



Nem o gostoso *Francês* de Nelson Pereira, nem o esperto *Caramuru* de Guel Arraes conseguiram driblar a força do discurso que fundou o Brasil.

Maria Ignês Carlos Magno.

Universidade Anhembi Morumbi

Resumo

A partir de questões referentes aos debates sobre nossas origens, nossa formação como nação, nossa identidade, nossa cultura, nosso lugar na História, nos silêncios produzidos pelo colonizador, na força do *Mito fundador* do Brasil, entendendo que a cada dia as imagens estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano e que por meio delas entramos em contato com o presente e o passado de nossa história e, finalmente, por acreditar que a teleficção é um objeto privilegiado, dada sua condição de diálogo com as condições sócio-históricas, escolhi os filmes: *Como era gostoso meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, e *Caramuru e a Invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes e Jorge Furtado para discutir, não os filmes em si, mas a força e a permanência do *discurso fundador* mesmo quando uma obra é produzida como leitura crítica da História do Brasil e do brasileiro.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Discurso fundador; Comunicação e Educação.

Introdução: um relato.

Junho e julho são meses de muitas festividades pelo Brasil inteiro. Sejam festas locais ou regionais, desde a de Santo Antonio casamenteiro, ao dia de São João da noite mais longa do ano, a de São Pedro pescador até a Festa do Divino Espírito Santo, todas compõem nossas tradições e estão imbuídas de religiosidade. Passeando pela cidade de Ubatuba, presenciei a procissão do Divino Espírito Santo que saía de uma pequena praça em frente ao primeiro casarão da cidade, construído voltado para a cruz erguida na praia do Cruzeiro do Sul e para a estátua de José de Anchieta escrevendo na areia. O cenário estava montado para o cortejo. A procissão seguia pelas ruas, hoje com nomes de personagens ou acontecimentos históricos, como a do Cacique Cunhambebe e do viajante Hans Staden, até chegar a principal Igreja da cidade, local onde a missa seria rezada. Era o quinto dia da novena dedicada ao



Divino Espírito Santo. Como personagem principal, o padre lembrava que a Festa completava 149 anos de existência e de tradição. Iniciado o cortejo, todos os fiéis vestidos de branco e carregando as bandeiras vermelhas, símbolos do Divino, alternavam as rezas aos cantos. Impossível não admirar a composição estética do cortejo, como foi impossível não se surpreender com uma das bandeiras que trazia a seguinte inscrição: *Fé e Política*. Impossível não registrar o evento e a imagem. Como foi impossível não pensar o significado histórico de tudo aquilo e estabelecer outras tantas relações teóricas com a experiência vivenciada. Da procissão veio à memória um texto de Anne Cauquelin sobre um dos significados de teoria. Para a professora de filosofia:

Um dos sentidos de ‘teoria’ está ligado à etimologia *theoria*, procissão ou cortejo ritual em honra a um deus, que convoca toda sorte de participantes para uma festa votiva. Lá se veem padres, tocadores de flauta, dançarinos e carpideiras, carregadores de instrumentos de culto, desocupados atraídos pelo evento, punquistas, gente nas janelas, em suma, uma comitiva variada, da qual *theos*, o divino, é o instigador. (CAUQUELIN, 2005. p.11).

Durante o cortejo, como desocupada atraída pelo evento, compondo o grande número de participantes, o cenário montado para a procissão e sua finalidade não passaram despercebidos, tudo fora minuciosamente construído para a manutenção da tradição festiva e religiosa, mas, e principalmente, para a sustentação de algo maior e mais profundo, ou seja, a reafirmação da união do Estado e da Igreja na fundação do Brasil. E o texto sobre o *Mito fundador*, de Marilena Chauí (2000) veio ao encontro dos pensamentos que se avolumavam naquele momento, mais especialmente, dois dos quatro elementos que construíram o mito: o segundo, “oferecido pela história teológica, elaborado pela ortodoxia cristã, particularmente a agostiniana, isto é, a perspectiva providencialista da história” e o quarto, “proveniente da elaboração jurídico-teocêntrica da figura do governante como rei pela graça de Deus (*rex Dei gratia*), a partir da elaboração medieval do poder e que, mantida pela contra-reforma, no caso da Península Ibérica, estará presente na elaboração da monarquia por direito divino, do qual somos os herdeiros permanentes”(p:49). Ainda seguindo as reflexões



da filósofa: “*Mito fundador* porque, à maneira de toda *fundatio*, impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa, que não permite o trabalho da diferença temporal e se conserva perenemente presente”(p:49). Talvez aqui uma possível explicação para a bandeira vermelha com a inscrição *Fé e Política* que compunha a procissão. Talvez, porque essa é uma das leituras dos elementos que organizavam o cortejo e a história.

A procissão continuou no seu rumo e finalidade, mas os pensamentos não. Como cabeça de professor não sai da sala de aula, pensei na forma como os alunos das escolas da cidade aprendem as histórias que estão inscritas nas ruas, nas praças, nos monumentos e na geografia que formam o conjunto de sua história local e o da história nacional. Afinal, José de Anchieta e Hans Staden, duas personagens tanto da história local como da nacional, viveram parte de suas vidas na região e ajudaram a escrever episódios da História sobre o Brasil. O primeiro como missionário e catequizador dos índios, e o segundo como mercenário, viajante, prisioneiro e divulgador, na Europa, do modo de vida dos mesmos índios que habitavam a região, inclusive sobre o mais famoso deles: o cacique Cunhambebe. Seus descendentes, que ainda vivem nas aldeias que lhes restaram, continuam invisíveis vendendo palmito e objetos de sua cultura no mercado de peixe da cidade, nas feiras de sábado e nas margens das estradas repletas de turistas. Personagens europeus escrevendo sobre o Brasil e seu povo. Olhares e registros estrangeiros que se tornariam documentos da memória histórica brasileira. E aqui algumas perguntas: como trabalhar os registros? Como abordar os documentos produzidos sobre o Brasil em sala de aula? Como e quais perguntas fazer para os documentos? Como trabalhar as ausências ou o que foi silenciado? Mesmo que essas questões já tenham sido largamente colocadas e debatidas, as respostas continuam abertas porque a complexidade histórica e as questões teóricas que envolvem as explicações são tão imensas quanto o Brasil e podem ser recolocadas sob outras perspectivas.

Pensando nessas questões, nos debates em torno de nossas origens, de nossa formação como nação, de nossa identidade, de nossa cultura, de nosso lugar na



História, nos silêncios produzidos pelo colonizador, na força do *Mito fundador* do Brasil, e entendendo que a cada dia as imagens estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano e que por meio delas entramos em contato com o presente e o passado de nossa história e, finalmente, por acreditar que a teleficção é um objeto privilegiado, dada sua condição de diálogo com as condições sócio-históricas, como consta na ementa do GT Comunicação. Educação e Consumo, escolhi os filmes: *Como era gostoso meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos e *Caramuru e a Invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes e Jorge Furtado para discutir, não os filmes em si, mas a força e a permanência do *discurso fundador* mesmo quando uma obra é produzida como leitura crítica da História do Brasil e do brasileiro.

Do Relato às Ficções. Os Filmes, a História e as Invenções do Brasil.

O filme *Como era gostoso meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, foi livremente baseado em no diário do alemão Hans Staden: *Duas Viagens ao Brasil. História Verdica* (1557) e na carta de Nicolas Durand de Villegagnon enviada a Calvino em 31 de março de 1557. Portanto, o cineasta parte de dois documentos históricos para construir sua ficção. Historicamente, Hans Staden narra em seu diário o período em que ficou prisioneiro dos índios Tupinambá até sua fuga para Hessen, na Alemanha, e na carta de Villegagnon em que descrevia sua viagem secreta na região de Cabo Frio, de seu contato com os índios Tamoios, de quem obteve dados para o projeto francês de fundar a França Antártica na Baía de Guanabara.

Na livre adaptação dos relatos históricos para o cinema, Nelson Pereira constrói uma narrativa satírica, misturando trechos de documentos e ficção. No resumo fornecido pela Cinemateca (1972), o filme conta a história do Brasil quinhentista, quando os franceses invadem parte da costa do Rio de Janeiro. Em uma ilha, um pequeno grupo deles se rebela, e os integrantes são condenados à morte. Um dos franceses (Arduino Colassanti) se atira ao mar e é tido como morto. Ele vai dar no continente e é novamente capturado pelos índios tupiniquim e pelos portugueses, que estavam munidos de canhões para combater os inimigos. Eles são atacados pelos



índios tupinambá, amigos dos franceses, e os portugueses são mortos. Os nativos confundem o francês com o conquistador português e levam o prisioneiro até a tribo, juntamente com os canhões. Tapiruzu, irmão do cacique Cunhambebe (Eduardo Imbassahy Filho), fora morto e os tupinambás querem vingança. As maracas profetizaram que eles capturariam um importante português. A tribo decide matar o francês e comê-lo depois de oito luas. Eles lhe arranjam uma esposa, a índia Seboipep (Ana Maria Magalhães), e ele viverá com os índios durante esse período. [...]. Próximo à data do ritual, onde será canibalizado, o francês tenta fugir. Ele é flechado, mas não fatalmente. Passadas as oito luas, ele é morto e comido pelos índios Tupinambá, contrariando a verdadeira história de Hans Staden.

O filme *Caramuru e a Invenção do Brasil* (2001) de Guel Arrares e Jorge Furtado, parte do poema *Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia* (1781), de Frei José de Santa Rita Durão. O poema narra a história de Diogo Álvares Correa que naufraga nas costas da Bahia, sobrevive ao naufrágio e por seus feitos heroicos, pelo domínio das armas de fogo, pelas lutas empenhadas contra os inimigos dos Tupinambá, passa a ser respeitado pelos índios. Casa-se com Paraguaçu, filha do cacique Gupeva. Paraguaçu se converte ao cristianismo, vai para a Europa com Caramuru e lá é batizada como Catarina Álvares. Entre eles, outra índia, tão linda quanto Paraguaçu, Moema. Quando Diogo e Paraguaçu partem para a Europa, Moema atira-se ao mar em direção ao navio e morre. Diogo Álvares, o *Caramuru. Filho do Trovão* viveu 50 anos entre os Tupinambá. De acordo com o epílogo do poema, após toda a narrativa da colonização do Brasil, o trono de Paraguaçu é transferido para Diogo, ou seja, para a Coroa Portuguesa. Diogo realiza assim os seus propósitos: a catequização dos índios e a posse da terra.

A história de Caramuru e a invenção de um país chamado Brasil começam em Portugal, onde o talentoso pintor Diogo Álvares Correa (Selton Mello) cultiva a arte de embelezar a realidade, o que lhe cria muitos problemas com a poderosa corte de Portugal. Contratado para ilustrar os mapas que seriam usados na viagem de Pedro Álvares Cabral, Diogo envolve-se com a sedutora Isabelle (Deborah Bloch), uma



COMUNICON 2015

congresso internacional
comunicação e consumo

5º ENCONTRO DE GTS
1º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO
2º ENCONTRO BINACIONAL

PPGCOM ESPM // SÃO PAULO // COMUNICON 2015 (5 a 7 de outubro 2015)

francesa que frequenta a corte em busca de ouro. A cortesã rouba o mapa de Diogo, que é, então, punido e deportado para as costas brasileiras, onde passa a ser chamado de Caramuru e conhece a bela índia Paraguaçu (Camila Pitanga) e sua irmã Moema (Deborah Secco), vivendo o primeiro triângulo amoroso da história do Brasil.

O filme de Guel Arrares e Jorge Furtado (MAGNO, FERRARAZ, 2013), que nasce primeiramente como uma minissérie para a televisão, é uma livre adaptação de uma história verdadeira, mas que também permanece como lendária. Narrado em forma de fábula, mas apoiado em pesquisas históricas, o filme conta a história de Caramuru e as irmãs Paraguaçu e Moema. Especialmente, de Caramuru e Paraguaçu, com quem o português efetivamente se casa. Como se trata de uma comédia e de livre adaptação, o que vemos é também uma grande mistura entre fatos históricos e ficções, tanto em relação à proposta cinematográfica como em relação ao enredo, que investe nas invenções históricas criadas pelo imaginário popular sobre Caramuru, Paraguaçu e Moema, acrescidas daquelas pensadas pelos próprios roteiristas. É justamente nessa mistura de acontecimentos reais e ficcionais, fruto da liberdade de criação, que se torna interessante pensar o filme *Caramuru – A Invenção do Brasil*, de Guel Arrares e Jorge Furtado e a permanência dos *discursos* que fundaram o Brasil.

Nas Narrativas Cinematográficas: a Permanência dos Discursos Fundadores do Brasil.

Embora 30 anos de diferença separem os dois filmes, *Como era gostoso meu francês* (1971) e *Caramuru e a Invenção do Brasil* (2001), alguns pontos coincidem. Os dois filmes se apoiam em textos considerados documentos históricos para construir as ficções. Começam com uma narração sobre o Brasil, seja do tipo jornalístico no filme de Nelson Pereira dos Santos, onde a voz Célio Moreira narra um trecho da Carta do almirante Villegagon (1557) enviada para Calvino, seja a voz de Marcos Nanini narrando em estilo cômico a história de *Caramuru e a invenção do Brasil*. Os filmes dialogam ou se inspiraram no movimento antropofágico da Semana de 1922 e os movimentos culturais dos anos de 1960 e 1970, como o Cinema Novo e



a Tropicália. Nelson Pereira, um dos mentores do Cinema Novo “dirigiu-se para uma Ubatuba ainda quase tão selvagem e intocada quanto nos tempos de Staden para lá dirigir o clássico *Como era gostoso meu francês*, no qual fundiu antropofagia literal com antropofagia cultural em um mesmo e borbulhante caldeirão” (BUENO, p.12). Segundo Guel Arraes “a Invenção teve por base os modernistas, e Macunaíma talvez tenha sido a grande luz para nossa criação” [...], e “queríamos contar um pouco dessa fábula meio à maneira modernista, neo-tropicalista, aplicada às cores, música, elementos da chanchada, que são as principais influências da nossa geração” (*site oficial da Rede Globo*). Os dois filmes têm as figuras femininas de Seboipep e Paraguaçu como as personagens condutoras das histórias, apenas para citar alguns pontos. Existem outros. E os dois filmes investem em uma leitura crítica da História do Brasil. É exatamente nessas leituras críticas sobre o Brasil que proponho outra leitura, a da força do *mito* e dos *discursos fundadores* do Brasil que, a despeito de toda ironia e sátira, permanecem no interior das obras.

A começar pelo título: *Caramuru e a Invenção do Brasil*, o Brasil é uma invenção dos portugueses e da era dos grandes conquistas e colonizações. A exploração das riquezas e o extermínio dos seus donos, assim como as disputas entre as nações europeias pelo território de Pindorama (Brasil) também: tudo é histórico e conhecido. Recuperando a história, logo descobrimos que se a descoberta do Brasil é o marco e a celebração maior de nossa nacionalidade, a data do evento já se colocava como um dos problemas do nosso nascimento. Ela nunca foi consenso. Havia os que defendiam a data de 3 de maio – seguindo o calendário gregoriano -, e os que discordavam, e defendiam como o correto que a comemoração ocorresse nos dias 22 e 23 de abril. (VELLOSO, 2000, p.134). Retomando o filme, as inversões e misturas feitas por Arraes e Furtado, a primeira surpresa está no encontro de Diogo e Paraguaçu. A índia fala fluentemente o português e uma intensa conversação segue entre eles. Ela fala na segunda pessoa do singular e do plural. Diogo – Você fala a minha língua? Língua? Responde perguntando. Aponta para sua língua e lambe Diogo. Em seguida, descreve as frutas, os insetos, os pássaros, um deles em especial o



sabiapiranga. Fala da Manga, do fiapo de manga nos dentes. Para Diogo, manga é a da camisa. Continua – arara tem dó colorido. Urubu tem dó preto. Diogo pergunta: Por que estás a falar das penas? Ela – dó/pena. Ela diz que a língua dele é difícil porque uma única palavra servia para várias coisas. Ela pergunta: Amor é bicho ou planta? Ele declama Camões: Amor é fogo E ela diz: Ah, a gente sabe o que é amor, só que a gente chama de rabicho, xodó, candonga. Para ele as palavras expressam sentimentos, para Paraguaçu, materialidade. Para Eni Orlandi (2008,p:85), uma das possibilidades de entendermos os jogos de poder que se construíram a propósito dos índio desde os primeiros contatos entre índios e brancos. A pesquisadora mostra através da análise do conjunto de discursos produzidos sobre os índios, desde o século XVI, como “a ciência (antropologia, a linguística), a política social (indigenismo) e a religião (a catequese) se articulam para apagar a presença do índio na constituição da identidade cultural (política) brasileira” (p:85). O português fluente de Paraguaçu e o susto de Diogo e nosso (espectador) revela o quanto esse apagamento está sedimentado. O contato é sempre visto a partir do branco, é ele que aprende a língua do índio para se comunicar. Comunicar? Melhor incluir os verbos domesticar e dominar. Sabemos que os missionários estudavam as línguas indígenas com o intuito claro de evangelização e negociação com o governo português, daí a instituição do ‘tupi jesuítico’ “para ter o poder de controle sobre os índios e seu poder de negociação com o governo português” (p:87). O que não sabíamos é que Paraguaçu, além de filha do cacique Gupeva, falava o português e era a tradutora/intérprete dos índios e brancos.

Após as barreiras linguísticas serem quebradas entre eles e a comunicação imediata, surge a irmã Moema que também se encanta por Caramuru e ele por ela. Segunda surpresa: Moema fala com sotaque baiano. Brincadeira dos autores, mas que tem um dado histórico, se considerarmos que o naufrágio do navio francês que trazia Diogo ocorreu nas costas da Bahia de Todos os Santos, em 1509, próximo ao Rio Vermelho que os Tupinambás chamavam de Mairyqui (lugar dos franceses). Mair também era como o tupinambá denominavam os franceses. A outra inversão histórica



é a da imagem dos tupinambás guerreiros e antropófagos. Sabemos que eram. No filme, o cacique Taparica (Tônico Pereira), pai de Paraguaçu e Moema, além de desistir de comer Diogo, entrega-lhe as filhas. Outra sequência que chama a atenção ocorre dentro da Oca. Taparica está deitado na rede, comendo mandioca e tomando água. Caramuru entra e ele pergunta se Diogo vai preparar fogo para a guerra contra os inimigos Tupiniquim. Caramuru tenta argumentar sobre a guerra e o índio pergunta se eles vão morrer de fome. Caramuru diz que sabe como poderão fazer: plantarão mais, pescarão mais e Taparica responde que isso dá muito trabalho, derramando água sobre a cabeça. Embora o gênero comédia, a sátira e a paródia permitam o uso de estereótipos, e mesmo sabendo que essa cena é uma referência ao Macunaíma, o que fica para o espectador é o estereótipo do índio preguiçoso. Estereótipo reforçado na sequência em que Diogo está na praia com as irmãs Paraguaçu e Moema e chega um navio. Ele acena e chama o cacique que levanta da rede e pergunta que tipo de navio? Descreve todos os tipos de embarcação possíveis e no final diz que é francês. Diogo fica espantado com o conhecimento de Taparica. O francês quer negociar o pau-brasil, mas precisa de gente disposta a trabalhar. Taparica diz para o francês falar com Diogo porque índio tem pouca vontade de trabalhar. O francês continua argumentando dizendo que quem ganha é o país, aumentando o emprego, aumentando a circulação de mercadoria e o índio responde apontando para Diogo: “Você trabalha, ele ganha e eu não faço nada, isto está mais do que justo”. Diogo Álvares, de acordo com a história dos livros, é conhecido como um negociador dos produtos contrabandeados pelos franceses. Um último exemplo em que os estereótipos sobre o índio são visíveis ocorre nas sequências de Taparica na praia negociando com os franceses. Só que as negociações são de outra ordem: faz propaganda da beleza natural e vende o lugar, além da madeira pau-brasil. A figura é a de um “marqueteiro” vendendo o lugar para a construção de um condomínio, falando das florestas, dos minérios, da quantidade de lugares para estacionar. Se no filme a intenção era mostrar o índio como esperto, o efeito é contrário porque a imagem do índio vendendo



cocares, peças da cultura indígena e ervas para os marinheiros, é no mínimo uma brincadeira melancólica que só reforça o apagamento do índio sujeito de sua história.

Nessa linha de desconstrução e recriação da história, a Oca é exemplar. Ao contrário da real, onde vivem até 50 famílias, na do cacique Taparica só vivem ele e suas filhas. Ela é totalmente decorada. Aliás, são pouquíssimos os momentos em que vemos os outros habitantes da aldeia. Apenas nos episódios de captura dos náufragos ou do comércio. Como se fosse um teatro filmado ao ar livre, os cenários são sempre preparados para mostrar Caramuru e seu romance com as índias. Índias produzidíssimas e com figurinos cuidadosamente confeccionados. Vasco tenta convencer Diogo a voltar para a França, mas quer exclusividade sobre as riquezas. Caramuru se nega. Vasco convida Diogo para um jantar. Mesa posta à francesa e Diogo sente imensa saudade da Europa: toalhas, queijos, vinho, talheres. Diogo sente saudade do que chama de civilização. Vasco convence Diogo a voltar para a Europa. Ele se despede das irmãs que dormem na rede e vai para o navio. Paraguaçu e Moema se atiram na água e nadam para alcançar o navio. Moema não consegue chegar até a embarcação e fica no mar. Diogo coloca Paraguaçu no barco e diz: “Bem-vinda à civilização”. Para não contrariar tanto o poema e a história, Paraguaçu vai para França, casa-se com Caramuru e volta batizada com o nome de Catarina. Contrariando o poema, Moema não morre. Mas igual ao poema e a pintura histórica de Vitor Meirelles (1866), que reproduziu na tela o Canto VI do poema de Santa Rita Durão em que é narrada a morte de Moema, considerada uma das mais belas cenas já descritas da literatura brasileira, e um dos símbolos mais fortes da pintura histórica nacional, Arraes e Furtado trouxeram-na para a tela do cinema. E também numa das sequências mais bonitas do filme, recriaram o Canto VI às avessas, ou seja, a não morte de Moema. No entanto, estavam ali o poema épico e a pintura histórica romântica em movimento pelas câmeras de Guel Arraes.

Mas se na história real o Brasil é um dos mundos que os portugueses criaram, na de Guel Arraes e Jorge Furtado, onde tudo é invenção e deliberadamente sem nenhum compromisso em relatar a história real dos índios, outros aspectos precisam



ser notados. No retorno ao Brasil, Paraguaçu volta com um livro e é ela quem escreve a história dos dois amantes, após aprender a ler e escrever, na França civilizada, é claro. O relato então é narrado pela visão da índia Paraguaçu que se tornou famosa e virou lenda. “No fundo da mata-virgem o céu incendiou-se de araras vermelhas, depois fez um silêncio tão grande que alguma coisa estava para acontecer. Eu ainda nem sabia que ia topar com o Diogo, mas eu tinha me enfeitado toda e os distintos (seios) com semente de urucum”. Narra desde o início do filme até a hora em que Diogo olha para o céu e se torna epicamente o rei do Trovão e dos índios Tupinambá.

Diogo-Caramuru no filme de Guel Arrares e Fernando Meireles, igual aos primeiros colonizadores, ao olhar para a terra exclamou: *Terra à Vista! Terra à Vista! É linda!* Era a “*Visão do Paraíso*”, o primeiro dos elementos que constituíram o *mito fundador*, segundo Marilena Chauí (2000, p:49) se apropriando da expressão de Sérgio Buarque de Holanda, para explicar o que ela designa como a elaboração mítica do símbolo “Oriente”. Oriente que nos diários e a correspondência dos navegantes-descobridores-conquistadores, bem como a correspondência, os ensaios e livros dos evangelizadores, “percebemos que a palavra é um símbolo, ou seja, indica algo mais que uma região” [...] Oriente “é também o símbolo do Jardim do Éden” (p:50). Essa visão do paraíso, esse *topos* do Oriente como jardim do paraíso são, segundo Marilena Chauí:

constitutivos da produção da imagem mítica e fundadora do Brasil e é ela que encontramos na letra do Hino Nacional, na explicação escolar da bandeira brasileira e nas poesias escolares parnasianas, particularmente nas de Olavo Bilac. A bandeira brasileira não exprime o político, não exprime a história. É um símbolo da natureza: florestas, ouro, céu, estrela e ordem. É o Brasil-jardim, o Brasil-paraíso. [...]. Esta produção mítica do país-jardim nos lança no reino da Natureza, fora do mundo da história (CHAUÍ, 2000, p:51).

Mas *Terra à Vista!* é para Eni Orlandi (2008, p: 14), “a primeira fala sobre o Brasil – expressa o olhar inaugural que atesta nas letras a nossa origem. Pero Vaz de Caminha dará o próximo passo lavrando nossa certidão, com sua Carta”. No entanto a Carta de Pero Vaz só passaria a ser lida “como representação da fundação do Brasil a



COMUNICON 2015

congresso internacional
comunicação e consumo

5º ENCONTRO DE GTS
1º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO
2º ENCONTRO BINACIONAL

PPGCOM ESPM // SÃO PAULO // COMUNICON 2015 (5 a 7 de outubro 2015)

partir do momento em que o Brasil se constitui como nação e necessitou construir seu próprio passado” (Soares, 2000, p: 166). Retomando a análise de Orlandi (p:14), essa exclamação, para o europeu, diz o início de um processo de apropriação. Descoberta significa, então, conquista. Mas pode significar outras coisas. De qualquer modo, continua a autora, “o discurso das descobertas é um discurso que domina a nossa existência como brasileiros, quer dizer, ele se estende ao longo de toda nossa história, produzindo e absorvendo sentidos”(p:14). Guel Arrares e Nelson Pereira dos Santos buscaram nas cartas jesuíticas, nas narrativas de viajantes, nos diários e livros de missionários, nas iconografias, nos poemas, nos estudos históricos e antropológicos, nos dicionários a base para a construção dos argumentos de seus filmes.

Pensando nesses *Documentos e Vozes* que se revestiram de autoridade para dizer como deveríamos ler e falar sobre nossa história e sobre os brasileiros, retomo o filme de Nelson Pereira dos Santos (1971) e as análises de Eni Orlandi (2008) para entender como os discursos estabelecem uma história, e como o discurso das descobertas institui uma modalidade para o estabelecimento e existência de nossa história, dos nossos sentidos.

Como era gostoso meu francês foi baseado como dissemos, no relato de Hans Staden: *Duas viagens ao Brasil* (1557) e na obra do missionário calvinista Jean de Léry *Viagem à terra do Brasil* (1557). O primeiro relato é do viajante alemão e o segundo, um missionário francês. As duas obras foram publicadas no mesmo ano na Europa. O livro de Staden foi publicado no Brasil em 1892, uma publicação tida como mal feita, e só em 1900 ganhou a tradução feita diretamente do alemão pelo botânico suíço Albert Löfgren, com caudalosas notas do geógrafo baiano Theodoro Sampaio (BUENO, 2011). De lá até nossos dias, a narrativa de Hans Staden tem sido fonte de leituras, pesquisas e também influências desde Gonçalves Dias, os modernistas, e Nelson Pereira, para abreviar a história. Nesse exercício o foco é tentar entender porque alguns “discursos ganham autoridade como lugares privilegiados, definidores. Eles “se criam” como documentos da memória. Constroem-se e à sua



tradição, como discursos da História” (ORLANDI, 2008, p.141), e, também, entendermos a força dos discursos que fundaram nossa forma de pensar o Brasil.

Por exemplo, os relatos e as imagens produzidos por Hans Staden, em sua *História Verdica*, são considerados por autores como Eduardo Bueno (2011), como os ‘primeiros registros’ sobre o Brasil “narrado pela ótica de um homem comum, um forasteiro – um estrangeiro em um mundo estranho” (p.8), [...] e “fonte primária mais confiável para o estudo do canibalismo ritual” (p.9), porque mesmo passados quase cinco séculos da narrativa, o depoimento de Hans Staden e o impacto da descrição se mantém inalterado. No entanto, se atentarmos para o título do relato de Hans Staden: “*História Verdica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situados no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão*” (BUENO, p.9), podemos, de um lado entender porque o livro se tornou um *best-seller* europeu com dez reedições no prazo de cinco anos e 70 edições até o século XVIII, mas de outro lado, se observarmos as expressões como ‘o mais confiável’, podemos entender também porque “os textos não são apenas documentos, mas sim a própria matéria da constituição dos sentidos que vão se definido (configurando, con-figurando) a nação brasileira” (ORLANDI, 2008, p;140). Para Bueno, o depoimento de Staden é “fonte primária mais confiável”, para Orlandi, tomar o texto como documento é “resultado de um efeito ideológico discursivo elementar: toma-se como evidência o que na realidade já é uma construção do imaginário discursivo. Tomar esses textos como documentos é já alinhar-se numa interpretação dada da história”. (p.140). Basta recuperarmos um pouco mais da história do relato do alemão Staden. O livro não foi escrito pelo próprio Staden, mas pelo doutor Dryander, estudioso em cosmografia e matemática. Foi autor do prefácio original e confirma que “de fato reviu, corrigiu e, quando necessário, aperfeiçoou o original”. (BUENO, 2008). Da mesma forma as xilogravuras que ilustram os relatos foram feitas a partir dos desenhos feitos por Staden ou sob sua orientação. Portanto,



temos registros sobre registros. Interpretações sobre interpretações. Discursos sobre discursos.

O filme de Nelson Pereira traz as xilogravuras que narram o ritual antropofágico, exatamente como Hans Staden e outro anônimo desenharam e eternizaram como fontes iconográficas de nossa História, como segue basicamente a história contada sobre os índios tupinambá e seus rituais. Na sequência memorável em que a índia descreve para o francês como será a sua morte e como ele deverá se comportar diante dela, e quais as palavras que deverá dizer: “quando eu estiver morto meus amigos virão me vingar”, depois de oito luas, o francês apesar das tentativas de fuga, é morto e comido por todos. Nelson Pereira assumiu a visão do índio e inverteu o final da história. Os cinemas lotaram, o filme arrecadou, na época, 400 mil reais, considerada grande bilheteria. No entanto, o filme que foi falado em tupi, que teve os diálogos escritos por Humberto Mauro e que colocou o índio como herói, afinal ele foi dominado, colonizado e negado como sujeito de sua própria história, não foi entendido pelo público. Provocou no público o efeito contrário do pretendido por Nelson Pereira já que sentiram pena do francês, mesmo quando o filme deixa claro que “os seus amigos voltarão para vingar”. O final feliz que a ficção permite, aliada à dupla colonização do olhar, a do índio e a nossa, continuam vendo o índio exatamente como Hans Staden e todos os demais viajantes e missionários descreveram: como “selvagens devoradores de gente”. Mesmo subvertendo o texto, prevaleceu o relato que se criou como documento.

Referências

- BUENO, Eduardo. Introdução. Como era gostoso Hans Staden: um livro para devorar. In: Duas viagens ao Brasil: Primeiros registros sobre o Brasil. Hans Staden. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, v. 674, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. O que Comemorar? In: Sentidos da Comemoração. Projeto História: revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento da PUC de São Paulo. (1981). São Paulo: EDUC, n.20, 2000.



COMUNICON 2015 congresso internacional comunicação e consumo

5º ENCONTRO DE GTS
1º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO
2º ENCONTRO BINACIONAL

PPGCOM ESPM // SÃO PAULO // COMUNICON 2015 (5 a 7 de outubro 2015)

MAGNO, Maria Ignês Carlos e FERRARAZ, Rogério. Caramuru – a Invenção do Brasil. Critique. IN: Directory Of World Cinema. Chicago: Intellect Bristol, UK/USA, 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Terra à Vista. Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

SOARES, Mariza de Carvalho. “A Carta de Caminha”, um exemplo de práticas e representações. In: Sentidos da Comemoração. Projeto História: revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento da PUC de São Paulo. (1981). São Paulo: EDUC, n.20, 2000.

VELLOSO, Monica Pimenta. Comê, Morá? Descobrimento, Comemoração e Nacionalidade nas revistas humorísticas ilustradas. In: Sentidos da Comemoração. Projeto História: revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento da PUC de São Paulo. (1981). São Paulo: EDUC, n.20, 2000.