



A INVENÇÃO DO BRASIL:

Proposta de narrativa da História no meio Audiovisual¹

Mônica Brincalepe Campo

Professora Mestre da Faculdade Cásper Líbero²

Resumo

Pretende-se analisar a minissérie de Jorge Furtado e Guel Arraes, *A Invenção do Brasil*. Parte-se do pressuposto de que produtos audiovisuais inserem-se na elaboração do discurso que constrói a história e a memória, e que encontram neste meio abrangência e divulgação de conteúdos e interpretações possíveis sobre o tema. Apesar de hoje estar mais divulgada a versão sintetizada do filme *Caramuru*, a primeira apresentação, assim como a concepção original do projeto, contava com a combinação de uma estrutura conjunta de filme (com o romance de Caramuru, Paraguaçu e Moema), e documentário histórico (inserido a partir de cortes feitos em meio ao filme). A pesquisa investiga, com base na análise no documento audiovisual, no roteiro publicado e nas referências propostas na minissérie, os desdobramentos da visão de história que está contida neste produto audiovisual.

Palavras-chave

História; Memória; Audiovisual; Linguagem; Narrativa

Introdução

A Invenção do Brasil foi uma minissérie veiculada e produzida a partir de incentivo que a Rede Globo obteve junto à Comissão Nacional, para as Comemorações do Descobrimento. O ano era 2000, festividades eram preparadas em conjunto e simultaneamente a Portugal. Apesar do incômodo com o tema - afinal, esta data marca o processo de ocupação traumática (dita descobrimento) de europeus nas Américas, em específico nas costas brasileiras, o que, tradicionalmente, desconsidera as populações indígenas já aqui habitantes.

O objetivo deste trabalho é analisar a produção *A Invenção do Brasil* co-autoria de Jorge Furtado e Guel Arraes. A escolha desse trabalho foi baseada no fato de abordar questões que apresentam como temática a história e sua abordagem a partir da

¹ NP 07 Comunicação Audiovisual - XXVIII Congresso Brasileiro de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
Este trabalho é resultado da pesquisa realizada para o Centro de Pesquisa Interdisciplinar da Faculdade Cásper Líbero.

² Mestre em História Social FFLCH/USP e Pesquisadora do Centro Interdisciplinar de Pesquisa CIP da Faculdade Cásper Líbero.



linguagem do audiovisual. Apesar de hoje estar mais divulgada a versão sintetizada do filme *Caramuru*, a primeira apresentação, assim como a concepção original do projeto, contava com a combinação de uma estrutura conjunta de filme (com a história de Caramuru, Paraguaçu e Moema), e documentário (inserido a partir de cortes feitos em meio ao filme).

A estréia foi na televisão em formato de minissérie exibida ao longo de três dias. Após essa apresentação, lançou-se no cinema, primeiro, em DVD depois, com o filme *Caramuru*, no qual se retira a parte de documentário e mantém-se o romance. Em algumas versões lançadas em DVD, é possível assistir em conjunto ao filme, juntamente com o documentário, mas se deve observar, em sua projeção, a programação correta, pois é necessário que entrem em conjunto ambos, o documentário e o filme, como também atentar às vezes em que aparecer um ícone em forma de papagaio, pois se deve apertar a tecla *enter*.

1. Do roteiro ao produto audiovisual

O roteiro de *A Invenção do Brasil* foi publicado. Entretanto, como tradicionalmente ocorre em roteiros publicados, não reproduz fielmente o que passou na TV. Partes de diálogos, a ordem de apresentação, o esclarecimento da estrutura narrativa não estão contidos no livro, sendo mais um guia que se segue, sem fidelidade, muitas vezes à procura da citação correta.

Essas inserções documentais também não são descritas no livro como sendo tais partes, às vezes estão graficamente diferenciadas: em itálico, alinhamento, bordas ou outras disposições gráficas; entretanto, não são marcadas seqüências, cenas, blocos, ou seja, referências básicas de um roteiro. Este é composto unicamente do texto produzido para a minissérie, não havendo qualquer referência à produção audiovisual que compõe este produto. No DVD, encontra-se o índice das inserções, numerados e nomeados até o 21. Essas inserções são explicativas de fatos históricos, de características de personagens (fictícios e reais), do período abordado, e da abordagem histórica dos temas.

Abordagem histórica dos temas, porque o documentário possui um caráter didático, ou seja, pedagógico, para a explicação do motivo da comemoração aniversariante que proporcionou a realização desta obra; daí, a cooperação da Comissão Nacional para a Comemoração do Descobrimento. Entretanto, tal comemoração é algo



polêmico e desconfortável. O próprio documentário traz a informação sobre os habitantes que havia aqui em terras hoje formadas pelo Brasil e o compara com aqueles vindos de Portugal, a diferença está em um milhão de habitantes a mais aqui, do que lá. A variedade de culturas existentes aqui. Os valores e crenças que foram trazidos para cá.

Comemorar esse encontro significa também o questionamento do porquê dessa data; afinal, o aniversário é o início, mas do quê? O que havia antes, isto também estaria sendo lembrado? O documentário propõe-se a narrar e explicitar a relatividade dos discursos desprovidos de crítica, assim como a comemoração festiva; entretanto, permanece o tom ameno e pacificador que permeia as festividades; afinal, comemora-se um encontro e suas conseqüências positivas.

A seguir, transcrevem-se as cenas da forma que estão divididas no documentário:

Documentário – Cenas:

- 1- O caminho das Índias
- 2- Os mapas de 1500
- 3- Lisboa
- 4- Naufrágio da nau de São Paulo
- 5- A Volta do Mar
- 6- Missa a Pedro Álvares Cabral
- 7- As caravelas e os transatlânticos
- 8- Caravelas
- 9- Quem descobriu o Brasil?
- 10- Habitantes do Brasil em 1500
- 11- O ponto de vista de portugueses e índios
- 12- Os idiomas do Brasil
- 13- O Paraíso no Brasil?
- 14- A imagem do índio
- 15- Receita de português à brasileira
- 16- Aluga-se o Brasil
- 17- Surgimento das civilizações
- 18- O índio entrando na moda
- 19- Eldorado
- 20- Moda de Paris
- 21- Outros fatos de Caramuru e Paraguaçu



A linguagem assumida no documentário é avassaladora, quanto à utilização dos mais diversos recursos para narrar, o que, em termos de textos, aparece em discurso simples e direto. O contraste entre imagens (que não só ilustram, mas constroem sentidos), trilha sonora e textos produzem uma maneira audiovisual de narrar, como se fosse um hipertexto, nos moldes que as novas gerações estão habituadas a encontrar em suas navegações pela internet. Ler o texto transcrito no roteiro publicado transmite uma sensação de pobreza de informações; entretanto, a cultura escrita não satisfaz na construção de conhecimento que este meio produz. Aqui, é necessário ler imagens e sons; a partir desse conjunto é que se fará a formação do discurso. Se a linguagem escrita é “pobre”, não se pode dizer o mesmo da composição audiovisual, realizada a partir da sobreposição de informações, por vezes contrastantes, em que o que se vê não explica o que se diz, como ainda confronta-se com e compõe um outro sentido, aqui, a escrita se dá no interior da própria cena, a partir de imagens e sons, além da narração textual.

As cenas são compostas de imagens retiradas de documentários jornalísticos, filmes de ficção, reprodução de pinturas (com telas representativas da história da arte e para aquele período histórico em específico), cartoons realizados especialmente para o filme, imagens computadorizadas que remetem a jogos eletrônicos (e, aí, a outras linguagens). Sobrepostas a essas imagens, utilizadas de forma diversa, a narração de Marcos Nanini. Comum à construção de sentidos aqui propostos, a brincadeira com as diferenças entre os tempos diversos, o século XVI em contraponto às imagens nacionais que construímos no XIX, a comparação com fatos e experiências atuais.

2. Proposta de análise do produto audiovisual

Analisa-se a seguir uma das cenas para esclarecer o que se tenta destacar como o específico desta narrativa, o último tópico, o de número 21, contido no documentário, está nomeado: *Outros fatos de Caramuru e Paraguaçu*. No roteiro publicado, esta parte aparece no prefácio, com algumas falas acrescentadas e outras retiradas, além de outros trechos sendo ali alocados. Para melhor esclarecimento, faz-se, aqui, a transcrição deste Prefácio e posterior análise com o tópico 21:



Prefácio

Esta história 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.

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 romaneada por Viriato Corrêa em As mais belas histórias da História do Brasil.

Diogo Álvares nasceu em Viana do Castelo, no norte de Portugal, por volta de 1575. Pouco se sabe sobre sua vida na Europa ou das razões que o levaram a deixá-la. Talvez tenha embarcado para fugir da vingança de um nobre traído. Talvez fosse um degredado, condenado pela Inquisição pela prática de quiromancia ou por espionagem a serviço da Espanha ou da França. Ninguém sabe.

Paraguaçu nasceu na ilha de Itaparica, que fica em frente à cidade de Salvador. A ilha deve seu nome ao seu pai, chefe dos tupinambás. O Frei Vicente do Salvador, primeiro brasileiro a escrever uma história do Brasil, conheceu Paraguaçu.

“...a ela alcancei eu, morto já o marido, viúva muito honrada, amiga de fazer esmolas aos pobres e outras obras de piedade. Morreu muito velha e viu em sua vida todas filhas e algumas destas casadas.”

Frei Vicente diz, ninguém sabe por que, que ela foi batizada na França com o nome de Luiza. Não é verdade. Ela foi batizada sim, mas com o nome de Catarina do Brasil. Alguns livros dizem que foi em homenagem à sua madrinha, Catarina des Granhes.

Ninguém sabe ao certo em que ano Diogo chegou ao Brasil. Pode ter sido em 1510, 1509. Ou antes. Alguns historiadores dizem que Caramuru é o nome de um peixe que vive entre as pedras, uma enguia elétrica, que dá choque. Diogo teria sido encontrado ente as pedras e disparado uma espingarda, “fina como uma enguia”, o que deixou os tupinambás chocados. Outros afirmam que Caramuru significa “homem branco molhado”. Quem sabe?

Santa Rita Durão não conhecia o peixe e inventou que Caramuru queria dizer “filho do trovão”, por causa do famoso tiro de espingarda. Diz também que Moema morreu afogada, nadando atrás do navio que levava Diogo e Paraguaçu para a França. No Museu Nacional de Belas Artes, há uma escultura de Rodolfo Bernadelli, de 1895, que representa a morte de Moema. Mas ninguém sabe se ela existiu. E, se não existiu, talvez não tenha morrido. Segundo documentos publicados no livro Cartier et la decouverte de la nouvelle France (1931, Charles de la Roncière), Diogo e Paraguaçu casaram na cidade de Saint Malo, na França, no dia 30 de julho de 1528.

Frei Vicente conta que o casal voltou ao Brasil graças às promessas de Paraguaçu aos marinheiros franceses de que os apresentaria aos tupinambás como seus parentes. Chegando aqui, Paraguaçu rompeu sua promessa e os tupinambás mataram e devoraram todos os franceses.

Diogo foi feito cavaleiro real de Portugal por sua ajuda a Tomé de Souza, em 1549. Foi graças a ele que os portugueses fundaram Salvador, a primeira capital do Brasil. O Caramuru reinou entre os tupinambás por mais de 50 anos. O resto é mentira.³

³ FURTADO Jorge e ARRAES, Guel. “Prefácio”. In: *A Invenção do Brasil – O livro da minissérie da TV Globo*. Rio de Janeiro, RJ: ed. Objetiva, 2000: 7-8.

O interessante está em que aquilo que aparece como prefácio no livro (pois parece trazer as principais informações sobre a história a ser contada, o tema que será desenvolvido ao longo da minissérie, como ainda, a justificativa que se dá entre os limites do que é real e ficção), é, na minissérie, a último tópico a ser disponibilizado. Suas informações parecem carregar os pontos soltos, as questões que, porventura, foram sendo formuladas ao longo da apresentação da obra, ou ainda parte da pesquisa que havia sido preparada e achava-se interessante, mas que, na escrita da minissérie, deixaram de ser utilizadas.

Essa cena (seria melhor denominá-la como seqüência), está dividida em vários *sketchs*, em que se costuram as mais diversas informações e sobrepõem-se discursos. A ordem em que aparecem no prefácio não representa a da minissérie, nem condiz com a entrada no seriado.

Pode-se destacar, em primeiro lugar, a narração de Marco Nanini, que traz um tom irônico ao texto e leva a uma caracterização cômica que ajuda a distender o caráter pedagógico-didático que tal minissérie pudesse carregar, desanuviando o que seria a narrativa da história, o que se acredita tornar mais palatável para atingir um público de espectadores maior. Na primeira cena, vê-se Marco Nanini (em *chromakey*), com uma praia ao fundo. A personagem está sobreposta a tal imagem da natureza, uso que é recorrente e sempre explícito, pois é utilizado este recurso audiovisual para inserir as informações do documentário em meio à narrativa. Ao fim da primeira informação, fecha-se sobre o narrador uma série de plantas, representações pictóricas levantadas em meio à pesquisa iconográfica realizada para a minissérie, também em efeito produzido por tecnologia visual de ponta. A ostentação do uso tecnológico de ponta na narração dessa minissérie é um dos destaques em que se baseia a propaganda do produto. Parte de sua divulgação tem como preocupação evidenciar que estava se utilizando equipamentos novos e testavam-se novas abordagens lingüísticas para construir a narrativa da minissérie/filme, é o chamado suporte digital.

Depois, o que seria o terceiro parágrafo do prefácio, aquele que informa sobre Diogo e possíveis fatos de sua biografia, uma parte tendo sido levantada através de documentação e outra parte, baseada em suposições. Enquanto vemos o narrador em plano americano (no fundo, a reprodução de um documento que aparece como ilustração cenográfica, sem referência direta ao narrado), são dadas informações baseadas em pesquisa e que foram confirmadas documentalmente. Entretanto, com toda a informação não confirmada documentalmente, e apresentada a partir de suposições



construídas ficcionalmente, é realizada uma encenação. A narração de Nanini é mantida e os atores fazem às vezes de Diogo e outras personagens.

A seguir, surgem as informações sobre Paraguaçu. O mesmo se passa em relação a essa personagem, encenações são realizadas que ilustram as informações ficcionais apresentadas. Quando ocorre, contudo, a citação do texto de Frei Vicente do Salvador, a atriz é envelhecida, aparecendo como que representada em um retrato e, ao fundo, ouve-se a narração da citação que a descreve.

Em seguida, são apresentadas as informações do sétimo parágrafo, que trata da chegada de Diogo. Afirma-se que não se sabe quando tal fato ocorreu, e novamente, encena-se a possibilidade desse primeiro momento. Fala-se do primeiro encontro das personagens, mas este não está transcrito no prefácio mas, sim, em outra parte do roteiro. Aqui, é realizado um exercício de suposições de como teria ocorrido o primeiro encontro, o advérbio talvez é utilizado para afirmar as incertezas da escrita histórica. Deste ponto, retoma-se o segundo parágrafo do prefácio, em que se afirma a escrita da lenda e sua divulgação. Misturam-se os sétimo e oitavo parágrafos, quando se explica a origem do nome Caramuru. Novamente, o que se faz é ratificar a relativização da escrita histórica; quando se narram tais suposições, assiste-se na tela às encenações feitas sobre elas.

No *sketch* seguinte, retoma-se a narrativa a partir de documentação obtida, a certidão de batismo de Paraguaçu (que aparece na tela para referendar, em prova documental) como Catarina e seu casamento com Diogo na França (aqui, encenado pelos atores). Percebe-se que, enquanto há documentação que comprova a narrativa, é esta que é utilizada; quando se trata de suposição sobre a história das personagens, então, recorre-se à encenação.

A pesquisa iconográfica assume um viés à parte dessas informações, pois passa a ser ela também historiada e revista, sendo trabalhada enquanto discursos produzidos a partir de dado momento histórico e imersos nesse período de produção. A iconografia foi produzida em tempo diverso dos fatos ocorridos; portanto, também são ficções sobre essa história, ilustrações que falam mais sobre o período de sua produção do que sobre os acontecimentos reais do séc.XVI. Aqui, se explicitam as camadas de leitura que podem ser realizadas sobre a história. As diversas interpretações acerca do processo de descobrimento, as representações dos principais personagens da história, as festividades realizadas e sua carnavalização. Toda essa pesquisa e roteirização não se encontram transcritas, tanto no prefácio quanto no roteiro; somente, no final, é dada uma



bibliografia consultada. *A Primeira Missa*, o quadro de Victor Meirelles, a base de sua produção, com a pesquisa que o artista realizou e a influência da pintura francesa. A divulgação dessa pintura, produzida no romantismo do séc.XIX, destacando-se que se tratam de uma representação realizada trezentos anos depois do fato ocorrido.

Após essas informações, retorna-se à personagem de Diogo, e de como este viveu no Brasil e foi importante para o estabelecimento dos portugueses por aqui, ao ajudar Tomé de Souza a fundar Salvador, primeira capital brasileira.

Assim, a cena 21, *Outros fatos de Caramuru e Paraguaçu*, acrescenta informações históricas sobre a construção da lenda que envolve as duas personagens reais, explica o que se tem de prova documental sobre tais personagens e o que é suposição, além de apontar as construções que ajudaram a divulgá-la.

3. A narrativa e a construção do discurso histórico: de herói à malandragem

Ao fazer uma minissérie e dar o nome de *Invenção do Brasil*, em pleno contexto das comemorações dos quinhentos anos de seu descobrimento, pressupõe-se perceber que o tom produzido no romantismo do século XIX será deixado de lado. O narrador, que atua a partir do cômico, os atores que trabalham com a vertente da comédia, a paródia sempre explicitada dos principais temas do descobrimento, demonstram a interpretação que se quer dar aos fatos e ao festejo organizado.

Mantém-se do séc. XIX a narrativa melodramática, o romance das personagens principais, Paraguaçu, Diogo (Caramuru) e o vértice do triângulo, Moema, levam adiante o que Ismail Xavier encontra como uma das alternativas contemporâneas na modernização do discurso melodramático, o cômico, o tom irônico. A análise que faz sobre *Forrest Gump* pode esclarecer a interpretação e ser trazida aqui para se ler a minissérie brasileira e o tom proposto em sua produção:

“(...) o filme é uma parábola hiperconsciente que cita, desloca, inverte e, no final, confirma a tradição melodramática do cinema americano em sua lida com a história nacional. Suas referências atravessam o século. (...) há um jogo bem calculado de incorporação de gêneros e estilos, ou mesmo de imagens e sons específicos, que resulta, quase sempre, num efeito de ironia na leitura das situações históricas evocadas. Essa é uma estratégia central do filme, tipicamente contemporânea. (...)”⁴

⁴ XAVIER, Ismail. “Parábolas cristãs no século da imagem: alegoria e melodrama em Hollywood”. In: *O Olhar e a Cena*, cap. 4. São Paulo, SP: Cosac & Naif, 2003: 119.

Ismail Xavier analisa o filme *Forrest Gump* a partir da tradição narrativa hollywoodiana e com matriz construída a partir de *Griffith*. Ele identifica nessa matriz, e no desdobrar dos tempos, como ela vai tomando novos contornos, adaptando-se eficientemente, renovando-se. O que denomina de parábolas cristãs, em origem que remonta às narrativas cristãs medievais e seu aperfeiçoamento a partir do drama burguês e do melodrama teatral dos XIX, faz com que se, em cada citação descortinada nesta produção fílmica, a base explicadora e constituinte da interpretação conciliada de nação. Em *Forrest Gump*, o herói limítrofe, míope aos acontecimentos históricos, é incapaz de compreender o que o circunda; entretanto, é preservado em sua inocência e resguardado na condição de “reserva moral da nação”. O que seria limítrofe, acaba por torná-lo próximo e identificável com o público:

“(...) No filme, a banda de imagem desenvolve-se com relativa independência – há como que uma outra mediação que atropela a voz da personagem e produz os efeitos que resultam do confronto entre a palavra e a cena, esta dizendo sempre mais e expondo os limites da inteligência de Forrest. Com esse método, a miopia do narrador-Forrest escancara-se e, ao mesmo tempo, compõe um alibi eficiente para o sentimentalismo que, afinal, não é só seu, trazendo o espectador para mais perto do seu cérebro acanhado que termina por perceber adesões pelo estilo franco e direto. Esse duplo canal de enunciados é um traço moderno do filme que, tal como as citações, engendra uma forma mais atual de compor a fábula que repõe os termos da estética providencial vitoriana. Está lá a voz over do protagonista, a lembrar os avanços da narrativa moderna na articulação de palavra-e-imagem, construção de cotejos irônicos para deleite da platéia. Mas não estão lá as implicações mais fundas do método que, a partir do filme noir e especialmente de Welles, marcou um cinema que assumiu para valer os desafios do contexto moderno e a instabilidade da experiência urbana, sem as âncoras aqui mobilizadas. Efeitos complicadores e toques de ironia tornam Forrest Gump mais interessante que os melodramas canônicos, mas não impedem que nele se configure, a sério, a sacralização de um núcleo estável de domesticidade e a ode ao sentimentalismo (não propriamente aos sentimentos).

O castelo da pureza assume aqui feição radical; o herói atravessa o mundo sem mácula, assume múltiplos papéis sem se contaminar, pois sua ‘verdade interior’ não tem a mesma medida das situações práticas e da história. Para trilhar um caminho de salvação, não precisa, ao contrário do pecador da Idade Média, aprisionar-se num castelo que o proteja do pecado. Forrest Gump é já a fortress da alegoria, a força natural que traz a bênção consigo e move-se em campo aberto protestantemente predestinado à riqueza. Essa o ajuda a pagar as dívidas afetivas com a mãe, com Jeanny, com o amigo morto na guerra, com o oficial mutilado. Redimido pela empreitada pesqueira de Forrest que enriquece a ambos, o ex-oficial recupera o amor à vida, comparecendo feliz ao casamento dos protagonistas, apoiado nas pernas mecânicas e com a noiva oriental a seu lado.(...) Forrest, em particular, veio para exibir a marca do herói americano por excelência: para além das categorias, alguém ou além da inteligência, tem a intuição do Bem e do Mal. Bons sentimentos, patriotismo e



fidelidade aos amigos dispensam quaisquer outros requisitos. Principalmente quando resulta. com a ajuda da Providência, em bons negócios.”⁵

Em *Invenção do Brasil*, Diogo não condiz com o matiz protestante contido em *Forrest Gump*, como exposto acima por Ismail Xavier, pois não é o herói-limítrofe que carrega em si a *fortress da alegoria, a força natural que traz a bênção consigo e move-se em campo aberto protestantemente predestinado à riqueza*. Diogo necessita de sua esperteza para dar-se bem, no famoso jeitinho. Jeitinho este não criticado pela minissérie, se não tolerado e admirado, talvez se possa dizer que seja mesmo admitido como característico, um traço “cultural”.

A matriz da construção narrativa de *Invenção do Brasil* baseia-se em outros referenciais, além do melodrama hollywoodiano e a ironia de que faz uso. Nossa construção de heróis nacionais passa por uma relativização de seu caráter (da tradição romântica do séc. XIX - os transtornos de Leonardinho, em *Memórias de um Sargento de Milícias* - ao modernismo de Mário de Andrade e Oswald de Andrade -, encontra-se *Macunaíma: o herói sem caráter*), há toda uma tradição de malandragem divulgada pelos meios de comunicação, desde o rádio, passando pelas chanchadas fílmicas, e chegando a televisão. O Diogo, de *Invenção do Brasil* (assim como os índios Paraguaçu, Moema e o pai Taparica), são espertos e cordiais, não na acepção do historiador Sérgio Buarque de Hollanda, mas na vulgata dessa concepção divulgada.

Macunaíma, filmado no Cinema Novo por Joaquim Pedro de Andrade, apesar de trazer ampla referência das chanchadas da Atlântida, trabalha essa tradição, apropriando-se de seu imagético para aproximar-se do público, mas desloca seu tratamento.

“(...) Atento aos dados que mostravam sua permanência na vida social, o filme de Joaquim Pedro retomou também o diálogo com a chanchada, dentro do processo geral de recuperação do gênero deflagrado pela atmosfera da Tropicália. Optando por uma linguagem narrativa de fácil leitura, fez um movimento em direção ao paradigma, mas buscando um horizonte de negação de seus pressupostos. Em verdade, no seu tom carnavalesco, Macunaíma traz a mesma perplexidade de outros filmes já aqui citados diante do que se considera um desmando na história do país – algo de errado em 1964 – e a mesma vontade de examinar melhor as razões do malogro. O caminho escolhido é o da inserção do cinema brasileiro na polêmica antiga sobre o ‘caráter nacional’. Torna-se patente o reconhecimento de um problema: a par de determinações socioeconômicas, é preciso uma incursão antropológica, elucidadora do

⁵ XAVIER, Ismail. “Parábolas cristãs no século da imagem: alegoria e melodrama em Hollywood”. In: *O Olhar e a Cena*, cap. 4. São Paulo, SP: Cosac & Naif, 2003: 123.



imaginário nacional, para pensar melhor o fracasso brasileiro no cenário da história contemporânea. O herói criado pela transfiguração do mito operada por Mário de Andrade é tratado, ao final, numa perspectiva sisuda, pessimista, interessada em exorcizar o mito das virtudes do individualismo e do jeitinho, tomados como obstáculo a uma mobilização coletiva em direção à produção (econômica, política) de uma modernidade soberana.

(...)a questão mais geral da tutela social baseada no fetichismo do consumo vem, no filme de Joaquim Pedro, mostrar sua dimensão nacional: a da cumplicidade entre o que seria uma inclinação natural do brasileiro e os mecanismos da modernização reflexa.

Com Macunaíma, a crítica ao messianismo militar – de inspiração tecnocrática, conservadora, excludente da maioria – recua a segundo plano e cede lugar a uma incursão no mundo das representações em que o cineasta examina as condições sui generis da integração do ‘jeito brasileiro’ no mundo da técnica e do capital. Este mesmo mundo que consolidado antes por uma mentalidade ascética, poupadora, voltada para o futuro, solicitaria agora um perfil hedonista, macunaímico, aos candidatos à vivência tutelada de seus padrões de consumo.”⁶

A alegoria carnavalizada no olhar sobre a cultura nacional e a constituição da nação do *Macunaíma*, de Joaquim Pedro, difere quanto ao tom em *Invenção do Brasil*, de Jorge Furtado e Guel Arraes, em que Diogo sempre consegue dar um jeitinho e de forma atabalhoada e sortuda se dando bem em sua empreitada. O Cinema Novo, de Joaquim Pedro de Andrade, critica o modelo conservador e a modernização excludente, promovida desde o golpe de 1964, além de conduzir a sociedade brasileira ao processo individualista, consumista e hedonista de modernização. Sua crítica se dá ao perceber que a modernização não ocorre em forma de choque - da tradição cultural rural com o encontro do urbano -, como muitos haviam preconizado, mas se faz através de uma adaptação seletiva dessa modernização; o percurso do herói *Macunaíma* é esvaziado de sentido e empatia, e carrega na perspectiva pessimista de seu final; assim, não é o pícaro das histórias medievais que aprende a lição ao longo do caminho, do *Macunaíma*, de Joaquim Pedro, faz-se um distanciamento não empático com o herói, nem mesmo diante da morte.

Diogo, pelo contrário, aos trancos e barrancos, sem ter muita ciência de sua sorte, escapa dos infortúnios, casa-se na França com a índia Paraguaçu, batizada como Catarina do Brasil, retorna às Américas, e lidera os Tupinambás, por mais de cinquenta anos, vindo a ajudar na consolidação da ocupação portuguesa em costas americanas. Passa a ser alguém de extrema importância no xadrez político da consolidação das colônias de além-mar. A identidade com o personagem histórico é incentivada, o final é

⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1993: 156-7.



reescrito e re-filmado, para ser deslocado de um conto histórico para uma lenda de nascimento.

A *Invenção do Brasil* comemora o encontro, reafirma o herói malandro e enquadra-se na tradição conservadora dos marcos nacionais e das características morenas de nossa formação. O herói é simpático e a narrativa conduzida encaminha esse processo, de forma imperativa e polêmica, pois é festejado no casamento dos acasos com o jeitinho, nas espertezas de todos e no legado deixado para a nação.

Referências bibliográficas:

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

XAVIER, Ismail. “Parábolas cristãs no século da imagem: alegoria e melodrama em Hollywood”. In: *O Olhar e a Cena*, cap. 4. São Paulo, SP: Cosac & Naif, 2003.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1993.

DVD Consultado:

Caramuru: A Invenção do Brasil (Documentário Interativo): Direção Guel Arraes; Roteiro: Jorge Furtado e Guel Arraes. Produção TV Globo; Distribuição Globo Filmes, 2001.