se atém a simples comentários e informações sobre alguns títulos. Tais considerações foram construídas a partir da visualização e interpretação de alguns filmes e também através de sinopses e críticas encontradas na internet, uma vez que não seria possível assistir a todos. Além do contingente de títulos, existiu também a dificuldade de acesso às informações e ao material propriamente dito das películas.

Sobre as diversas representações dos indígenas no cinema, Cunha (1999, p. 2) afirma que as produções fílmicas refletem:

[...] o imaginário das sociedades que produzem esses filmes, assumindo um caráter pejorativo, de uma auto-reflexão através do outro. Assim, o índio no cinema aparece como elemento “bom para pensar”, ou melhor, como um elemento que tem funcionado como repositório de imagens que dizem respeito mais a nossa própria sociedade, daqueles que olham e reconstroem esse passado indígena, do que propriamente às sociedades que aparecem imaginadas na tela.

As representações a respeito desses povos denunciam como a sociedade ainda os caracteriza. Esse repositório imagético que elegemos como exótico revela mais sobre nossa própria sociedade do que as etnias representadas no cinema. A partir dos comentários dos filmes citados, podemos perceber que as películas, em sua maioria, tratam o indígena de forma dicotômica, seja como ingênuo e passivo, seja como violento e cruel, bom ou mau, mas sempre considerado selvagem; como elemento intrínseco às florestas e à fauna, incapaz de se adequar às transformações ocorridas na dita sociedade civilizada – o que reafirma a assertiva de que ora os indígenas são vistos como estagnados, atrasando o progresso e, por isso, considerados como “bárbaros”; ora são recriminados por corresponderem às transformações da sociedade em geral, incorporando novas formas de se portar perante essas mudanças. Neste caso, passam a ser vistos não mais como “índios”, ocasionando a negação de seus direitos ligados à identidade.<sup>8</sup>

Existe também, dentre outras, a imagem caricatural, principal característica do filme *Caramuru, a invenção do Brasil*, tratando a cultura indígena de forma pejorativa, satirizando os seus costumes, bem como representando, de forma exacerbada, a sexualidade e outras características também advindas das obras de historiográficas, anteriormente citadas, que influenciaram e influenciam diferentes vieses da construção imagética desses sujeitos.

As representações dos povos indígenas contidas nos filmes serão demonstradas nesse trabalho à luz do discurso veiculado através de obras historiográficas que tratam esses povos

---

<sup>8</sup> Crítica bem estabelecida no filme *Terra Vermelha*, 2008, de Marco Bechis.

de forma simplista. O levantamento das películas que trazem, de alguma forma, a temática indígena serviu de base para a seleção de filmes que são tratados ou citados neste trabalho a fim de explicitar outras abordagens sobre os povos indígenas nas produções cinematográficas e até mesmo estabelecer um comparativo entre elas.

Ademais, é necessário discutir sobre como a história e o cinema se relacionam no campo de pesquisa e se apresentam como metodologia para esse trabalho.

#### **2.1.4 Diálogos entre Cinema e História**

Tomamos a produção cinematográfica como objeto a ser analisado por acreditarmos que ela se constitui como um meio eficaz de veiculação das imagens e concepções que podem reafirmar a memória coletiva construída a respeito das populações indígenas do Brasil. Como sugere Nova (1996, p. 221),

É bom salientar que, se a sociedade exerce influência sobre a produção cinematográfica, a recíproca também é verdadeira. A ação exercida pelo cinema nos espectadores é um fato inquestionável, não obstante ainda não se tenha chegado a um consenso quanto ao seu grau de ação. Ter consciência desse mecanismo é fundamental para o trabalho analítico, visto que boa parte do conteúdo do filme, sobretudo no cinema dito comercial, é ditada pelos gostos e pelas expectativas do público os quais, por sua vez são influenciados pelos filmes, numa relação altamente dialética.

O cinema é pensado como um exemplo de dispositivo que pode dar continuidade a uma dinâmica social, entrando em conformidade com as relações de poder inauguradas nos diferentes espaços sociais. O filme se torna um dispositivo a partir da repetição de enunciados que, ao instituírem verdades, regulam a sociedade e legitimam instâncias de dominação (DELEUZE, 2006).

O filme deve ser pensado como importante para a compreensão não apenas dos grupos de sujeitos retratados ou imaginados no âmbito do cinema, mas, principalmente, para a compreensão do meio no qual é produzido, assim como o mesmo deve ser considerado agente de construção e reconstrução de uma memória coletiva.

Na sua discussão sobre a relação entre cinema e história, Gomes (2010, p.1) afirma que:

A preocupação com a natureza da imagem cinematográfica corrobora a concepção que apresenta o filme não apenas como uma obra de arte, mas também como um produto cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha.

No sentido indicado por Gomes (2010), o presente trabalho estabeleceu ligação direta com a relação entre Cinema e História, buscando reconstituir esse processo de reconhecimento do cinema enquanto fonte e objeto histórico. Segundo Nóvoa (1995, p. 1, grifo do autor), quando os irmãos Louis e Auguste Lumière (em 1895) realizaram os primeiros registros filmicos,

É até possível que tenham pensado que a produção de imagens exibidas numa tela viesse a ter a sua cronologia registrada pelo historiador, mas com muita dificuldade imaginariam que o cinema fosse adquirir uma importância tão grande para a história e para os historiadores a ponto destes cunharem a expressão *cinema-história*.

No mesmo ano de fundação supracitado, Felix Régault exibiu, na Exposição Etnográfica da África Ocidental, o que seria, provavelmente, o primeiro documentário da história do cinema. No entanto, nessa mesma época, os historiadores estavam mergulhados em uma concepção positivista, a qual afirmava que a história só poderia ser feita a partir de documentos oficiais (NÓVOA, 1995).

Entretanto, nas décadas de 1960 e 1970 do século XX, ocorreu um debate que buscava refletir sobre a importância da diversificação das fontes e dos objetos a serem utilizados na pesquisa de história. O movimento da Nova História, que buscava a renovação da historiografia da França, teve como principal fundamento a identificação de novas fontes e objetos, assim como a reformulação metodológica para a pesquisa histórica, constituindo uma ampliação dos domínios tradicionais da história.

Para Le Goff, um dos defensores da Nova História, o domínio da história não encontrava limites e sua expansão se operava segundo linhas ou zonas de penetração, que deixavam entre elas terrenos cansados e ainda baldios (LE GOFF e NORA, 1980). Ou seja, havia uma diversidade de áreas a se explorar, indo além dos campos, fontes, abordagens e objetos considerados tradicionais.

Segundo Nova (1996, p. 218),

Foi somente a partir da década de 1970 que o filme começou a ser visto como um possível documento para a investigação histórica. Isso se deu em consequência de um processo de reformulação do conceito e dos métodos da



História, iniciado com o desenvolvimento da Escola dos Anais, na França. O filme, seja qual for, desde então, passou a ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo — não direto e mecânico — das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas.

Nesse contexto, a história das mentalidades, anunciada desde a Escola dos Annales, conquistou um grande impulso, ajudando os estudos e as interpretações das sociedades a partir das representações em determinados momentos históricos.

Essa abordagem historiográfica serviu como impulso para outro campo de reflexão sobre a sociedade: o da história do imaginário (KORNIS, 1992). Em continuidade, os estudos em torno de temáticas do cotidiano, da cultura e das representações foram ampliados e, aos poucos, uma História Cultural consolidou-se, abrindo caminhos para análises diversificadas nas quais sujeitos, objetos, fontes e metodologias foram renovados.

Começou a firmar-se uma nova concepção que admitia a utilização do filme como documento. Estudos específicos referentes ao cinema-história e sua correlação de poder em abrangência foram desenvolvidos de modo mais sistemático nesse período por centros de estudos estrangeiros.

Através da abertura do estudo histórico para novos campos, o filme adquiriu o *status* de fonte para a compreensão de comportamentos, valores, identidades e ideologias de determinadas sociedades e momentos históricos. A partir da nova percepção do cinema como um registro da história, abriu-se mais uma possibilidade para a manutenção da aliança Cinema-História, a qual apresentava o filme como agente de transformação da história. Segundo Nóvoa (1995, p. 2),

Este, para o cientista social, para o psicólogo e para o psicanalista, passou a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anônimos agentes históricos, mas também como registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta.

Essa mudança de enfoque se deu a partir da adoção das noções de subjetividade e discurso, que consideram toda forma de conhecimento (incluindo o cinema) como sendo condicionada por pontos de vista, interesses sociais, políticos e culturais do autor/produtor e toda a coletividade que envolve produção e recepção.

Dessa forma, o cinema veio ganhando espaço e passou a ser uma grande força de formação e comoção de ideias, manipulando ou criando novas evidências, construindo uma

realidade ficcional e, às vezes, questionando valores da sociedade; bem como, em algumas situações, também promovendo preconceitos. Afinal,

(...) toda imagem é histórica, na medida em que ela é produto de seu tempo e carrega consigo, mesmo que de forma indireta, subreptícia e muitas vezes inconsciente para quem a produziu, as ideologias, as mentalidades, os costumes, os rituais e os universos simbólicos do período em que foi produzido. (NÓVOA e NOVA, 1998, p. 10).

Um dos primeiros a defender essa nova concepção foi Marc Ferro, historiador francês da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa. No período, ocorria um movimento científico e cultural que trazia alguns reflexos da *Nouvelle Vague*<sup>9</sup>. Tal movimento cinematográfico – junto a outras iniciativas que culminaram no pós-guerra, como o cinema novo no Brasil ou o neorrealismo na Itália – conseguiu consolidar o uso do cinema, para além de uma fonte de entretenimento, mas como uma completa expressão artística (NÓVOA, 1995).

Ferro (1992) defende que o filme não é apenas um produto, mas também um agente da história. Ele aponta como os filmes, através de representações, podem servir como doutrinador e/ou glorificador. Acredita que a maior contribuição da análise fílmica na pesquisa histórica é a possibilidade de buscar o que existe de não visível, uma vez que o filme ultrapassa seu próprio conteúdo, bem como revela aspectos do contexto de produção que segue e supera o objetivo do realizador; além de mostrar que, por trás das imagens representativas, camufla-se a ideologia de uma sociedade (FERRO, 1992).

O filme, para Ferro (1992), representa uma outra história: a contra-história, que faz possível uma contra-análise da sociedade; defendendo que, a partir de filmes, pode-se chegar ao caráter revelador de uma realidade política e social.

Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História. (FERRO, 1992, p 203.).

Dentro dessa perspectiva, é preciso perceber o visível e o não visível; as outras histórias que podem ser lidas em outros planos de interpretação. Um filme pode ser

---

<sup>9</sup>Também chamado de *Nova Onda*, foi um movimento artístico do cinema francês que criou condições para um momento de redefinição radical de padrões e maneiras de produzir e compreender o cinema. Para mais informações, consultar Manevy (2006).

interpretado mesmo modo como os documentos históricos, ou seja, deve ser lido considerando aspectos ditos e não ditos. Assim, um filme pode figurar momentos históricos diretamente ou pode revelar elementos do contexto em que ele foi produzido. A narrativa fílmica pode se configurar como representação de um fato histórico; é a História contada no filme. Enquanto ficcional, pode representar o imaginário social; o filme dentro da História, uma vez que é influenciado pelo contexto em que é produzido. O filme também é agente histórico, uma vez que veicula ideias, transformando visões e/ou reafirmando códigos. O filme aqui é interpretado como uma prática social, imersa em elementos não só artísticos, mas ele também recebe influências culturais, econômicas, políticas, históricas.

Segundo Ferro (1992), há duas vias de análise para estudar o cinema: como testemunho do presente (o filme lido através da história) ou como discurso sobre o passado (a história lida através do cinema). Neste aspecto, o filme é considerado como documento secundário; naquele, como documento primário. Na análise desenvolvida neste trabalho, utilizamos o filme nas duas acepções indicada por Ferro.

Ferro (1992) também aponta vantagens do uso de filmes como fonte em detrimento dos documentos escritos. O primeiro pode trazer aspectos não tão latentes nas fontes escritas. A exemplo, o nível de desenvolvimento econômico dos países que produzem o filme deixa aparente os comportamentos de grupos ou indivíduos, revela costumes e práticas sociais, dentre outros aspectos que podem revelar a totalidade em que a obra está inserida, uma vez que tais aspectos estão implicitamente contidos nos filmes.

Ademais, é preciso ressaltar que, embora as maiores discussões sobre as relações entre cinema e história sejam bastante recentes, como já demonstramos aparentemente, o primeiro trabalho referente ao valor do filme como fonte histórica é de 1898, escrito por Boleslas Matuszewski (um câmara polonês) e intitulado *Uma nova fonte de História: a criação de um depósito de cinematografia histórica*. O polonês fazia parte da equipe dos Irmãos Lumière e defendia o valor da imagem cinematográfica como um verdadeiro testemunho ocular infalível, capaz de controlar a tradição oral (NÓVOA, 1995).

No Brasil, aconteceram alguns encontros de discussão da fonte cinematográfica para a história. O primeiro encontro, 1979, patrocinado pela Embrafilme, denominado de *Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, trouxe como principal discussão a importância da documentação e de resultados que podem ser obtidos através dos filmes. Segundo Fonseca (2002, p. 14), “há também uma questão importante: a história é conhecida muito mais através dos filmes e séries de TV do que através dos livros dos historiadores.”

Avançando um pouco mais além dessa constatação, Kornis (1992) discute o assunto de forma aprofundada. Demonstra que, sob a organização da Cinemateca do Museu de Arte Moderna e da Casa de Rui Barbosa, foi realizada, em 1983, uma discussão de mesa redonda: *Cinema como fonte de História. História como fonte de Cinema*; visando metodologias para a análise de um filme do ponto de vista da história, reconhecendo e apontando a existência de manipulação ideológica nas imagens veiculadas, assim como uma articulação da linguagem cinematográfica com o contexto de produção do filme.

As discussões sobre a relação Cinema e História estão em pauta na atualidade e há vários aspectos em análise. Além daqueles já discutidos, apontamos ainda a contribuição de Abdala (2006). Segundo este autor,

História e Cinema apresentam o desenrolar de acontecimentos, procurando atribuir coerência e inteligibilidade aos processos históricos e/ou aos contextos no qual eles têm sua origem ou estão imbricados; ancoram seus discursos numa “realidade” que se dispõem a (re)construir. Ao realizarem essa (re)construção, recorrem a estratégias discursivas que pretendem instaurar uma inteligibilidade às relações socioculturais, políticas, econômicas, enfim, às relações históricas de toda ordem que entram na composição dos seus discursos e constroem “o mundo como representação”. Noutras palavras, no Cinema e na História existe a necessidade de que o resultado dos seus discursos instaure relações de coerência entre os acontecimentos e o contexto sociocultural e histórico no qual eles se desenrolam, conferindo-lhes inteligibilidade e verossimilhança – talvez menos nos seus discursos e mais nas leituras que pretendem que se faça deles. (ABDALA, 2006, p. 2).

A cinematografia deve ser compreendida como produção ficcional e histórico-social, considerando o fato de que, apesar de poder recriar a realidade dentro de sua perspectiva, a produção fílmica está ligada ao processo histórico. Tal aspecto não é representado necessariamente de forma direta nessas películas, mas em seu processo de criação e interpretação, logo se internalizando na estrutura da obra e contribuindo para a manutenção do imaginário criado.

Cabe lembrar que esse trabalho leva em conta a História dentro do filme e o filme dentro da História. A película é analisada como uma representação que, segundo Chartier (1991, p. 178),

(...) na primeira hipótese, sustenta a operação de construção de sentido efetuada na leitura (ou na escuta) como um processo historicamente determinado cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, os lugares, as comunidades. A segunda considera que as significações múltiplas e móveis de um texto dependem das formas por meio das quais é recebido por seus leitores (ou ouvintes).

É importante ressaltar que um filme, assim como determinado conhecimento sobre a História, também se configura como uma interpretação do tema que ilustra. Cabe não julgá-lo apenas pela fidelidade histórica ao contexto retratado, pois, se assim o fizermos, estaríamos considerando que o mesmo pode recriar ou demonstrar a verdade sobre o passado. Considerando o filme como uma interpretação/representação de um tema, podemos analisar a busca ou não de semelhança ao passado para percebermos como se constrói o seu discurso. É necessário tentar compreender os significados propostos pelo filme e a interpretação que o mesmo apresenta sobre a História, tal como entender a abertura de significações que o mesmo cria na perspectiva da recepção dos leitores (FONSECA, 2002).

Os filmes possuem a capacidade de construir ou perpetuarem significados sobre um determinado tema, como defende Chartier (1990, p. 19),

[...] percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.

O filme e a sua representação não acabam ou começam em si mesmos. Ambos precisam ser considerados como agentes que reafirmam uma ideia, produtos das regularidades da ordem vigente. As películas tratadas nesse trabalho trazem em sua narrativa representações dos povos indígenas já bastante suscitadas em outros meios de conhecimento e comunicação. A análise dos filmes também levará em conta os aspectos similares às retratações de obras bastante visitadas sobre a História do Brasil.

### **2.1.5 Gênero de ficção e comédia**

A preferência por pesquisar o gênero da ficção está pautada nos elementos constituintes da narrativa ficcional que estão mais aptos a desenvolverem representações desprendidas de um compromisso com a objetividade e a comprovação. Embora a produção ficcional aparente falta de compromisso em retratar a realidade, apresenta uma rica possibilidade de expressão do imaginário, revelando e veiculando conceitos e preconceitos, visto que

O espaço ficcional é efeito de um múltiplo processo que relaciona, articuladamente, matrizes culturais tradicionais, materialidades econômicas, esquemas burocráticos e administrativos, tecnologias, luta entre produtores culturais e desejos dos receptores, sempre historicamente contextualizados. (CHARTIER, 1990, p. 13).

Parafraseando o historiador Ferro (1992), o imaginário é tanto história quanto a própria História, mas o cinema, principalmente o cinema do gênero de ficção, abre caminho em direção aos campos da história psicossocial não atingidos pela análise documental quantitativa e/ou permeada apenas por dados estatísticos.

Uma vez que o filme é influenciado pelo espaço social onde é produzido, para onde é direcionado e sobre o que retrata, independentemente de seu caráter (ficcional ou não) trazer, na sua estrutura, características marcadas pelas relações socioculturais, toda obra está situada no processo histórico. O cinema ficcional se configura como fonte histórica, representa um imaginário social que é tão importante para a história como o fato em si. Tendo em vista que não existe apenas uma história sobre os fatos, toda a história é representação social.

O sentido ficcional não significa o contraponto do que é “real”. O limite de espaço para a fantasia e o imaginário é que pode determinar a diferenciação de ambos, porém os mesmos estão na mesma posição de serem influenciados pelo processo histórico; configuram-se como uma interpretação, uma representação. A História se pretende a construir uma representação mais próxima aos fatos com meios técnicos de investigação e narrativa, já o cinema ficcional não necessariamente busca o mesmo.

A produção fílmica que apresenta alguma relação com acontecimentos históricos acaba por ser lida enquanto portadora de determinada história, e não enquanto uma representação criada sobre um determinado fato a partir de dada perspectiva. Ao compreender os interesses envolvidos na produção das películas e dos sentidos por elas resgatadas e/ou produzidos, Ferro(1992) equipara o poder dos diversos gêneros fílmicos por entendê-los enquanto construção. Seja o cinema ficcional, seja o documentário, ambos expressam representações parciais sobre dado acontecimento. A narrativa representada no filme é mediatizada pela conjuntura do presente e leva consigo seus significados e seus interesses.

A análise da película ficcional deve ser interpretada como um objeto de reflexão plural, ligada diretamente ao imaginário da sociedade. O filme que será analisado com maior atenção nesse trabalho está dentro dos gêneros de ficção e de comédia.

A comédia esteve presente no cinema desde as origens. O gênero já tinha espaço dentro dos curtas de divulgação da invenção produzidos pelos irmãos Lumière. A comédia se

fazia mais presente em curtas mudos do início do século XX. Uma forma de espetáculo que se originou em cafés e tabernas, chamado de *music-halls*, que atraía o público de classes menos abastadas. Através da piada visual, e posteriormente verbal, o cinema cômico ganhava espaço.

O riso se apresenta como expressão das relações cotidianas de poder. Deste modo, grupos sociais tornam risível aspectos de outros grupos que, de algum modo, colocam-se de forma opositora. Além de ser constituído de uma relação entre diferentes, o risível também delinea aspectos que geram identificação dentro de determinada coletividade. A produção do humor se configura enquanto um jogo de disputas de sentidos, podendo se valer da crítica social, do humor, do ridículo, do risível, do bufo, da chularia, do grotesco, do satírico, do escárnio, dentre outros.

Para melhor entendermos o riso e seu caráter social, reportamo-nos às seguintes considerações de Bakhtin (2010, p. 343):

Nós temos em vista o riso não como um ato biológico e psico-fisiológico, mas o riso na existência sócio-histórica, cultural e objetual, e, principalmente, na expressão verbal. O riso se manifesta na fala pelos mais diferentes fenômenos, que até hoje não foram submetidos a um estudo históricossistemático e rigoroso suficientemente profundo. Ao lado do emprego poético da palavra num “sentido não particular”, ou seja, ao lado dos tropos, existem as mais variadas formas de utilização indireta de um outro gênero de linguagem: a ironia, a paródia, o humor, a facécia, os diversos tipos de comicidade, etc.

Para Bakhtin (2010), a concepção de riso vai além da ação simples e reação individual subjetiva frente a um discurso qualquer. O impacto da linguagem que exprime o riso é configurado pelo caráter social; logo, marcado histórica e culturalmente.

Sobre o cômico e as carnavalizações que ocorriam na Antiguidade, Bakhtin (2010) aponta o carnaval como momento em que emergiram gêneros discursivos através da renovação da linguagem. Nesse momento, misturavam-se o sagrado e o profano, o “sério” e o “riso” como partes complementares dos costumes daquela sociedade. A carnavalização permitia que os lugares sociais distintos fossem dessacralizados através da inversão de papéis nos festejos. Como exemplo, Bakhtin (1996) discorre sobre as práticas que caracterizaram a Antiguidade Romana quando ridicularizavam e riam de defuntos em velórios. Tais costumes alinhavam o riso a tradições na construção de práticas sociais que agrupavam o sério e o risível.

O “sério” e o “cômico” só passaram a ser considerados dicotômicos na medida em que o regime de Estado desponta enquanto poder centralizador e as classes sociais ganham

maiores demarcações. Ao restringir direitos a determinados indivíduos, algumas formas cômicas acabam sendo limitadas à autorização de grupos sociais que detinham o poder. A suposta liberdade do “rir” passa a ser restrita a situações autorizadas pelo poder vigente. A partir da construção dessa cultura oficial sobre o risível, percebemos as relações entre o político-econômico na construção do cultural-social. Contudo, práticas de subversão não deixaram de existir, apesar de se apresentarem com maior nitidez em momentos festivos (CARVALHO, 2009).

Delineiam-se, com maior intensidade, as dicotomias entre cultura popular e cultura erudita e o cômico acaba sendo visto com menor expressão no campo da cultura, agora letrada. Apesar de assumir novas formas, o cômico ainda se apresenta e fortalece expressões de identidade na medida em que processos de identificação se dão através da crítica que expõe e constrói o risível.

Para Minois (2003), a sociedade do século XX, principalmente ocidental, necessitava de uma forma de alívio diante dos acontecimentos: guerras, crises, corrida armamentista, ameaças de bombas nucleares, separação do mundo em dois polos, etc. “Do mundo político aos meios de comunicação e do colégio ao clube de terceira idade, manter o cômico é inevitável. O humor universal, padronizado, midiático, comercializado, globalizado, conduz o planeta” (MINOIS, 2003, p. 553-554). O que ele chama de “rir de tudo” seria a solução. A fome, a morte, a política, a violência, as mazelas sociais, tudo se torna risível; uma sociedade humorística que tenta esconder a vergonha de escolhas ideológicas através do riso.

No Brasil, o humor se apresenta como forte expressão da cultura popular. Bernardet (2009, p. 129) ressalta que a comédia sempre cativou um grande público no cinema brasileiro e considera que:

[...] foi somente a comédia, musical, carnavalesca, erótica, que teve uma produção regular e obteve boa receptividade por parte do grande público. Nenhum outro gênero, dramático, de aventura, seja lá o que for, com exceção do relativamente escasso surto de filmes de cangaço, conheceu uma produção sistemática.

A comédia sempre teve grande aceitação no cinema brasileiro, sobretudo pela “cultura de massa”, desagradando à crítica da elite intelectual. Ainda nas revistas cinematográficas do início do século XX até as pornochanchadas dos anos de 1970, o cômico sempre obteve sucesso de bilheteria, estendendo seu prestígio aos dias atuais. O riso também representa poder e pode assumir a forma de uma via socialmente instituída de desqualificação,



garantindo a preservação da ordem e das normas sociais estabelecidas pelas classes hegemônicas.

A partir de símbolos e representações, tentaremos demonstrar se as ideias expostas nesse capítulo a respeito dos povos indígenas ainda reverberam. Utilizaremos o filme *Caramuru, a Invenção do Brasil* para o estudo desse problema e analisaremos a obra fílmica, levando em conta as representações e o contexto em que estas foram produzidas. Para tanto, teremos como base a concepção de Bakhtin (1996), o qual afirma que os símbolos são irremediavelmente ideológicos, tendo a propriedade de significar atrelando a si concepções ideológicas que auxiliam na produção de sentidos, sendo a base desses sentidos as relações sociais nas quais são produzidos.

### 3 DO TEXTO AO CONTEXTO: CARAMURU E OS 500 ANOS NO CINEMA

O imaginário do poder tende a produzir e a sustentar imagens que justifiquem sua legitimidade, Ricoeur (2007) atribui a essas imagens o nome de “prodigiosas”. As imagens prodigiosas funcionam como louvação e racionalização do poder; assim, para as comemorações dos 500 anos, tentavam construir uma memória gloriosa sobre os cadáveres e as resistências indígenas, de modo que a miscigenação harmônica apagaria ou apaziguaria partes de uma história cruel em prol da justificação e exaltação do poder vigente, um jogo entre memória e esquecimento/silenciamento.

Segundo Ricoeur (ANO 1996, p. 12), a utilização deliberada do esquecimento, ou seja, a manipulação da memória, dá-se por seu caráter seletivo. “É, então, pela seleção da lembrança, que passa essencialmente a instrumentalização da memória”.

Um bom exemplo desse mecanismo de seleção de memórias é a comemoração oficial dos 500 anos de Brasil. De acordo com essa lógica, Silva (2002, p. 432-433) reafirma que,

Na realidade, não se celebrou uma simples data de aniversário (22 de abril), mas uma história nacional. A escolha dos 500 anos, desse passado que se prolonga no tempo, reporta a elementos constitutivos de uma certa mitologia da nação. A primeira corresponde à origem de sua fundação: a descoberta das terras brasileiras pelos portugueses, fazendo tábua rasa da presença de 4 a 5 milhões de índios. A segunda refere-se à vocação mesma de um país voltado em direção do futuro, nessa entrada do terceiro milênio.

A comemoração social se dá dentro desse processo de seleção da memória coletiva, cuja função é reafirmar memórias em detrimento de silenciar outras. As comemorações nacionais se configuram como exemplos desse processo, uma vez que são permeadas por variados interesses, principalmente políticos.

As comemorações nacionais buscam reviver, em coletividade, a memória de uma história dos acontecimentos eleita como ato fundador, marcada pela exaltação dos ideais e valores nacionalistas. O uso da memória nas comemorações revela interesses políticos e ideológicos, apagando lembranças e acontecimentos que destoam dos interesses vigentes à época, e relembando os mitos fundacionais da nação figurada pelas epopeias que narram a história heroica e harmônica da “descoberta” e formação do país.

Cunha (1992) questiona o rótulo do Brasil descoberto, no qual tudo acontece como se a chegada dos portugueses inaugurasse as terras e, sobretudo, dava vida aos povos que aqui estavam. É a partir da invasão que se desvirgina a terra, dão-se nomes às suas porções, como se antes ninguém houvesse passado por lá. O mesmo acontece com as populações indígenas, de modo que elas não existem antes que o colonizador as ponha como colonizadas. Simplesmente têm sua origem a partir do olhar do outro, assim a história tradicional é posta. Cunha (1992, p. 9) confirma que “a História do Brasil, a canônica, começa invariavelmente pelo ‘descobrimento’. São os descobridores que inauguram e conferem aos gentios uma entrada – de serviço – no grande curso da História”. Tais aspectos são revividos em forma de comemoração na chegada do ano 2000.

Nas festividades em prol da fixação de um evento marcado como histórico, apagam-se dissonâncias ao poder vigente. As “comemorações” dos 500 anos do Brasil atestam esse caráter, quando promovem o esquecimento e silenciam conflitos em prol da exaltação nacional, por meio da tentativa de tornar presentes as versões de fatos históricos e mitos fundadores que sustentam o ideal ufanista. Segundo Guimarães (2007, p. 39),

Revisitar o passado não pode ser desvinculado das demandas e exigências de um tempo presente e, nesse sentido, sua compreensão é também parte da inteligibilidade de uma cultura histórica que aciona experiências, imagens e atores do passado para uma contemporaneidade que busca nesse tempo que ficou para trás referências para imaginar o mundo em que vive.

A cultura histórica pode ser analisada e compreendida a partir da mentalidade de uma época e a partir da observação da relação que a sociedade mantém com o passado, como considera Le Goff (2003). Em consonância com Guimarães (2007), Le Goff (2003, p. 411) atesta que as relações do coletivo ligadas ao passado estão conectadas com as demandas do presente e defende que a memória compõe os alicerces da História ao afirmar que é na “memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro”; uma vez que pode conservar informações e elementos que alteram as funções psíquicas ao trazer, para o presente, impressões passadas.

Para Le Goff (2003, p. 367), “Os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui”. Sendo assim, a memória faz parte do jogo de poder ao autorizar manipulações inconscientes ou conscientes de acordo com interesses individuais ou coletivos. Le Goff (2003, p. 368) ressalta o jogo político que sustenta a disputa da memória coletiva:

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Apropriamo-nos das reflexões dos autores supracitados para analisarmos as comemorações dos *500 anos do Brasil* no ano 2000. É importante perceber como essas comemorações estão permeadas por interesses que buscam no passado um artifício político para conveniências do tempo presente, uma vez que a rememoração de acontecimentos dialoga diretamente com as relações de poder e ressignificações simbólicas que ditam o tempo atual.

### 3.1 O PROCESSO DE PRODUÇÃO DO FILME EM MEIO AOS 500 ANOS

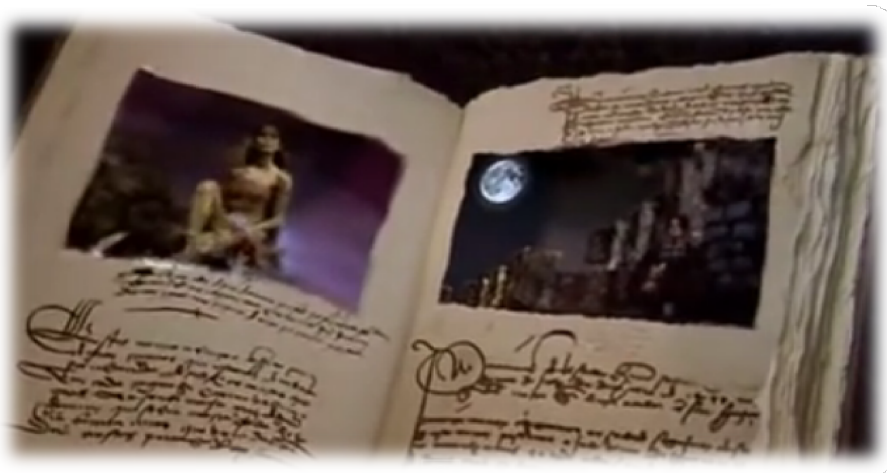
Primeiro de janeiro de 1500. Um jovem português olha para a primeira noite do século XVI. A estrela polar, guia dos navegantes faz um ângulo de 25° com o horizonte. A constelação de Orion está quase afundando no oceano Atlântico. Ele ainda não sabe, mas os astros lhe reservaram um destino incomum. Nesse momento a sete mil km dali, do outro lado do Atlântico, num lugar chamado Pindorama, brilha a constelação do Cruzeiro do Sul que lá se chama Pauí-Pódole. Uma jovem índia vê este outro céu. Ela sabe que as estrelas são as almas dos heróis indígenas que morreram. O que ela não sabe é que também vai se tornar uma heroína. E virar estrela, lá no céu. Ele se chama Diogo, nome que vem do latim e quer dizer “pessoa educada”. Ela se chama Paraguaçu, que em tupi significa “mar grande”. Ela é uma princesa mas ele vai tomá-la como uma selvagem. Ele será degredadomas vai se tornar rei do Brasil. A história dos dois juntos vai virar lenda.<sup>10</sup>

Quem conta a história é a voz do ator global Marco Nanini, voz familiar, conhecida pelo grande público brasileiro, dada sua extensa carreira na televisão aberta, sobretudo na Rede Globo de Televisão (RGT). Tal elemento que gera um sentimento de intimidade com a voz que narra dá densidade ao papel de narrador onisciente da trama.

Com imagens do planeta terra, da lua e das estrelas, observadas de lugares distintos e longínquos pelos principais personagens – Caramuru e Paraguaçu –, a narrativa supracitada subentende a ligação que viria a se estabelecer entre o “velho” e o “novo mundo” (Figura 1).

<sup>10</sup>ARRAES, Guel. **Caramuru, a invenção do Brasil**. 2001. Narrativa introdutória do filme.

Assim começa o filme *Caramuru, a Invenção do Brasil*,<sup>11</sup> um filme lançado em meio às comemorações do V Centenário do que se convencionou chamar de “Descobrimento do Brasil”, lançado em 2001, dirigido por Guel Arraes<sup>12</sup>, também responsável pelo roteiro ao lado de Jorge Furtado<sup>13</sup>.



**Figura 1** – Cena que corresponde à narrativa inicial  
Fonte: Arraes (2001, min.02:05)

O filme em questão é resultado da remontagem da minissérie de nome *A Invenção do Brasil*, exibida pela RGT, no ano de 2000, em três capítulos. Foi uma minissérie veiculada e produzida a partir de incentivo da Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil, a qual apoiou a RGT nessa produção, para ilustrar as comemorações do descobrimento.

O incentivo veio pela justificativa de que a série representaria uma abordagem histórica do tema, já que possuiria um caráter didático-pedagógico, para a explicação do motivo das comemorações. A versão fílmica para cinema e TV foi lançada a público um ano depois da minissérie, aproveitando o bom momento vivido pelo setor cinematográfico com reformulações de produções para a televisão, fomentando lucros e dando força à indústria cultural.

Criada pelo Governo Federal (GF) e dirigida pelo Ministério das Relações Exteriores (MRE) – Itamaraty, a “Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do

<sup>11</sup>Ficha técnica em lista de fontes.

<sup>12</sup>Cineasta e diretor de televisão conceituado pela crítica brasileira. Suas obras, sobretudo globais, são bastante premiadas e aclamadas pelo público e críticos, alguns exemplos: Melhor Diretor e Melhor Roteiro, no Grande Prêmio Cinema Brasil, Prêmio do Público, no Festival de Cinema Brasileiro de Miami, Prêmio EPFTV.

<sup>13</sup>Jorge Alberto Furtado – Porto Alegre, 1959 – premiadíssimo cineasta brasileiro. A partir de 1990, passou a trabalhar como roteirista para a RGT, em geral associado ao núcleo de Guel Arraes.

Descobrimiento do Brasil” foi desenvolvida a fim de elaborar e organizar uma agenda nacional com atividades ligadas à comemoração dos 500 anos. Construída pelo Decreto Presidencial (DP) de 12 de maio de 1993, no âmbito do Ministério da Educação e do Desporto (MEC) e passando por reformulações em 6 de fevereiro de 1996, foi transferida para o âmbito do MRE. E, finalmente, consolidada a partir da construção das Diretrizes e Regulamentos da Comissão Nacional (DRCNs)<sup>14</sup> em julho de 1997. Porém, em abril de 1999, passou a ser vinculado ao Ministério do Esporte e Turismo (MET).

Para Cunha (2001), o itinerário de responsabilidade pela comissão de comemoração é sintomático uma vez que demonstra como há um deslocamento de interesses do governo e envolvidos em relação aos festejos ao longo do tempo: passou-se de um interesse que deveria ser pedagógico à seara de visibilidade e projeção internacional da imagem do Brasil; bem como, finalmente, entregue à condição ilustrativa de atrativo turístico.

As DRCNs se atêm a argumentos e justificativas na mobilização governamental para as comemorações. Trazem como títulos 12 itens que, em resumo, explicam os objetivos e a metodologia das comemorações, buscando a popularização dos festejos e primando por manifestações patrióticas e cívicas; embora os festejos, na prática, tenham sido restritos a agentes sociais que coadunavam com essa versão harmônica de construção do Brasil. Buscou-se, também, dar visibilidade exterior ao Brasil e fortalecer alianças com países europeus. O objetivo de reafirmar relações com Portugal se justifica também pelo aumento da projeção internacional que o governo brasileiro da época primava. Nesse momento, haveria a exposição de alguns conflitos enfrentados pelo país para que os projetos do governo atual fossem louvados como solução para tais problemas.<sup>15</sup>

Em um dos pontos, o documento justifica as comemorações devido ao “fato da maior significação histórica para os brasileiros: a chegada da esquadra de Pedro Álvares Cabral às costas da localidade posteriormente denominada Porto Seguro, no dia 22 de abril de 1500” (ALENCAR, 2004, p. 15). Nesse ponto, percebemos que a tentativa é instaurar a suposta descoberta em 1500 como a maior data da história nacional.

Outros elementos das partes documentais que Alencar(2004) apresenta no seu texto demonstram que as DRCNs tratam o Brasil como um diamante bruto, o qual foi sendo lapidado e constituído por elementos advindos da miscigenação de raças, mas sob a referência

<sup>14</sup>Corresponde às DRCNs para as Comemorações do V Centenário do Brasil, Brasília, 1997.

<sup>15</sup>Devido à impossibilidade de encontrar o documento original ou sua cópia, utilizamos uma fonte que apresentava citações e passagens do conteúdo do documento, os comentários referentes a esse documento se deram na leitura desses trechos e considerações feitas pela autora Alencar. Para mais informações, consultar Alencar (2004).

desigual de participação na construção nacional, de modo que os portugueses protagonizam o feito e os outros povos apenas contribuem. E, apesar de se propor pensar criticamente a história do Brasil, o GF escolheu tratar como “descobrimento” o fato histórico da chegada dos portugueses ao Brasil em 1500, alegando que seria inadequado utilizar outro termo para descrever o acontecimento, uma vez que “descobrimento” já fazia parte da cultura brasileira; mais uma vez ignorando o contingente populacional de povos indígenas que já habitaram as terras brasileiras antes da chegada dos portugueses.(ALENCAR, 2004).

As comemorações oficiais a respeito do V Centenário foram produzidas por meio de uma tentativa de diálogo com outras instâncias sociais – como universidades, a mídia, parte da sociedade civil brasileira, e representantes internacionais – logo, não resultou de uma construção exclusiva do Estado. Contudo, como afirma Silva (2003), a autoridade do Estado nas comemorações de âmbito nacional é fundamental, pois é ele que determina quais acontecimentos devem ser fixados na memória da nação e quais elementos devem ser esquecidos. Ainda segundo Silva (2003, p. 142),

Embora essa dupla posição de sujeito seja partilhada por todos os agentes sociais, seria inadequado desconsiderar o poder do Estado em momentos como esses. É ele, por exemplo, que define quais acontecimentos devem ser fixados na memória da nação como seus sinais diacríticos – definidos, entre outras coisas, pela institucionalização de feriados –, além de fornecer os padrões valorativos que devem informar a apreensão desses eventos.

As DRCNs primavam para a necessidade de comemoração do que elegiam como fato de maior significação histórica para os brasileiros: a chegada de Pedro Álvares Cabral às costas denominadas posteriormente de Porto Seguro. Assim, suscitavam a busca pelos sentimentos relacionados a essa data, embora, como lembra Silva (2003), o 22 de abril não fosse um marco significativo no calendário brasileiro.

Ao analisar os calendários dos últimos anos, inclusive o de 2000, deparamo-nos com um fato interessante: a data de 22 de abril não tem o estatuto de feriado nacional e não é sequer citada em muitas agendas. O dia que lhe antecede, ao contrário, é um feriado que evoca uma multiplicidade de eventos: dia de Tiradentes, personagem construído como herói da inconfidência mineira após a proclamação da República; é, ainda, o dia em que se cultiva a memória da morte de Tancredo Neves, denominado o “herói da Nova República” e, por fim, o dia escolhido por Juscelino Kubitschek para a inauguração da nova capital do país em 1960, tornando-se, em função disso, a data comemorativa do aniversário da cidade. Em meio a tantos eventos a serem lembrados, há indícios de que o dia do “descobrimento do Brasil” tenha passado despercebido à memória pública nacional durante muito tempo. Nesse sentido, se, de fato como supponho, não havia uma

tradição comemorativa em torno dessa data, era preciso criá-la. (SILVA, 2003, p. 142).

Dessa forma, notamos a tentativa do Estado de criar um evento para a construção de uma identidade nacional, uma forma de fixar na memória coletiva um Brasil de pluralidade étnica e cultural. Abrindo espaço para uma data de comoção nacional num dia do calendário esquecido pela população brasileira.

Com tal projeto de comemoração, a atenção seria voltada para a “inestimável herança cultural transmitida à sociedade nascente pela participação portuguesa, a par das contribuições das várias nações indígenas e das diversas etnias africanas, transladas para o Brasil.”<sup>16</sup> Como defende Alencar (2004, p. 16),

A constituição da sociedade brasileira não foi uma reprodução da sociedade portuguesa. Os portugueses não tinham a intenção de criar um “Novo Portugal”, como no caso da colonização britânica na América do Norte que construiu uma “Nova Inglaterra”. O advento de uma sociedade brasileira foi consequência das relações entre colonizadores e colonizados para além do plano econômico. Ademais, as várias nações indígenas e as diversas etnias africanas não foram convidadas a participar da “formação da nacionalidade brasileira”. Foram obrigadas, na condição de escravos, a servirem de mão-de-obra para uma empreitada que gerasse lucros para Portugal. Não havia uma intenção predeterminada de povoar o território e constituir um país.

A rememoração coletiva baseada na supervalorização da cultura portuguesa sobre as indígenas e as africanas já demonstra a tentativa de silenciamento proposto por essa rememoração de um processo histórico. A reafirmação do mito das “três raças” como originárias da nação mascara os conflitos oriundos desse encontro. As disposições de opressão eram bem marcadas nesse processo chamado de miscigenação. As táticas geradas pelos indígenas e pelos negros em resposta a esse sistema de dominação também são estrategicamente sonegadas. O papel das comemorações nesse âmbito era o de tornar marcada a construção do Brasil como de origem harmônica, uma grande troca cultural pacífica, oriunda da dança de três elementos diferentes, mas amigáveis entre si, sob a administração infalível dos portugueses.

A participação da sociedade seria garantida pela mobilização de órgãos federais, estaduais e municipais, o intuito era “popularizar” as celebrações. O plano era abrir espaço para as apresentações cívicas que manifestassem a alegria do aniversário de V Centenário Nacional. O Brasil seria caracterizado como cordial e grato a Portugal pelo ótimo trabalho de

---

<sup>16</sup>Diretrizes e Regulamentos, Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Brasil, Brasília, 1997, pp. 9-10. (apud ALENCAR, 2004).



colonização e formação bem administrada. As “Comemorações Luso-Brasileiras” atestam essa assertiva.

Junto com Portugal, o Brasil elaborou atividades de comemoração da “descoberta”. Tais atividades tinham o objetivo de fortalecer os laços amigáveis entre Portugal e Brasil, colocando, mais uma vez, em segundo plano, ou em plano nenhum, a contribuição dos povos indígenas e dos povos africanos na construção da identidade brasileira. Como atesta um fragmento de discurso do então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso (FHC):

Brasil e Portugal escrevem hoje um novo capítulo dessa trajetória comum. Reafirmam juntos, na entrada do novo século, a sua vocação de entendimento e cooperação, que não é só antiga. Diria que é permanente, definitiva. Nós nos reunimos aqui para celebrar uma herança e reafirmar um sonho. Celebrar a herança do país cujas raízes nossos antepassados fincaram nesta terra e regaram com seu suor e sangue. Reafirmar o sonho da sociedade livre, justa e solidária que hoje nossa geração tem a vontade e a oportunidade de erguer sobre os alicerces destes 500 anos. [...] A história nos ensina a admirar a bravura dos navegantes que primeiro fincaram a bandeira de Portugal deste lado do oceano. Admirar a fibra dos desbravadores que estenderam o domínio português pela costa e ao interior do continente. A bravura dos combatentes que garantiram a posse do território no período colonial; a habilidade dos estadistas que souberam manter a integridade do Brasil na Independência e conseguiram a demarcação pacífica das nossas fronteiras durante o Império e no início da República [...]. (FOLHA..., 2000, n.p.)<sup>17</sup>

Em 2000, festividades eram preparadas em conjunto e simultaneamente a Portugal para celebrar os 500 anos do Brasil. Comemorar o aniversário da data da invasão como um “descobrimento” seria uma tentativa de apagar o que havia antes, uma comemoração dos 500 anos da ocupação traumática do território indígena, o suposto descobrimento, pelos europeus nas Américas, em específico, “nas costas” brasileiras.

Como já exposto, embora as DRCNs falassem de uma reflexão crítica sobre os 500 anos do Brasil, apesar de haver um reconhecimento sobre as várias versões acerca da chegada e da colonização portuguesa, o GF optou por tratar como “descobrimento” o episódio a ser comemorado, alegando que tratar as festividades de outra forma, além de romper o diálogo com a sociedade geral, não seria adequado.

Como bem resume Alencar (2004, p. 20),

[...] a leitura e o exame do documento “Diretrizes da Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil” indica que a disposição governamental para tais comemorações foi um evento

---

<sup>17</sup>Discurso do presidente FHC durante almoço com o presidente português Jorge Sampaio, Porto Seguro - Bahia. O discurso inaugura as comemorações oficiais dos 500 Anos do Descobrimento.

lusófono. As diretrizes foram elaboradas de modo a permitir a imagem estereotipada do Brasil como país da cordialidade e pacifismo. Sobretudo, acontecimentos imprescindíveis da história do país são omitidos ou amenizados. Dessa forma, é permitido um elo forte com Portugal, o ator que mais recebe os méritos pelos 500 anos de Brasil, em detrimento das colaborações de outros grupos, que as próprias diretrizes citaram, como os índios e africanos.

O MET, responsável pela Comissão de Comemoração, desenvolveu, em nome da “celebração” dos 500 anos, o projeto do Museu Aberto do Descobrimento (MADE). Tal projeto destinou ao extremo sul da Bahia uma significativa quantidade de recursos para a recuperação de sítios históricos e para a construção de novos monumentos.

Segundo Silva (2003), ao se idealizar a forma que se constituiria o MADE, elegeram-se dois espaços básicos: acidentes naturais e núcleos urbanos tradicionais. Os núcleos urbanos tradicionais foram pensados como aglomerados populacionais existentes na época do suposto descobrimento, entre eles os indígenas. Por conta desse projeto, as autoridades do GF demarcaram as terras Pataxó no sul da Bahia – obliterando a presença secular dos Tupinambá na mesma região – e retiraram das terras as famílias nãoindígenas que ocupavam aquele lugar. A separação também aconteceu quando o GF instituiu diferentes centros de turismo comercial: um para não indígenas e outro para indígenas – Centro Comercial Pataxó (CCP), 74 lojas em 3.800 metros quadrados com um pátio destinado a cerimônias ritualísticas.

O MADE se configurou como um centro comercial da cultura indígena. A demarcação seria uma estratégia para garantir aos turistas dessemuseu um exemplar das populações que viviam aqui na época da chegada das caravelas. Como ressaltado por Silva (2003, p. 144), a tentativa de reconstruir um espaço turístico com base nas populações encontradas pelos portugueses,

[...] cria um passado romantizado, em que os processos de contato são ignorados e apagados da história. Tais processos não foram incluídos na representação material exposta no MADE, pois se pretendia realizar uma cópia da terra “virgem” aos contatos com a civilização européia, privilegiando-se imagens cristalizadas do que hoje se imagina ter sido o contexto social e ecológico da época do “descobrimento” – processo de reinvenção do paraíso. O Museu Aberto do Descobrimento tornou-se, assim, quase que um parque temático, expondo de forma lúdica imagens do que se pensa ter existido no território nacional há 500 anos atrás.

A mercantilização dos rituais Pataxó e a jogada comercial não foram as únicas estratégias de aproveitamento do governo sobre as terras Pataxó. Uma escola foi demolida para a construção de um terminal turístico ao lado das terras Pataxó, atestando o caráter mercadológico das ações do projeto do MADE.

As atividades relacionadas ao V Centenário, financiadas e supervisionadas pelo Estado – através do “Evento Comemorativo Oficial dos 500 anos” do país – tinham um símbolo visual de identidade que revela o perfil ideológico das comemorações (conforme logo a seguir).



**Figura 2** – Símbolo oficial do Evento Comemorativo dos 500 anos  
Fonte: Seeklogo ([19? ou 20?]) Google Imagens.

O símbolo traz duas velas (uma verde e uma amarela) em cima do número 500 (em azul), num fundo branco. As cores da bandeira do Brasil estão presentes, configurando a ideia de unidade nacional. Embora seja a comemoração da emergência de uma nova nação, as velas, apesar das cores, evocam os colonizadores e a ligação com as navegações aqui chegadas, como se realmente o que foi denominado de Brasil só começasse a existir a partir da chegada das caravelas, não havendo história, nem substâncias humanas e culturais outras pretéritas a isso.

A memória coletiva precisa de mediadores, lembradores e esquecedores. A mídia cumpre o papel de mediar a memória coletiva, lembrando o que é conveniente à ordem social estabelecida e esquecendo o que implica na desestabilidade do sistema de dominação (RICOEUR, 2007).

Como defende Ricoeur (2007, p. 95),

O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um Estado de direito precário, legitimados, no limite, por sua própria antiguidade, por sua vetustez. Assim, os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros.

Os eventos de comemoração dos 500 anos precisavam ser divulgados e vendidos; a mídia representada pela RGT teve grande importância na veiculação da nova data

comemorativa, tendo elaborado uma programação voltada às celebrações: o Brasil 500. Para Braga (1994), a celebração da data foi antecedida e bem preparada por um forte clima de comunicação, tendo a TV como principal veículo de captação. Quando as notícias ligadas aos 500 anos passaram a ser veiculadas pela televisão, a comemoração do V Centenário se tornou efetivamente um fato com repercussão na população brasileira (BRAGA, 1994).

A RGT fez uma programação especial de comemoração nesse contexto, programas e *shows* de celebração foram ao ar. Como demonstra Rodrigues (2007, p. 186),

Para ingressar na festa de forma explícita, a Rede Globo elaborou um projeto específico designado “Brasil 500”, implementado no início de 1998, cujas ações conjugavam de forma pedagógica três eixos centrais: a celebração da festa em discussão; um reforço da historiografia brasileira, com ênfase na unidade nacional; e a defesa da educação como meta prioritária para os próximos cinco séculos – confirmada, por exemplo, na promoção contínua do Programa Amigos da Escola.

A emissora criou, em 1998, o “Relógio dos 500 Anos” de descobrimento do Brasil e passou a exibi-lo, todos os dias, nos intervalos comerciais de sua programação nacional (conforme Figuras 3 e 4, a seguir).



**Figura 3** – Relógio da vinheta da rede Globo com a contagem regressiva que antecedia o símbolo  
 Fonte: Print screendoYoutube – Vinheta Globo 500 anos.



**Figura 4** – Símbolo referente às comemorações nos intervalos da programação diária da emissora  
 Fonte: Print screendo Youtube – Vinheta Globo 500 anos.

Esse relógio não só mostrava as horas, mas fazia uma contagem dos dias restantes para a chegada da data, tornando quase impossível que a população não se lembrasse da Comemoração do V Centenário.

A mensagem cotidiana de que “Faltam x dias para a comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil” tentou introduzir essa data no imaginário da população brasileira e enfatizar que teria havido mesmo um descobrimento. Em 22 de junho de 1999, foram inauguradas réplicas desse relógio (Figura 5) em várias cidades brasileiras. Na data dos comemorativos, haveria *shows* em frente aos relógios.



**Figura 5** –Um dos relógios de contagem regressiva construídos nas capitais brasileiras pela RGT  
 Fonte: Seeklogo ([19? ou 20?]) Google Imagens.

Mais uma vez, as cores dos símbolos supracitados tentam reafirmar uma identidade nacional. Dessa vez, estão ligados ao globo terrestre, que, não por acaso, é o principal *slogan* da RGT. A divulgação da data a ser comemorada não teria como passar despercebida pela população, assim como o esforço da RGT em afirmar a ligação entre tal evento e a emissora.

Sobre a RGT no contexto dos 500 anos, Moraes (2001, p. 29) afirma:

Na pós-modernidade, a narrativa midiática se encontra como condutora de nossas identidades. A Rede Globo, como ocupa a virtualidade (o não-espço) nacional, se encarrega de dar forma a uma identidade “brasileira” representada a partir de simulacros, signos de identificação, como sua vinheta, por exemplo. Logo a comemoração dos 500 anos procurou reforçar a ideia (ou melhor, a ideologia) de que a Globo é o Brasil.

Além da produção de minisséries como *A muralha* e a já citada *A invenção do Brasil*, a emissora também fez 10 (dez) *shows* em metrópoles brasileiras e retransmitiu os festejos em cadeia nacional. A RGT elegia a si mesma como parte fundamental nessa nação que propagava juntamente com as instâncias governamentais. Demonstrando, assim, que:

A ênfase do projeto global, portanto, encontrar-se-ia em conjunção com o ideário dos “500 anos” delineado pelo governo federal: celebração da diversidade cultural e étnica do país, sem espaço para os conflitos e desigualdades que pontuaram nossa história; ao contrário, privilegiando o sentimento de unidade – uma identidade que se constrói aglutinando e conformando as diferenças. Um índice do estreito vínculo entre a emissora e o governo federal podia ser observado nas *homepages* da Presidência da República e do Ministério do Esporte e Turismo – ambas possuíam *links* diretos para as páginas da Rede Globo. (RODRIGUES, 2007, p. 186).

A inserção das pautas sobre as comemorações na RGT deu sustento e visibilidade à ideia já configurada nas DRCNs, uma renovação da nacionalidade, o esquecimento de conflitos e a revitalização do poder do estado nacional. A emissora buscou construir um tipo de ligação entre o público e a data comemorativa, criando uma memória unilateral da história brasileira a partir de símbolos que conseguiam gerar identificação com a imagem da nação propagada.

Difícil não considerar o alcance de uma emissora com números significativos de audiência, que contava com 115 afiliadas e que possuía uma cobertura de 99, 84% do território brasileiro. Além do mais, quase 100% das festividades oficiais foram produzidas pela emissora (RODRIGUES, 2007).

Ainda sobre o alcance da RGT na programação comemorativa dos 500 anos, Cogo (2002) demonstra que aproximadamente 96% dos 541 receptores abordados numa pesquisa afirmam ter acompanhado na televisão a programação comemorativa sobre o “descobrimento”, superando revistas, jornais e internet. Os canais abertos tiveram maior público, a audiência da RGT chegou a 80,8% de indicações.

O modo “Global” de proceder instaurou discussões não apenas nesse episódio de comemoração do V Centenário. Desde sua origem, a emissora veicula o ideal de um projeto nacional, assumindo o papel de porta-voz e defensora dos interesses do Brasil. Alguns exemplos que denunciam os posicionamentos da RGT são a articulação com governos militares em nome de uma suposta segurança e estabilidade política e econômica, os posicionamentos conservadores veiculados como verdades absolutas, coberturas de acontecimentos políticos de forma conveniente – como quando contribuiu para a vitória de Fernando Collor.

No caso dos 500 anos, o sentimento de nacionalismo da RGT não veio apenas acompanhado de interesses políticos, houvera também implicações econômicas notáveis. Além de se tornar uma emissora com maior popularidade devido ao aumento da audiência, as comemorações renderam quotas significativas a partir de investimentos publicitários, tanto do governo quanto particulares (RODRIGUES, 2007).

Apesar da tentativa de silenciamento feita pela mídia, a data também foi marcada por reivindicações contra as festividades dos 500 anos do descobrimento. Nas cidades de Porto Alegre, Florianópolis e Recife, os relógios da RGT foram atacados, na tentativa de desmascarar essa representação comemorativa que atribuía alegria e orgulho à invasão e à violência sofrida pelos indígenas e pelos negros.<sup>18</sup>

A história que tais manifestações retratavam foi denominada de *Outros Quinhentos*. Os movimentos questionavam o caráter harmônico da versão comemorada e traziam à luz as disputas de poder e significação que caracterizavam a rememoração do período de constituição do país. Sobre as disputas de estruturação de memória, Pollak (1992, p. 4) afirma que

A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo.

---

<sup>18</sup> Sobre isso, veja o documentário intitulado *O relógio e a bomba – e os outros 500*. Outro olhar sobre as comemorações dos 500 anos é demonstrar as formas de resistência e luta dos povos indígenas nessa contestação histórica a respeito da descoberta do Brasil (KUNH, 2000).

Essa perspectiva de uma reconstrução de memória é a mesma que outros agentes sociais subalternizados e os indígenas exigiam durante as manifestações que se desenrolaram enquanto era festejada a sublime data do encontro que gerou a nação Brasileira. Diversos grupos de cunho popular se manifestavam contra a farsa da celebração nacional. Assim surgiam as manifestações dos “Outros 500” na tentativa também de reformular a memória coletiva que foi reafirmada durante séculos a respeito dos povos indígenas e outros grupos sociais marginalizados e relegados a cantos esquecidos da memória nacional.

Durante a comemoração dos anos de descobrimento, centenas de brasileiros – indígenas, trabalhadores sem-terra, Movimento Negro etc.– iniciaram uma marcha em direção à Coroa Vermelha e a Santa Cruz de Cabralia (BA). A caminhada visava reunir representantes de comunidades indígenas e de outras “minorias”, que tinham como objetivo se oporem ao governo e a tais comemorações, em uma manifestação paralela às comemorações oficiais. De ambas as cidades, ativistas, militantes, indígenas, estudantes e cidadãos em geral pretendiam marchar até Porto Seguro, onde aconteciam as festividades da comemoração dos 500 anos do Brasil. Porém, a chegada nunca aconteceu.

Em Porto Seguro, o então presidente FHC confraternizava com o ex-governador Antônio Carlos Magalhães (ACM) e empresários, numa festa "para gringo ver", sem chance para as minorias, mas com a certeza de que as comemorações estavam totalmente amparadas por um esquema de segurança que incluía helicópteros, forças militares e de inteligência, em grande escala, de forma que reprimiram os manifestantes com extrema violência (PINTO, [200?])<sup>19</sup>. Uma comemoração de 500 anos digna do Brasil, 500 anos de violência e opressão sobre os povos indígenas sobre as demais minorias.

Apesar da truculência da polícia militar baiana durante as manifestações contra as comemorações oficiais, o Diário Oficial (DO) publica, no dia 26 de abril do mesmo ano, uma matéria que, sob a sua ótica, desmentiria os boatos da violência que marcaram a data, como pode ser evidenciado através do trecho da matéria *PM contesta agressão a manifestantes*:

A Polícia Militar da Bahia esclarece que, ao contrário do que vem sendo divulgado, agiu com rigor mas não agrediu os manifestantes membros do movimento “Brasil, Outros 500”, que estavam em Santa Cruz Cabralia durante o dia 22 de abril. “Os policiais estavam no local à distância dos manifestantes para garantir a segurança de turistas e pedestres que iam para Porto Seguro, quando começaram a ser agredidos com pedras e garrafas”, explica o coronel Christóvão Rios de Brito, chefe da Casa Militar do Governador e responsável, junto com o ministro-chefe do Gabinete de Segurança Institucional, general Alberto Cardoso, pela segurança durante as

<sup>19</sup>Matéria divulgada por Morgana Gomes.



comemorações dos 500 anos de Descobrimento do Brasil. (PM..., 2000, p. 9).

Ainda sobre tentativas de silenciamento, no dia 28 de abril sai, em nota, no DO, a matéria intitulada *Deputado acusa grupos de usar índios*. Heraldo Rocha, do Partido da Frente Liberal (PFL), discursou na Assembleia Legislativa (AL) sobre os conflitos ocorridos entre indígenas e polícia durante comemorações dos 500 anos. Segundo o deputado, a oposição teria se utilizado da ingenuidade dos indígenas e os feito de massa de manobra para causar tumulto durante as festividades promovidas pela gestão governamental vigente (DEPUTADO..., 2000). A matéria diz:

Segundo Heraldo Rocha, os índios foram tratados pela oposição como inocentes úteis. ‘É a mesma estratégia ultrapassada de usar minorias, sacrificando-as’, disse. O deputado destacou a estratégia utilizada pelo governo baiano que procurou preservar a ordem democrática durante as comemorações, usando autoridade sem autoritarismo. (DEPUTADO..., 2000, p. 2).

Tais matérias exemplificam as tentativas de harmonizar mais uma vez os conflitos oriundos dessa construção falha de identidade nacional unificada, tal como apaziguar as insatisfações geradas pelas comemorações dos 500 anos de “descobrimento”.

Apesar de o trabalho ser voltado ao cinema ficcional de longa metragem, é importante citar o documentário *O relógio e a bomba – e os outros 500*<sup>20</sup> como mais uma maneira de ressaltar outro olhar sobre as comemorações dos 500 anos e de demonstrar as formas de resistência e luta dos povos indígenas nessa contestação a respeito da descoberta do Brasil. O documentário retrata os acontecimentos provenientes da marcha pelos *Outros 500*.

O breve vídeo de 22 (vinte e dois) minutos relata como foi a viagem a Porto Seguro nas manifestações dos *Outros 500*. Ao som dos tiques do relógio de contagem regressiva, ou repressiva, mostram-se os dois lados das comemorações. Uma celebração com direito a discurso de democracia, missa de redenção e falatório português entra em choque com as manifestações organizadas para denunciar o falso descobrimento e os anos de violência contra os indígenas e os movimentos populares.

---

<sup>20</sup>*Outros 500*– Data: 2000; Direção: Cireneu Kuhn; Duração: 22 min.; Produção: Verbo Filmes. Prêmios: UNESCO Guarnicê Nacional de Cine-Vídeo, São Luís do Maranhão; TATU DE OURO Jornada Internacional de Cinema-Vídeo, Salvador/Bahia (BA); Margarida de prata – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Brasília/Distrito Federal (DF); Classificação Oficial: II Festival Internacional do Cine Ambiental, Goiás/Goiás (GO); I Festival dos Festivais, Curitiba/Paraná (PR).

No documento final da marcha de conferência dos povos e organizações indígenas do Brasil, os manifestantes afirmam:

Somos mais de 3.000 representantes, de 140 povos indígenas de todo o país. Percorremos terras e caminhos dos rios, das montanhas, dos vales e planícies antes habitados por nossos antepassados. Olhamos com emoção as regiões onde os povos indígenas dominavam e construía o futuro, ao longo de 40 mil anos. Olhamos com emoção as regiões onde os povos indígenas tombaram defendendo a terra cortada por bandeirantes, por aventureiros, por garimpeiros e, mais tarde, por estradas, por fazendas, por empresários com sede de terra, de lucro e de poder.

Refizemos este caminho de luta e de dor, para retomar a história em nossas próprias mãos e apontar, novamente, um futuro digno para todos os povos indígenas.

Aqui, nesta Conferência, analisamos a sociedade brasileira nestes 500 anos de história de sua construção sobre os nossos territórios. Confirmamos, mais do que nunca, que esta sociedade, fundada na invasão e no extermínio dos povos que aqui viviam, foi construída na escravidão e na exploração dos negros e dos setores populares. É uma história infame, é uma história indigna.

Dignidade tiveram, sempre, os perseguidos e os explorados, ao longo destes cinco séculos. Revoltas, insurreições, movimentos políticos e sociais marcaram também nossa história, estabelecendo uma linha contínua de resistência. (O BRASIL..., 2000, p. 1).

Memórias estão sendo disputadas, porém apenas uma das facetas desse conflito estava presente nos meios amplos de comunicação. Enquanto a RGT servia de instrumento de alcance para as ações comemorativas do governo vigente, as lutas de grupos que iam para as ruas manifestarem sua indignação com tais festejos e conjuntura do país eram silenciadas. Sobre o investimento na construção das identidades e sua eficácia, Woodward (2008, p. 55) afirma: “Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelo discurso, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos”. A veiculação ampla de uma comemoração harmônica perante a outra carregada de denúncias fez com que se reafirmasse, mais uma vez, em nome de uma identidade nacional, a marginalização das identidades dissonantes.

Dentro dessa disputa de memória e veiculação de ideais comemorativos, em meados dos anos 2000 foram muitos os produtos audiovisuais lançados por motivação ou inspiração nesse contexto. Alguns celebravam a tal descoberta, outros não manifestavam esse espírito de comemoração optando mais por releituras críticas e posicionamentos que contrariavam a ordem vigente de representação dos povos indígenas.

O filme tratado nessa dissertação foi um dos títulos lançados nesse período. Seguiremos apresentando os principais elementos de construção da película para melhor

entendermos qual a ideia passada pelo filme e de que forma pôde ser recebida pelos telespectadores.<sup>21</sup> Continuaremos a discussão demonstrando aspectos de construção da narrativa fílmica, de divulgação e transmissão à recepção e interpretações. Para tanto, exploraremos fontes que nos serviram no auxílio da construção do roteiro, assim como exploraremos o mito fundador de construção nacional figurado na história de *Caramuru*.

### 3.2 CARAMURU: DE VOLTA AO MITO

Tendo em vista que o mito *Caramuru* foi apropriado de diferentes formas em processos de formação e reafirmação da identidade nacional, recorreremos às contribuições de Orlandi (2001) no que se refere a discursos fundadores. Segundo Orlandi (2001), por se constituir em referência básica no imaginário social, o discurso fundador é forjado utilizando como referência construções já presentes no imaginário. Os sentidos então produzidos são projetados

(...) para a frente e para trás, trazendo o novo para o efeito de permanente. (...) talvez esse efeito que o identifica como fundador: [ou seja,] a eficácia em produzir o efeito do novo que se arraiga no entanto na memória permanente (sem limite). Produzindo desse modo o efeito do familiar, do evidente, do que só pode ser assim. (...) O fundador busca a notoriedade e a possibilidade de criar um lugar na história, um lugar particular. Lugar que rompe no fio da história para reorganizar os gestos de interpretação. (ORLANDI, 2001, p. 13-14).

Ao ressignificar o já existente, tornando-o novo através da produção de sentidos, os discursos fundacionais costumam ser incorporados a novas tradições na construção da história e de outras memórias. Para tanto, esses discursos se deslocam dentro de um “terreno fértil [...] que confunde a realidade, a imaginação (a ficção, a literatura) e o imaginário (a ideologia, o efeito de evidência construído pela memória)” (ORLANDI, 2001, p. 16-17). Contudo, essas construções também implicam em delimitação de lugares e importância para os atores sociais envolvidos.

Diante desses conceitos, discutiremos a lenda de *Caramuru* enquanto um dos mitos fundadores apropriados pela disputa de memória na construção da identidade nacional. A

<sup>21</sup>Cabe lembrar que representações analisadas no decorrer do trabalho não são colocadas enquanto regra de interpretação de cada telespectador. É estudada aqui, sobretudo, a intenção da produção cinematográfica e o que ela pôde significar.

lenda conta sobre um náufrago que encontrou, nas terras além-mar, um refúgio entre os índios. Após chegar à Bahia, Diogo se depara com um povo antropófago e escapa de virar comida após disparar uma arma de fogo. Os habitantes das novas terras, por nunca terem visto tamanha explosão, acreditaram que Diogo seria uma espécie de divindade, assim surge o nome *Caramuru*, de significados: filho do trovão, filho do fogo, dragão do mar, entre outros. Conta-se que, após o disparo, os índios, assustados, postaram-se aos pés de Diogo e assim ele conseguiu se impor perante os Tupinambá, aprendeu línguas e costumes com o convívio e, pelo respeito, conseguiu se casar com Paraguaçu, a filha do chefe Tupinambá, mais tarde batizada como Catarina (DURÃO, 1961).

Segundo Amado (1998), não se sabe ao certo a data de chegada de Diogo às novas terras e nem se de fato fora um naufrágio. Existe a possibilidade de Diogo ser mais um degredado deixado no litoral brasileiro ou mais um dos judeus que buscaram a América ao serem expulsos do Reino. O mito de Diogo Álvares, o *Caramuru*, é um tema recorrente da historiografia, da literatura e do imaginário brasileiro, uma vez que

Essa é uma antiga história arraigada na cultura brasileira, importante para a formação de uma certidão 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, 1998, p. 5).

A história do naufrágio de Diogo durante os primeiros anos de colonização portuguesa, apesar de ser questionada por alguns historiadores, foi reafirmada por narrativas, como a de Pe. Simão de Vasconcellos (1663), fixada no poema épico de Santa Rita Durão, reforçada pela iconografia sobre o “descobrimento” e cristalizada na memória coletiva como uma verdade a qual sustenta o mito fundador.

Sobre a construção e reafirmação de mitos, Amado (1998, p. 42) considera que:

Os mitos podem ser, e muitas vezes são, socialmente manipulados, pois representam uma fonte potencial de poder. Muitos mitos são conscientemente reforçados, atenuados, divulgados, «envelhecidos» ou embelezados porque beneficiam um determinado segmento social, um governo ou uma nação. Um grupo que se identifica ou é identificado com um mito positivo transfere a autoridade simbólica conferida pelo mito – que é imensa – para si próprio. A partir de então poderá decidir quem irá, ou não, compartilhar dessa identidade, quem pertencerá ou não ao grupo.

A construção de mitos fundadores elege os personagens e seus respectivos lugares na história. Através do posicionamento de herói ou coadjuvante, os símbolos que configuram o mito atribuem prestígio ou esquecimento aos agentes históricos. A partir dos lugares politicamente definidos na narrativa, designam-se grupos que se identificam ou não com a versão narrada.

A repetição de tais versões acaba instituindo lugar de verdade dentro do imaginário coletivo. A história de *Caramuru* foi várias vezes escrita por diferentes autores. Desde pequenas citações em textos como o de Gabriel Soares de Souza (1949), em 1587, sendo também recuperado em 1663 por Simão de Vasconcellos (1963, p. 35-40), passando pelo estilo barroco de Pitta (1880, p. 29-31) e, finalmente, ganhando maior popularidade no poema épico de Santa Rita Durão (1961), conforme Amado (1998).

Para a análise do filme a ser discutido, voltaremos a esse poema épico considerado um hino da façanha civilizatória para Portugal, escrito pelo Frei Santa Rita Durão, um religioso agostiniano do período colonial, orador e poeta brasileiro residente e educado em Portugal. Considerado por alguns como um dos precursores do indianismo no Brasil, seu poema de nome “Caramuru” é a primeira obra narrativa escrita a ter como personagens indígenas do Brasil.

O poema é dividido em dez cantos, cada um com cerca de 80 (oitenta) estrofes. Traz a lenda de Caramuru como uma epopeia, valorizando e romantizando os feitos do apelidado “filho do trovão”. A narrativa parte da saída de Diogo da cidade de Viana, Portugal, discorrendo sobre suas ações, e se finda em honrarias aos grandes feitos e descendentes de *Caramuru*.

Publicado em 1781, *Caramuru, o poema épico do descobrimento da Bahia* é uma das obras que traz como ponto central a tentativa de construir uma história acerca do descobrimento do Brasil – assim como *O Uruguai*, *A confederação dos Tamoios*, *Os Timbiras*, entre outros. Durante os séculos XVIII e XIX, predominaram, nesse tipo de narrativa, elementos que buscavam o sentimento de nacionalismo.

As características peculiares que o poema apresenta estão ligadas diretamente aos conflitos ideológicos que marcaram o contexto de sua produção. A obra foi concebida em um período marcado pela expulsão dos jesuítas de Portugal, ordenada pelo Marquês de Pombal, déspota esclarecido que governava o país desde 1755. Ao destituir os jesuítas da administração e conversão dos indígenas e ao transferir esse poder aos diretórios controlados por seu governo, Pombal restringiu o poder dos jesuítas no Império.

Na segunda metade do século XVIII, devido às acusações de que os missionários estariam desviando os lucros e a mão-deobra indígena para seus próprios proveitos, a Igreja teve sua força reduzida, tanto pelo Iluminismo quanto como interlocutora entre os índios e os europeus (TREECE, 2013).

E como lembra Treece (2013, p. 311):

[...] o poema é acima de tudo notável por sua perspectiva veementemente católica, sua conseqüente subversão de diversos elementos fundamentais do enredo tradicional e sua visão condenatória dos indígenas. Isso tudo se torna ainda mais interessante no contexto das ideias europeias da época, nas quais a imagem do homem primitivo tinha conquistado um estatuto cada vez mais significativo sob o impacto de figuras como Montaigne, Lafitau, Montesquieu e Diderot, alcançando seu clímax com o “*hommenaturel*” de Rousseau e a publicação do *Discoursurl’origineetlesfondements de l’inégalitéparmileshommes* em 1755.

Fica evidente, no poema, a tentativa de reafirmação da contribuição dos eclesiásticos no processo de colonização. Durão (1961) descreve o principal personagem, Diogo Álvares, como um característico missionário jesuíta que tem grande influência religiosa sobre os povos que aqui habitavam.

A obra seria uma grande demonstração de um sentimento nacionalista, o que atesta a frase inicial das *Reflexões prévias e argumento*, que antecede o poema na obra. Durão (1961, p.13) escreve: “Os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria.”. Ainda nesse momento do livro, Durão (1961, p. 13-14) apresenta um resumo da história e demonstra como a narrativa se desenvolverá:

Diogo Álvares passava ao novo descobrimento da capitania de São Vicente, quando naufragou nos baixos de Boipebá, vizinhos à Bahia. Salvaram-se com ele seis dos seus companheiros, e foram devorados pelos gentios antropófagos, e ele esperado, por vir enfermo, para melhor nutrido servir-lhes de mais gostoso pasto. Encalhada a nau, deixaram-no tirar dela pólvora, bala, armas, e outras espécies, de que ignoravam o uso. Com uma espingarda matou ele caçando certa ave, de que espantados, os bárbaros o aclamaram Filho do trovão, e Caramuru, isto é, Dragão do mar. Combatendo com os gentios do sertão, venceu-os, e fez-se dar obediência daquelas nações bárbaras. Ofereceram-lhe os principais do Brasil as suas filhas por mulheres; mas de todas escolheu Paraguassu, que depois conduziu consigo à França, ocasião em que outras cinco Brasilianas, seguiram a nau francesa a nado, por acompanhá-lo, até que uma se afogou, e, intimidadas, as outras se retiraram.

A história central apresenta elementos fortemente marcados pelo colonialismo, onde se conta sobre um português herói rodeado por figurações indígenas que fazem parte da

exótica natureza brasileira. A caracterização dos personagens denuncia a tentativa de criar personalidades ideais. Diogo é posto como um nobre homem, justo, piedoso, patriota, afeiçoado, amoroso, tolerante e, sobretudo, civilizado. A exemplo, no canto I, Durão (1961, p. 17) inicia a narrativa da seguinte forma:

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

Segundo Treece (2013), a denominação “filho do trovão” dada por Durão a Diogo, na lenda, acaba por propagar a ideia de que Caramuru fosse uma espécie de Cristo. Como Tupã é considerado “origem ou mãe do trovão”, Diogo, como o “filho do trovão”, passaria a ser constituído como um filho desse deus. Caramuru é posto como um ser divino que mostraria o caminho verdadeiro à religião indígena, ou seja, o catolicismo.

Em continuidade, nos estrofes III e VI, Durão (1961, p. 18-19) descreve Diogo:

E vós, Príncipe excelso, do Céu dado  
Para base imortal do Luso Trono;  
Vós, que do Áureo Brasil no Principado  
Da Real sucessão sois alto abono[...]

Príncipe do Brasil, futuro dono,  
À Mãe da Pátria, que administra o mando,  
Ponde, excelso Senhor, aos pés do Trono  
As desgraças do Povo miserando:  
Para tanta esperança é o justo abono,  
Vosso título, e nome, que invocando,  
Chamará, como a outro o Egípcio Povo,  
D. José Salvador de um Mundo novo.

A caracterização heroica de Diogo, posteriormente Caramuru, se baseia em preceitos favoráveis aos interesses vigentes na época. No final do século XVIII, eclodiam os movimentos pró-independência no Brasil. Como bem resume Amado (1998, p. 194) sobre o mito, Caramuru é posto como um:

[...] 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, qualidades reforçadas ou adquiridas pelo contato com a outra

civilização, e, quando necessário, também por via da guerra. O contato com a alteridade, sofrido e traumático em muitos momentos, transforma profundamente Diogo: o naufrago quase devorado pelos índios precisou sofrer, amar uma nativa, aprender com dificuldade uma língua estrangeira, adaptar-se a costumes estranhos, viver longas décadas longe da pátria, sair do e retornar ao Brasil para transformar-se no Caramuru, o herói híbrido, culturalmente mestiço e fundador de uma descendência biologicamente mestiça, redimido e engrandecido pela experiência com o outro.

Caramuru representava a forma harmônica de reafirmar a colonização portuguesa e, ao mesmo tempo, de ensinar aos indígenas uma cultura posta como superior para que pudessem assim salvar suas almas (AMADO, 1998).

Quanto a Paraguaçu<sup>22</sup>, nas estrofes do poema é retratada como gentil, delicada, branca, submissa, recatada e, estranhamente, conhecedora da língua lusitana, como atesta na estrofe LXXVIII do canto II:

Paraguaçu gentil (tal nome teve),  
 Bem diversa de gente tão nojosa,  
 De cor tão alva como a branca neve,  
 E donde não é neve, era de rosa;  
 O nariz natural, boca mui breve,  
 Olhos de bela luz, testa espaçosa;  
 De algodão tudo o mais, com manto espesso,  
 Quanto honesta encobriu, fez ver lhe o preço. (DURÃO, 1961, p. 64).

Paraguaçu carrega, em sua caracterização, elementos tipicamente europeus, mais parece portuguesa, pelos hábitos e tez, do que indígena. Personalidade essa concretizada, após o batismo, a, agora, Catarina, tem visões sobre Nossa Senhora e se demonstra católica, representando a possibilidade da salvação indígena através da religião e a favor do projeto de colonização, por meio da qual a imposição civilizatória se configura como redenção dos povos indígenas através do catolicismo.

Pode-se perceber a dicotomia que permeia a definição dos povos indígenas. No poema, são divididos em dois grupos, como tradicionalmente são retratados, os bons e os maus – percebe-se isso na descrição de Paraguaçu, no trecho “Bem diversa de gente tão nojosa” (DURÃO, 1961, p. 61); enquanto ela é enaltecida pelas características marcadamente europeias, os outros são postos como nojosos por fugirem a esses padrões. Os personagens Gupeva e Sergipe pertencem ao primeiro grupo, por serem amigos de Caramuru. No segundo grupo, encontra-se Jararaca e outros indígenas que servem como figurantes na

---

<sup>22</sup> Ora grafada como Paraguassu.



narrativa, sendo opositor de Diogo na conquista de Paraguaçu. Segundo Amado (1998, p. 197), para Durão,

Todos os índios têm como traços comuns o gosto pela guerra (o que os torna extremamente perigosos), e, com a notável exceção de Paraguaçu, também o desconhecimento da língua portuguesa e da religião cristã, uma profunda ignorância e uma falta tão completa de civilidade e sofisticação que se assemelham muitas vezes a animais: “gentio ferocíssimo”, “nação feríssima”, “feras”, “gente crua”, “infausta gente”, “ignorância rude” e “gula infame” (=antropofagia) são expressões com frequência a eles relacionadas. Serem assim os indígenas é o que permite a Caramuru, e, por extensão, a todo o povo português, exercer a missão evangelizadora e civilizadora a ele(s) reservada pela história.

A definição de barbárie atribuída aos indígenas seria a justificativa da implantação do projeto colonizador no Brasil. Tal façanha é tratada como um favor aos colonizados; afinal, defendia-se que, através desse processo de civilização e conversão, eles salvariam suas almas.

“Povo insano” e “selvagens” – eis os termos utilizados no século XVIII pelo Frei Durão para definir os povos indígenas em sua narrativa da epopeia portuguesa. Ao elaborarem a *Invenção do Brasil* em formato de minissérie, Guel Arraes e Jorge Furtado (2000, p. 7-8), no roteiro inicial, indicam esse poema como fonte fundamental para o desenvolvimento do enredo, afirmando que:

A lenda de Caramuru e seu casamento com Paraguaçu se tornou parte do imaginário popular brasileiro graças principalmente ao poema épico “Caramuru”, do Frei José de Santa Rita Durão, e à sua versão romanceada por Viriato Corrêa em “As mais belas histórias da História do Brasil”.

No poema em questão, Frei Durão atribui aos indígenas outros termos como: “infeliz”, “gente insana”, “devassos”, “corrupto gentilíssimo”, “cruel gente”, “feíssimos selvagens”, “gente tão nojosa”, “bárbaro ignorante” e como possuidores de um “idioma escuro”; além de se referir à condição dos índios como “danosa”, uma condição que é uma “vergonha, triste miséria humana”. Logo, podemos perceber que trazer a influência de tal poema para a composição da narrativa se torna sintomático.

Com o uso dessa fonte, podemos evidenciar a visão predominante contida no filme e em que momento elas se contradizem. É importante também perceber como essa história de Caramuru mais uma vez é retomada em diferentes épocas, mas num contexto similar de construção de identidade nacional.

O mito de Caramuru representa interesses tanto brasileiros como portugueses. O Brasil é colocado como país cordial de natureza exuberante que abarca uma variedade de culturas e, mesmo assim, consegue harmonizá-las e unificá-las na construção de uma pátria uma; ao mesmo tempo em que Portugal é exaltado pelos feitos civilizatórios. Como afirma Amado (1998, p. 46),

O mito do Caramuru, tecido ao longo de séculos, constituído por um núcleo básico – repetido *ad infinitum*, após fixado pelo Pe. Simão de Vasconcellos – , adaptado, como se viu, às sempre novas audiências e demandas, foi várias vezes politicamente apropriado (basta lembrar as intenções explícitas dos dois últimos autores portugueses), mas, como a fênix, ressurgiu sempre, renovado e despolitizado, pronto para ser novamente apropriado. É um mito que toca em alguns dos mais importantes, queridos e afagados componentes da construção das memórias coletivas de brasileiros e portugueses. No caso do Brasil, metaforizando o belo país abençoado por Deus, que soube sempre resolver com amor, sem violência, com alegria (com samba, cachaça, carnaval e futebol), com negociação e congraçamento (por artes do “jeitinho” e da malandragem, da mestiçagem e da democracia racial) os imensos desafios da sua sociedade plural. No caso português, o da nação gloriosa de Afonso Henriques e dos grandes navegadores, do pequenino país descobridor e povoador de mundos, civilizador e salvador de almas, que jamais se curvou ante os enormes perigos do destino imposto por Deus e pela História.

As características e ideais propostos no poema de Durão representam uma tentativa de construção de um mito fundador e ainda hoje são citadas e fixadas no imaginário popular. Segundo Chauí (2000, p. 7),

O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente.

Derivada desse modo de contar a história do suposto descobrimento com o intuito de recuperar os mitos de fundação nacional 500 anos depois, uma nova versão sobre a história de Caramuru surge com aspectos divergentes, mas, sobretudo, similares no que diz respeito à mistura de ficção e história na consagração da nação e do poder vigente. Os mitos fundacionais criam “um passado inequívoco, empurrando um futuro pela frente e que nos dão

a sensação de estarmos dentro de uma história de um mundo conhecido” (ORLANDI, 2001, p. 12).

O uso desse discurso fundador possibilita ao roteiro do filme a utilização da história construída sobre o período enquanto componente no processo de significação do passado e das práticas do presente. Segundo Chauí (2000, p. 5-6),

Ao falarmos em *mito*, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. Se também dizemos mito fundador é porque, à maneira de toda *fundatio*, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal.

Nessa perspectiva de vínculo com o passado, poderemos observar, no capítulo seguinte, os diálogos entre representações que se arrastam desde o século XVI, passando por algumas obras da historiografia brasileira dos séculos XIX e XX, ligadas, direta e indiretamente, às produções cinematográficas contemporâneas, revelando intenções na reutilização de um mito para celebração de uma data histórica que exalta feitos de colonizadores e mascara a resistência e a violência sofrida pelos povos colonizados.

A partir dessa série de representações, poderemos compreender a historicidade das imagens e discursos que estão atreladas ao imaginário social a respeito dos povos indígenas do Brasil, bem como refletir sobre a (re)construção de memórias históricas sobre esses sujeitos.

#### 4 CARAMURU E AS REPRESENTAÇÕES SOBRE O INDÍGENA BRASILEIRO

Antes mesmo de o filme *Caramuru, a invenção do Brasil* ser lançado, já estava nas bancas o livro que guiou o roteiro da minissérie que serviria de base para o mesmo. No prefácio de *O Livro da minissérie da TV Globo*, os autores apontam: “Esta é uma ficção baseada em fatos reais, como toda história. E também em outras histórias, em parte reais e em parte inventadas. Como toda ficção” (FURTADO e ARRAES, 2000, p. 7). Apesar desse aparente descompromisso com os fatos históricos estarem presentes no livro, no filme não há menor menção de que se trata de um hibridismo por meio do qual se mesclam a banalização da identidade brasileira e a carnavalização dos conflitos advindos dos primeiros contatos entre colonizadores e povos indígenas.

A versão lançada para o cinema teve a exclusão de algumas cenas contidas na minissérie e de alguns fatos históricos, configurando a obra fílmica muito mais interessada no mercado de produtos de alto consumo. Como sugere Santos (2006, p. 90),

Em *Caramuru, a invenção do Brasil*, consideramos que a usurpação da realidade histórica do povo que passou por todo o processo de colonização a partir das primeiras expedições ao Novo Mundo, tomou o signo de uma espécie de violência midiática pelo ocultamento dos trechos documentais que continha a própria minissérie. Do início ao fim, o filme ainda nos faz rir e a impressão que se tem é que tudo (o próprio documentário), de fato, não passou de uma grande invenção[...].

A opção de trazer a narrativa sem os elementos documentais, que apareciam por vezes na minissérie, possibilitou uma abertura maior do imaginário a respeito da história da chegada dos colonizadores no Brasil. O mito de Caramuru e toda a história que lhe envolve foram retratados no filme como uma comédia, abandonando o aspecto de *docudrama*<sup>23</sup> como sugeriam os diretores, dando principal atenção ao romance entre os personagens.

Como a antropofagia e o canibalismo são assuntos recorrentes na maioria das retratações sobre os povos indígenas na mídia, é interessante pensar o papel da indústria de cultura de massa na construção do imaginário social a partir dos filmes. Segundo Santos (2006), a mídia desempenha também o papel de devoradora, uma vez que engole o público

<sup>23</sup>Categoria que se enquadra entre a ficção e o documentário, mesclagem de elementos ficcionais e verossímeis.

com sua narrativa usando esquemas que são criados propositalmente para melhor envolver os telespectadores na trama. O filme se torna tão envolvente a ponto de muitas vezes não ser questionado o que se propaga, os símbolos que são postos ali dificilmente são problematizados, tamanha a magnitude da construção da narrativa feita para fins comerciais.

Ao servir-se de temas nos quais busca inspiração para suas obras e depois ofertá-las à sociedade, percebemos que é a indústria cultural de massa que se fortalece. Neste grande “banquete midiático” que é servido, em que um é engolido pelo outro, a sociedade e seus bens simbólico-culturais tornam-se produtos de puro consumo e enfraquece – justamente o sentido oposto ao valor cultural e simbólico da antropofagia praticada pelos índios do século XVI. (SANTOS, 2006, p. 17).

No mesmo sentido, Santos (2006) frisa também o caráter “canibalesco” da mídia quando esta se apropria de histórias baseadas em fatos com o intuito de criar produtos de consumo de massa, sem maiores cuidados para a preservação dos valores culturais e históricos. A História pode servir para o cinema na elaboração de dispositivos que visam mais a manutenção de lugares de poder na sociedade do que divulgar informações de valor cultural (SANTOS, 2006).

Desta forma nem a televisão nem o cinema tiveram a preocupação de exprimir valores culturais, mas sim a de pasteurizar, igualar e homogeneizar diversos conteúdos ao gosto do público, buscando a popularização da microssérie e do filme, como uma forma de patrocinador hábil de um modelo consumista originário nas sociedades industriais do século XIX. E foi desta forma canibalesca e agressiva, que tanto a microssérie como o filme *Caramuru, a invenção do Brasil* foram exibidos: de uma maneira feroz, devoradora e sem questionamento pelo público. (SANTOS, 2006, p. 40).

A narrativa do filme não foi construída por historiadores; é uma obra encomendada para as comemorações dos 500 anos para conseguir ampla repercussão. As representações contidas no filme podem deformar os fatos históricos que estão figurados em sua narrativa. Benjamin (1994) salienta o perigo da forma como a História pode ser apropriada e apresentada na mídia. Diz ele a este respeito:

O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E este inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1994, p.224-225).

O “inimigo”, em diálogo com a fala de Benjamin (1994), seria representado pela mídia, esta que, em seu lugar de poder pela repercussão massiva, pode se utilizar de símbolos para a configuração de uma outra história. As tradições comemorativas, por exemplo, podem servir de instrumento para a manutenção dos interesses da classe dominante.

Segundo Benjamin (1994, p. 172),

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.

O filme, como sendo uma produção coletiva, recebe influência dos meios que o produz e do meio para onde é direcionado. A produção e difusão em massa produz o fácil acesso. A abrangente procura da mídia para informar abre um grande espaço para o surgimento de interpretações e “verdades” múltiplas sobre um mesmo fato histórico sem necessariamente ter o cuidado de comprovação.

Mesmo que saibamos que o conteúdo do filme não foi assimilado de forma única e pacífica, podemos notar a pouca possibilidade, à primeira impressão, de distinguir o que era produção simbólica do que estava ligado à história da colonização do Brasil. Analisamos que, apesar de não aparentar compromisso com a história, o filme traz uma imagem que pode se fixar no imaginário social como “verdade”, devido ao pouco contato com a construção da História do país; legitima o equívoco de julgar verossímil a narrativa do filme. Uma vez que há redução de valores culturais e históricos dentro da narrativa fílmica, podemos pensar sobre a escolha do gênero de comédia para retratar tal história, refletir sobre o poder do cinema em transformar em cômico um episódio violento e trágico como foi o da colonização, como essa reformulação indicava uma tentativa de consolidar com uma nova roupagem a identidade brasileira dos 500 anos.

#### 4.1 PERSONAGENS E SINOPSE DO FILME

Antes de começarmos a destrinchar o filme de forma mais objetiva, vamos à caracterização dos principais personagens e à sinopse<sup>24</sup>:

- **Diogo Álvares:** Protagonista, pintor português e ingênuo. Não reconhecido pelo talento, é levado a trabalhar numa cartografia, para ilustrar os mapas das expedições de Portugal. Ao ser seduzido pela cortesã Isabelle, que busca roubar os mapas secretos, Diogo é degredado. Após naufrágio da embarcação, Diogo se depara com os Tupinambá. Por sorte, ao disparar uma arma de fogo, Diogo ganha o respeito dos indígenas e passa a se chamar Caramuru. Apaixona-se por duas indígenas, Moema e Paraguaçu; a última se torna sua esposa. Assim, entra para a história como o estrangeiro que viveu entre os índios como uma espécie de divindade.
- **Vasco:** Nobre e ganancioso, roubou os mapas de navegação para trapacear Cabral e ser o primeiro a chegar às riquezas das Ilhas Canárias. Suas ações estão sempre permeadas por interesses econômicos. Intermedia negócios entre as terras além-mar, sempre com golpes à vista.
- **Isabelle:** Parceira de Vasco em alguns golpes; é uma mulher gananciosa. Cria situações para conseguir o que deseja. Foi prometida a Diogo, mas Paraguaçu a convence a ser amante jogando com sua ganância; é enganada e acaba presa por traição.
- **Heitor:** Degredado, representado como um viajante mochileiro pronto pra qualquer adversidade que possa encontrar nas viagens. Busca o degredo para aproveitar as viagens e para conhecer novos lugares. Aparece rapidamente na narrativa.
- **Paraguaçu:** Brasileira, Tupinambá, filha mais velha do cacique Taparica. Bonita, sensual e sexual. Seu papel está atrelado ao de Diogo. Apesar de ser uma espécie de princesa na sua aldeia, a personagem Paraguaçu não ganha muita relevância no que diz respeito à construção do Brasil, a não ser pelo sexo e pela procriação. Curiosa, eloquente da língua portuguesa. O contorno de seu papel na trama se destaca pela sensualidade, sua rotina se desdobra entre se enfeitar para os colonizadores e se relacionar com eles.

---

<sup>24</sup> Informações retiradas de páginas referentes ao filme e a obras que citam o mesmo em sua composição. A caracterização dos personagens e a sinopse do filme são uma junção de todas essas informações e interpretações acerca da película.

- **Moema:** Irmã mais nova de Paraguaçu, a personagem também ganha contornos a partir dos desejos de Caramuru. Papel ligado, sobretudo à sensualidade. Com características similares às da irmã, porém, Moema é retratada como menos importante, uma vez que não ficou com *Caramuru*; teve seu papel reduzido, não foi tratada como importante na construção do que seria a nascente população brasileira.
- **Cacique Taparica<sup>25</sup>:** Chefe dos Tupinambá, pai de Moema e Paraguaçu. Preguiçoso, malandro e interesseiro. Vendedor das terras e materiais brasileiros, negocia uma espécie de liquidação do Brasil com os estrangeiros. Apresenta-se como um capitalista nato. Ora é colocado como um bobo que é passado para trás por não se posicionar devido à sua enorme preguiça, ora é posto como um esperto picareta que engana os europeus para conseguir bens materiais.
- **Sinopse:** O enredo começa basicamente quando Vasco (Luis Mello) repreende Diogo por ter feito uma pintura de uma mulher com traços que não correspondiam à sua real fisionomia. Diogo justifica dizendo que queria deixar mais artístico e mais bonito o retrato da mulher que seria a esposa de Vasco. Ao encontrar-se com a futura esposa, Vasco teve uma grande decepção. Devido ao seu desgosto, Vasco começa uma perseguição a Diogo, fazendo com que todos seus quadros sejam destruídos. Sem exercer seu trabalho de pintor, Diogo vai trabalhar numa cartografia real. Nesse período, conhece Isabelle (Débora Bloch) e se apaixona por ela. Isabelle usa Diogo para conseguir roubar o mapa da expedição de Cabral. Após isso, a cortesã denuncia Diogo à Corte por traição e o pintor é condenado ao degredo. Seguindo o golpe, Isabelle vai atrás de Diogo na embarcação com a desculpa de que fugiu com o mapa para esconder e salvar a arte que Diogo havia feito. Vasco e Isabelle têm o plano de entregar a Cabral um mapa falso, com rotas de trajeto maior, enquanto a nau de Vasco se guiaria pelo mapa verdadeiro e com percurso mais rápido. Na embarcação de Vasco, onde também seguem outros degredados, Diogo conhece Heitor (Diogo Vilella) que tenta ajudá-lo a sair da nau, mas não deu certo. Durante a viagem, uma tempestade faz a caravela naufragar, tendo sobrevivido apenas Diogo e Vasco. Diogo consegue chegar até a terra firme. Ao chegar à praia, encontra-se com a indígena Paraguaçu (Camila Pitanga) por quem se apaixona. Paraguaçu o leva para a aldeia, onde Diogo conhece o cacique

---

<sup>25</sup> Em alguns lugares, como nos créditos do DVD, esse personagem é chamado de Itaparica, mas, no livro do roteiro da minissérie que serviu de base para os cortes para o filme, ele está nominado de Taparica; seguiremos com o último.



Taparica (Tonico Pereira) e Moema (Débora Secco), pai e irmã mais nova de Paraguaçu. Moema sugere que o degredado seja acolhido e bem alimentado para que sirva de alimento para os integrantes da aldeia. Ao perceber a intenção, Diogo foge e é perseguido por vários índios. Na fuga, encontra uma arma e a dispara, ao assustar os índios, Diogo passa a ser venerado e chamado de Caramuru, “Filho do trovão”. Dessa forma, escapa de ser comido e passa a assumir um papel importante dentro da hierarquia Tupinambá, e segue se relacionando com as irmãs Paraguaçu e Moema, caracterizadas por forte apelo sexual. Ao conseguir esse lugar de confiança, Diogo passa a intermediar as relações entre europeus e os habitantes das terras do Brasil. Taparica quer realizar uma verdadeira liquidação das terras e bens do Brasil, como era muito preguiçoso, deixava os trâmites comerciais por conta de Diogo. Ao se ver saudosos pela sua terra natal, Diogo aceita voltar à civilização europeia, deixando Moema e Paraguaçu. Ao perceberem que Diogo estava indo embora, ambas se lançaram ao mar em busca da navegação, apenas Paraguaçu conseguiu alcançá-lo, seguindo viagem e casando-se com ele na Europa após convencer Isabelle a não se casar com Diogo em troca de ouro. Isabelle é passada para trás, ficando sem a riqueza que desejava. Diogo e Paraguaçu retornam ao Brasil. A narrativa finda com escritos de Paraguaçu sobre as aventuras que viveram ressaltando um final feliz eterno.

#### 4.2 ANÁLISE: CARAMURU, NARRATIVAS E PROBLEMÁTICAS

Feito o resumo do filme e a explanação rápida dos principais personagens, voltamos à análise do mesmo. A produção fílmica foi baseada em elementos históricos, literários, contos orais, como as lendas, e outros tantos elementos textuais e culturais que somam e dão um caráter multi-interpretativo ao filme. Ao buscarmos o fio condutor da narrativa em fontes plurais, o filme ganha sentidos diferentes. Escolhemos analisar o filme a partir das rupturas e continuidades com as obras da historiografia clássica já citadas. Não nos cabe fazer regra de recepção do filme, sabemos que o mesmo pode ter sido recebido de várias formas, mas levaremos em conta o desconhecimento da maioria dos expectadores ao se depararem com um filme que simula a história oficial da construção do Brasil num contexto de comemoração desse episódio. Como bem ressalta Santos (2006, p. 47),

Ao consideramos então, o fato de que ao celebrar os seus 500 anos de descobrimento, o Brasil passava por momentos político e economicamente difíceis, como difícil ainda é a situação atual do país alguns anos após a estréia da microssérie e do filme, sujeitar-se a esta forma violenta de comunicação, camuflada por uma comédia permeada ao final por um romance entre um português e uma índia, para explicar o surgimento do Brasil, é no mínimo colorir nossa história com a mancha da incoerência frente às inúmeras intenções (boas ou más) que apregoaram historiadores pelos quatro cantos do mundo.

Guiaremos a análise, buscando mostrar a quais interpretações o filme dá margem, uma vez que faz uso de representações grotescas e ridiculariza um momento histórico trazendo de volta alguns preconceitos já problematizados, num contexto de comemoração. Usaremos trechos de obras historiográficas já citadas nos capítulos anteriores para destacar a continuidade de alguns conceitos cristalizados desde o início da construção da História nacional; em contraponto, também sublinharemos novas formas de leitura sobre o período de colonização do Brasil.

#### 4.2.1 Cenas

Daremos início à amostragem de imagens congeladas das cenas que julgamos mais importantes para a análise em curso.<sup>26</sup> A começar com a cena pós-naufrágio, imediatamente se dá o primeiro encontro entre Diogo e a índia Paraguaçu. Os dois conversam com naturalidade através de trocadilhos e português castiço. Diogo se espanta ao perceber que Paraguaçu fala sua língua (conforme Figura 6, a seguir):

Diogo - Como é que você fala minha língua?  
 Paraguaçu - Língua?  
 Diogo - Sim, agora é sua vez de responder.  
 Paraguaçu - Língua! (Lambendo os dedos)  
 Diogo - Você fala minha língua... [Paraguaçu lambe o rosto de Digo] E fala fluentemente. (ARRAES, 2001).

<sup>26</sup> Infelizmente, não é possível trazer para o trabalho escrito trechos do audiovisual, assim, serão utilizadas imagens congeladas e fragmentos de diálogos do filme para ilustrar as passagens comentadas.



**Figura 6**– Paraguaçu e o recém-chegado, Diogo Álvares, interação com naturalidade  
Fonte: Arraes (2001, min.31:45)

Após trocarem informações sobre as formas de denominação de algumas palavras na linguagem em comum, conversam sobre a significação de “amor”. Enquanto Diogo fala com romantismo, Paraguaçu demonstra conhecer o sentido sexual do significado, trazendo uma cena bem parecida com as pornochanchadas brasileiras, em que se mesclavam a comédia e a insinuação sexual. Paraguaçu faz Diogo acariciar as partes íntimas dela, logo o conduzindo à prática do seu significado. Semelhante à imagem que Freyre (1998, p. 93) descreve em sua obra:

O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixaram-se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho.

Autores como Freyre (1998) defendem que a falta de moral sexual entre os povos indígenas, principalmente entre as mulheres, corroborou para o projeto de colonização, uma vez que a volúpia daquelas mulheres se transformava em contingentes populacionais. Tais ideias silenciam toda a violência sexual sofrida por essas mulheres do mesmo modo que julgam como condenável a liberdade sexual oriunda dessas comunidades. Porém, Soliva (2012, p. 8) afirma que:

O apetite sexual aguçado foi um componente tão mais presente entre os portugueses (colonizadores, dominadores) do que entre os outros grupos étnicos que compunham a sociedade brasileira. Dessa forma, as representações associadas à pretensa “sexualidade selvagem” do negro e do indígena não encontram paralelo nos traços culturais constitutivos das outras culturas responsáveis pela colonização. A luxúria das terras brasileiras foi antes uma consequência do tipo de organização social escravista que aqui se

estabeleceu. Essa organização franqueou o apreço por uma cultura hedonista, baseada na assimetria modelada pelas relações sadomasoquistas.

Temos, no período colonial, o encontro de duas educações sexuais distintas: a liberdade sexual dos povos indígenas ia de encontro aos costumes cristãos europeus. As mulheres indígenas eram interpretadas à sombra da moral cristã e julgadas por uma noção de moral que não condizia com as suas vivências; eram costumes diversos (SOLIVA, 2012).

Em seguimento ao filme, ao pintar Moema (Débora Secco) como se estivesse nua, Diogo desperta na índia a vontade de se parecer com a pintura. Moema, que estava coberta por penas, quer se despir. Diogo lhe explica que não precisa, ela questiona o porquê de ter sido retratada desse jeito e o mesmo responde: “Sendo você uma índia, tenho que pintá-la nua.”. Esse aspecto da narrativa lembra as problematizações que o senso comum traz de que os integrantes de sociedades indígenas devem corresponder a um estereótipo que se configura pela nudez e pelo uso de acessórios tidos como étnicos. Se tais pessoas se afastam desse modelo pré-estabelecido, há o questionamento de sua identidade. Como se para ser indígena se precisasse estar nu ou com penas, a identidade e identificação com a cultura e a sociedade não importam se não é correspondente ao que o modelo representa.

Moema despe Diogo e o leva para a rede. Diogo, na sua condição de monógamo, tenta se negar a Moema. Paraguaçu logo demonstra que seria um afronta não passar a noite com sua irmã Moema; logo Caramuru se acostuma com o triângulo amoroso ou sexual (conforme Figura 7).



**Figura 7** - Moema e Paraguaçu se derretem por Diogo Álvares, num triângulo sexual.  
Fonte: Arraes (2001, min.37:19)

A mulher indígena é representada ligada, sobretudo, à sexualidade e à sensualidade. Em diálogo com essa representação, cabe aqui também citar a análise de Certeau (2002) sobre

as crônicas a respeito das novas terras e novos povos, produzidas pelo francês calvinista *Jean de Léry*:

O que a literatura de viagem está produzindo é o selvagem como corpo de prazer. Frente ao trabalho ocidental, as suas ações fabricadoras de tempo e de razão, existe, em Léry, um lugar de lazer e de prazer, festa do olho e festa do ouvido: o mundo tupi. A erotização do corpo do outro – da nudez e da voz selvagens – caminha junto com a formação de uma ética da produção. Ao mesmo tempo que um ganho, a viagem cria um paraíso perdido: relativo a um corpo-objeto, um corpo erótico. (CERTEAU, 2002, p. 226-227).

Tais premissas dialogam com algumas ideias contidas no discurso historiográfico do século XIX e XX. A exemplo de Freyre (1998, p. 9), que diz:

O longo contato com os sarracenos deixara idealizada entre os portugueses a figura da moura-encantada, tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolta em misticismo sexual – sempre de encarnado, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas das fontes mal-assombradas – que os colonizadores vieram encontrar parecido, quase igual, entre as índias nuas e de cabelos soltos do Brasil. Que estas tinham também os olhos e os cabelos pretos, o corpo pardo pintado de vermelho, e, tanto quanto as nereidas mouriscas, eram doidas por um banho de rio onde se refrescasse sua ardente nudez e por um pente para pentear o cabelo. Além do que, eram gordas como as mouras. Apenas menos ariscas: por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam se entregando, de pernas abertas, aos "caraíbas" gulosos de mulher.

Reafirmando as ideias de Freyre (1998), o filme traz uma nova cena em que, ao se deparar com o cacique Taparica, Diogo fala da boa receptividade de suas filhas, Moema e Paraguaçu (conforme Figura 8).



**Figura 8** – Taparica insinua que suas filhas estão abrindo mais do que os braços para receber Diogo  
Fonte: Arraes (2001, min.39:10)

Diogo está deitado na rede com as duas mulheres e Taparica chega:

Taparica – Tô vendo que ocê tá mais contente do que periquito em roçado de milho.

Diogo – Vossas filhas fazem jus à alcunha de gentis e têm me recebido de braços abertos.

Taparica – Não só os braços. [Insinuando que as indígenas estavam também lhe “abrindo as pernas”]. (ARRAES, 2001).

Em continuação, Taparica faz menção à antropofagia, sendo Diogo o prato a ser servido com a ajuda de Moema e Paraguaçu (conforme Figura 9, a seguir).

Taparica – Eu sou lá pai de pançudo pra sustentar marmanjo a vida inteira nesse bem bom? Vadiando com minhas filhas, só deitado na rede e comendo mingau e comendo mingau. É ruim!

Diogo – Mas está claro que não, minha intenções com suas filhas são as melhores e pretendo regularizar essa situação... Mas qual das duas há de ficar comigo?

Taparica – Cada uma fica com um pedacinho.

Diogo – Quem me dera, alteza, eu pudesse me repartir em dois.

Taparica – Em dois só é que não, em muito que mais. Ocê engordou bem já, ocê se tornará carne de nossa carne.

Diogo – Muita honra, excelência.

Taparica – Então ficamos ajustados. Amanhã a gente enfeita uma festa bem grade.

Diogo – Eu cá por mim, fazia apenas uma cerimôniázita pra os íntimos.

Taparica – Que nada! Boto o milho, pacova, macaxeira, aluá, todos esses come-bebe bom. Faço questão, sendo você meu genro, quero tudo nos trinques pra lhe devorar nos conformes.

Diogo – Devorar... Acaso, devorar em vossa língua significa casar?

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

Diogo – Por ventura vocês pretendem me comer?

Paraguaçu e Moema – Uhum!

Diogo – Vivo?

Moema – Primeiro a gente assa bem.

Diogo – Fiz alguma coisa errada?

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

Moema – Comendo você nossa força aumenta bem muito.

Diogo – O que vocês pensam? Sou um covarde, vou contaminar essa tripo, seus guerreiros vão virar uns poltrões, depois não digam que não avisei!

Moema – Carece ter medo assim não. Agora que você não morre mais nunca seguindo vivo dentro da gente.

Diogo – Preferia seguir vivo fora.

Paraguaçu – Você se negando ser comida vai ter sentença de morte.

Diogo – Hahaha, por que não me avisaste antes? Isso muda tudo.

Moema – Eu já escolhi um bocadinho seu bem bom de comer. (ARRAES, 2001).



**Figura 9** – Moema e Paraguaçu abocanham e explicam a Diogo como vão dividir a carne entre todos  
Fonte: Arraes (2001, min.40:16)

A antropofagia enquanto elemento cultural gera grandes discussões entre historiadores e antropólogos e é apenas citada no filme. Apesar de indicar uma motivação para a prática, o tema é introduzido na narrativa sem maiores problematizações sobre os seus sentidos ritualísticos ou considerações sobre divergências culturais, etc. É como se apenas viesse reafirmar o que Martius (1982, p. 6) defende, a prática em si já se explica, caracteriza mais um elemento de brutalidade e degeneração:

Uma indagação superficial do culto atual dos índios do Brasil contenta-se em considerá-lo como uma espécie de xamanismo ou fetichismo mas com isto não se dará por satisfeito o historiador, filósofo, que dos restos atuais de idéias e cerimônias religiosas conclui por noções anteriores mais puras, e por formas de um culto antigo, do qual os sacrifícios humanos dos prisioneiros, o canibalismo, e numerosos costumes e usos domésticos devem ser considerados com a mais bruta degeneração, e que somente deste modo tornam-se explicáveis.

Contrariando essa lógica de associação do ritual apenas a mais um indício de degeneração, estudos mais recentes apontam que a antropofagia se destacou entre os temas de interesse dos europeus (cronistas, viajantes, jesuítas) e intelectuais no que se refere às práticas indígenas.

Fernandes (2006) compreende a antropofagia como parte importante do ritual de guerra para os Tupinambá no período colonial. Segundo Fernandes (2006, p. 320), o “(...) conceito aborígene de guerra, as situações sociais que integravam esses rituais faziam parte do estado de guerra [...]”. Nessa conjuntura, a antropofagia constituiria “[...] o desfecho previsto e regular da atualização de ações hostis contra determinados ‘inimigos’ e contra o grupo social a que eles pertencessem.” (FERNANDES, 2006, p. 381). Ao enfatizar a relação entre a

antropofagia e o “estado de guerra”, afirma que “(...) as normas sociais que as regulavam, as atitudes exteriorizadas em seu transcurso e a função social que elas desempenhavam, através da integração aos referidos rituais, continham necessariamente uma natureza bélica ou guerreira.” (FERNANDES, 2006, p. 320).

Fernandes (2006, p. 381) afirma ainda que, “(...) no processo de recuperação místico, desencadeado pela relação sacrificial, a qual produzia resultados mágicos que se refletiam na condição do grupo hostil ‘vencido’ e assegurava as vantagens oriundas da supremacia guerreira ou da ‘vitória militar’.”, ao se alimentarem dos inimigos após a guerra, os Tupinambá buscavam não só assimilar a energia e a força do prisioneiro, mas, principalmente, buscavam se reapropriar da substância do parente – membro da aldeia como um todo – que havia sido comido por aquele. Uma tentativa de trazer de volta um membro tirado da organização social tupinambá, como forma de recuperação da intangibilidade coletiva, figurada num plano ritualístico para resgatar a substância dos parentes através da representação, comendo os inimigos que haviam subtraído daquela coletividade um pedaço importante. Agnolin (2002, p.139), em concordância, afirma que:

[...] as "proteínas simbólicas" que eram trocadas não estavam simplesmente contidas nas carnes do inimigo/vítima, mas emanavam propriamente do *ritual* sacrificial, no qual a vítima representava o instrumento de abertura privilegiado para interagir, ritualmente, com a realidade extra-humana a fim de reforçar e atuar em favor de uma dimensão cultural que somente pode fundar a ação histórica de uma cultura tradicional.

O historiador Raminelli (2004), em seu artigo *Eva Tupinambá*, utilizando-se de obras de cronistas, apresenta textos e imagens sobre as mulheres Tupinambá. Ao falar sobre a antropofagia, ressalta como era tratado o papel desempenhado pelas mulheres indígenas, sobretudo anciãs, nas narrativas sobre o novo mundo. Segundo Raminelli (2004), a ênfase dada às indígenas na prática antropofágica seria um indício da visão misógina e cristã europeia presente nas crônicas, e não necessariamente retratação da expressão sociocultural indígena.

Os homens, por sua vez, foram poupados pelos missionários e viajantes e não eram vistos da mesma forma. Em relação às representações do sexo masculino, as das velhas receberam uma dupla carga estereotipada: primeiro, por serem mulheres; segundo, por suas idades avançadas. Em suma, elas simbolizavam o afastamento das comunidades ameríndias da cristandade e, sobretudo, a inviabilidade de se prosseguir com os trabalhos de catequese e colonização. Esses seres degenerados eram incapazes de participar da nova



comunidade que se inaugurava no Novo Mundo. (RAMINELLI, 2004, p. 43).

Para tanto, Raminelli (2004, p. 28) argumenta que as gravuras dos ritos antropofágicos dos séculos XVI e XVII contrariavam “(...) a predominância masculina no comando das guerras e da vingança.”; as imagens a respeito da antropofagia, principalmente praticada pelas mulheres, seria um produto do imaginário cristão europeu, como se despejasse, mais uma vez, na mulher a fonte de todo mal. As indígenas, como Evas, trazem consigo a essência do pecado da carne.

Contraopondo-se às ideias de Raminelli (2004), Fernandes (2003), ao refletir sobre as mulheres Tupinambá, atesta que a participação das mulheres nos rituais de antropofagia se dava de fato, destacando as anciãs (Uianuí). O papel da mulher no ritual, para Fernandes (2003), não seria apenas invenção de uma sociedade misógina, mas sim figura a participação da mulher tupinambá no ritual das guerras.

Já Cunha (2012) aponta que as descrições das práticas antropofágicas pelos indígenas, especialmente Tupinambá e outros Tupi, também se davam enquanto construção do imaginário europeu no século XVI. Cunha (2012) ainda questiona a existência da antropofagia enquanto prática entre os indígenas e levanta a hipótese da ideia ter sido forjada por Américo Vespúcio e ideários da antiguidade e da Idade Média. Em contraposição às assertivas de Cunha (2012), Dias (*apud* MARTIN, 1997, p. 322) relata que fósseis de humanos e animais queimados e quebrados foram encontrados em sítios arqueológicos em Pernambuco e em Minas Gerais; e afirma que não descarta “(...) a possibilidade de se atribuir à antropofagia ritual esse tipo de enterramento”. Em consonância, Fernandes (2003, p. 47) defende:

Considerar que os cronistas mentiram [ou se enganaram] a respeito da antropofagia é um ato claramente etnocêntrico, que nega uma das mais importantes dimensões da cultura dos Tupinambá e de muitos outros povos nativos [...]. Esse estudioso explicou que essa prática “[...] deve ser compreendida não como ‘horrível ato’, tal como vê nossa cultura, mas sim nos próprios termos que os índios a vivenciaram [ou, em termos adequados, tentando uma proximidade de sua lógica].

Ainda segundo Fernandes (2003), negar a existência dessas práticas entre os indígenas do período colonial é negligenciar as manifestações culturais próprias desses povos. Fernandes (2003, p. 162-163) também afirma que os rituais antropofágicos consistiriam em “[...] um discurso ‘culinário’ sobre o mundo, sobre a relação entre homens e mulheres e entre

interioridade e exterioridade sociais.”. Notamos, a partir da ênfase dada por Fernandes (2003) à antropofagia enquanto rituais “de alimentação” e “de guerra”, atribuída por Fernandes (2006), a emergência de duas visões distintas, mas não excludentes, sobre a antropofagia. Ambos focam uma única perspectiva e colocam em segundo plano outras formas de interpretação desses rituais, inclusive a interface dos elementos em tal prática.

Na continuidade do filme, Diogo “escapa do prato” e pede aos santos que o salve. Ele, ao encontrar, como de encanto, e disparar uma arma de fogo, é tido como ligado ao divino. Agora, Diogo Álvares, o degredado, torna-se Caramuru, o rei da “terra dos papagaios”. Tal cena remete ao mito do homem branco como divindade, lenda que circulava entre algumas sociedades indígenas que associavam a presença e os apetrechos desconhecidos dos colonizadores a explicações ligadas ao divino (TODOROV, 1993).

Na cena seguinte, Taparica aparece na rede, demonstrando a sua imensa preguiça; sua voz é arrastada, como quem tem preguiça até para falar (conforme Figura 10). E começa um diálogo com Diogo:

Diogo - [...] tenho um projeto para aumentar a glória dos tupinambás.  
 Taparica - Massacrar os inimigos ‘dromindo’, é?  
 Diogo - Não. Comércio. Venderemos comida para os brancos que chegarem nos navios.  
 Taparica - E nós vai morrer de fome?! É ruim.  
 Diogo - Passaremos a colher e a caçar mais.  
 Taparica - Isso dá muito trabalho. (ARRAES, 2001).



**Figura 10** - Itaparica demonstra sua grande preguiça, deitado numa rede  
 Fonte: Arraes (2001, min. 40:16)

Na cena seguinte, Taparica é mostrado como conhecedor de navios, acostumado com as visitas dos colonizadores, já sabe “de cor” quais as caravelas que vêm ao longe, sempre visando tirar algum proveito dos homens brancos. Ele, em uma conversa com Vasco, demonstra o interesse de trocar a exploração das terras por espelhos. Quando Vasco fala da necessidade de gente disposta para trabalhar, Taparica responde: “Isso, aqui tem pouco.” (ARRAES, 2001);reafirmando a ideia da preguiça dos indígenas encontrada em diversas obras referentes a esses povos. A exemplo, Prado Júnior (1971, p. 277) refere-se aos indígenas como “povos bárbaros [...], índios apáticos” e afirmaque as novas terras eram “um território primitivo habitado por rala população indígena incapaz de fornecer qualquer coisa de realmente aproveitável” (PRADO JÚNIOR, 1971, p. 5).

Na cena seguinte, Vasco, que chega com a nova embarcação, apresenta sua proposta:

Vasco - Eu gerencio as vendas com exclusividade e fico com os lucros.

Diogo – E nós?

Vasco – Vocês, não.

Taparica – Parece justo.

Vasco – Mais que justo, em troca vocês trabalham.

Diogo – O que eu ganho pra trabalhar?

Taparica – O que eu ganho pra não trabalhar?

Vasco – Quem ganha é o país que se desenvolve, gerando empregos, aumentando a circulação de mercadorias e vocês não precisam me pagar nada mais por isso.

Taparica – Bom demais! Ele trabalha, você lucra e eu não faço nada. (ARRAES, 2001).

Mais uma vez, a caracterização do indígena como indolente e preguiçoso aparece na trama, reafirmando a imagem de “molengos e inconstantes” de Freyre (1998). A preguiça de Taparica figura a visão dos historiadores e cronistas que insistiam em retratar os indígenas como indolentes uma vez que não entendiam ou não concordavam com sua forma social de trabalho. A atividade de subsistência dos indígenas era totalmente contrária ao sistema econômico familiar aos europeus; logo, a ideia de preguiça está ligada diretamente ao distanciamento do modelo capitalista. Se não havia interesse dos indígenas pela produção de lucros tal qual manda o capitalismo, eles eram taxados de preguiçosos por desprenderem energia apenas para conseguirem o suficiente para se manterem. Segundo Pereira (2007, p. 1):

Os colonizadores tentavam compreender o indígena usando como parâmetros a cultura e a visão de mundo difundidas na Europa, como se estas fossem um padrão universal. Ao contrário do que pensavam os europeus, religião, direito, poder, propriedade, cultura e trabalho não são temas universais, encontrados aqui e em outras partes. A indolência dos

indígenas brasileiros se revelou um poderoso estereótipo – ainda hoje muito difundido –, gerado por um absoluto desconhecimento do modo de vida dos nativos.

Continuando o filme, Taparicaé mostrado comercializando o território indígena (conforme Figura 11):

O terreno é uma belezura! Não tem maremoto, terremoto, furacão, nada disso. Vista consolidada. Tem praia pras crianças. Cinco mil quilômetros. E a localização? No meio do caminho para as Índias. Floresta, minério. Lugar para estacionar. Dizem que pro sul tem até a tal de neve. Olha, eu posso fazer pro senhor um precinho camarada, bem bom mesmo: um espelho. Mas tem que ser espelho do bom! (ARRAES, 2001).



**Figura 11** - Itaparica comercializa as terras brasileiras e usa da ganância de Vasco para enganá-lo; enquanto Vasco cai no conto das pedras de luz, Taparica lhe rouba o anel de prata  
Fonte: Arraes (2001, min.40:16)

E ainda mostra Taparica dando um golpe em Vasco, ao simular que desconhece o significado e o valor das “pedras de luz”, o ouro. Invertendo a lógica de enganação, através do *Mito do El Dourado*: “Há cinco luas de distância onde o sol se esconde atrás da montanha faiscante. O chão se cobre de pedras de luz. Os nossos antepassados ensinaram que são como estrelas caídas”(ARRAES, 2001). Taparica é caracterizado como um picareta, representando os “infiéis” que Freyre cita ao se referir aos indígenas. Quando Vasco pergunta se existe prata nas terras, sinalizando o anel que traz no dedo, Taparica pega o anel e diz “deixa na minha mão que eu arranjo pro senhor” já se apossando do anel e colocando no seu dedo (ARRAES, 2001).

Em alguns momentos do enredo, usa-se o método deslocamento, apresentando cenas do contexto fílmico ligados diretamente ao contexto contemporâneo ao lançamento da película, na retratação sobre o passado entram referências sobre o presente, por exemplo,

quando trata de trocas comerciais para além do escambo entre Vasco e Taparica (ARRAES, 2001). Percebe-se que, no processo de negociação, Taparica é deslocado do século XVI para os anos atuais, mostrando-se um bom entendedor da lógica capitalista. Possivelmente, o deslocamento pode ser usado como mecanismo de aproximação do público à realidade criada no filme, causando maior identificação e simpatia para com as informações veiculadas na narrativa.

Noutra cena, Paraguaçu aparece pintada de urucum falando a Diogo que vai até o navio “Dar pro francês” como “hospitalidade” (conforme Figura 12).



**Figura 12** – Hospitalidade Tupinambá é “dar” para os que chegam  
 Fonte: Arraes (2001, min. 48:26)

Sobre o uso da coloração vermelha extraída do urucum, Freyre (1998, p. 88) relata:

Mas para os selvagens da América do Sul o vermelho não era só, ao lado do preto, cor profilática, capaz de resguardar o corpo humano de influências malélicas; nem cor tonificante, com a faculdade de dar vigor às mulheres paridas e aos convalescentes e resistência aos indivíduos empenhados em trabalho duro ou exaustivo; nem a cor da felicidade, com o poder mágico de atrair a caça ao caçador (visando o que, os Canelo pintavam até os cachorros). Era ainda a cor erótica, de sedução ou atração.

Seguem no seguinte diálogo:

Diogo - O que é isto?  
 Paraguaçu- E não é urucum?  
 Diogo - Esse urucum todo é pra quê?  
 Paraguaçu- E eu num vou lá na praia?  
 Diogo - Vai lá na praia pra quê?  
 Paraguaçu- E não é pra pegar o bote?

Diogo - Pegar o bote pra quê?  
 Paraguaçu - E num é pra ir lá no navio?  
 Diogo - Vai no navio pra quê?  
 Paraguaçu- E eu não vou dar pro francês?  
 Diogo - Perdão...  
 Paraguaçu- Hospitalidade tupinambá, coração. Um chefe deve ceder sua esposa aos visitantes.  
 Diogo - Ah, não. Eu não lhe obrigaria a fazer uma coisa que você não quer.  
 Paraguaçu- Mas eu quero. (ARRAES, 2001).

Posteriormente, Moema chega e repete a ação de Paraguaçu. Toda a sensualidade e sexualidade das personagens Moema e Paraguaçu é colocada como “hospitalidade tupinambá”. Mais uma semelhança com Freyre (1998, p. 21), numa passagem de sua obra conta da “liberdade que tinha o europeu de escolher mulher entre dezenas de índias.”. E ainda das “[...] índias que iam elas próprias oferecer-se ao amplexo sexual dos brancos”(FREYRE, 1998, p. 47). E quando expõe como outros autores descreviam os indígenas do Novo Mundo, Freyre (1998, p. 101) relata que:

Paulo Prado salienta que o "desregramento do conquistador europeu" veio encontrar-se em nossas praias com a "sensualidade do índio". Da índia, diria mais precisamente. Das tais "caboclas priápicas", doidas por homem branco. O ensaísta do *Retrato do Brasil* recorda dos primeiros cronistas as impressões que nos deixaram da moral sexual entre o gentio. Impressões de pasmo ou de horror. É Gabriel Soares de Sousa dizendo dos Tupinambá que são "tão luxuriosos que não há peccado de luxúria que não cometam"; é o padre Nóbrega alarmado com o número de mulheres que cada um tem e com a facilidade com que as abandonam; é Vespúcio escrevendo a Lorenzo dei Mediei que os indígenas "tomam tantas mulheres quantas querem e o filho se junta com a mãe, e o irmão com a irmã, e o primo com a prima, e o caminhante com a que encontra."

Diogo impede Paraguaçu e Moema de seguirem o planejado, bem como impõe sua cultura. A mesma cultura que ignorou para ficar com ambas agora é pretexto para que elas não pratiquem sua liberdade sexual com outras pessoas. Irritado com a situação, Diogo completa: “Acabou esse negocio de dar pro francês! Mania que esse povo tem de paparicar o que vem de fora, parece índio.” (ARRAES, 2001).

Quando Moema e Paraguaçu fazem uma greve de sexo, Diogo resolve ceder depois de não conseguir escolher apenas uma para se relacionar. Já que ele gosta de duas, elas também podem gostar de um outro. Diogo fica na margem do mar ouvindo a diversão nas embarcações onde Moema e Paraguaçu estão. Ao perceber a situação, Vasco sugere:

Vasco – Ah, os trópicos... Não existe pecado ao sul de Equador.

Diogo – Pensei que estava a desfrutar da hospitalidade tupinambá.  
 Vasco – O objetivo da minha viagem é o inverso. Oferecer-lhe a hospitalidade francesa. Vim lhe convidar para voltar comigo para a França.  
 Diogo – Não estou interessado.  
 Vasco – O rei da França tem pretensões ao Novo Mundo e deseja discutir esse assunto com você.  
 Diogo – Nossa terra não está a venda.  
 Vasco – Trata-se de comércio. Queremos a exclusividade sobre a riqueza dessa terra. (ARRAES, 2001).

Diogo começa a sentir falta da “civilização”, num jantar preparado por Vasco, com vinhos, queijos, talheres e a lembrança de Isabelle. Vasco lhe conta que Isabelle o espera para o casamento; ressalta também que isso ocasionará o estreitamento de relações entre a França e o Novo Mundo. Ao chegar à oca, Diogo encontra Paraguaçu e Moema falando da quantidade de gente que tinha no navio e de quanto haviam gostado de sua hospitalidade. Diogo decide ir embora, aceitando a proposta de Vasco de voltar à Europa, lembrando-se de Isabelle e de todas as convenções sociais que existiam no “velho mundo”. Paraguaçu e Moema tentam alcançar a caravela a nado, mas só Paraguaçu consegue viajar com Diogo e logo precisa se adaptar à cultura europeia.

Ressaltamos uma passagem eurocêntrica do filme que comprova tal proposição (conforme Figura 13). Dá-se através do diálogo entre Paraguaçu e Diogo a bordo do navio:

Diogo – Paraguaçu, penso que seria prudente se usasse alguma roupa.  
 Paraguaçu - Parece que nunca me viu assim.  
 Diogo – O problema são eles, és a única mulher a bordo.  
 Paraguaçu - Parecem até que nunca me viram assim.  
 Diogo – Paraguaçu, estamos a caminho da Europa, não podes mais andar desse jeito.  
 Paraguaçu - Você não andava no seu jeito na nossa terra?  
 Diogo – Sim, mas o meu jeito é o jeito certo.  
 Paraguaçu - Por que?  
 Diogo – O normal é ter vergonha. (ARRAES, 2001).



**Figura 13** - Paraguaçu logo precisa se comportar como manda o etnocentrismo europeu  
 Fonte: Arraes (2001, min.40:16)

Tal cena carrega as marcas de uma visão eurocêntrica, na qual o colonizador se refere ao seu modo de se portar como o certo, desqualificando outros modos de cultura. Diogo pôde, sem maiores problemas, vestir-se e portar-se de acordo com as suas premissas culturais na aldeia dos Tupinambá; porém, Paraguaçu deveria se desfazer de sua diversidade para obedecer ao que era posto como correto, sua cultura era inferiorizada uma vez que os costumes europeus tentavam reger a lógica do comportamento alheio.

A união de Diogo e Paraguaçu na história reproduz uma passagem de Prado Júnior (1971, p, 125-126), na qual este afirma que, sem o cruzamento com os brancos, os indígenas estariam fadados à extinção, subentendendo que os indígenas devem a perpetuação da própria existência aos colonizadores:

(...) raças de níveis culturais muito apartadas: a inferior e dominada desaparece. E não fosse o cruzamento, praticado em larga escala entre nós e que permitiu a perpetuação do sangue indígena, este estaria fortemente condenado à extinção total.

Seguindo a narrativa fílmica, ao chegar à Europa, Paraguaçu parece atrapalhada e descontextualizada, mas logo se revela assumindo o papel de traiçoeira ao enganar a gananciosa Isabelle com o mito das “pedras de luz”, dizendo que pode lhe mostrar o ouro se Isabelle trocasse de lugar com ela na vida de Diogo, ou seja, Paraguaçu seria a esposa e Isabelle, a amante (conforme Figura 14).

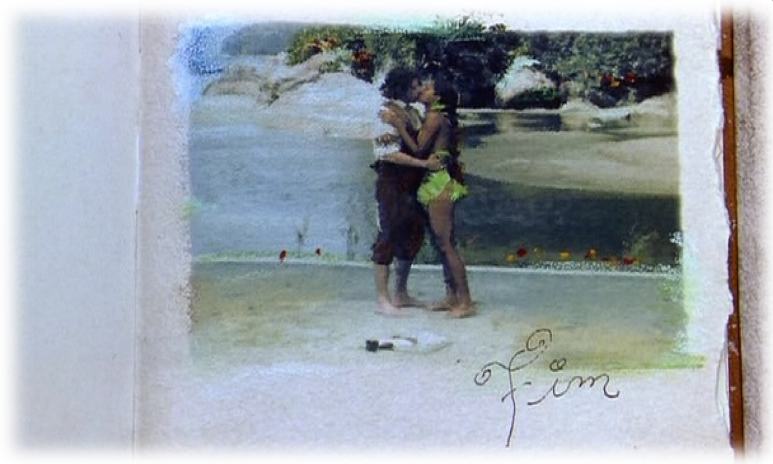




**Figura 14** - Paraguaçu engana Isabelle para com o mito das pedras de luz já usado por Taparica  
 Fonte: Arraes (2001, min.1:14:41)

Isabelle aceita a condição e Paraguaçu, agora batizada com o nome cristão Catarina do Brasil, casa-se com Diogo. Isabelle é presa por traição e descobre que foi enganada por Paraguaçu, caindo no que Vasco chamou de “Velho truque índio do El Dourado”. Paraguaçu vai embora e leva todos os seus pertences, junto com Diogo. Voltam às terras além-mar, onde reencontraram Moema, que, cheia de pretendentes para casar, escolheu ser amante para o resto dos dias. Encontram também Taparica, que, agora, em rituais de guerra, veste-se com as roupas que Paraguaçu havia levado da francesa. Com o desfecho das cenas de Paraguaçu escrevendo sobre a história do casal, o narrador fecha a narrativa (conforme Figura 15):

A História de Caramuru e Paraguaçu é baseada em fatos reais e também em outras histórias em parte reais e em parte inventadas. É verdade que eles se casaram na França, é verdade que eles viveram no Brasil e é verdade que eles viraram lenda. O Caramuru reinou entre os tupinambás por mais de 50 anos graças a ele os portugueses fundaram Salvador, a primeira capital do Brasil. Diogo e Paraguaçu foram felizes e tiveram muitos filhos mas isso eles ainda não sabem, a história dos dois está só começando. (ARRAES, 2001).



**Figura 15** – Cena final do filme.

Fonte: Arraes (2001, min.01:25:21)

Mesmo que o filme represente outra roupagem para o personagem indígena, escapando do olhar romantizado que o caracterizava como passivo, reafirma o oposto drasticamente: o indígena agora é sorrateiro e golpista. Podemos perceber isso nas já citadas ações de Taparica e Paraguaçu. Mais uma vez a leitura do presente é retratada no passado retratado no filme. A lógica capitalista dentro das relações, ainda nos faz enxergar as variáveis culturais como formas ilegítimas.

Em relação ao modelo romântico acerca do indígena, ele está presente em algumas crônicas sobre o Novo Mundo, tal como na literatura indianista e em reproduções de tais obras no cinema. Um exemplo de filme lançado dentro do recorte temporal em questão é *O Guarani*, de Norma Bengell, 1996, filme baseado no romance de José de Alencar, escrito no auge do romantismo idealista de meados do século XIX no movimento literário indianista. A película reapresenta uma visão romantizada sobre o indígena Peri – o "bom selvagem". Demonstra a intenção de apresentar o encontro entre as culturas como harmônico. O indígena aparece como intrínseco à natureza, separado em dois grupos: um marcado pela submissão, o bom selvagem; e outro, cruel e inescrupuloso, o mau selvagem, assim classificado por não se render aos interesses e aos costumes do colonizador.

Peri é o escolhido pelo olhar romântico contribuindo para a construção da nacionalidade, elegendo o indígena como parte fundamental na construção da identidade brasileira a partir da teoria de miscigenação presente em tantas obras historiográficas. O mesmo não acontece com a representação dos outros indígenas, principalmente com os aimorés, caracterizados como figuras horrendas e sorrateiras. Apenas Peri, por se apresentar daquela forma romântica, é visto como parte dessa identidade; os outros povos não se apresentam como parte disso. No filme e no romance, o “bom selvagem” ainda se enquadra na lógica historiográfica em questão – a exploração dos indígenas dóceis em detrimento da escravização e da violência dirigidas aos indígenas que resistiam.

Em *Caramuru*, ao final da trama, o narrador diz que o filme é baseado em fatos reais, reafirmando o imaginário de uma possível existência desses personagens caricatos como sendo imagens fiéis dos indivíduos e da história retratados. Ademais, algumas cenas são trabalhadas em cima de um fundo ilustrado como se fosse um livro antigo, dando a ideia de que a narrativa é proveniente de um livro histórico, agregando valor à possibilidade de retratação verídica da História.

O filme, quando em cartaz no cinema, atingiu o público de 246.023 e rendeu mais de R\$ 1.500.740,00 reais à Globo Filmes. Essa, como produtora ou coprodutora, tem 30 (trinta) filmes dos 43 (quarenta e três) que alcançaram mais de 500 (quinhentos) mil em público no mesmo período – número que representa quase 70% dos longas-metragens de melhor bilheteria nesses dez anos (BORGES, 2007)

Associamos a recepção do filme pelos telespectadores ao conceito de apropriação desenvolvido por Chartier (2002). Sem perdermos de vista aspectos ligados à pré-produção e à produção das obras filmicas, é importante salientarmos ainda as relações por elas estabelecidas com os bens simbólicos do público. Como nos alerta Chartier (2002, p. 259), “Produzidas em uma ordem específica, as obras escapam dela e ganham existência sendo investidas pelas significações que lhe atribuem, por vezes na longa duração, seus diferentes públicos.”. Deste modo, julgamos imprescindível observar as formas como os sujeitos podem receptionar e se apropriar das representações presentes na película para a produção e a reprodução de sentidos. O mesmo aponta que os “(...) usos ou representações são muito pouco redutíveis aos desejos ou às intenções daqueles que produzem os discursos e as normas.” (CHARTIER, 1992, p. 232-233). Chartier (1992) ainda enfatiza que as ressignificações forjam representações que, embora não necessariamente, podem reproduzir, de maneira fiel, os objetivos de escritores, roteiristas e diretores.

Para além da reprodução do filme, houve diversos meios de divulgação da película também na mídia impressa. Jornais e revistas como: *Isto É*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo* e *Diário de Pernambuco*. Todas as publicações datadas do mês de novembro de 2001. Fontes que trazem algumas passagens como: “Reinventar o Brasil em *Caramuru* é tão prazeroso quanto admirar a índia Paraguaçu, personagem interpretada por Camila Pitanga, a representação fiel do povo brasileiro, segundo o diretor” (ENTRE DOIS..., 2011, p.1).

A reportagem do *Diário de Pernambuco* traz a informação de que “[...] foram gastos mais R\$ 500 mil no processo de transposição da HDTV para película – a minissérie já havia consumido R\$ 2 milhões.” (GUEL..., 2001, p.). Em *O Estado de São Paulo*, Guel afirma que: “[...] Havia o compromisso com a festa dos 500 anos. Mas quando vi o resultado final do filme, pensei como foi ousado fazer Invenção daquele jeito. A história fica mais simples de entender sem o documental.” (ARRAES, In: CARAMURU..., 2001, p.2), falando sobre o compromisso com as comemorações e como o filme foi pensado para a retirada da parte mais informativa. Para *O Globo*, Guel relata: “O filme é uma visão do Brasil com a cara da nossa geração. [...] O Brasil permite isso, é um país que brinca com a sua história” (ARRAES, In: NOVA..., 2001, p.2).”.

O filme em questão, que apresenta como “brincadeira” os fatos históricos, além de ter passado em formato de minissérie e incontáveis vezes nas “sessões da tarde” e no “cinema especial” da RGT, ainda é utilizado como material didático para ilustrar a história do Brasil de forma “descontraída” sem nenhuma discussão prévia sobre os estereótipos reforçados pela narrativa construída. A carnavalização da História abre margem para interpretações impertinentes, muitas vezes instituindo práticas preconceituosas e visões discriminatórias à respeito de determinados sujeitos históricos.

Para confirmar tal hipótese, trazemos algumas críticas do público retiradas de sites<sup>27</sup> sobre filmes, mais especificamente, comentários referidos à obra *Caramuru, a invenção do Brasil*. Embora a produção do filme pudesse apresentar outros objetivos, é através da recepção que vemos como de fato a obra foi apropriada. A maioria das críticas de recepção demonstra como o filme foi recebido. Não poupam elogios à película e apresentam algumas interpretações no mínimo curiosas a respeito da narrativa filmica<sup>28</sup>:

---

**Man at Peace, bullet enemies..** ⌚ 3 anos atrás

Correção, onde consta na classificação do filme como Fantasia, leia-se história do brasil, já que conforme consta nosso nobre amigo Caramuru surpreendeu Martin Afonso ao ser encontrado por nossa terrinha a desfrutar de nossa Paraguaçu, deixando como descendentes diversas famílias importantes do nosso estado bahiano, ou os Moniz, os Torres e os Garcia D'Ávila. Vixe, depois dessa vou comer um acarajé com muito dendê...

**Ana Carolina** ⌚ 6 anos atrás

Eu gostei. Uma comédia leve, sensual e histórica. (2)

---

**Rafael Balardin** ⌚ 3 anos atrás

As interpretações são geniais. Vale por ser uma comédia da efetiva chegada dos portugueses ao Brasil e, de forma leve, expõe alguns conflitos.

**D Themis** ⌚ 2 anos atrás

Um dos poucos filmes a abordar essa temática PRÉ-COLONIAL no Brasil. Boas sacadas com doses de humor; Selton, Camila e as Déboras sustentam muito bem!

---

(5 anos) **Alice Fernandes Anselmo**

ADORO esse filme! Extremamente engraçado e ainda fala do Descobrimento do Brasil...

---

<sup>27</sup> Rede Social de Filmes e Séries e links que direcionam aos comentários –Filmow; CineDica; Youtube. Sites voltados para a socialização de opiniões e críticas sobre materiais áudio visuais. Endereços na lista de fontes.

<sup>28</sup> Os comentários sobre os filmes estão apresentados em formato de imagens e *prints* retirados dos sites supracitados. Estão organizados por categorias e temas. Podemos perceber que, apesar das diferentes temporalidades, os comentários dialogam, demonstrando se as percepções sobre o filme mudaram ou não com o decorrer do tempo. Cabe ressaltar que os sites foram acessados em fevereiro de 2016.

---

**Beatriz** 10 meses atrás

Uma comédia sobre a historia do Brasil muito engraçada, e de uma criatividade incrível, atuações muito boas e um ponto de vista muito bom de se ver sobre essa tal grande descoberta que foi o Brasil, piadas históricas e uma historia muito divertida

**Shers** 2 anos atrás

Guel Arraes como sempre colocando humor na história do Brasil, apesar de ter vários pontos diferentes da obra literária, mantém a essência. É um bom filme para quem tem dificuldades em História

---

**Braulio Fernandes** 5 anos atrás

Uma forma divertida de contar a história do Brasil.

**Marcelio Barros** 1 mês atrás

Um, Brasil Divertido, os índios sempre foram top, assistam vermelho Brasil. Um Filme Inglês sobre a chegada dos Inglês, e portugueses ao Brasil. E Logo deram de cara com os Tupi Nanbá e Guaranis. Muito bom o filme

**Edisio Araújo** 3 semanas atrás

Para que não sabe,esse filme e um dos que foram indicado,entre 30 filmes,para compreender melhor a História do Brasil.

Como percebemos, os comentários se referem ao texto fílmico como uma obra de cunho histórico. As interpretações apresentadas revelam que a maioria dos telespectadores via *Caramuru* com estreita ligação com a história factual do descobrimento. O filme é visto como sendo História, porém vestida de comédia e sensualidade, mas ainda assim como representante do que acontecera nos anos de colonização do país. A correção contida na primeira imagem em que o receptor contesta a caracterização do filme enquanto fantasia e sublinha o caráter real da narrativa confirma que o filme foi realmente recebido não como uma crítica ao presente da produção, mas sim como uma réplica da história, o filme foi entendido como uma forma verossímil.

Outros comentários atestam o alcance da obra fílmica:

**Pri** 3 anos atrás

eu vi na escola, pois conta a história do brasil.. e achei interessante, selton como sempre magnifico

**Jessica Alves Barbosa** 3 anos atrás

Meu prof de historia passou na sala e todo mundo gostou! mto divertido e engraçado! um dos poucos filmes Brasileiros q eu gostei!

**Moises Silva** 6 meses atrás

Assisti no Centro Cultural SP em 2009. Um bom filme nacional na minha opinião por retratar um pouquinho da nossa Terra pois trata-se de uma ótima estratégia para as aulas de História e Literatura, assim como, para aperfeiçoar o conhecimento sobre o nosso país na época da colonização. Vale a pena assistir.....

(4 anos) **Ana Clara Ferreira**

adorava quando passava esse filme na sessão da tarde. Muito engraçado. 3

---

(4 anos) **Stephanie Buitoni**

acabei de assistir o filme na escola, pensei que seria muito chato por ser brasileiro, mas gostei, não é la essas coisas, mas é legal

Já havíamos destacado o alcance do filme nos cinemas sem contar com as inúmeras reproduções na TV, nas escolas enquanto material didático para o ensino de História, em diversos pontos de reprodução fílmica, internet, cópias não autorizadas, dentre outras possibilidades de acesso, os recortes supracitados atestam a assertiva.

Outras opiniões divulgadas sobre o filme, como as que seguem, continuam reafirmando as hipóteses que levantamos sobre a recepção:

**maryse marinho** 2 meses atrás

Não canso de assistir!!! show!

Responder · 1  

**Wanessa Feitosa** 3 semanas atrás

Filme excelente!

Responder · 1  

**Bruno Da Silva (B-BOY FLEEZ)** 1 mês atrás

Pó , só vejo as Índias dando em cima do Português KK

Responder · 1  

**rosana barbosa** 1 mês atrás

esses filmes brasileiros adoram mostrar cenas de sexo. Que falta de criatividade viu, por isso que o governo teve que pensar na bolsa familia, vale renda, affff

Responder · 3  

**Lurdinha Siqueira** 2 meses atrás

nossa mt bom esse filme gente,excelente

Responder · 1  

**Raquel Alves** 1 semana atrás

esse filme é otimo

Responder · 1  

Fica evidente, no filme, uma imagem pejorativa e carnalizada dos povos indígenas, mais especificamente em relação aos personagens Taparica, Moema e Paraguaçu. A escolha do figurino das indígenas denota a intenção de dar um ar de fantasia para o vestuário, roupas similares a fantasias de carnaval cobrem partes de seu corpo, enquanto Taparica aparece algumas vezes com um chapéu similar aos de bobos da corte. Assim, o filme apresenta um modelo caricato dos Tupinambá. Como bem propõe a reflexão de Santos (2006, p. 114),

Da mesma forma em que o filme gira em torno de versões também inventadas, a lenda nele contida gira em torno de um único personagem, o de *Caramuru*, o que tornou *Paraguaçu* menos importante dentro do contexto das celebrações. Seria esta uma ênfase preconceituosa, que privilegia somente o ponto de vista do Europeu em detrimento da história do índio? Ou o índio, suas lendas, mitos e histórias na forma de representação cultural e símbolo nacional só *servem* para serem ilustrados de maneira lúdica e grotesca nas celebrações do carnaval, com a ênfase dada às fantasias e alegorias desenvolvidas para a ocasião?

A mulher indígena é representada sob uma perspectiva que explora uma imagem sensual e sexual. Moema e Paraguaçu estão sempre ligadas à sexualidade, reforçando a ideia

de luxúria e de índias “priápicas, doidas por homem branco”, destacada em alguns textos historiográficos utilizados para confecção de materiais diversos e divulgação da “história oficial”.

Freyre (1998, p. 96), inspirado em outros autores, relata:

Paulo Prado foi surpreender "severo Varnhagen" insinuando que, por sua vez, a mulher indígena, "mais sensual que o homem como em todos os povos primitivos [...] em seus amores dava preferência ao europeu, talvez por considerações priápicas." Capistrano de Abreu sugere, porém, que a preferência da mulher gentia pelo europeu teria sido por motivo mais social que sexual: "da parte das índias a mestiçagem se explica pela ambição de terem filhos pertencentes à raça superior, pois segundo as ideias entre eles correntes só valia o parentesco pelo lado paterno".

Sobre essas características colocadas como da mulher indígena, frases como “Sendo você uma índia, devo pintá-la nua.” (Diogo com Moema) e “Hospitalidade Tupinambá, coração, o chefe deve ceder sua esposa ao visitante.” (Paraguaçu com Diogo) expressam as representações anteriormente indicadas.

Tais características não fazem menor menção às retratações de violência sexual sofrida por mulheres indígenas, principalmente no período colonial. Todos os estupros e todos os assédios são apagados e transformados mais uma vez em características naturais das mulheres indígenas, como se trouxessem consigo uma aptidão sexual incontrolável que contaminava os europeus que aqui estavam, aptidão essa que justificava a imposição e a exploração sexual sobre as mesmas.

A concepção do “índio preguiçoso” e como “uma raça de gente fraca e mole, incapaz de maior esforço que o de caçar passarinho com arco e flecha e atravessar a nado lagoas e rios fundos”, caracterizada em Freyre (1998, p. 158), também está presente em *Caramuru, a invenção do Brasil*. Taparica, o chefe da aldeia, é o principal figurante dessa característica, seguindo a ideia difundida também por Varnhagen (1953, p. 24-25):

Essas gentes vagabundas que, guerreando sempre, povoavam o terreno que hoje é do Brasil, eram pela maior parte verdadeiras emanções de uma só raça ou grande nação; isto é, procediam de uma origem comum, e falavam dialectos [...] da mesma língua, que os primeiros colonos do Brasil chamavam geral, e era a mais espalhada das principais de todo este continente.

Varnhagen (1953) acredita que esse aspecto de preguiça facilitou o trabalho dos portugueses na conquista das terras e não considera o desencontro quanto à concepção de



trabalho entre os indígenas e os europeus. A sua visão é determinista e eurocêntrica. Assim como no filme, são apagadas as práticas de imposição de trabalho compulsório que os indígenas sofreram; mais uma vez a violência é transformada em alegoria e a escravização cede espaço para a construção imagética baseada nos preconceitos, na medida em que o indígena caricato vive numa rede, imerso em sua própria preguiça.

Os escritos sobre os indígenas nos primeiros anos de colonização do Brasil eram feitos por viajantes europeus (como já salientado em outro capítulo). Os viajantes, cronistas e jesuítas descreviam aquelas populações a partir de princípios cristãos; logo, as representações a respeito desses povos eram forjadas através do olhar colonizador. Os indígenas eram descritos sob uma outra perspectiva que fugia à sua lógica de comportamento, por exemplo sexual, e de funcionamento, como a questão do trabalho.

Cheios de preceitos cristãos os viajantes viam os indígenas como povos primitivos, considerados bárbaros e selvagens, seus hábitos culturais assustavam os europeus. Essa visão muito colaborou para a manutenção de a posição hegemônica dos europeus e formação de preconceitos e estereótipos culturais, alguns vigoram até os dias de hoje. Para eles os únicos caminhos para esses “primitivos” deixassem esse posto era a catequese. Os hábitos indígenas que não fossem de acordo com os dos europeus cristãos eram associados a práticas diabólicas ou ao não conhecimento da religião cristã, fato este que era a função dos colonizadores ao mandar jesuítas para “salvar” essa população. Essa salvação era mais uma forma de controle dos indígenas, para que eles se tornassem mais adaptáveis aos colonizadores. (PESSOA, 2008, p. 3).

Os relatos fortemente influenciados pelos dogmas inquisitoriais fincaram raízes no imaginário popular durante séculos. O contexto cultural das mulheres indígenas era subjugado pela tentativa de impor princípios cristãos a um povo que pertencia a outro tipo de costume social. A liberdade que os indígenas tinham fora da religião cristã era posta como barbárie. As relações sexuais que não possuíam nenhuma rédea religiosa eram condenadas como promiscuidade e até motivação para a violência sexual. Da mesma forma que o esquema de trabalho de subsistência era condenado como indolência, abrindo espaço para o trabalho compulsório.

Segundo Luciano (2006, p. 35-36),

Essa visão também surgiu desde a chegada dos portugueses, através principalmente do seguimento econômico, que queria ver os índios totalmente extintos para se apossarem de suas terras para fins econômicos. As denominações e os adjetivos eram para justificar suas práticas de massacre, como autodefesa e defesa dos interesses da Coroa. Ainda hoje essa

visão continua sendo sustentada por grupos econômicos que têm interesse pelas terras indígenas e pelos recursos naturais nelas existentes. Os índios são taxados por esses grupos como empecilhos ao desenvolvimento econômico do país, pelo simples fato de não aceitarem se submeter à exploração injusta do mercado capitalista, uma vez que são de culturas igualitárias e não cumulativistas. Dessa visão resulta todo o tipo de perseguição e violência contra os povos indígenas, principalmente contra suas lideranças que atuam na defesa de seus direitos.

Atesta-se que essa narrativa fílmica se constitui como uma memória manipulada, sustentadora da ideologia dominante, visto que

(...) os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. [...] É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece a manipulação, a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração.[...] é no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da dominação, que se vêem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece. (RICOUER, 2007, p. 98).

Dialogando com as teorias de construção de identidade de Castells (1999), podemos então associar as representações encontradas nas crônicas e na historiografia canônica citadas ao conceito que ele denomina “identidade legitimadora”; identidade difundida pelas instituições dominantes na intenção de expandir e de racionalizar sua dominação. O filme *Caramuru, a invenção do Brasil* também se enquadra como suporte eficaz nessa perspectiva. Podemos tomar também o conceito de “identidade de resistência” para definir as manifestações contrárias a essa memória negativa. Os movimentos indígenas exemplificados têm a característica de contestar essa memória e tentam construir identidades políticas contrárias aos princípios que permeiam as instituições da sociedade. E essa tentativa de reconstrução identitária mostra-se como uma alternativa para redefinir as posições desses sujeitos na sociedade. A “identidade de projeto” busca a reestruturação social; no caso dos povos indígenas, os movimentos sociais acabaram por demandar algumas mudanças na sociedade: as leis, o ensino e as novas formas de produção acadêmica e cultural sobre o tema foram frutos da resistência e da luta desses povos nessa perspectiva de reformulação de memória e identidade (CASTELLS, 1999).

Uma das principais músicas da trilha sonora<sup>29</sup> apresenta um contrassenso: enquanto o que vemos no filme é essa falta de resistência e naturalidade do encontro entre duas culturas distintas, no título musical “Volte para o seu lar”, Lenine<sup>30</sup> canta:

Aqui nessa casa  
 Ninguém quer a sua boa educação  
 Nos dias que tem comida  
 Comemos comida com a mão  
 E quando a polícia, a doença, a distância, ou alguma discussão  
 Nos separam de um irmão  
 Sentimos que nunca acaba  
 De caber mais dor no coração  
 Mas não choramos à toa  
 Não choramos à toa  
 Aqui nessa tribo  
 Ninguém quer a sua catequização  
 Falamos a sua língua,  
 Mas não entendemos o seu sermão  
 Nós rimos alto, bebemos e falamos palavrão  
 Mas não sorrimos à toa  
 Não sorrimos à toa  
 Aqui nesse barco  
 Ninguém quer a sua orientação  
 Não temos perspectivas  
 Mas o vento nos dá a direção  
 A vida que vai à deriva  
 É a nossa condução  
 Mas não seguimos à toa  
 Não seguimos à toa  
 Volte para o seu lar  
 Volte para lá

Apesar do termo “tribo”, que corresponde à última escala de evolução, estar caracterizando a diversidade cultural indígena como primitiva, inferior às demais, na música interpretada por Lenine a letra retrata a resistência dos povos indígenas à cultura imposta pelos europeus. Assim, nega ou não reafirma o encontro harmonioso que a imagem fílmica apresenta. O filme tende a apagar a violência sofrida por esses povos e, em alguns momentos, negligenciando as táticas<sup>31</sup> indígenas de contornar a exploração em que eram e são submetidos.

<sup>29</sup> Composta pelas músicas escolhidas por Lenine: *O último pôr do sol*; *Ontheline*; *I ching: mountain*; *Exasperada*; *Miragem do porto*; *Há gente aqui*; *Di menor*; *Sanfonema*; *Agüenta seu fulgêncio*; *Manguetown*; *Lá e ló*; *Rap do real*; *Etnia caduca*; *Volte para o seu lar*; *Antropófagos*; *Tubitupy*.

<sup>30</sup> Osvaldo Lenine Macedo Pimentel, conhecido apenas como Lenine, nasceu em Recife, em 1959; cantor, compositor, arranjador, letrista e escritor; músico brasileiro responsável pela trilha do filme. Nesse caso, foi interpretada música de Arnaldo Antunes, 1991.

<sup>31</sup> Conceito usado por Certeau (1994), ao afirmar que existem formas que o homem ordinário consegue escapar da conformação, alterando os objetos e os códigos hegemônicos e reapropriando-os para torná-los comuns.

### 4.3 COMÉDIA E RISO NO FILME CARAMURU

*Caramuru* aduz preconceitos sobrepostos em diálogos criativos e taxativos, fazendo do riso um forte instrumento político que acaba por naturalizar e internalizar essas ideias que perpetuam estereótipos referentes a tais povos. Sobre tal aspecto, o livro *História do riso e escárnio* traz algumas formas de discurso contidos no riso, dentre elas: o poder no riso e o riso no poder; apresentando formas de poder e controle sobre o outro através de zombarias e ridicularização:

Nós nos alegramos em rebaixar os outros, [...] Por que será que os homens nunca riem quando vêem uma pedra ou um cavalo cair, mas não deixam de rir quando vêem a queda de um homem, já que um não é mais ridículo que o outro? É que não há nada que nos interesse no tombo de uma besta, ao passo que existe algo muito interessante no rebaixamento de outros homens: isso nos dá prazer. Acreditamos rir inocentemente, mas sempre rimos de maneira criminosa. (ABBADIE, 1760, p. 438).

Tratar identidades subalternizadas com escárnio e desdém naturaliza predeterminações de lugares desses sujeitos na sociedade. Atrás da representação de quem se ri, existe uma série de significados e intenções. As piadas contidas no filme coletivizam uma figura ridicularizada dos povos indígenas e atribuem sentido e continuidade a preconceitos. Segundo Dahia (2007, p.23),

O riso, por exemplo, implica dimensões distintas: apresenta um aspecto individual e um aspecto coletivo, que estão intimamente associados. O riso se afigura como ressonância individual do significado socialmente construído, que se cristaliza nas piadas. Estas são produções sócio-culturais que traduzem significados e relações sociais estabelecidas historicamente. As piadas refletem diferentes visões de mundo que instrumentalizam o jogo de forças dos processos de exclusão e inclusão entre os grupos sociais. [...] Nesse contexto, o riso se torna importante na medida em que representa a

---

própria existência. Através da ressignificação e da experimentação, tentam melhor viver a ordem social e a violência das coisas. Sobre isso, Certeau usa como exemplo a resistência e as táticas indígenas em relação à cultura do colonizador, sobretudo a catequese: “Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro. Permaneciam outros, no interior do sistema que assimilavam e que os assimilava exteriormente. Modificavam-no sem deixa-lo. Procedimentos de consumo conservavam a sua diferença no próprio espaço organizado pelo ocupante.” (CERTEAU, 1994, p. 95).

aprovação dos grupos sociais aos valores e concepções subjacentes às piadas. Uma perspectiva distinta, assentada em estudos sociológicos e antropológicos, atribui, com maior frequência, um caráter transgressor ao riso.

Podemos perceber que o riso possui grande importância para a organização social. Através do ato de achincalhar, pode-se estigmatizar lugares e papéis inferiores a determinados sujeitos no quadro social. O riso também representa poder e pode assumir a forma de uma via socialmente instituída de desqualificação, garantindo a preservação da ordem e das normas sociais estabelecidas pelas classes hegemônicas. No caso do *Caramuru*, esse instrumento de poder é usado como estratégia para, sutilmente, reafirmar preconceitos sobre os indígenas. No seu estudo sobre o riso e o cômico, Bergson (1987, p. 101) afirma que

(...) o riso é verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele: ao riso mistura-se uma segunda intenção inconfessada de humilhar, e com ela, certamente, de corrigir, pelo menos exteriormente, o que leva a comédia a situar-se muito mais perto da vida real que o drama.

Dessa forma, enquanto milhares de pessoas riem ao sabor de *Caramuru*, podem não estar percebendo as problemáticas que o enredo exhibe, internalizando preconceitos que a narrativa reafirma, dando um significado de real aos estereótipos presentes no filme e contribuindo para a marginalização dos indígenas na sociedade brasileira. De modo geral, há uma forte relação e identificação do grande público com a comédia. De acordo com Bergson (2007, p. 6),

Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. (...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida comum. O riso deve ter uma significação social.

No que se refere ao sucesso do gênero cômico, Bergson (2007) enfatiza a significação social atribuída ao que é tornado risível. O público se identifica de alguma forma com o que é representado; criando, por conseguinte, uma cumplicidade entre os que riem. A produção cômica é dividida em subgêneros, que, em sua composição, apresentam algumas peculiaridades ligadas à forma como o risível é produzido. Dentre os diversos subgêneros, ressaltamos a caricatura, que se traduz no exagero de características (em sua maioria negativas), que são potencializadas para ensejar o riso.

Como nos propõe Propp (1992, p. 134), “Na descrição dos caracteres cômicos se escolhe uma propriedade negativa do caráter e se amplifica, permitindo com isso que a atenção principal do leitor ou do espectador seja dirigida a ela.”. Desse modo, o enredo ganha contornos mais leves, gerando um ambiente supostamente amistoso onde ideias são internalizadas através do riso, podendo ocorrer de forma inconsciente. Ainda sobre os subgêneros, Nogueira (2010, p.22) apresenta a comédia verbal e sua ênfase nos “(...) jogos de linguagem, trocadilhos, insinuações e sentidos ocultos, sendo por isso fundamental a qualidade da escrita dos diálogos.”. A combinação desses dois subgêneros pôde ser identificada na película aqui analisada enquanto elementos que contribuíram na composição das personagens e na recepção do grande público.

Ao tratar sobre a cultura do humor no Brasil, Saliba (2008, p. 31) considera que:

Cada uma [cultura] forja suas peculiares línguas e falas cômicas, que se expressam (...) naqueles estereótipos concisos, sintéticos e rapidamente inteligíveis, mas também cheios de subentendidos, de omissões, de silêncios e de ‘não-ditos’.

Na produção do risível, algumas representações são priorizadas em detrimento de outras. Essa seleção não se dá de modo descontextualizado ou involuntário. Na construção cinematográfica, há predileções ligadas ao objetivo do filme e ao público ao qual este é direcionado. Para tanto, produzem-se ou reproduzem-se discursos veiculados e significados socialmente e, ao fazê-lo, negligenciam-se discursos destoantes que não condizem com a composição do cômico.

A partir de símbolos e representações, os indígenas de *Caramuru* são apresentados de forma pejorativa, quando são ridicularizadas a sua cultura e a sua história através de signos e estereótipos. Bakhtin (1996) afirma que o signo é irremediavelmente ideológico, de forma que este contém a propriedade de significar, tendo atreladas a si concepções ideológicas que auxiliam na produção de sentidos; a base desses sentidos são as relações sociais nas quais esse signo é produzido.

Referente ao poder simbólico, Bourdieu (2000) acrescenta que é necessário descobrir tal poder onde ele menos se deixa ver; exatamente onde ele é mais completamente ignorado e mais perigoso. O poder simbólico é esse poder invisível, passível de ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber se o exercem ou se lhe são sujeitos.

Bourdieu (2000, p. 11) afirma que:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”.

Cada sistema simbólico, validado através dos discursos da mídia, do estado, da escola, etc., proveniente do discurso do emissor, é capaz de transformar a visão de mundo e o sistema de recepção de imagens dos expectadores; gerando, por conseguinte, novas formas de interpretação e de credibilidade em informações não tão confiáveis assim.

Como defende Woodward (2000), as práticas de significação que produzem significados estão imersas numa relação de poder, inclusive são essas relações que definem quem é incluído ou excluído. “Os sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados” (WOODWARD, 2000, p. 18). As representações simbólicas exercem influência sobre as relações sociais. Essa subjetivação onde se interpreta o “outro” a partir do “eu” perpassa por uma naturalização, resultando na criação de estereótipos, cuja base está ligada a uma relação entre diferentes. A memória coletiva está ligada diretamente aos lugares dos sujeitos na sociedade uma vez que os discursos simbólicos podem naturalizar um determinado lugar social para cada indivíduo.

No que tange à construção e aos efeitos do discurso sobre o “outro”, Foucault (1987) considera que, por formações discursivas, forma-se um sistema de dispersão e de regularidades de conceitos, enunciados, posições e práticas sociais. Partindo desse pressuposto, é possível perceber que o filme apresentado se apropriou dos discursos produzidos pela historiografia supracitada a respeito dos indígenas, contribuindo para a cristalização de estereótipos sobre esses povos, bem como influenciando na produção de ideologias e práticas que elegem lugares periféricos para esses sujeitos na sociedade.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a grande representatividade dos povos indígenas, no decorrer dos anos, na cinematografia brasileira, seja visível através do mapeamento, é possível notar que a perpetuação de estereótipos continua respaldada em imagens retrógradas, encontradas a princípio no século XVI com os relatos dos cronistas, posteriormente adotadas pela historiografia brasileira, e, a partir de então, propagadas nos diversos meios de comunicação e conhecimento, como o cinema. O cinema se tornou um grande veículo de entretenimento ao mesmo passo que pode ser interpretado também como um meio de informação, por meio do qual os espectadores dão um sentido de real ao adentrarem à narrativa sem um conhecimento prévio sobre os temas retratados.

O filme não inicia e nem finda um sentido, mas pode reproduzir um discurso de domínio, logo, fruto da totalidade histórica, tornando-se um importante e eficaz suporte de legitimação de memórias coletivas. Não por acaso, o filme em questão tenta trazer mais uma vez a memória construída no período colonial, retomada agora num contexto de reformulação de identidade nacional. A película se transforma em mais um possível meio de inferiorizar os povos indígenas e reinstaurar, na memória coletiva, o preconceito sobre os mesmos.

Contrariando as tentativas de mudança de enfoque a respeito da História Indígena do Brasil, as quais tentam demonstrar, sob a óptica do colonizado, outras versões do que acontecera naquele contexto de ocupação. Tal como quebrar essa imagem estereotipada que coloca esses povos num lugar de inferioridade, o indígena, no filme, é uma figura pitoresca, ambígua, cômica, a qual raramente tem uma relação de identidade ligada às comunidades indígenas. Boa parte dos momentos cômicos da obra se baseia nessa imagem dos indígenas como preguiçosos ou promíscuos, o que revela um estereótipo propenso a ridicularizar e a desqualificar tais sujeitos.

Mesmo com o crescimento significativo de estudos que primam por reconstruir a História Indígena, filmes como esse insistem em retratar e em reafirmar a celebração do que seria um encontro harmonioso. Desse modo, películas que tratam a exploração com suavidade e carnavalização escondem um enorme genocídio das populações indígenas que se arrasta até os dias atuais. Tanto o filme, quanto a historiografia canônica e as celebrações dos 500 de “descoberta” negligenciam a violência que os povos indígenas sofreram e sofrem; bem como escondem também as diversas formas de resistência que configuram suas identidades atuais.



No filme, não há o menor sinal do choque violento entre as duas culturas. Pelo contrário, a chegada de colonizadores é caracterizada como momento oportuno para que os indígenas sejam beneficiados. A construção da memória coletiva sobre esses povos está sujeita a essa monologia discursiva, que, com sua potência, encobre tragédias e pacifica conflitos. Esse discurso pode instituir uma realidade a partir de sua regularidade e repetição.

Hall (2000, p. 110) afirma que “as unidades que as identidades proclamam são, na verdade, construções no interior do jogo do poder e da exclusão”. Essa unidade identitária imposta aos povos indígenas, como sendo bons ou maus, mas, sempre selvagens, dotados de características simplórias e resumidas em estereótipos, tem ligação estreita com um jogo de poder que acaba por determinar o que é e o que não é ser indígena. Esse fato dá sustentação à lógica de que: “Índio que veste calça jeans, que frequenta espaços comuns à sociedade não índia, que muda suas práticas culturais ao passar do tempo, não é índio.”; fala de tom imperativo tão recorrente em diferentes espaços da sociedade.

O preconceito sobre os indígenas é alimentado a partir de meios amplos de comunicação. Muitas das informações contidas nas películas ficcionais podem ser internalizadas sem uma reflexão maior sobre o assunto tratado, dando continuidade a um pensamento preconceituoso que estigmatiza os indígenas ao período colonial, sem chance de mudanças. Além disso, são pouquíssimos os filmes que tratam desses povos como protagonistas do enredo e de sua própria história, há quase sempre o retrato do colonizador sobrepondo-se, seja na trama, seja na sua existência.

Seja como o indígena caricatural ou romântico, e até mesmo como o mais “verossímil”, todos esses personagens revelam um discurso sobreposto. Enxergar e retratar o “outro” como nos convém pode ocasionar uma reprodução no imaginário social e fundar uma tradição de discursos que podem instituir sentidos e significados pautados em relações de poder através da construção de representações para os sujeitos.

É preciso reescrever essa história a partir de um pressuposto diferente. Não se pode simplesmente apagar a importância e até mesmo a existência desses povos na História do Brasil. Páginas devem ser reescritas, conceitos precisam ser reformulados. O espaço delegado às populações indígenas do Brasil, seja na História, seja na realidade do país, não corresponde à importância e necessidade dos mesmos. Tais povos não ficaram estagnados em um passado colonial distante; fazem parte do nosso presente e continuam lutando pela garantia do seu futuro.

As imagens construídas e propagadas acerca desses povos, seja na Historiografia ou no cinema, precisam ser repensadas e questionadas, devemos nos posicionar criticamente

diante delas, ajudando na reflexão sobre representações e evitando atitudes discriminatórias, preconceituosas e excludentes, que, infelizmente, ainda são tão recorrentes em vários espaços da nossa sociedade.

## FONTES

Diretrizes e Regulamentos:

**Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Brasil, Brasília**, 1997, pp. 9-10. Apud: ALENCAR, RíviaRyker Bandeira de. O Ritual dos 500 anos: três versões de um mesmo mito. 2004. Disponível em <<http://www.antropologia.com.br/divu/colab/d19-rbandeira.pdf>>. Acesso em: 3 dez. 2014.

Documento oficial:

O BRASIL que a gente quer são Outros 500: 21 de abril de 2000. Documento Final da Conferência dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil. In: **CONFERÊNCIA DOS POVOS E ORGANIZAÇÕES INDÍGENAS DO BRASIL**, Coroa Vermelha, Bahia, 21 abr. 2000, p.1.

Filme/Documentário:

OUTROS 500 - Data: 2000; Direção: Cireneu Kuhn; Duração: 22 minutos ; Produção: Verbo Filmes. Prêmios: UNESCO Guarnicê Nacional de Cine-Vídeo, São Luís do Maranhão; TATU DE OURO Jornada Internacional de Cinema-Vídeo, Salvador – BA; Margarida de prata - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Brasília – DF; Classificação Oficial: II Festival Internacional do Cine Ambiental, Goiás – GO; I Festival dos Festivais, Curitiba – PR. KUNH, Cireneu. **O relógio e a bomba – e Os Outros 500**, 2000.

Filme:

ARRAES, Guel. **Caramuru, a invenção do Brasil**. 2001. Direção – Guel Arraes; Roteiro – Guel Arraes e Jorge Furtado; Produção – Eduardo Figueira e Daniel Filho; Música – Lenine e Carlinhos Borges; Fotografia – Felix Monti; Direção de arte – Lia Resenha; Figurino – Cao Albuquerque; Edição – Paulo H. Farias; Tempo de duração – 100 minutos; Globo Filmes, 2001. Primeiro filme brasileiro em HD, atrativo maior para o público.

Livro/Roteiro:

FURTADO, Jorge; ARRAES, Guel. **A Invenção do Brasil – O livro da minissérie da TV Globo**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2000.

Periódico:

"CARAMURU" nos cinemas é novo capítulo da TV. **O Estado de S. Paulo**. 11 nov. 2001. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20011111-39471-nac-211-tel-t8-not> ou <http://caramuru.globo.com/Caramuru/0,6993,VI0-965-87,00.html>>. Acesso em: 29 abr. 2016.

DEPUTADO acusa grupos de usar índios. **Diário Oficial do Estado da Bahia**, Salvador, 28 abr. 2000, ano LXXXIV, n. 17.381, Segurança, p. 2.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, Salvador, 28 abr. 2000, Ano LXXXIV, n. 17.381. Segurança.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Leia o discurso de FHC que abre as comemorações em Porto Seguro.** 22 abr. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/pol/ult22042000065.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

GUEL Arraes reinventa o Brasil. **Diário de Pernambuco**, 14 nov. 2001. Disponível em: <<http://caramuru.globo.com/Caramuru/0,6993,VI0-965-85,00.html>> . Acesso em: 29 abr. 2016.

NOVA reinvenção de Guel Arraes. **O GLOBO**. 7 nov. 2001 Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=200020011107>>; <<http://caramuru.globo.com/Caramuru/0,6993,VI0-965-24,00.html>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

PM contesta agressão a manifestantes. **Diário Oficial do Estado da Bahia**, Local, 26 abr. 2000, ano LXXXIV, n. 17.379, Segurança, p. 9.

Poema:

SANTA RITA DURÃO, José de. Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1781; Caramuru. Ed. by Hernani Cidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

Revista:

ENTRE DOIS mundos. **Isto É**, 14 nov. 2011. Disponível em: <[http://www.istoe.com.br/reportagens/43398\\_ENTRE+DOIS+MUNDOS](http://www.istoe.com.br/reportagens/43398_ENTRE+DOIS+MUNDOS)> ou <<http://caramuru.globo.com/Caramuru/0,6993,VI0-965-64,00.html>>. Acesso em: 29 abr. 2016.

Revista - *Revista Leitura da História*. Escala Ltda. Disponível em: <<http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/36/artigo194240-1.asp>> .Acesso em: 12 out. 2015.

Sites:

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/publicacoes/catalogo-cinemabrasil>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. Disponível em: <[http://oca.ancine.gov.br/filmes\\_bilheterias.htm](http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm)>. Acesso em: 12 nov. 2013.

Redes Sociais de Filmes e Séries, *links* que direcionam aos comentários:

CINEDICA. Disponível em: <<http://www.cinedica.com.br/Filme-Caramuru--A-Invencao-Do-Brasil-1927.php>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

FILMOW. Disponível em: <<http://filmow.com/caramuru-a-invencao-do-brasil-t2354/>>. Acesso em: 5 fev. 2016

YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOEUbAdzsKk>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

YOUTUBE. Disponível em<[https://www.youtube.com/watch?v=lj123VtXP\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=lj123VtXP_U)>. Acesso em: 5 fev. 2016.

## REFERÊNCIAS

ABBADIE, J. Arte de se conhecer a si próprio. La Haye, 1760, pp. 382-383. In: MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ABDALA, Roberto Junior. **O cinema**: Outra forma de ver a história. Revista Iberoamericana de Educación (ISSN:16815653). 2006. Disponível em: <<http://www.rieoei.org/deloslectores/1244abdala.pdf>>. Acesso: 8 nov. 2013.

AGNOLIN, A. **Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá**. Revista de Antropologia, São Paulo, v.45, n.1, 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012002000100005>> . Acesso em: 3 nov. 2015.

ALENCAR, R. R. B. . Os Rituais dos 500 anos. Três versões de um mesmo mito. Comunidade Virtual de Antropologia, n.19, 2004. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/divu/colab/d19-rbandeira.pdf>>. Acesso em: 3 dez. 2014.

AMADO, Janaína. Mito e símbolo na história de Portugal e do Brasil. In: **Actas dos VI Cursos Internacionais de Verão de Cascais**. Portugal, p. 175-209,1998.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1996.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **O Riso** – Ensaio Sobre a Significação da Comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. Sobre o cômico em geral. In: **O Riso** – Ensaio Sobre a Significação do Cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: Propostas para uma História. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BERND, Z. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

BORGES, Danielle dos Santos. **A Retomada do Cinema Brasileiro**: Uma análise da indústria cinematográfica nacional (1995-2005). Dissertação de doutorado em Ciências da Comunicação, Universidade Autônoma de Barcelona, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRAGA, Uiracy de Souza. **Das caravelas aos ônibus espaciais: a trajetória da informação no capitalismo**. 1994. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação e Artes) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El Rey Dom Manuel**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968 (1500).

CARVALHO, José Ricardo. **Riso e as Relações de Poder nos Textos de Humor**. Revista Fórum Identidades. Ano 3, V. 5, jan-jun., 2009.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Raimundo Nonato de. **Representações Indígenas no processo de colonização do Brasil**. Revista Eletrônica História em Reflexão. V. 6, p.01/ 11-12, UFGD, Dourados jan./jun. 2012.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**/Michel de Certeau; tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CEZAR, Temístocles. A retórica da nacionalidade de Varnhagen e o mundo antigo: o caso da origem dos tupis. In: GUIMARÃES, M. Salgado (Org.). **Estudos sobre a escrita da história**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre, RS: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **O mundo como representação**. Estud. Av. , São Paulo, v. 5, n. 11, abril 1991.

\_\_\_\_\_. **A História Cultural** – entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

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

COGO, Denise. Comemorar o quê? O receptor frente às estratégias de midiaticização dos 500 anos de Descobrimento do Brasil. In: **CONGRESSO DA ASSOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN (ALAIIC)**, 2002, Santa Cruz de La Sierra, Bolívia. Anais... Santa Cruz de laSierra, Bolívia: GT: Estudos de recepção, 2002.

CORREIA, Dora Shellard. **Historiadores e cronistas e a paisagem da colônia Brasil**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 26, n. 51, 2006.

CUNHA, Edgar Teodoro da. **Cinema e Imaginação: A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70**. Dissertação (Mestrado em Ciência Social – Antropologia Social). FFLCH/USP, São Paulo, 1999.

CUNHA, E. L. . O Brasil ao alcance de todos: imagens da nacionalidade e comemorações dos 500 anos do descobrimento. **Semear** (PUCRJ) , Rio de Janeiro, v. 1, n.5, p. 87-106, 2001.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Imagens de índios do Brasil no Século XVI**. In: \_\_\_\_\_. **Índios no Brasil: História, direitos e cidadania**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

\_\_\_\_\_. (Org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Fapesp/Cia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Imagens de Índios do Brasil: o século XVI**. Revista de Estudos Avançados, São Paulo, vol. 4, n.10, p: 91-110. 1990.

DAHIA, S. **Riso, preconceito racial e aliança inconsciente: uma leitura possível**. 2007. Tese (Doutorado em Programa de Pós Graduação Em Sociologia) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

DEBRUN, Michel. **A identidade nacional brasileira**. Revista Estudos Avançados, vol.4, n.8, São Paulo Jan./Apr. 1990.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141990000100004>

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia**. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1781; Caramuru. Ed. by Hernani Cidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

FERNANDES, Florestan. **A função social da guerra na sociedade Tupinambá**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

FERNANDES, João Azevedo. **De cunhã a mameluca: a mulher Tupinambá e o nascimento do Brasil**. João Pessoa: Universitária da UFPB, 2003.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Vitória Azevedo da. **História imaginada no cinema: análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte/ Vitória Azevedo da Fonseca** – Campinas, SP: [s.n], 2002.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FREITAS, Edinaldo Bezerra de. **A construção do imaginário nacional: entre representações e ocultamentos**. As populações indígenas e a historiografia. Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário. Universidade Federal de Rondônia, 2000. Disponível em: <<http://www.cei.unir.br/artigo103.html>>. Acesso em: 3 set. 2014.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GANDAVO, Pero Magalhães. **Tratado da terra do Brasil**. História da Província de Santa Cruz. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.



GOMES, Caio César Santos. **O Cinema para além do entretenimento: novas fontes para os estudos históricos.** 27 fev. 2010. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/112-o-cinema-para-alem-do-entretenimento-novas-fontes-para-os-estudos-historicos>>. Acesso em: 11 out. 2015.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In: ABREU, Martha; GONTIJO, Rebeca; SOIHET, Rachel (Orgs.). **Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000.

JESUS, Z. R. **Povos indígenas na história do Brasil: invisibilidade, silenciamento, violência e preconceito.** In: XXVI simpósio nacional da ANPUH, 2011, São Paulo. Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História, 2011.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: um debate metodológico.** Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.

LANCIANI, Giulia. **O Maravilhoso como Critério de Diferenciação entre Sistemas culturais.** Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 11, n. 21, p. 21-26, set. 1990/fev. 1991. Disponível em: <file:///C:/Users/Windows/Downloads/giulialanciani.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2016.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** 5. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_; NORA, Pierre. **Hacerla história: nuevos temas.** Barcelona: Laia, 1980.

LEITE, Serafim (Org.). **Cartas dos primeiro jesuítas do Brasil.** São Paulo: Missão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, v.I, p. 412; v.III, p. 71-72.

LUCIANO, Gersem dos Santos. O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje / Gersem dos Santos Luciano – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague.* In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 221-253.

MANTOVANI, Rafael. **Caramuru: uma ferramenta de nacionalismo.** Revista Letra Mágna. Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, Ano 4, n.8, 1º sem. de 2008.

MARTIN, Gabriela. **Pré-História do Nordeste do Brasil.** 2. ed. Recife: UFPE, 1997.

MARTIUS, Carl F. P. Von. Como se deve Escrever a História do Brasil. In: **O Estado de Direito entre os Autóctones do Brasil.** Belo Horizonte, Itatiaia/EDUSP, 1982.

MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Ed. UNIESP, 2003.

MORAIS, Ronaldo Queiroz de. **Brasil 500**: a narrativa midiática (disciplinando o ensino de história). *Contexto & educação: revista de educación em América y em Caribe Ijuí*, RS: Ed. da UNIJUÍ, v. 16, n 61 (jan/mar 2001), p. 23-38.

MOREIRA NETO, Carlos de Araújo. *A Política Indigenista Brasileira Durante o Século XIX*. Tese de doutoramento em Antropologia. Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Rio Claro. Rio Claro, 1971.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. **História, etnia e nação**: o índio e a formação nacional sob a ótica de Caio Prado Júnior. *Memória Americana*, v. 16, p. 63-84, 2008.

NÓBREGA, Manuel da. *Cartas do Brasil e mais escritos (opera omnia) Intr. e Notas Históricas e Críticas de Serafim Leite*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 (Edição fac-similar da 1ª edição: Coimbra: Universidade, 1955)

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II Géneros Cinematográficos**. LabCom Books, 2010. Disponível em: <[http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual\\_II\\_generos\\_cinematograficos.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf)>. Acesso em: 13 mai. 2016.

NOVA, C. C. O cinema e o conhecimento da história. In: **O olho da história**. Salvador, v.2, n.3. p. 217-134, 1996.

NÓVOA, Jorge. **Apologia da relação cinema-história**. *O Olho da História: Revista de História Contemporânea*. n. 1, 1995. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>>. Acesso em: 15 mai. 2011.

\_\_\_\_\_; NOVA, Cristiane (Org.). **Interfaces da história**: caderno de textos. v. 1, n. 1. Salvador: Bahia, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). **Discurso fundador**: A formação do país e a construção da identidade nacional. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PAIVA, J. M. A doutrina feita aos índios. In: **IX Simpósio Internacional Processo Civilizador**: Tecnologia e Educação, 2005, Ponta Grossa PR. ANAIS do IX Simpósio Internacional Processo Civilizador, 2005.

PEREIRA, Luís Fernando. **Preguiçoso quem, cara pálida?** 12 set. 2007. p.1. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/preguicoso-quem-cara-palida>>. Acesso em: 24 nov. 2015.

PESSOA, Érika Sibelle de Araujo; SILVA, Maria Janaína Diniz. A mulher tupinambá e práticas culturais indígenas no Brasil colonial. In: **ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL**. Mneme – Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008. ISSN 1518-3394. Disponível em: <[www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais](http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais)>. Acesso em: 25 nov. 2015.

PIGAFETTA, Antonio 1499 (1524?), *A Primeira Viagem ao Redor do Mundo. O diário da expedição de Fernão de Magalhães*. Porto Alegre, L&PM, 202pp.

PINTO, José Adão. "**Brasil: outros 500**". Revista Leitura da História. Ed. Escala Ltda. Disponível em: <<http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/36/artigo194240-1.asp>>. Acesso em: 12 out. 2015.

PITTA, Sebastião da Rocha. **História da AmericaPortuguesa desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento até o de mil e setecentos e vinte e quatro**. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo, Brasiliense, [1942] 1971.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In: PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. **Imagens da Colonização: A representação de Caminha a Vieira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

REIS, José Carlos. **As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. – Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. "Entre mémoireethistoire". In *Projet*. Paris: número 248, 1996.

RODRIGUES, Laércio Ricardo de Aquino. **Intelectuais, mídia e Estado nas comemorações dos "500 anos" do Brasil**. Ten. Mund., Fortaleza, v. 3, n. 5, jul/dez. 2007.

ROMERO Silvio, Estudos sobre a poesia popular no brasil - RJ Laemmert 1888 p. 355.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso – A Representação Humorística na História Brasileira: da Belle Époque aos Primeiros Tempos do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANTOS, Raquel Cristina dos. **Caramuru, A invenção do Brasil: Rupturas com a História**. 2006. 201f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Paulista, São Paulo, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

SEEKLOGO. Disponível em: <<http://seeklogo.com/500-anos-do-descobrimento-do-brasil-logo-1026.html>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

SILVA, Helenice Rodrigues da. **Rememoração/comemoração**: as utilizações sociais da memória. *Revista Brasileira de História*, v.22, n.44, p.425-438, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n44/14006.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2015.

SILVA, Juliano Gonçalves da. **O índio no cinema brasileiro e o Espelho Recente**. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

SILVA, Kelly Cristiane da. A nação cordial: uma análise dos rituais e das ideologias oficiais de “comemoração dos 500 anos do Brasil”. In: **Rev. Bras. Ciências Sociais**, v.18, n.51, p.141- 160, fev. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v18n51/15990.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2015.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SOLIVA, T. B. **Uma cultura dos contatos**: sexualidades e erotismo em duas obras de Gilberto Freyre. *Bagoas. Revista de Estudos Gays*, v. 6, n.7, p. 309-329, 2012.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado Descritivo do Brasil em 1587**. São Paulo: Cia Ed. Nacional e EDUSP, 1971.

\_\_\_\_\_. **Notícia do Brasil**. São Paulo: Martins, 1949, 3 vols, i. 1, cap. xxviii.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**. A Questão do Outro. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TREECE, David. **Caramuru, o mito**: conquista e conciliação. *Teresa revista de Literatura Brasileira* [12|13]; São Paulo, p. 307-344, 2013.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História Geral do Brasil**. Tomo 1. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

VASCONCELLOS, Simão de. **Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil**. Lisboa: Officina de Henrique Valente de Oliveira, Impressor dei Rey N. S., 1663.

VENTURA, Roberto. Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república. In: MOTA, C. G. (Org.). **Viagem Incompleta**. A Experiência Brasileira (1500-2000): 329-360. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

VESPUCCI. **Carta de Vespucci a Lorenzo de Médici**, Lisboa, outono de 1501. L.N.d'Olwer, 1963.

\_\_\_\_\_. **Carta de Vespucci a Pier Francesco de Médici**, Lisboa, set. ou out. 1502.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: HALL, S.; WOODWARD, K.; SILVA, T. S. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2008.

## ANEXO A – FILMES COM TEMÁTICA INDÍGENA 1910 -1005

1910	
<i>O Guarani</i>	Salvatore Lazzaro, 1911.
<i>O caçador de esmeraldas</i>	Marc Ferrez, 1915.
<i>O guarani</i>	Vittorio Capellaro, 1916.
<i>Iracema</i>	Vittorio Capellaro, 1919.
<i>Ubirajara</i>	Luiz de Barros, 1919.

1920	
<i>O guarani</i>	João de Deus, 1920.
<i>O guarani</i>	Vittorio Capellaro, 1926.

1930	
<i>Amor de apache</i>	Luiz de Barros, 1930.
<i>Iracema</i>	Jorge S. Konchin, 1931.
<i>Anchieta entre o amor e a religião</i>	Arturo Carrari, 1931.
<i>Fera da mata</i>	Waldemar P. Zornig, 1932.
<i>O caçador de diamantes</i>	Vittorio Capellaro, 1933.
<i>O descobrimento do Brasil</i>	Humberto Mauro, em 1937.
<i>Aruanã</i>	Líbero Luxardo, 1938.

1940	
<i>Os bandeirantes</i>	Humberto Mauro, 1940.
<i>Sedução do garimpo</i>	Luiz de Barros, 1941.
<i>Terra violenta</i>	Edmond Bernoudy, 1948.
<i>Iracema</i>	Vittorio Cardinale e Gino Talamo, 1949

1950	
<i>O Guarani</i>	Riccardo Freda, 1950.
<i>Sinfonia amazônica</i>	Anélio Latini Filho, 1952.
<i>Fernão Dias</i>	Alfredo Roberto Alves, 1956.
<i>Casei-me com um xavante</i>	Alfredo Palácios, 1957.
<i>Além do rio das mortes</i>	Duílio Mastroianni, 1957.
<i>Curucu, o terror do Amazonas</i>	Curt Siodmak, 1957.
<i>Escravos do amor das Amazonas</i>	Curt Siodmak, 1958.
<i>O segredo da serra dourada</i>	Pino Belli, 1959.
<i>Na garganta do diabo</i>	Walter Hugo Khouri, 1959.

1960	
<i>O segredo de Diacuí</i>	William Gerick, 1960.
<i>Os selvagens</i>	Francisco Eichorn, 1965.
<i>Amor na selva</i>	Konstantin Tkaczenko, 1966.
<i>Lana, rainha das Amazonas</i>	Cyll Farney e Gezavon Cziffra, 1966.
<i>Terra em Transe</i>	Glauber Rocha, 1967.
<i>Brasil ano 2000</i>	Walter Lima Jr., 1969.

<i>Macunaíma</i>	Joaquim Pedro de Andrade, 1969.
<i>Tarzan e o grande rio</i>	Robert Day, 1969.

<b>1970</b>	
<i>Como era gostoso o meu francês</i>	Nelson Pereira dos Santos, 1970.
<i>Pindorama</i>	Arnaldo Jabor, 1971.
<i>As confissões do frei abóbora</i>	Braz Chediak, 1971.
<i>Orgia ou o homem que deu cria</i>	João Silvério Trevisan, 1970.
<i>Ana terra</i>	Durval Garcia, 1972.
<i>Caingangue, a pontaria do diabo</i>	Carlos Hugo Christensen, 1973.
<i>Um edifício chamado 200</i>	Carlos Imperial, 1974.
<i>Uirá, um índio em busca de Deus</i>	Gustavo Dahl, 1974.
<i>A lenda de Ubirajara</i>	André Luiz de Oliveira, 1975.
<i>Iracema, uma transa amazônica</i>	Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1975/80.
<i>Aruã, na terra dos homens maus</i>	Exedito Gonçalves Teixeira, 1976.
<i>Ajuricaba, o rebelde da Amazônia</i>	Oswaldo Caldeira, 1977.
<i>O monstro caraíba</i>	Júlio Bressane, 1977.
<i>Curumim</i>	Plácido Campos Júnior, 1978.
<i>Anchieta, José do Brasil</i>	Paulo César Saraceni, 1978.
<i>As aventuras de Robinson Crusóe</i>	Mozael Silveira, 1978.
<i>Batalha de Guararapes</i>	Paulo Thiago, 1978.
<i>O Guarani</i>	Fauzi Mansur, 1979.
<i>Caramuru</i>	Francisco Ramalho Jr, 1979.
<i>O caçador de esmeraldas</i>	Oswaldo Oliveira, 1979.
<i>Iracema, a virgem dos lábios de mel</i>	Carlos Coimbra, 1979.
<i>No tempo dos trogloditas</i>	Edward Freund, 1979.

<b>1980</b>	
<i>O inseto do amor</i>	Fauzi Mansur, 1980.
<i>A Idade da Terra</i>	Glauber Rocha, 1980.
<i>A caminho das índias</i>	Augusto Sevá e Isa Castro, 1982.
<i>Índia, a filha do sol</i>	Fábio Barreto, 1982.
<i>Mulher natureza</i>	Dorival Coutinho, 1983.
<i>Os navarros</i>	Afonso Brazza, 1984.
<i>Diacuí, a viagem de volta</i>	Ivan Kudma, 1984.
<i>Exu-piá coração de Macunaíma</i>	Paulo Veríssimo, 1984.
<i>Avaeté, semente da vingança</i>	Zelito Vianna, 1985.
<i>Perdidos no vale dos dinossauros</i>	Michele Máximo Tarantini, 1986.
<i>Navarros em trevas em terras decomanche</i>	Afonso Brazza, 1987.
<i>Heróis trapalhões, uma aventura na selva</i>	José Alvarenga júnior, 1988.
<i>Kuarup</i>	Ruy Guerra, 1989.
<i>Os sermões</i>	Júlio Bressane, 1989/90.

<b>1990</b>	
<i>Brincando nos campos do senhor</i>	Hector Babenco, 1991.
<i>El viaje</i>	Fernando Solanas, 1991.
<i>Capitalismo selvagem</i>	André Klotzel, 1993.
<i>Yndio do Brasil</i>	Sylvio Back, 1995.

<i>O guarani</i>	Norma Bengell, 1996.
<i>O cineasta da selva</i>	Aurélio Michiles, 1997.
<i>No coração dos deuses</i>	Geraldo Rocha Moraes, 1997.
<i>Lendas amazônicas</i>	Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho, 1998.
<i>Policarpo Quaresma, herói do Brasil</i>	Paulo Thiago, 1998.
<i>Mário</i>	Hermano Penna, 1999.
<i>Hans Staden</i>	Luiz Alberto Pereira, 1999.
<i>Tainá no país das amazonas</i>	Tânia Lamarca e Sérgio Bloch, 1999.

<b>2000</b>	
-------------	--

<i>Brava Gente Brasileira</i>	Lúcia Murat, 2000.
<i>Cronicamente Inviável</i>	Sérgio Bianchi, 2000.
<i>Palavra e utopia</i>	Manoel de Oliveira, 2000.
<i>Caramuru a Invenção do Brasil</i>	Guel Arraes, 2001.
<i>Quinhentas almas</i>	Joel Pizzini, 2001.
<i>Desmundo</i>	Alain Fresnot, 2002.
<i>Concerto Campestre</i>	Henrique de Freitas Lima, 2004.
<i>Tainá 2 - A Aventura Continua</i>	Mauro Lima, 2004.
<i>Diário de um Novo Mundo</i>	Paulo Nascimento, 2005.