

SIMPÓSIO AT038

CARNAVALIZAÇÃO DE *CARAMURU* E O PAPEL FEMININO

SANTANA, Adriana Sul
UFG
adrianasulsantana@yahoo.com.br

ARAÚJO, Herick Rodrigues
UFG
herickvoodoo@hotmail.com

Resumo: Trata-se de uma análise das narrativas de fundação do Brasil, tendo como objeto uma epopeia literária do século XVIII intitulada *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão. Em seguida a análise da referida obra segue o campo da pós-modernidade no filme *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), com roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado. Serão apresentadas as principais características das obras selecionadas, seu enredo e estrutura, perpassando, linearmente, os conceitos da carnavalização e seus efeitos de sentido na obra. A leitura do texto partirá do pensamento da época, atentando-se para os dois contextos envolvidos na trama narrativa (o europeu e o indígena) e para a tomada de posição do sujeito da enunciação diante do objeto tematizado dentro dos percursos da colonização. A perspectiva feminina no poema e sua abordagem no filme serão analisadas num recorte didático do método, com fundamentação teórica em Genette (1982) e Hutcheon (1984;1988), quanto ao domínio das relações paródicas, e no esquema actancial de Greimas (1973).

Palavras-Chave: Fundação do Brasil; *Caramuru*; Carnavalização; Feminino.

Abstract: It is an analysis of the founding narratives of Brazil, having as object a literary epic of the eighteenth century entitled *Caramuru*, by Frei José de Santa Rita Durão. Then the analysis of this work follows the field of postmodernity in the film *Caramuru, the invention of Brazil* (2001), with screenplay by Guel Arraes and Jorge Furtado. The main features of the selected works will be presented, their plot and structure, linearly passing through the concepts of carnivalization and their effects of meaning in the work. The reading of the text will start from the thought of the time, focusing on the two contexts involved in the narrative plot (the European and the indigenous) and for the positioning of the subject of the enunciation before the object thematized within the colonization paths. The feminine perspective in the poem and its approach in the film will be analyzed in a didactic cut of the method, with theoretical foundation in Genette (1982) and Hutcheon (1984, 1988), in the domain of the parodic relations, and in the actantial scheme of Greimas (1973).

Keywords: Brazil Foundation; *Caramuru*; Carnivalization; Female.

Caramuru, publicado em 1781, em Lisboa, por obra de Frei José de Santa Rita Durão, explora predominantemente o encontro da cultura indígena e europeia, com ênfase romântica nas personagens Diogo-Caramuru e Paraguaçu-Catarina, que formam um cruzamento de estrutura psicológica e simbólica, resultando num casal fortemente ambíguo, real e alegórico. É uma obra de estrutura canônica, com narração feita em terceira pessoa na oitava-rima, dividido em dez Cantos (ou livros). A história se passa no período renascentista de 1527 a 1580 e desenvolve-se no sul da Bahia/Brasil, às margens do Rio Paraguaçu, local que era habitado pela tribo tupi dos tupinambás. No Canto I, o poeta introduz a terra a ser cantada e propõe narrar os feitos do herói Diogo Álvares Correia – ou “filho do trovão” –, seguindo-se com o naufrágio ocorrido após a partida de Portugal rumo a Pindorama (em tupi terra das palmeiras, que em 1527 seria denominado Brasil). Os naufragos são aprisionados pela tribo do Tupinambá Gupeva, apresentada como constituída de criaturas antropófagas, vermelhas e que, sem pudor, andam nuas.

Durante uma caça, Diogo usa a espingarda, aterrorizando a todos, que exclamam e gritam: “Tupã Caramuru!”. Desde esse dia, o herói passa a ser o respeitado Caramuru, passando a usufruir da hospitalidade indígena e de um relacionamento amoroso com Paraguaçu, índia de pele branca e traços finos e suaves, que sabe a língua portuguesa, mas é prometida a Gupeva, apesar de não amá-lo. Nos Cantos IV e V ocorre a guerra entre os índios Jararaca e Gupeva, caracterizando a epopeia brasileira. A guerra tem início e Paraguaçu também luta heroicamente, sendo salva num momento de perigo pelo amado lusitano. O herói passa a dominar a tribo de Gupeva, e por isso as filhas dos chefes indígenas lhe são oferecidas, mas como ele ama Paraguaçu, aceitou o parentesco, mas recusou as outras filhas. Na mata, o herói encontra uma gruta com tamanho e forma de igreja e passa a doutrinar os nativos na fé cristã. Nos Cantos VI e VII se dá a partida de Diogo Caramuru para a França, ocasião em que várias índias nadam em direção à nau para alcançar o herói que seguia mar adentro, culminando no afogamento de Moema, irmã de Paraguaçu.

Na França, Caramuru é recebido na corte em companhia de Paraguaçu, ocasião em que ela é batizada com o nome da rainha Catarina de Médicis. De

volta ao Brasil, a narrativa prossegue nos Cantos VIII e IX, e a palavra, num movimento inverso, passa a Paraguaçu, já agora Catarina, batizada e casada, a qual tem visões e narra a história futura das lutas pela fé. No Canto X, como plenitude desse processo, ela recebe a visão que Deus reserva aos escolhidos e funda a Igreja da Graça. O poema termina como conclusão glorificadora que unifica os dois elementos culturais presentes, com uma cerimônia na Casa da Torre (1551),¹ em que o casal (Caramuru e Paraguaçu), revestido pela realeza da nação espanhola, transfere o poder para Dom João III, representado na pessoa do primeiro Governador-Geral, Tomé de Souza.

É importante destacar que Durão se posiciona de forma distanciada para contar a ação, característica do gênero épico. No entanto, em *Caramuru*, percebe-se que o autor, de certa forma, desvia-se da ação principal ao narrar episódios secundários que, segundo Genette (1982), intercalam os quatro movimentos principais da atividade narrativa: a cena, o sumário, a elipse e a pausa descritiva. Outra característica da obra é o uso do elemento retardador e do mecanismo da prolepse, como quando o poeta apresenta o herói desde a primeira estrofe do Canto I, atribuindo a Diogo a alcunha de “filho do trovão”, mas somente quando ele dispara a arma de fogo é que de fato se dá a ação propriamente dita em que Diogo é batizado pelos índios com a alcunha “filho do trovão”. Essa é uma característica da epopeia em estudo: a aparição do herói sem explicar de onde vem e nem da causa que o movera mar adentro até naufragar nas costas brasileiras.

Destaca-se ainda que Durão avaliava a colonização pelo ângulo estritamente catequético, expondo uma visão paradisíaca das terras brasileiras e o problema do mérito do homem que desfruta o paraíso sem estar, para isso, espiritualmente qualificado, justificando, dessa forma, a implantação da fé católica e a cristianização dos selvagens.² Esse posicionamento, contrário à ideia iluminista de democracia, é facilmente reconhecido nas cenas de batalha do Canto IV, em que a personagem Diogo Caramuru critica a disposição circular dos guerreiros indígenas não cristãos, sem uma cabeça que

¹ Localizada na praia do Forte, no município de Mata de São João, no estado da Bahia, no Brasil, cuja obra foi atribuída ao Caramuru, usada por Portugal.

² No sentido marxista, oculta os motivos reais, os quais estavam identificados com a concepção ilustrada da metrópole, que se servia de um discurso déspota para justificar a colonização do Brasil.

representasse o comando, como bárbaros desorientados. Por outro lado, Diogo Caramuru se posiciona no alto da montanha, à frente de um cordão de índios cristianizados, representando a ordem e a disciplina, fruto do esclarecimento da civilização rumo ao divino.³

Outro ponto é o aproveitamento genealógico de *Caramuru* no sentido de definir uma aristocracia local, numa tentativa épica de se fazer uma tradição e justificar a política colonial. Esse símbolo foi buscado no índio, numa retórica romântica que terminou por afastar o negro de seu centro de preocupações (só tardiamente este viria a ser tema do romantismo, mas igualmente idealizado) e terminou por estabelecer a imposição de valores brancos no índio para obter, ao cabo deste procedimento conciliatório, o símbolo possível do herói nacional que fisicamente era americano, vermelho, primitivo, mas espiritualmente era europeu, branco, civilizado, criando-se o mito da nobreza indígena, conforme discorre Cândido (2006, p. 187). Os indígenas são geralmente referenciados como o elemento Outro, aquele que pela sua ingenuidade e selvageria *in natura* deve ser guiado e evangelizado, senão pela doutrinação ou pelo uso da força. Por esse motivo, são os índios que devem ceder, tanto que no Canto X Paraguaçu-Catarina cede o trono a Diogo, renascendo Portugal no Brasil, numa perspectiva etnocêntrica e caracterizando o patriarcalismo em que o homem precisa de uma família sólida para estar no poder.

Tomando a história de *Caramuru*, de Durão, os roteiristas Guel Arraes e Jorge Furtado concebem o filme *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001). O filme utiliza-se de um viés parodístico para estimular a crítica e carnavaliza a intervenção estrangeira, ao revelar, por exemplo, que o “descobrimento” da Pindorama, foi feito por degredados que desembarcaram aqui em 1500, inclusive o personagem Diogo, que por ironia chegou ao posto de autoridade máxima do novo mundo. Diferentemente do hipotexto, o filme tem um dos núcleos da história em Portugal, local onde vive Diogo Álvares, um artista português que foi reconhecido e premiado pela realeza após exibir o retrato da condessa de Sintra, em que lhe foi atribuída uma beleza falsa para se fazer

³ Nesse contexto, pode-se dizer que a obra *Caramuru* equipara-se a *Os Lusíadas* por serem consideradas obras épicas, distinguindo-se desta pela predominância do maravilhoso cristão (referência a milagres) sobre a mitologia pagã, tratada negativamente no Canto I, estrofe I (DURÃO, 1977, p. 19, apud FARIAS, 2009).

notado. Por outro lado, como ilustrador do cartógrafo Dom Jaime na cartografia real, Diogo foi responsável por uma confusão envolvendo os mapas que seriam usados nas viagens de Pedro Álvares Cabral. Em razão disso, Diogo é preso e degredado, embarcando no navio conduzido por Vasco de Ataíde em direção à Índia, que naufragou, mas eles sobreviveram. No Brasil, Diogo fugiu para não ser assassinado por Vasco de Ataíde. Depois, entre os índios Tupinambás, Diogo foi introduzido na tribo e desfrutou da “hospitalidade Tupinambá” na companhia das índias Paraguaçu e Moema. Ao fugir novamente na eminência de virar refeição, só se salvou por encontrar uma arma, que acabou por lhe conferir poder e reverência entre os índios. Mais uma vez ele foi salvo pela sorte e de Diogo Álvares degredado, ele torna-se o maioral dos Tupinambás.

Eis que a apresentação do herói na releitura feita no texto fílmico é um afastamento do gênero épico, agora não mais o “herói viril”, mas um jovem ligeiramente covarde e ingênuo, degredado, em que o acaso guia seus passos. Essa reinvenção da figura do herói ocorre num procedimento típico da paródia, caracterizado pelo distanciamento crítico que pode ser processado através intertextualidade e alegoria, processos citados por Gérard Genette (1982). No texto fílmico, apesar de ser conservada a narratividade nas sequências apresentadas e o recurso *voz-over*, tradicional em narrações clássicas, ainda assim houve um afastamento das verdades universais característico nas metanarrativas, na busca da verdade no sentido de desencobrimento, sob o ponto de vista do contraditório e da conjunção paradoxal entre cultura de massa e modernismo; numa perspectiva histórica ativa o contexto do próprio leitor, o que lhe permite um ponto de vista não ilusionista sobre a época em que se passa a narrativa; e, política, pela abordagem dos discursos que constituem as representações de parcelas marginais da sociedade (HUTCHEON apud PUCCI, 2006, p. 121).⁴ A começar, considerando que as índias Paraguaçu e Moema foram representadas seguindo um padrão estético corporal introduzido na nossa sociedade atual e que não existia na época do contexto histórico do filme e, mesmo existindo, não representa as mulheres brasileiras (como a questão da magreza). Portanto, a questão do *corpus* de

⁴ A obra fílmica foi elaborada quando da terceira onda do feminismo, momento em que, além da emancipação da mulher, foram introduzidos também os problemas de gênero em pauta nas discussões. No entanto, essa obra avançou moderadamente neste ponto.

mulheres magras (sexualização) foi conservada conforme a visão paradisíaca proposta na obra de Durão. Esse conceito é reforçado pela imagem de Paraguaçu no filme que, sendo índia, era não obstante alva e rósea, “branca e vermelha”, conforme relata o poema, como a mais lídima heroína da tradição europeia. No Canto VIII da obra épica vemos a associação da mulher à figura da virgem. Almeida (2007, p. 462) demonstra, por meio da análise de figuras e mitos literários, que a América a ser conquistada era tida no imaginário europeu como uma mulher exótica e sedutora, num processo de coisificação da humanidade ou dignidade da mulher ao incorporá-la como parte da natureza.

Aplicando-se o esquema actancial de Greimas (1973) no personagem Diogo Álvares, destaca-se uma questão importante desta análise. A obra fílmica procura desconstruir a preconização cristã da monogamia e da castidade. Em solo brasileiro, Diogo vive um triângulo amoroso com as índias Paraguaçu e sua irmã Moema. Elas são retratadas no filme como espontâneas, livres das doutrinações cristãs (como a monogamia) e livres de pudor com relação ao sexo e à nudez, entretanto esse retrato de liberdade sofre uma ruptura no momento em que elas querem oferecer a “hospitalidade tupinambá” aos franceses das embarcações que chegaram, mas Caramuru não aceita. Abre-se uma discussão sobre o direito dele ter as duas e, ao mesmo tempo, não aceitar que elas tenham outros homens como parceiros (discussão levantada no próprio contexto do filme). Apesar de toda a “liberdade” que traziam consigo, elas se submeteram às ordens de um homem ao invés de fazerem o que julgavam correto e o que desejavam; foi necessário que elas fizessem greve de sexo com Caramuru para convencê-lo a lhes consentir que oferecessem a “hospitalidade tupinambá” aos franceses nas embarcações. O próprio fato de o sexo com as mulheres da aldeia ser tomado como uma forma de hospitalidade aos homens que chegavam (o pai delas afirma isso), e ainda de Paraguaçu ser prometida ao Gupeva para casamento mesmo sem amá-lo, demonstram a ideia de dominação de gênero e que as mulheres não tinham liberdade de realização dos seus desejos sexuais, mas deveriam satisfazer os desejos sexuais do homem, tanto na cultura ocidental como indígena.

Num outro esquema actancial, Caramuru recebe de Vasco a notícia que Isabelle o espera na França, e decide partir sozinho, no episódio do texto épico em que várias pretendentes de Diogo nadam em sua direção no desejo de alcançá-lo, e Moema sobressai nessa “turba feminil”, segue-o e lhe dirige um discurso de lamento diante do fato de ele não tê-la escolhido como esposa, culminando com sua morte (estrofe XLII do Canto VI). Nesse contexto, Guel Arraes aproveita o mesmo núcleo accional do episódio da morte de Moema, configurando-o de maneira diversa, de modo a apresentar uma não morte, quebrando a estrutura épica do livro, porém mantêm-se a ideia do amor romântico, em que a mulher deve lutar pelo amor do seu homem, correr atrás dele, ela e outras muitas mulheres. Ao chegarem à França, ele informa à Paraguaçu que vai se casar com Isabelle e propõe que ela seja sua amante, e deixa claro mais uma vez o papel da mulher na sociedade, divididas entre esposas e amantes, todas com o intuito de agradar e satisfazer as necessidades do homem, cada uma ocupando o lugar escolhido por ele.

Na obra épica, Paraguaçu é alfabetizada na língua portuguesa e escreve sobre as lutas e as conquistas portuguesas em terras brasileiras, numa visão profética. A princípio, isso pode parecer uma conquista da mulher indígena naqueles tempos. No entanto, não passa de uma visão colonialista em que ela representa uma mulher santificada que vai transmitir o poder do seu povo ao governo português. Por outro lado, na obra fílmica Paraguaçu vai assumindo a escrita, escrevendo a sua própria história, numa codificação linguística que a leva à condição de narradora e, ao final de seu processo narrativo, ela vai concluindo a história por ela contada no mesmo momento em que se conclui a história por ela vivida, em que Caramuru faz várias intervenções para corrigir o vocábulo “Fim”, mas ela se equivoca e pede para viverem juntos o “fim” – “Fin”, “Mim” – de sua própria história com um novo beijo. Esses acontecimentos dotam essa sequência de todo um processo de autorreferencialidade: é o fim da sequência anunciando, repetidas vezes, esse próprio fim. Paraguaçu escrever um livro parece de fato ser a única representação de algo conquistado por uma mulher em todo o contexto do filme, pois a ausência de subalternidade nesse núcleo significou uma forma de descolonização do saber. Importante observar ainda que os avanços na obra fílmica ainda mantêm traços

conservadores, como o típico final feliz bem aos moldes do amor romântico, ao estilo clássico: “juntos para sempre”.

O filme *Caramuru, a invenção do Brasil* recuperou a leitura de *Caramuru*, revisitando-a de forma teórico-crítica e de forma satírica, fazendo com que o público seja despertado para discussões históricas e sociais a respeito da formação da identidade brasileira pelo riso ou estranhamento. Sob a questão de gênero, foi reinscrita de forma a propor a desuniversalização do ponto de vista masculino, porém de forma calibrada, talvez porque a obra fílmica seja criação de uma mente masculina, bem como a obra épica, num campo em que predominam valores tradicionais arraigados às práticas sociais e à sua cultura, não alcançando a compreensão do feminino, mesmo porque, considerando as características da paródia, imagina-se que não era a intenção dos autores se distanciar do hipotexto.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra. R. G. *Mulher indígena*. Porto Alegre: Tomo Editorial; UFRGS Editora, 2007 (verbete de enciclopédia).

ARRAES, Guel. *Caramuru – a invenção do Brasil*. Brasil. 2001. Roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado, 88 min.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru*. Poema Épico do Descobrimento da Bahia. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_acao=&co_obra=2111> Acesso em 10.04.2017

FARIAS, Sônia Ramalho de. *Caramuru: A Voz Eurocêntrica e a Contra-Fala Indígena – O Duplo Lugar*. 2009. Disponível em:
<<http://soniaramalhodefarias.blogspot.com.br/2009/01/caramuru-voz-eurocntrica-e-contrafala.html>> Acesso em: 25.08.2017

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. Tradução de H. Osakape e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; EdUSP, 1973.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense. 1961.

PUCCI JÚNIOR, Renato. *A representação do índio brasileiro na interface pós-moderna de cinema e TV*. Significação 22. Dezembro, 2004. p. 115-129.