

O “macunaimês” de Paraguaçu: a invenção do Brasil sob os olhos de uma heroína que virou estrela

The Paraguaçu's macunaimês: the Brazil invention in the eyes of a heroine who becomes a star

Douglas Caputo¹

¹ Mestre em Letras na Área de Concentração Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) Professor de processos fotográficos, comunicação política e cultural na Universidade Federal de São João del-Rei

Recebido em 13 de outubro de 2015; Aceito em 07 de dezembro de 2015.

Resumo

Este artigo discute o cosmopolitismo como uma ininterrupta deriva cultural numa cartografia desterritorializada. O enfrentamento entre culturas diferentes é estudado aqui a partir do filme *Caramuru: a invenção do Brasil*, de Guel Arraes, rodado em 2001. O estudo parte do princípio que o multiculturalismo, aquilo que aglutina diferentes perspectivas identitárias diante do mundo, é um dos elementos responsáveis pela aculturação, a qual pode conferir a perda de certos traços originais quando se navega num processo migratório. Nesse sentido, muitas vezes, deslocados de seus países, os indivíduos são engolidos, mas nem sempre assimilados, pelo etnocentrismo de determinadas comunidades. Orbitam pelas ruas de grandes centros, mas nem por isso são integrados ao *le grand marché* de transnacionalização e globalização dos bens materiais e simbólicos que convertem cidadãos em consumidores. Apesar da tendência apocalíptica denunciada desde a Teoria Crítica da Cultura, é preciso observar que sim, o subalterno pode falar. No filme em questão, tal procedimento é alcançado graças à esperteza “sem nenhum caráter de sua protagonista”. A região periférica ganha voz graças a elementos discursivos, como a escritura, que permitem ao marginal ser ouvido. Com isso, o que se pretende mostrar neste artigo é como agentes sociais oriundos de diferentes locais conseguem resistir frente ao cosmopolitismo por meio da escrita que legitima seu lugar de fala e sua identidade suplementar.

Palavras-chave: Cosmopolitismo; Cultura; Etnocentrismo; Globalização; Multiculturalismo.

Abstract

This article discusses how cosmopolitanism is a constant element when two cultures collide, it is an unbroken cultural drift in a deterritorialized cartography. The confrontation between different cultures is studied here from the movie “*Caramuru: the invention of Brazil*” by Guel Arraes, shot in 2001. The study assumes that multiculturalism, that identity that brings together different perspectives on the world, is a the elements responsible for acculturation, that which promotes the loss of certain original features when navigating a migration process, even without leaving your seat. In this sense, often displaced from their countries, individuals are swallowed, but not always assimilated by the ethnocentrism of certain communities. Orbiting the streets of big cities, but by no means are integrated into the *le grand marché* of trans-nationalization and globalization of material and symbolic goods that turn citizens into consumers. Despite the apocalyptic trend reported from the Critical Theory of Culture, it should be noted that even the subaltern can speak. The film in question, such a procedure is achieved thanks to the cunning “no character of its protagonist”. The peripheral region gain voice through the discursive elements, such as writing, which allow the marginal be heard in the center. With this, what you want to show in this article is as social agents from different locations can resist against the metropolitan through writing that legitimates their place of speech.

Keywords: Cosmopolitanism; Culture; Ethnocentrism; Globalization; Multiculturalism.

INTRODUÇÃO

O tempo desferiu um corte de lâmina no espaço. A distância amputada entorpece a longa travessia da duração. Na ponta de cada um, do espaço e do tempo, duas almas alinhavam espectros de galáxias diferentes. Mas é no encontro destes territórios desterritorializados que um novo mundo foi produzido, inventado. Trata-se da história do português Diogo Álvares e da índia brasileira Paraguaçu, contada no filme *Caramuru: a Invenção do Brasil*, de 2001.

Logo no início da produção do diretor e roteirista Guel Arraes, a voz onisciente do narrador informa que o destino dos personagens protagonistas, representados por Camila Pitanga e Selton Mello, é construir um cenário hibridizado em diferentes nuances:

1º 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 graus com o horizonte. A constelação de Órion está quase afundando no oceano Atlântico. Ele ainda não sabe, mas os astros lhe reservaram um destino incomum.

Nesse mesmo momento, a sete mil quilômetros dali, do outro lado do Atlântico, num lugar chamado Pindorama, brilha a constelação do Cruzeiro do Sul, que lá se chama Palmipódole. Uma jovem índia vê esse 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.

A trama parte de um elemento comum às duas culturas: o céu. Todos os grandes feitos terrenos, na mitologia grega, eram recompensados com a transcendência, uma morada no infinito. Órion é sancionado por seu amor à astronomia com o direito de ser admirado eternamente. Na mitologia indígena brasileira, os heróis são lançados ao espaço, longe de tudo que é mundano. Este ponto comum é um dos poucos entre as duas culturas, cuja negociação se dá pelo entendimento de que as identidades individuais e coletivas se constituem narrando-se, pois não são algo dado, mas em permanente construção, como acentua Paul Ricoeur, a relação da narração com identidade não é meramente expressiva e discursiva, mas constitutiva, estruturante.

A primeira observação que surge da fala do narrador remete ao início da *globalização*. Se no século XVI o termo ainda não podia ser encarado como tal, ele pelo menos preconizava o intercâmbio global, na maioria das vezes desequilibrado, que se daria entre diferentes nações. Um jovem português compartilhava com uma jovem índia brasileira um mesmo céu estrelado. Os dois, separados por um turbulento e romântico oceano prestes a ser singrado por transatlânticos primitivos de uma frota lusitana que se pretendia muito além da *Taprobana*.

O conceito de globalização começa a ser delineado entre os séculos XV e XVIII, período das grandes navegações e da primeira revolução industrial, respectivamente. Antes de se firmar como um mundo globalizado, contudo, tinha-se o que ficou conhecido como *internacionalização*, que significa o aumento da extensão geográfica de uma economia, mas com fronteiras fixas e soberania assegurada.

Renato Ortiz (1998) afirma que antes de se pensar em globalização, cada esfera da vida social era localizada e que o contato com diferentes culturas encontrava-se nas zonas intersticiais de mercados ou altares de uma determinada igreja. Ainda segundo Ortiz (1998), a globalização propriamente dita só foi forjada com o aumento do grau de integração funcional entre as atividades econômicas dispersas. Trata-se da produção, distribuição e consumo de bens de serviço numa escala mundial. A premissa de um mercado planetário assinala uma importante diferença entre os vocábulos *multinacional* e *transnacional*. Esse, globalizado e singular, distribuindo os mesmos produtos para todos; aquele, ligado a alguns centros produtivos e com dis-

tribuição de bens focados em determinados recortes sociais.

A alternância entre um sistema e outro provocou o que Néstor García Canclini (1995) chamou de “mudança sociocultural”, que consta de cinco características desconstrutoras do *modus operandi* do mundo centrado em uma territorialidade local: 1) redimensionamento de instituições e exercício público pelo avanço de empresas transnacionais em detrimento de órgãos locais e nacionais; 2) reformulação do espaço urbano: bairros viram condomínios, vizinhança cede lugar a uma “marcha policêntrica”, já que o trabalho é longe de onde se mora e o tempo gasto para se locomover usurpa o tempo disposto para habitar a própria cidade; 3) reelaboração do “próprio”, posto que são predominantes bens e mensagens globais sobre aqueles da própria cidade ou da nação; 4) redefinição do senso de pertencimento e identidade, o local perde força frente às comunidades transnacionais ou desterritorializadas de consumidores; e 5) metamorfose do cidadão representante da opinião pública em cidadão preocupado com a qualidade de vida.

Esses processos eram incipientes antes da industrialização do século XIX. Foi só a partir daí que se pode sentir que “a conjunção das tendências desreguladoras e privatizantes com a concentração transnacional das empresas diminuiu as vozes públicas, tanto na “alta cultura” como na “popular” (CANCLINI, 1995, p.29).

Apesar do autor supracitado se referir a um mundo pós-moderno, pós-midiatizado, a constatação da transnacionalidade como esvaziamento das vozes em matrizes culturais diferentes evidencia o caráter espoliador e meramente mercantil da empresa capitalista portuguesa do início do século XVI. Aos *gajos* vindos da *Senhora Europa*, interessava apenas o que poderia ser sugado do Novo Mundo e não o que poderia ser oferecido pelo contato com o *outro*.

É neste sentido que o narrador de Caramuru aponta para uma segunda e importante característica do português que veste o índio num dia de chuva torrencial:

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 por uma selvagem. Ele será degredado, mas vai se tornar Rei do Brasil. A história dos dois juntos vai virar lenda.

Diogo é de origem latina e significa pessoa educada, sabida do que pode e como pode realizar suas ações, ao passo que Paraguaçu é o mar grande e selvagem a ser domesticado pelo filho lusíada. Assim, num primeiro momento, a índia que representa a selvagem torna-se sintomática de uma visão etnocêntrica, por meio da qual o europeu branco é o sujeito da educação e o responsável por conduzir os aborígenes ao caminho da verdade, da fé e da moralidade.

MULTICULTURALISMO COMO FATOR DE CONVERGÊNCIA

Disso, resulta uma importante definição: a de *multiculturalismo*. Silvano Santiago (2004) explica que o termo pode ser descrito por meio de duas formas. Um antigo multiculturalismo que, apesar do estímulo para uma convivência pacífica numa Babel misturada etnicamente, sofreu da imposição dominante do *ethos* do europeu branco sobre as demais etnias no período pós-colonial. E, contemporaneamente, este multiculturalismo retorna para o Velho Mundo como forma de controlar as relações tensas entre os diferentes grupos que amontoam a civilizada União Europeia, constituindo a segunda forma de multiculturalismo. Do primeiro modelo, emerge o chamado *etnocentrismo*. Cunhado pelo teórico norte-americano William G. Summer em seu *Folkways* (1906), significa uma visão de superioridade que determinado grupo confere a si em relação ao *outro*.

A virada multiculturalista etnocêntrica se dá com o surgimento do que se convencionou chamar *aculturação* (Redfield, Linton, Herskovits, 1936). Consiste no convívio matrimonial entre duas culturas, em que pelo menos um dos cônjuges tem transformado seus modelos culturais iniciais. No Brasil, essa virada multiculturalista foi fortalecida pela ideologia da *cordialidade*, que no filme pode ser vista como a “hospitalidade” (sexual) tupinambá para com o que vem do outro lado do Atlântico.

O encontro de Diogo com Paraguaçu, até aqui, representa a metáfora do Martim Português que domestica o ventre de uma Iracema dada a *brincar sem mais não*. Mas, como se verá adiante, a índia que ajuda a escrever o Brasil e os ‘seus’ representa muito mais um Macunaíma, centrado na esperteza e na malícia do cadinho cultural do mito das três raças. O próprio Guel Arraes atesta que esta foi a intenção quando se pensou nas personagens do filme:

Como eu disse, Macunaíma foi um pouco a luz que orientou o projeto, e ele é índio e vira branco e é brasileiro. Por mais que se diga que descendemos de índios, brancos e negros, se colocássemos uma índia para fazer o papel de mocinha em um filme ou seriado de TV, ela seria vista com olhar estrangeiro. Assim, as índias do filme são quase garotas de praia, mas funcionando como índias de época. Já o Caramuru representaria aquele estrangeiro que existe dentro de nós: quando vamos a uma favela, também nos sentimos meio gringos diante de uma escola de samba. (...) A maior questão da interpretação da Camila e da Déborah foi definir como falariam. Enquanto a maior parte do elenco usa um português um pouco mais castiço, elas falam um português arrevesado, um “macunaimês”, com expressões da Bahia, do Sul, do Nordeste. E essa prosódia deveria ser a mais natural possível. (ARRAES, <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcaramuru.htm> Acessado em 10/01/2011).

As decisões do diretor, na escolha de um modo de falar, ressaltam que não é possível vivenciar uma memória sem hibridismos, até porque, como frisou Jean Baudrillard, o contato com outras culturas se dá a partir de um esquema estrutural de diferenças e que isso é uma estratégia de dominação do Ocidente. Para completar, como requer Jésus Martín-Barbero, existe sempre um elemento da cultura que é não-negociável, não-tratável, não-traduzível. Para este ponto é voltada toda sorte de arma etnocêntrica e toda sorte de violência, dispositivos culturais silenciadores de traços aparentemente rudes e conflitivos.

A tentativa de aproximar o indígena original do brasileiro mestiço faz com que Arraes levante o argumento de que o Brasil não reconhece em seus nativos uma identidade genuinamente nacional. A opção de atrizes não-indígenas se dá na medida em que o inconsciente coletivo teria uma postura xenófoba ou, no mínimo, de estranhamento com uma atriz de genealogia indianista.

Isso suscita a discussão abordada por Viveiros de Castro a respeito do papel que cabe ao etnólogo. Uma verdadeira pesquisa empírica de campo deveria basear-se no ponto de vista que o índio tem sobre o ponto de vista. Imediatamente a este problema, a figura do branco a descrever o exotismo dos povos de tez vermelha é desconstruída e desconsiderada. “Tudo o que faço é tentar não responder *por*, nem *no lugar de*, mas sim, *diante* dos índios, pensando *nos* índios. Evidentemente, é uma resposta hipotética, uma experiência de pensamento, um exercício de metafísica experimental” (CASTRO, 2007, p.92). Para o autor, tal tarefa constitui o esforço a ser empreendido por aqueles que se embrenham mata adentro para pesquisar uma cultura praticamente estrangeira à nossa.

CARTOGRAFIAS DA CULTURA: FRONTEIRAS POROSAS

Imediatamente à apresentação do mote do filme pelo narrador, as cenas se desenrolam numa sequência ordenada de fatos intrincados. Diogo Álvares, retratista de telas a óleo, é punido por Vasco de Athayde (traficante de escravos representado por Luís Mello), por ter feito um quadro da Condessa de Cintra mais bonita do que realmente era. A imagem pintada levou Vasco a pedir em casamento a Condessa, mas ao descobri-la uma criatura horrenda, parte em vingança contra Diogo, que é proibido de pintar e tem suas obras queimadas.

Desempregado e com dívidas, Diogo vai à procura de um emprego com o cartógrafo Dom Jayme (Pedro Paulo Rangel), que lhe arranja ocupação para ilustrar cartas náuticas dos desbravadores portugueses. Trata-se de uma geografia genuinamente mundial, que traça rotas de comércio em diferentes partes da África até as distantes e valiosas Índias.

Os mapas ilustrados por Diogo serviriam de orientação à frota cabralina para o mercado com o Oriente. Mas, Vasco, almejando as riquezas e glórias de Pedro Álvares Cabral, elabora um plano para roubar as cartas. Ajudado pela Marquesa Isabelle (Débora Bloch) realiza um jogo de sedução e uma emboscada para Diogo.

Isabelle vai à casa do artista e pede para que ele a pinte para ter para sempre o registro de sua jovialidade. Propõe-se a posar nua, o que deixa o jovem Diogo apaixonado. Ardilosa, Isabelle diz que o pano de fundo da pintura deve abordar o século do artista, marcado pelos descobrimentos. Isabelle sugere ainda que a obra se immortalize no próprio mapa de Pedro Álvares Cabral. Diogo reluta, pois sabia que os mapas não poderiam sair da Cartografia Real, mas a Vênus do Descobrimento o convence a roubar os documentos.

A própria Isabelle denuncia o roubo. Quando Dom Jayme e os soldados do Rei chegam à casa de Diogo para recuperarem o mapa, ele já havia sumido. Isabelle fugira com o documento enquanto o ilustrador abria a porta. Isso garantiu o degredo de Diogo para as Índias.

No navio, o jovem artista apaixonado encontra uma personagem pitoresca: Heitor (Diogo Vilela). Apesar da passagem coadjuvante de Heitor, deparamo-nos com a interessante figura do que mais tarde se constituiria no clássico mochileiro cosmopolita, como pode ser visto no diálogo dos companheiros de bordo e degredo:

Heitor: Você foi degredado por quê?

Diogo: Eu tirei um mapa da Cartografia Real.

Heitor: Pra quê?

Diogo: Pra desenhar uma mulher.

Heitor: Que motivo mais estranho pra uma pessoa ser degredada.

Diogo: E você, foi degredado por quê?

Heitor: Tranquei uma porta pelo lado de fora.

Diogo: E isso é crime?

Heitor: Artigo 45, parágrafo quinto: que nenhuma pessoa feche porta nenhuma pelo lado de fora sem a autorização de seus donos.

Diogo: Por que você trançou uma porta de alguém pelo lado de fora?

Heitor: Ué, pra ser degredado! Lógico, dois anos pra Índia. Ainda não conheço a Índia. Já viajei pelo mundo todo, de graça, só sendo degredado.

Heitor é o errante pobre a descobrir o mundo. Embarca em aventuras com o objetivo de conhecer as mais diversas culturas que o planeta tem a lhe oferecer. É justamente o oposto de Diogo, que não queria sair de sua terra natal, mas é obrigado a isto. Apesar do tom elitista presente no estudo de Terry Eagleton sobre a cultura, ao citar Lyotard, ele oferece um panorama interessante na diferenciação entre o cosmopolita e o

migrante do universo transnacionalizado:

O capitalismo transnacional enfraquece as culturas nacionais, assim como as economias nacionais, ao cosmopolitizá-las. Como escreve Jean-François Lyotard: “ouve-se reggae, assiste-se a um faroeste, almoça-se no McDonald’s e janta-se num restaurante típico, usa-se perfume parisiense em Tóquio e roupas ‘retró’ em Hong Kong”. Enquanto o migrante viaja pelo mundo, o mundo viaja para o cosmopolita. O migrante não pode ir para casa, ao passo que o cosmopolita não tem casa para onde ir (EAGLETON, 2005, p.94).

O autor nos informa sobre o descentramento que é imposto ao sujeito cosmopolita. A metáfora é clara. O migrante não pode ir para casa justamente porque está distante fisicamente dela. Quanto ao cosmopolita, não ter uma casa para onde ir significa não pertencer a uma comunidade, posto que o mundo é a sua comunidade, o mundo se descortina a cada esquina absorvendo-lhe seus traços idiossincráticos enquanto lhe força a receber os bens simbólicos de um mercado global.

Isso significa que a *comunidade imaginada* de Benedict Anderson não se enquadra mais no cosmopolitismo. Isso porque as fronteiras entre nações, termo que pode ser posto em causa, não representam mais que traços fictícios ininterruptamente devassados pelas mercadorias que circulam num fluxo contínuo. Fluxo centrífugo, por um lado, e centrípeto, por outro.

TRAVESSIA DO ESTRANHAMENTO

Mas, o que quer dizer a distinção entre centro e periferia? No espaço cosmopolita, tudo. Em direção ao centro, os fluxos de migrantes que procuram condições melhores de vida, mas que na realidade encontram subempregos e uma acomodação de sua identidade a uma identidade-mundo. Em direção à periferia, destinam-se os produtos transnacionais. É o escambo dado aos pobres em troca de sua mão-de-obra.

Não se trata, contudo, de uma abordagem meramente marxista de exploração e conflito de classes. Mas trata-se de uma condição *sine qua non* para que se tenha a existência legitimada. A voz dos errantes é integrada, ao mesmo tempo em que aqueles enraizados veem suas peculiaridades invadidas das beiradas para o centro. Essa visão, contudo, forja um processo apocalíptico para o mundo. É preciso salientar que a existência de uma cultura-mundo não enfraquece as raízes locais. Prova disso é o que diz Canclini sobre a integração entre o global e o local:

(...) Numa economia intensamente transnacionalizada, as principais áreas metropolitanas são os cenários que concentram entre si as economias de diversas sociedades. Não é casual que justamente empresários japoneses tenham inventado o neologismo glocalize para aludir ao novo esquema “empresário-mundo”, que articula em sua cultura informação, crenças e rituais procedentes do local, nacional e internacional (CANCLINI, 1995, p.86).

Mas, como poderia ser descrita a ação portuguesa em relação ao Brasil no período de 1500? Retornando ao filme de Arraes, observa-se que não é levantado o problema do descobrimento, o contato entre o português e a indígena sublinha menos as investidas comerciais do que o choque entre as culturas. O navio em que Diogo seguia para o degredo era comandado por Vasco de Athayde. Mas, tão logo enfrentou sua primeira tormenta, foi a pique. Entre os embarcados, apenas o pintor e Vasco se salvam. O degredado acorda numa bela terra com uma arma apontada para sua cabeça. Vasco estava furioso por causa das ilustrações de Diogo terem feito o navio se chocar contra pedras e pretendia matá-lo à queima-roupa. Após uma oração de suplício, o prisioneiro é atendido pelos deuses. Uma chuvarada de flechas autóctones atinge em cheio a

mão do Capitão e o pintor consegue fugir. Mas, no seu rastro, seguem índios canibais enfurecidos. Não fosse a visão de várias embarcações no oceano, que assustaram os nativos, Diogo teria sido abatido ali mesmo. Acordado abruptamente do sono em que estava desde a segunda fuga, Diogo vê uma mulher que mais parecia uma figura celestial. Eva em paraíso recém encontrado:

Paraguaçu: Oi!

Diogo: Olá!

Paraguaçu: Vieste?

Diogo: Vim.

Paraguaçu: Ai, choveu pouco esse ano, não foi?

Diogo: Não sei, foi?

(...)

Paraguaçu: Sua cara é a da cor da sola do meu pé, não é?

Diogo: Não sei, é?

Paraguaçu: Sabe o que papagaio falou pro português?

Diogo: Não sei não, o que foi?

Paraguaçu: Ai, você não sabe responder nada. E perguntar, você sabe, não sabe?

Diogo: Claro que sei!

Paraguaçu: Olha aí, você sabe responder, e perguntar você sabe?

Diogo: Claro que sei.

Paraguaçu: Você respondeu de novo. E perguntar, você sabe?

Diogo: Sim! Já disse que sei.

Paraguaçu: Ah, então pare de responder e faça logo uma pergunta.

Diogo: Uma pergunta?

Paraguaçu: Sim! Agora faça outra.

Diogo: Outra?

Paraguaçu: Sim, agora faça outra.

Diogo: Eu?

Paraguaçu: 'Cê' não tem pergunta mais interessante pra fazer?

Diogo: Tenho!

Paraguaçu: Ai, então faça logo a maldita dessa pergunta...

Diogo: Onde é que eu estou?

Paraguaçu: Você? Você 'tá' com o pé em cima, como eu posso ver? Ah, agora faça outra!

Diogo: Como é que você fala a minha língua?

Paraguaçu: Língua?

Diogo: Sim, mas agora é sua vez de responder.

Paraguaçu: Lín - gua.

Diogo: Você fala a minha língua? E fala fluentemente!

(...)

Diogo: Existe uma infinidade de palavras para explicar o amor, por exemplo.

Paraguaçu: E o amor, é bicho ou planta? Mostra onde tem!

(...)

Paraguaçu: E faz como na pessoa?

Diogo: Amor é fogo que arde sem ver / É ferida que dói e não se sente / É um contentamento descontente / É dor que desatina sem doer

Paraguaçu: Eu sei o que é! A gente chama de xodó, rabicho, candonga, querência, querer bem, saudade de coisa nenhuma.

O diálogo inicial entre os interlocutores é marcado pela perspectiva de cada um dos participantes da

conversa frente à descoberta do outro. Paraguaçu é curiosa, quer saber tudo e não se intimida com a figura de Diogo. Observa sua aparência física e chega até a comparar a cor da sola de seu pé com a do viajante. Dispara um monte de perguntas que deixam o estrangeiro perturbado. Esse fica perplexo ao constatar que a selvagem *já roçou sua língua na de Camões*. Ressabiado, Diogo mantém certo distanciamento.

É importante notar que a verbosidade de Paraguaçu reflete um traço essencial dos índios. Eles reconhecem a linguagem como elemento integrante do corpo e não como da cognição. Entender a linguagem de Diogo significa conhecer o corpo estranho pousado na praia Tupinambá. Não por acaso Viveiros de Castro explica que:

Para a ciência moderna, a linguagem é uma faculdade eminentemente cerebral; portanto, filha legítima das antigas faculdades espirituais. Para os índios, ao contrário, é algo que se passa no nível dos hábitos corporais, como a alimentação – uma parte do processo corporal, uma materialidade encarnada (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p.103).

Assim, entender a linguagem do português e fazê-lo falar pode ser visto como o reconhecimento daquele corpo humano diferente que se apresenta para a indígena. É como se fosse uma criança a descobrir objetos e sensações novas que superestimulam seu sensorio, daí a curiosidade afoita.

Contudo, tomando a perspectiva de Diogo e o estranhamento que lhe trouxe o português fluente de Paraguaçu, a constatação não recobra o reconhecimento de uma substância corpórea, mas conecta-se ao aspecto de uma cultura pretensamente superior que se surpreende ao notar que o indígena possui os mesmos bens simbólicos e, portanto, está em pé de igualdade com o senhor europeu.

Por isso, é importante entender a linguagem como uma forma de autoridade. Ao citar Pierre Bourdieu (1982), Ortiz quer demonstrar que a imposição linguística funciona como dominação simbólica de um grupo por outro: “O conflito entre o francês da *intelligentsia* revolucionária e os idiomas ou os dialetos é um conflito sobre o poder simbólico, cujo objetivo é a formação das estruturas mentais. Não se trata apenas de comunicar, mas de reconhecer um novo discurso de autoridade” (ORTIZ, 1998, p.100).

O SUBALTERNO SABE E PODE FALAR

Desse primeiro encontro dos protagonistas do filme, somos informados de que a dominação da cultura do indígena pelo forasteiro não será tão simples quanto parece. Pelo menos a língua não será um elemento facilitador, pois o português não terá o elemento simbólico-discursivo como elemento mestre de inculcação do subalterno.

A visão de Diogo e a surpresa que tem – “Você fala a *minha* língua?” – coadunam com a visão de Eagleton sobre o que chamou de guerras culturais. Para o autor, Cultura (com “C” maiúsculo) transcende qualquer elemento do tempo e do espaço para se alojar num humanismo universal. Oposto à cultura (com “c” minúsculo), que sublinha o caráter particular de uma época e de um determinado recorte social:

(...) o conflito político entre Cultura e cultura é cada vez mais um conflito também geopolítico. As mais importantes disputas entre a alta cultura e a cultura popular não são entre Stravinsky e as telenovelas, mas entre a civilidade ocidental e tudo aquilo com que ela se defronta em outros lugares. O que ela enfrenta em outros lugares é cultura – mas cultura como uma infusão de nacionalismo, tradição, religião, etnicidade e sentimento popular que, longe de ser qualificada como cultivo aos olhos do Ociden-

te, é classificada exatamente como o oposto (EAGLETON, 2005, p.120).

No entanto, acreditando não ser esta uma perspectiva salutar sobre o conceito de cultura, pois estabelece um lugar de superioridade para o europeu – “A Europa teve a sorte de ser escolhida pelo *Geist* como o lugar onde ele se fez carne” (EAGLETON, 2005, p.82) – toma-se como referência os estudos de John Thompson sobre o conceito estrutural de cultura, segundo o qual é enfatizado o caráter simbólico dos fenômenos culturais, os quais estão sempre inseridos em contextos socialmente estruturados (THOMPSON, 1995, p.181).

Para Thompson (1995), as formas simbólicas significam as expressões que um sujeito envia/transmite para outro sujeito demonstrando seus objetivos diante de determinados estados de coisas. O receptor percebe tais formas simbólicas como uma mensagem a ser decodificada e entendida.

Não obstante o caráter mais aberto de cultura proposto por Thompson (1995), o autor explica que certos grupos podem exercer domínio sobre outros. Mas isso aconteceria pela falta de acesso aos mecanismos simbólicos que coloquem subordinados em um mesmo patamar em que estão aqueles que exercem o poder. A afirmativa seria válida para Paraguaçu, caso ela não dominasse a língua de Diogo.

A guerra cultural entre o português e a indígena não se encerra com o contato linguístico. Acentua-se com os costumes morais de um povo e outro. Quando chega à tribo, Diogo vê sua futura cunhada, Moema (Déborah Secco), oferecer voluptuosamente sua hospitalidade tupinambá, que aqui é sinônimo de sexo. Para o português, o que parece um pecado, para as índias é visto como algo natural. O imbróglcio se resolve quando Paraguaçu obriga o então namorado a “brincar” com a cunhada.

Contudo, é no relacionamento com o sogro, Itapararica (Tonico Pereira) que se dá um dos grandes choques culturais do filme. Diogo é informado que será comido numa festa canibal. Ao tentar fugir, encontra a arma que Vasco havia deixado e dispara para o alto. No mesmo instante, os índios se curvam e reverenciam Diogo como Deus do Trovão. Daí seu batismo como *Caramuru*.

Diogo passa a ensinar o comércio para seu sogro, o qual imprime rapidamente as táticas do “macunaimês” nos negócios com os portugueses. Depois de certo tempo, quando Vasco retorna de Portugal para comerciar com os tupinambás, Itapararica já era malandro nessa arte:

Itapararica: O terreno é uma beleza! Não tem maremoto, terremoto, furacão, nada disso. Vista consolidada e tem a praia pras crianças, cinco mil quilômetros. E a localização? No meio do caminho pras Índias. Floresta, minério, lugar pra estacionar. Dizem que pro sul tem até a tal de neve. Olha, eu posso fazer pro senhor um precinho camarada, bem bom mesmo. Um ‘espeio’, mas tem que ser ‘espeio’ do bom.

Vasco: Quantos quiseres.

[Itapararica joga uma pepita de ouro no chão].

Itapararica: Tem até essa pedrinha aqui ‘tumém’, oh!

Vasco: Isto é ouro!

Itapararica: Pedras de luz. A 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.

Vasco: Eu compro, eu compro tudo! E dessas aqui, vocês não tem?

[aponta para o anel]

Itapararica: Deixa na minha mão que eu arranjo pro senhor.

Aqui, fica evidente o que pretendia Portugal: iniciar o processo de globalização do centro para peri-

feria. Achando-se mais esperto que o selvagem, Vasco pensa ter encontrado uma mina de ouro, mas como verá, a malícia do “macunaimês” de Itapararica prevalece sobre os escambos oferecidos pelo viajante de além-mar. É o mesmo que se deu entre ingleses e chineses. Ortiz explica que as mercadorias oferecidas aos soberanos da China pelos marinheiros da Inglaterra foram ressignificadas num sistema de submissão. Na tentativa de “livre-comércio” com a China por parte da Inglaterra, “os produtos trazidos pelos ingleses, para seduzir o poder local, são percebidos como tributo ao imperador, isto é, são reinterpretados pelo código da vassalagem; o “livre-comércio” é ressemantizado enquanto privilégio concedido pelo imperador aos “bárbaros” que vêm de longe” (ORTIZ, 1998, p.38).

É interessante notar que aos olhos dos chineses, bárbaros são aqueles que vêm de longe. O mesmo se dá com o chefe dos Tupinambá. O escambo trazido pelos portugueses é apenas um aperitivo que vai se tornar um lucrativo comércio entre portugueses e índios. Só que, aqui, o adjetivo lucrativo entra no bolso dos autóctones brasileiros.

FUGA PARA O CENTRO

Relações comerciais estabelecidas, o momento era de retornar para Portugal. Vasco, com pretensões de dominar os índios, já havia elaborado um plano ardiloso. Sabendo que Diogo sempre fora apaixonado por Isabelle, apesar de casado com Paraguaçu e Moema, diz que a Marquesa estava a esperá-lo. Isso significa que dominando Caramuru, dominaria os indígenas. Apesar do coração dividido entre o prazer fácil das selvagens e a volúpia proibida da francesa, Diogo opta pelo retorno à Europa. Ao fugir durante o amanhecer, um papagaio o denuncia às duas esposas: “Caramuru, Caramuru”. Elas acordam e vão até a praia. Diogo já estava embarcado, mas as duas pulam no mar. Paraguaçu consegue alcançar o navio, mas Moema fica no meio do caminho, já que não sabia nadar.

Na embarcação, Paraguaçu descobre-se uma cosmopolita que passa pelo processo de aculturação:

Diogo: Paraguaçu, penso que sejas prudente se usares alguma roupa.
 Paraguaçu: Parece que nunca me viu assim!
 Diogo: O problema são eles, és a única mulher a bordo.
 Paraguaçu: Ah! Parece que nunca me viram assim!
 Diogo: Paraguaçu, estamos a caminho da Europa, não pode mais andar desse jeito.
 Paraguaçu: Você não andava do seu jeito na sua terra?
 Diogo: Sim, mas o meu jeito que é o jeito certo!
 Paraguaçu: Por quê?
 Diogo: O normal é ter vergonha.
 Paraguaçu: Desde quando?
 Diogo: Desde sempre. Desde que nós fomos expulsos do paraíso.
 Paraguaçu: Nós quem?
 Diogo: Nós todos. E parece que você também quis fugir de lá. Bem vinda à civilização!

A ida para a “civilização” reflete um novo *ethos* a ser encenado por Paraguaçu. Precisa se adaptar aos costumes do branco em detrimento à sua cultura. É preciso que tenha vergonha e que vista roupas. Seu sentimento é de desolação e de deslocamento. Afinal de contas, por que não pode continuar a viver como na tribo? Percebe-se nesta passagem que a ida da indígena para a corte revela o mais puro tipo de cosmopolitismo.

Depara-se com uma cultura totalmente diversa da sua e, por isso mesmo, tem sua cidadania ameaçada pela imposição de um novo *modus operandi*. Só pode sobreviver se assimilar as representações do outro. O que gera um desconforto para a princesa desterritorializada pelo já mencionado movimento centrífugo.

A corte é o lugar do desconhecido, do perigoso, mas que a ingenuidade nem um pouco gratuita de Paraguaçu temia. Queria saber de tudo e entender tudo. Logo que pisa o solo estrangeiro, descobre os degraus de escada:

Paraguaçu: Que bicho é esse?

Diogo: O castelo.

Paraguaçu: Isso eu sei. Você fazia igual, de areia. Mas por que o chão daqui da frente 'tá' todo dobrado?

Diogo: É uma escada.

A escada é o primeiro elemento da nova terra que encanta a indígena. Sobe e desce sem parar. Quer uma de presente. Mas o que encanta a nova 'cidadã' europeia são os livros. Ao ser informada sobre os ilustres donos do castelo onde está hospedada, Paraguaçu indaga ao seu cicerone como ele sabia disso tudo? A resposta veio como um mecânico virar de página:

Diogo: Está nos livros.

Paraguaçu: E o que é livro?

Diogo: Livro é isto aqui. Seve para contar histórias

[Paraguaçu aproxima o ouvido do livro]

Paraguaçu: Num tô ouvindo nada.

[Diogo lê uma história]

Paraguaçu: Ai que bonito. Foi você ou o livro?

Diogo: Foi o livro. Mas eu concordo com ele! Dizem que foi escrito por um Rei Salomão.

Paraguaçu: Precisa de chave pra abrir?

Diogo: Não. Basta saber ler para entrar no livro. Este conta uma história de amor.

Paraguaçu: Pode contar nossa história num livro também?

Diogo: Por certo que sim.

Paraguaçu: E cabe?

Diogo: Cabe tudo num livro. Basta que escrevas.

Contudo, o ritmo rápido de Paraguaçu para conhecer as coisas não era acompanhado pela pressa de Diogo em rever Isabelle. Após mostrar mais algumas novidades para a brasileira, informa que é hora de ir para um encontro:

Paraguaçu: E eu vou fazer o quê? Não sei ler, não posso nem entrar no rio!

Diogo: Vá comprar umas roupas! Estamos em Paris, a terra da moda! Que queres mais?

O sentimento de deslocamento chega ao nível máximo. Paraguaçu não sabe o que fazer, não conhece nada da nova cultura. Diogo sugere compras. O que seria muito bom para uma europeia dada às vestimentas. Mas, Paraguaçu é índia, e o multiculturalismo, como forma de integrar as culturas, não resolve em nada a situação da forasteira. Ela não perde suas referências nem se reconhece dentro deste *admirável mundo novo*.

É importante ressaltar que o desconforto de Paraguaçu em terras estrangeiras pode ser visto como a

perda de sua cidadania. Ela não mais deve se comportar como no Brasil. Precisa se vestir, não pode tomar banho de rio por causa do lixo, que até então desconhecia, e muito menos pode integrar a nova cultura. Isso porque, como já afirmou Thompson (1995), falta-lhe o aparato simbólico que é necessário para tal.

Outro fator que intensifica o deslocamento cosmopolita de Paraguaçu é o fato de que os bens produzidos pelo mercado são destinados a uma pequena elite capaz de acessá-los. Aos desterritorializados como a índia brasileira, cabe a função de mera observadora da vitrina. Fato que leva Canclini a observar o ressurgimento de um etnocentrismo que exclui os indivíduos por meio da distribuição desequilibrada dos bens de consumo:

(...) A aproximação ao confronto tecnológico e à informação atual vindas de todas as partes coexiste com o ressurgimento de etnocentrismos fundamentalistas que isolam povos inteiros ou os levam a se confrontarem mortalmente, como ex-iuguslavos e ruandenses. A contradição explode, sobretudo, nos países periféricos e nas metrópoles aonde a globalização seletiva exclui desocupados e migrantes aos direitos humanos básicos: trabalho, saúde, educação, moradia. O projeto iluminista de generalizar esses direitos levou a procurar, ao longo dos séculos XIX e XX, que a modernidade fosse o lar de todos. Pela imposição da concepção neoliberal de globalização, para o qual os direitos são desiguais, as novidades modernas aparecem para a maioria apenas como objetos de consumo, e para muitos apenas como espetáculo. O direito de ser cidadão, ou seja, de decidir como são produzidos, distribuídos e utilizados esses bens se restringe novamente às elites (CANCLINI, 1995, p.30).

Se o direito à cidadania plena é negado a Paraguaçu, a vontade de aprender não o é. Em cena seguinte do filme, a índia vê um beijo entre Isabelle e Diogo. Isso rende uma mordida na mão da francesa. A princípio, parece estarmos diante de uma cena de ciúme, mas, na realidade, trata-se de um costume dos tupinambás. Diogo ensina Paraguaçu a beijar e não morder, mas, o mais importante, ensina-lhe a escrever. Ferramenta que a índia vai usar conscienciosamente a seu favor.

A ALTERNATIVA AO COSMOPOLITISMO DO POBRE

A história segue e Paraguaçu é informada por Diogo que ele iria se casar com Isabelle, a qual armara com Vasco essas bodas para conquistar as terras brasileiras, das quais Caramuru era chefe. Todavia, a índia só mostrava descontentamento. Aceitava o cargo de amante, mas não queria nem saber da função de madrinha:

Paraguaçu: “Ah! Gosto mais de ser noiva!”

Foi então que a índia decidiu ter uma conversa com a rival. No encontro das duas, a esperteza dos tupinambás foi recuperada por Paraguaçu. Aprendeu a lição de seu pai e colocou em prática o “macunaimês”:

Isabelle: Estou disposta a recompensá-la pela perda, pelo esforço. Sabes o que é isso? [pega uma moeda].

Paraguaçu: Pedras de luz. Ah, lá tem muito. Só não tem essa carinha pintada aí [mostra uma pepita de ouro]

Isabelle: Isso é ouro! De onde veio isso?

Paraguaçu: A cinco luas de distância, o sol se esconde atrás da montanha faiscante. O chão se cobre de pedras de luz. Os nossos antepassados ensinaram que são estrelas caídas. Eu levo ‘ocê’ lá.

Isabelle: O Vasco sabe do ouro?
Paraguaçu: Sabe nada! Querendo eu mostro.
Isabelle: Melhor não! Não fales do ouro para ninguém! Não sabes o que as pessoas fazem por ouro!
Paraguaçu: Sei demais.
Isabelle: O que queres?
Paraguaçu: Casar com o Diogo e escrever um livro.
Isabelle: E eu?
Paraguaçu: Ah, você vira madrinha e a amante.
Isabelle: Eu amante? Nunca! Nunca!
Paraguaçu: Melhor ser amante, que esposa sem ouro.
Isabelle: Confesso que não havia analisado a questão por esse ponto de vista. Paras de me morder, eu fico com o ouro. Posso ser amante dele quando quiser. E não preciso mais casar com aquele banana.
Paraguaçu: Eu gosto de banana.
Isabelle: Parece bom.
Paraguaçu: Eu ensino a ser amante.
Isabelle: Eu lhe ensino a ser esposa.

O acordo entre as mulheres conduziu ao altar Caramuru e Paraguaçu, rebatizada agora Catarina do Brasil. Encerrada a cerimônia, iam voltar para o Brasil. Na despedida de Portugal, Vasco chega com soldados e prende Isabelle por traição ao rei. A Marquesa descobre pela boca de seu algoz que havia sido enganada por Paraguaçu com a história das pedras de luz. Trata-se do velho truque índio do Eldorado. A esposa vingativa deixara seu rancor como presente para Isabelle, a qual não consegue embarcar.

É importante notar que frente ao deslocamento gerado pelo etnocentrismo europeu, a resposta da índia Paraguaçu ao cosmopolitismo que a excluía veio na forma da vingança contra os gananciosos portugueses. Mas não foi uma investida violenta. A esperteza do “macunaimês”, o sotaque local, prevaleceu diante de um mundo que privilegia e chega a impor a sua cultura. A linguagem sabida da moça brasileira revelou-se muito mais eficiente que a pompa da Cultura nobre europeia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entretanto, esta não foi a resposta definitiva de Paraguaçu à boutique de moda das terras europeias. Na viagem de volta para casa, ainda no navio, recebeu de Caramuru um caderno para contar a história do casal. Através do recurso narrativo do *flashback* somos informados de que toda a história do filme estava contida no livro de memórias de Paraguaçu. O que revela um foco narrativo, ou uma perspectiva da índia.

Aqui, é interessante observar que a dicotomia derridiana (2005) do *phármakon* platônico, que propõe a escritura ora como veneno ora como medicamento, mas, acima de tudo, como uma corruptela da língua falada que sofre um parricídio, pois é dispensada pelo filho escrito, aplica-se ao livro de Paraguaçu. Sua história pode ser entendida por meio do suplemento, já que foi graças à união de diferenças culturais que a índia pode narrar os fatos, uma *differánce* entre o português e o indígena se torna o mote do filme

Foi por meio da escritura que a selvagem transmutou-se em personagem central da narrativa cinematográfica. A pena em punho lhe permitiu sair do papel de cosmopolita deslocada dentro de uma cultura etnocêntrica para um registro do seu ponto de vista. Isso também se configura, de certa maneira, como um etnocentrismo, só que aqui este etnocentrismo é justificável, pois se trata de um excluído que ganha voz, um subalterno que pode falar.

A história de Paraguaçu prevalece sobre a História que há muito é contada nos livros e cartilhas escolares. Sua memória escrita, esta sim, deve ser vista como medicamento, ao passo que a pedagogia caduca dos compêndios relativistas da Cultura europeia deve ser alojada na gôndola de cicutas e arsênios.

Não se trata, como propõe o título do filme, de um Caramuru que inventa uma nacionalidade. Mas, o que se observa, é a construção da realidade, mesmo que imaginada, do ponto de vista da autóctone. Ela é abordada como uma selvagem por aqueles que chegam da metrópole, mas surpreende o colonizador ao desenrolar uma língua que não deveria possuir. Inverte-se a poesia oswaldiana. Não é mais o português que veste o índio num dia de chuva, mas o índio que despe o português num dia de sol.

Todavia, o mais importante disso tudo é que a resposta que Paraguaçu dá ao cosmopolitismo é contar a história da colonização brasileira do seu ponto de vista. Mesmo que carnalizada e com sotaque luso, enfrenta as redes que obrigam os sujeitos a mudarem para grandes metrópoles em busca de uma vida melhor e que acabam alijados de sua cidadania e aculturados pelo processo de multiculturalismo. Paraguaçu, portanto, representa a voz dos homens amordaçados pela transnacionalidade estandardizada da cultura, da economia, da política, enfim do sujeito hibridizado pelas roldanas e parafusos dos desagregados tempos modernos. Mais do que isso, como sugeriu o narrador do filme, a Índia virou estrela como acontece com os heróis de seu povo. Enfrentou o cosmopolitismo do rico para habitar o cosmos que nunca cessa de brilhar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. João Barreto da Fonseca, do Departamento de Letras, Artes e Cultura da UFSJ pela leitura atenta e sugestões.

REFERÊNCIAS

- CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos**; conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- SANTIAGO, S. O cosmopolitismo do pobre. In: **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte : UFMG, 2004.
- _____. **Passagens**. Destino: globalização. Atalho: nacionalismo. Recurso: cordialidade. Fórum de Ciência e Cultura; UFRJ : 2009.
- THOMPSON, J. B. **Ideologia e Cultura Moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. **Se tudo é humano, então tudo é perigoso**; O perspectivismo é a retomada da antropofagia em outros termos. In: SZTUTMAN, Renato. (Org.) Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p.89-129.
- Notas da produção de Caramuru: a Invenção do Brasil. Disponível em: www.webcine.com.br/notaspro/npcaramuru.htm Acessado em 10/01/2011.