PARÓDIA/CARNAVALIZAÇÃO E FUNÇÃO POÉTICA EM *A INVENÇÃO DO BRASIL*

MEDEIROS, Marcos de
Jornalista na área cultural; mestre e doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); professor do Curso de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da FAC/Fito, da Fundação Instituto Tecnológico de Osasco.
E-mail: mdemedeiros@uol.com.br

Resumo
A concepção de paródia/carnavalização de Mikhail Bakhtin e a função poética, conforme a concepção de Roman Jakobson, são as teorias que fundamentam a nossa análise da minissérie *A invenção do Brasil*. No geral, as obras que abordam momentos históricos seguem uma linha "educativa", centrada na verossimilhança, no naturalismo, e na função emotiva da linguagem, que possibilita o processo catártico. Essa minissérie vai na contra-mão, pois no lugar de apresentar verdades absolutas, indaga o tempo inteiro, lembrando ao telespectador que toda versão é sempre uma posição ideológica diante do mundo. A função poética da linguagem, que brinca com a mensagem, é uma presença constante, fazendo relações de momentos diferentes de nossa história. A paródia/carnavalização é outro ponto que mostra as diferenças entre essa obra e outras produções; parte de uma lenda, inverte papéis, deixando o telespectador com mais indagações do que certezas sobre o nosso passado apregoado pela história oficial.

Palavras-chave: Função. Poética. Paródia. Carnavalização.

1 INTRODUÇÃO

O naturalismo/realismo é a estética dominante das telenovelas, minisséries, filmes, e outros produtos culturais veiculados pela TV. Um de seus maiores efeitos é fazer o telespectador se esquecer de seu cotidiano e "sonhar" com as tramas apresentadas, personagens e situações, para se refazer e enfrentar o dia seguinte, gerando um efeito catártico, - purgações das emoções - , conforme a definição de Aristóteles (1966). A indústria cultural embala sonhos e faz o telespectador esquecer um pouco de seus problemas cotidianos.

O filme de Woody Allen, *A rosa púrpura do Cairo* (1985), fala exatamente da força da obra de arte para amenizar a vida das pessoas, nem que seja por alguns momentos. A personagem Cecilia (Mia Farrow) vai todos os dias ao cinema e se apaixona pelo galã do filme. No momento em que começa a sessão ela se esquece da sua duríssima vida, dos constantes maus-tratos do marido e da sua difícil sobrevivência. A função emotiva é a dominante, pois a platéia, nesse caso em especial, a personagem Cecilia, esquece um pouco dos seus problemas durante a sessão do filme.

A grande maioria de telenovelas, minisséries, filmes e outros programas, traz a proposta de entreter o telespectador, fazê-lo sonhar com outra vida diferente da sua e vivenciar situações que não fazem parte de seu cotidiano. A grande questão é que isso passa a ser o propósito principal dos produtos culturais, nesse caso, os televisivos. Mesmo no teatro, onde a estética naturalista/realista há muito entrou em crise, ainda é a estética dominante da cena teatral. Basta olharmos os espetáculos que lotam nos finais de semana. As peças mais procuradas e aceitas são aquelas que tratam de assuntos discutidos nas novelas e com atores que despontam na TV, fazendo disso um círculo de repetição que muito pouco acrescenta a arte teatral.

A minissérie *A invenção do Brasil*, nesse caso, é uma produção exemplar em romper com esse modelo instituído. Assim, partimos da estética naturalista, que domina os produtos culturais, suas contra-correntes, e centramos na conceituação de paródia, tendo como referência o pensamento de Mikhail Bakhtin (1895-1975).

As funções da linguagem (JAKOBSON, 1978) [1]são outros pontos discutidos, pois a função emotiva/expressiva é a função dominante nas produções culturais. Em *A invenção do Brasil*, como veremos, a função poética e a metalingüística assumem um papel especial, diferente, da função referencial/emotiva, as mais presentes, principalmente em minisséries que falam sobre o nosso passado.

2 O NATURALISMO E SUAS RAÍZES

A estética naturalista foi defendida por Emile Zola (1840-1902), que viu na sua época o esgotamento do romantismo e a superficialidade da cena teatral daquele momento. O naturalismo proposto por Emile Zola em *O romance experimental e o naturalismo no teatro* (1881), refletiu em vários teóricos e encenadores entre esses, o Duque Jorge de Saxe Meiningen (Alemanha, 1826-1914), André Antoine (França, 1858-1943), Constantin Stanislavski (Rússia, 1865-1938) e Otto Brahm, (Alemanha, 1856-1912), considerados os expoentes máximos dessa concepção. Buscava-se um palco que tornasse a representação o mais verossímil possível, e que rompesse com o ilusionismo.

Entre as proposta desses encenadores, podemos ressaltar a busca pela exatidão arqueológica ou sociológica; uma iluminação que não causasse estranheza; uma sonoplastia que integrasse e criasse cada vez mais o "clima" da encenação; uma concepção pela qual os objetos em cena se apresentassem com os elementos concretos, uma gestualidade adequada a uma cena, configurada da maneira mais mimética possível.

A história tem nos mostrado que cada movimento estético atinge seu auge e depois surgem novas propostas. Em relação ao naturalismo/realismo mesmo com todos seus momentos de crise, e proliferação de outras estéticas, ainda é a dominante.

Dentre os expoentes da estética naturalista que se destacam até hoje está Constantin Stanislavski. Esse diretor e teórico também concebia que o teatro deveria ser uma extensão da própria vida e buscava uma perfeita representação, utilizando cenas fotográficas para conferir veracidade ao palco, desde o cenário até ao estilo de representação dos atores.

Stanislavski escreveu várias obras baseadas em suas pesquisas com o ator que, em suas características básicas, possibilitavam que este buscasse, no momento exato, a sua memória emotiva na criação teatral. Resultava a partir daí uma empatia entre ator e público, tendo como fundamento a catarse pregada por Aristóteles em sua poética.
Essa é a escola dominante de interpretação da chamada estética hollywoodiana, que encobre os elementos de sua construção e faz a assistência esquecer que está diante de uma montagem, e disfarça ao máximo que o foco narrativo é uma opção por essa ou aquela visão de mundo.

O Naturalismo esgotou-se em sua busca de reproduzir mimeticamente a "realidade". Assim como a pintura, com sua ânsia em reproduzir o real, com o surgimento da fotografia, teve de buscar outros caminhos e uma nova fundamentação para sua existência. Da mesma forma, o teatro procurou outros caminhos através dos quais não se mantivesse uma necessidade de provar cientificamente tudo o que fosse dito. Estava reinstalado o criativo e o lúdico no palco.

Surge, desta forma, o teatro moderno que privilegia mais a teatralidade, e não a reprodução mimética do cotidiano. Nessa estética, o texto, que tem uma primordial importância, passa a ser apenas mais um elemento entre tantos outros na composição do espetáculo.

Nesse novo cenário, temos a presença de diversos encenadores, teóricos e dramaturgos, e demais envolvidos no processo de criação teatral que embarcaram na proposta da teatralidade. Entre esses, encontram-se Meyerhold (Rússia, 1874-1940), Antonin Artaud (França, 1896-1948), Bertold Brecht (Alemanha, 1898-1956) e Jerzy Grotowski (Rzeszow, Polônia, 1933- 1999). Bertold Brecht, importante teórico do teatro contemporâneo, desenvolveu a teoria do distanciamento, que tem como um dos principais objetivos causar o estranhamento e provocar no receptor uma análise crítica do que se passa em cena. Tem-se aí, portanto uma reação ao modelo aristotélico que tem como finalidade envolver o espectador de forma passiva frente ao espetáculo. "O público, em sua opinião, não deveria ser levado a se emocionar, devia ser levado a pensar" (ESSLIN, 1978, p. 135).

3 CONCEITO DE PARÓDIA EM MIKHAIL BAKHTIN

O conceito de paródia não é estático, muda de acordo com o período e a visão dos homens em relação à arte e a própria vida. Não é um conceito trans-histórico, mas cada momento prioriza a sua concepção sobre a paródia. Temos a noção de paródia como inferior em contraste às manifestações nobres, como a epopéia e a tragédia, passando pela visão de paródia como burlesca, até a concepção moderna de paródia séria, de canto paralelo.

A concepção de paródia que nos interessa é a do teórico russo Mikhail Bakhtin, que coloca em **xeque** a visão de paródia como algo inferior e rompe com a noção de alto e baixo na concepção de cultura.

Bakhtin analisou a literatura do início do século XVIII em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento*: O contexto de François Rabelais e *Problemas da poética de Dostoievski*, entre outros textos, e discute aspectos fundamentais da linguagem como paródia e carnavalização.

Conforme Bakhtin, no período da Antiguidade Clássica e depois no Helenismo, formam-se e se desenvolvem os mais variados gêneros, surgindo um campo da literatura que os antigos nomearam de sério-cômico (2000). Para ele, as pessoas percebiam a originalidade desse setor e o colocavam em oposição aos gêneros sérios como a retórica

clássica, a tragédia, a epopéia e a história etc. Há uma grande diferença entre a produção considerada séria e uma outra que colocava em "crise" a seriedade.

Bakhtin observa que há três peculiaridades do sério-cômico, que são influenciados pela cosmovisão carnavalesca transformadora: “O novo tratamento da realidade, o tratamento da lenda é crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador” (2000, p.107); variados gêneros e estilos e a mistura de todos os gêneros - a politonalidade é o forte, mistura do sublime e do vulgar, do sério e do cômico e a presença de gêneros intercalados: “cartas, diálogos relatados, manuscritos encontrados, paródias dos gêneros elevados e citações recriadas em paródias etc.” (2000, p.109). A partir daí é que aparece a fusão de todas as manifestações, não havendo mais hierarquias, entre o alto e o baixo. Ele observa que o dinamismo da linguagem e da cultura popular se integram a elementos eruditos, fazendo uma renovação na literatura.

Bakhtin que estudou detalhadamente a produção de Dostoievski, classifica essa variedade de desenvolvimento do romance de dialógica. Para isso, são determinantes dois gêneros do sério cômico, o “diálogo socrático” e a “sátira menipéia”.

Bakhtin salienta que o gênero determinado como "diálogo socrático" teve uma permanência breve, mas no processo de desintegração formaram-se outros gêneros dialógicos, entre eles a "sátira menipéia", que evidentemente, não pode ser considerada como produto genuíno da decomposição do "diálogo socrático", pois a raízes dela remontam diretamente ao folclore carnavalesco, cuja influência determinante é, nela, ainda mais considerável que no "diálogo socrático" (BAKHTIN, 2000, p. 112).

Algumas características das menipéias são: a) Ousadia, na ruptura com o real, na modificação temática dos gêneros considerados sérios. Os heróis da menipéia sobem aos céus, descem ao inferno, transitam por ignorados países fantásticos e são colocados em situações fora do comum. As aventuras se passam nas grandes estradas, bordéis, nas tabernas, nos covis de ladrões, prisões etc. b) Também aparece na menipéia toda natureza de insensatez, da dupla personalidade, de paixões limítrofes com a loucura c) A menipéia é repleta de intensas oposições e contrastes. O imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre etc. Incorpora freqüentemente elementos da utopia social. Outra característica é o “grande aproveitamento dos gêneros intercalados: novelas, discursos e oratórias, as cartas, simpósios etc.” (BAKHTIN, 2000, p.118).

Bakhtin, dessa forma, apresentou as características da "sátira menipéia", com suas incorporações híbridas. A paródia é integrante da "sátira menipéia":

A paródia é um elemento inseparável da 'sátira menipéia' e de todos os gêneros carnavalizados. A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopéias, tragédias), sendo ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados (2000, p.167).

Como já observamos, em Bakhtin, o conceito de paródia está agregado ao de carnavalização, posto que considera a festa do carnaval como o grau máximo de inversão em um processo cultural. Para ele, um dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura é o problema do carnaval (no sentido de conjunto e todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco), da sua essência, das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio.

Conforme Bakhtin, a carnavalização engloba quatro categorias que se **inter-relacionam** e que, em conjunto, constroem-na: inversão, excentricidade, familiarização e profanação. A principal tônica é a inversão. As restrições, as leis e proibições, que sustentam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extra-carnavalesca, revogam-se durante o carnaval: "revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc" (BAKHTIN, 2000, p.123). No carnaval tudo o que é determinado pela desigualdade social/hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive etária) entre os homens é abolida.

O conceito de gênero é fundamental no pensamento de M. Bakhtin. Irene Machado (1996) observa que Bakhtin, diferentemente de outros teóricos, como por exemplo, Roland Barthes, que eliminou o gênero de seu conceito de texto, levando em consideração o esquema hierárquico consagrado pela clássica teoria, via de outra forma. Para Barthes, "pareceu-lhe impossível entender o texto como produto verbal heterogêneo, fora de qualquer hierarquia" (1996, p. 234). Para Irene Machado, Bakhtin, ao tomar a direção de optar não pela eliminação, mas pela revisão do conceito de gênero, "se distancia da escala hierárquica e define os gêneros como fenômeno de pluralidade, nunca como algo forjado por classificações" (1996, p.234).

Yvana Fechine (2001), comentando o pensamento de Bakhtin sobre gênero, levanta algumas dessas características:

Uma dimensão mais propriamente semiótica (associada às estratégias de organização interna da linguagem) e uma dimensão de natureza mais sócio-cultural (histórica, por conseguinte) que equivale a dizer, em outras palavras, que os gêneros são, ao mesmo tempo, unidades estéticas e culturais (2001, p.15).

Assim, seguindo essa linha de pensamento, Fechine propõe que no lugar da classificação tradicional dos gêneros das grandes conglomerações de comunicação, pensemos em um "gênero de base" que podemos chamar de Formato[2]. Enquanto o

conceito de gênero tradicional , com sua "camisa de força", tenta enquadrar as programações dentro de um modelo; a denominação de formato propõe novas possibilidades, sendo mais adequada, pois a classificação dos gêneros tradicionais não dão conta do hibridismo das produções televisivas.

4 A INVENÇÃO DO BRASIL INOVA LINGUAGEM DE MINISSÉRIE

A minissérie/microssérie *A invenção do Brasil*, lançada em 2000, em três capítulos, pela TV Globo, nas comemorações dos "500 anos do Descobrimento do Brasil", segue uma linha estética diferente da maioria dos produtos nesse formato. No geral, nas obras feitas para datas comemorativas o foco narrativo é determinado por um ou outro personagem, que significa sempre a opção ideológica do realizador.

Em *A invenção do Brasil* estão presentes as marcas de seus idealizadores, Guel Arraes, roteirista e diretor, conhecido por suas inovações estéticas, como no programa *Os Normais*, entre outros. A minissérie *O Auto das Compadecida* (1998) chamou atenção pelo seu ritmo e pela quebra da linearidade da narrativa, com **inserção** de imagens de desenho animado. Jorge Furtado, também diretor e roteirista de *A Invenção do Brasil*, é conhecido mundialmente pelos curtas-metragens de sucesso como *Ilha das Flores* (1989), com sua linguagem diferenciada, com a intrincada mistura de funções da linguagem e pelo curta *O dia em que Dorivalencarou a guarda* (1986), que também tem na função poética uma das suas maiores marcas.

Na minissérie *A invenção do Brasil* o foco narrativo, diferente de ter um único ponto focal, é apresentado como um jogo, mostrando ao telespectador que qualquer representação é sempre uma tomada de posição diante do mundo e não a verdade absoluta. O fato de alternar as várias versões, apontando as diferenças, pode desencadear no espectador um senso mais crítico. Situação que raramente acontece em obras que tocam em pontos de nossa história, pois o objetivo "sério" em falar do nosso passado, termina encobrindo as diferenças ideológicas.

Desde o início, no Primeiro Capítulo de *A invenção do Brasil* estão as marcas que permeiam toda a obra, um jogo de variadas interpretações. A quebra constante do desenrolar da narrativa, com a inserção de imagens desconexas em relação ao que está sendo dito, som e outros componentes apresentados, cria um quebra-cabeça que vai sendo montado, e ao mesmo tempo desmontado, não favorecendo o envolvimento emocional.

Nessa minissérie é apresentada uma proposta crítica e revisão de conceitos e modelos, ruptura com a idéia de que há uma verdade absoluta, mas as possíveis versões. Logo no início, Primeiro Capítulo, Primeiro Bloco, o narrador fala diretamente ao telespectador como em um telejornal:

No fim da tarde do dia 22 de abril de 1500, a frota de Pedro Álvares Cabral estava aqui a 36 quilômetros da costa da Bahia. A primeira visão que os portugueses tiveram do Brasil foi a de "um monte alto e redondo e de outros morros mais baixos ao sul dele," como escreveu Pero Vaz de Caminha.

Enquanto os tupiniquins, que estavam no lado oposto:

Da praia, a primeira visão que os tupiniquins, habitantes daquelas terras, tiveram de Portugal foi de montanhas flutuantes andando sobre as águas ou a de enormes pássaros de asas brancas.

Ou seja, o nosso olhar é determinado pela posição que ocupamos no espaço físico e social. Continua o narrador: "Os europeus daquela época acreditavam na existência de um paraíso terrestre semelhante ao descrito na Bíblia. Eles acharam que podia ser aqui." (Primeiro Capítulo, Primeiro Bloco).

Já os tupiniquins, que se encontram no lado oposto tinham outros valores e viam o mundo de forma diferente. Todo o imaginário das duas culturas vêm à tona nesse contato com o novo e o diferente. Como diz o narrador: "Os tupiniquins acreditavam na existência de uma 'Terra sem Males' que ficava além do mar, onde ninguém morria e para onde, um dia, eles seriam levados. E os navios portugueses pareciam vir de lá" (Primeiro Capítulo, Primeiro Bloco).

Diferente de outras obras que, no geral, estão centradas em um personagem ou outro, o foco narrativo coloca em discussão o jogo de olhares que se estabelece a partir daí. Não se propõe a trazer verdades inquestionáveis, muito pelo contrário, o que se propõe é discutir algumas características do homem brasileiro, além de questionar e comparar fatos e acontecimentos pregados pela oficialidade.

A constante mudança de foco narrativo não deixa que o telespectador esqueça que está diante de uma montagem, construção. Diferente de uma estética que prima pela verossimilhança, naturalista/realista, que busca exatamente o contrário, fazer o telespectador "mergulhar" e esquecer o cotidiano.

*A invenção do Brasi*l, como já dissemos, coloca em xeque tudo que é mostrado. No prefácio do roteiro da minissérie (2000), os autores apontam para as incertezas das fontes que dão sustentáculo as criações. É importante observar como talvez é sempre uma constante, o que difere de obras criadas para datas comemorativas que reforçam a visão da cultura oficial.

Diogo Álvares nasceu em Viana do Castelo. "(...) Talvez tenha embarcado para fugir da vingança de um nobre traído. Talvez fosse um degredado, condenado pela Inquisição" (FURTADO; ARRAES, 2000, p.7).

Sobre a personagem Paraguaçu, o texto também diz e desdiz ao mesmo tempo: "(...) Ela foi batizada sim, mas com o nome de Catarina do Brasil. Alguns livros dizem que foi em homenagem à rainha Catarina da Áustria, mas parece que isso também não é verdade." **(p. 7).** A incerteza é a única verdade. Nesse sentido, o que domina mesmo é a história com inúmeras possibilidades. Mesmo com o uso de alguns documentos sustentando as informações, o que sobressai são as indagações sobre personagens, situações e histórias vividas.

Em *A invenção do Brasil* a função poética, centrada na mensagem, é uma constante. O jogo com as mensagens, relação entre diálogos e imagens apontam para um "estranhamento", propondo um novo olhar, que não deixa o telespectador mergulhar no processo catártico - forte na função emotiva.

A função referencial, que é a base dos documentários, não serve simplesmente para transmitir informações, mas se relaciona com a função poética e dá outra dimensão ao discurso transmitido. A narrativa é entrecortada com cenas do presente, deixando o telespectador inquieto com tanto "estranhamento", abolindo a relação entre espaço e tempo.

No Primeiro Capítulo, Primeiro Bloco, quando o narrador fala do trânsito dos portugueses na costa ocidental da África, em busca das Índias, imagens em computação gráfica invadem a tela da TV. Nesse instante, imagens da viagem do homem a lua, e do Maracanã, com um jogo de Vasco e Flamengo são comparadas. É uma construção e mostra claramente ao telespectador, com inserçõesde imagens desconexas entre o que se fala e o que está sendo mostrado. Assim, não deixa que o telespectador se envolva emocionalmente. A função emotiva, centrada no emissor, é deixada de lado e passa a ter na função poética, centrada na mensagem, a sua principal força.

No Primeiro Capítulo, Sexto Bloco, os personagens Diogo e Paraguaçu discutem as palavras e seus significados. A função metalingüística, que coloca em discussão o código, é a dominante nesse momento com a discussão da transposição das palavras, da fala para o livro, de um código para outro. A palavra manga tanto pode ser a conhecida e deliciosa fruta como a manga de uma roupa, enfatizando o contexto.

A intercalação de gêneros é um aspecto marcante em *A invenção do Brasil*. Uma mescla de comédia romântica com documentário, é uma bricolagem de textos, informações, e está centrada na lenda de Diogo Álvares, que foi degradado para o Brasil, e seu romance com a índia Paraguaçu e sua irmã Moema. É um confronto das culturas portuguesa, civilizada, e a do índio, primitiva, e tudo daí decorrente.

No geral, os documentários, elaborados a partir de documentos históricos restringem-se em passar ao telespectador uma mera transposição do que está nos livros e em outras fontes. *A invenção do Brasil* com sua constante ruptura de espaço e tempo levanta muito mais indagações que podem desencadear na assistência um censo crítico

sobre a história e suas versões. O nome da minissérie, confirmando o aspecto de bricolagem, foi retirado de um texto do antropólogo Darcy Ribeiro.

Em relação ao cenário, saltam aos olhos, os arranjos de cenas com flores e outros adereços que já trazem a marca de estética antinaturalista. Uma obra que buscasse a verossimilhança trabalharia com outro cenário e adereços. Os figurinos foram elaborados também de maneira diversa daquelas produções preocupadas com a seriedade do assunto. As roupas das índias são estilizadas, estão mais para desfile de carnaval, fugindo exatamente de um modelo de "índio" divulgado por outras obras.

Sabemos da importância de produções que falam da história do Brasil, mas a discussão que levantamos é devido a supremacia da estética naturalista. Por **trás** da verossimilhança há uma preocupação em passar uma "verdade" e não deixa muito espaço para o telespectador pensar, já que se preocupa em disfarçar que todo enfoque é sempre ideológico, com os componentes todos "amarrados". Por exemplo, uma situação triste, uma música triste, para criar a ilusão e reforçar a "verdade" do está sendo mostrado.

A inversão de papéis, uma das principais marcas da paródia/carnavalização, aparece em diversos momentos da minissérie. Entre esses, podemos citar o golpe que Paraguaçu dá em Isabelle, a aristocrata francesa, casando-se com Diogo (Terceiro Capítulo, Segundo Bloco). A proposta inicial era Isabelle casar-se com Diogo e Paraguaçu ser a amante. Paraguaçu sabendo do interesse do homem civilizado pelo ouro promete a Isabelle: Se deixar que ela se case com Diogo, levará Isabelle a um lugar em que o ouro está espalhado pelo chão - que era um dos grandes mitos quando se falava no Brasil.

O momento em que trocam as vestimentas e Isabelle ensina Paraguaçu a se comportar, regras de etiqueta, colocam em discussão as diferenças culturais (Terceiro Capítulo, Segundo Bloco). Há um processo paródico, como observa Bakhtin: Paraguaçu veste-se de nobre com toda a indumentária e Isabelle de índia, uma verdadeira fantasia de carnaval.

Conforme Robert Stan (1992), a paródia para Bakhtin, é um modo especial de carnavalização artística.

Ao aproximar-se de um discurso já existente, mas introduzindo nele uma orientação oblíqua, diametralmente oposta à do original, a paródia é especialmente adequada às necessidades da cultura opositora, precisamente porque ela reconhece a força do discurso dominante, apenas para desdobrá-la, através de uma espécie de jiu-jítsu artístico contra a dominação (STAN, 1992, p.85).

Como ele observa, isso fica evidente em uma sociedade que não deixa lugar para as diferenças. "Quando essa força que está submersa vem à tona, o discurso da carnavalização mostra e desmascara o discurso que deseja ser único e não se sustenta, apontando para o ridículo de uma imposição cultural" (STAN, 1992, p.85).

Como exemplo de minissérie que prima pela verossimilhança podemos citar a *A muralha* (2000), lançada pela TV Globo, de Maria Adelaide Amaral. Essa minissérie foi bastante elogiada por seguir a proposta de levantar pontos históricos, trazendo ao telespectador um pouco da história dos bandeirantes etc. Fez quase um resgate antropológico, mostrando um pouco do nosso passado. A reprodução de situações, vestimentas, costumes e o cuidado com a verossimilhança, são principalmente os pontos considerados importantes por aqueles que vêem nas TV, uma saída para passar as informações de maneira rápida e breve, já que as pessoas estão lendo cada vez menos e muitas vezes a TV é a única fonte de informação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A invenção do Brasil é um diferencial nesse formato, pois ao contrário de produções que trazem dados da história do Brasil, centradas na função emotiva e referencial, ela brinca com a mensagem, uma das características da função poética. As inserções de imagens que colocam em confronto, o passado e o presente, podem desencadear no telespectador uma leitura mais crítica da realidade. Ele não fica passivamente acumulando informações, mas nesse constante jogo, lembra ao telespectador que toda informação é sempre construída de acordo com a visão que os personagens ocupam no espaço político e social de um tempo. A constante mudança de foco narrativo, do português e a do índio, reforça a visão de que as mensagens não são neutras, mas ideológicas.

Nessa minissérie há um jogo de variadas interpretações. A quebra constante do desenrolar da narrativa, com imagens desconexas em relação ao que está sendo dito, som e outros componentes apresentados, não favorece que o telespectador fique tranqüilo, como acontece em criações que assumem o discurso da verdade e dão respostas prontas e acabadas. É importante lembrar que as produções no geral usam uma estética que procura apagar as marcas de elaboração; quanto mais verossímil, mas elas cumprem o papel de fazer o telespectador esquecer de seu cotidiano e mergulhar no processo catártico.

A paródia, conforme a concepção de Bakhtin, é uma das maiores marcas dessa produção. Parte de uma lenda, mistura o passado com o presente e inverte os papéis sociais. O índio, mais esperto do que o colonizador, dá o troco e mostra que não é fácil ser manipulado, enganado e muito menos ingênuo. Paraguaçu arquiteta o plano de ser esposa de Diogo e usa o conhecimento de que o homem branco venera o ouro e tira

proveito da situação. Isabelle, a nobre francesa, que desde o início mostra-se esperta e sempre tira proveito das situações é enganada. A índia Paraguaçu conduz o desenrolar da narrativa e ocupa o lugar da francesa, Isabelle, num processo de carnavalização, inversão de papéis como atenta Mikhail Bakhtin.

Essa proposta de estética, é bom lembrar, encontra certa resistência de um público mais amplo, pois vai na contra-mão do papel de mera fruição que no geral ocupam as produções culturais. Antes de querer passar mais informações, aproveitando o papel de função educativa que a TV às vezes exerce, essa minissérie coloca em discussão os fatores ideológicos na elaboração de mensagens.

ABSTRACT
Parody/carnavalization and poetic function in the invention of Brazil. The conception of parody/carnavalization by Mikhail Bakthin and the poetry function, according to Roman Jackbson are the theoric bases that keep our analysis of the TV-show The invention of Brazil. In general, the works which approach historic phases follow an 'educative' line centred in the verosimilitude of naturalism in the language's emotive function and makes possible the emotional relief process. This program goes in the opposite direction, because it presents the true, it inquires every time, and it remembers the television viewer that every version is always an ideologic position faced with world instead. The language's poetic function, which shows us the difference between this work and other productions; it starts out with a legend, changes roles and leaves the television viewers with more questions about the true history of our past published by official historians.

Keywords: Poeriv function. Parody. Carnavalization.

RESUMEN
Parodia/carnavalización y función poética en "La invención de Brasil".
La concepción de parodia/carnavalización de Mikhail Bakhtin y la función poética, según el pensamiento de Román Jakobson, son la teorías que fundamentan nuestro análisis de la miniserie La invención de Brasil. Por lo general, las obras que enfocan momentos históricos siguen una línea "educativa" centrada en la verosimilitud, en el naturalismo, y en la función emotiva del lenguaje, que posibilita el proceso catártico. Esta miniserie va en contramano, pues en lugar de presentar verdades absolutas, indaga todo el tiempo, recordando al televidente que toda la versión es siempre una posición ideológica frente al mundo. La función poética del lenguaje, que juega con el mensaje, es una presencia constante que establece relaciones de momentos diferentes

de nuestra historia. La parodia/canavalización es otro aspecto que enseña las diferencias entre esa obra y otras producciones; parte de una leyenda e invierte roles, dejando al televidente con más inquietudes que certidumbres sobre nuestro pasado pregonado por la historia oficial.

Palabras clave: Función poética. Parodia. Carnavalización.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski.** Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2000.

_____. **Questões de Literatura e de estética**: A teoria do romance. São Paulo: Hucitec; Fundação para o desenvolvimento da Unesp, 1998.

ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978.

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Revista Symposium**, Recife, Universidade Católica de Pernambuco, v. 5, n. 1, p.14-26, jan./jun. 2001.

FURTADO, Jorge; ARRAES, Guel. **A invenção do Brasil**: o livro da minissérie da TV Globo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

A INVENÇÃO do Brasil. Roteiro e direção de Jorge Furtado e Guel Arraes. Rio de Janeiro, TV Globo, 2000. minissérie em vídeo.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: _____. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1978. p.118-162.

MACHADO, Irene. O gênero e a ciência dialógica do texto. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. UFPR, 1996. p.225-271.

_____. **A analogia do dissimilar:** o legado dialógico do Formalismo Russo através das categorias do círculo de Bakhtin. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **O romance e a voz**: a poética dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MEDEIROS, Marcos de. **A poética antinaturalista de Antunes Filho**: o exemplo de Paraíso, Zona Norte. 1995. (Mestrado) – PUCSP, São Paulo, 1995.

STAN, Robert. **Bakhtin da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

ZOLA, Emile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Coleção Elus, 35)

Notas

1 As funções da linguagem, é bom lembrar, ajuda-nos a direcionar nossas mensagens e idéias e atingir o fim almejado. Elas foram desenvolvidas por Roman Jakobson, (1978 p.118-162), que a partir dos elementos da comunicação (remetente, destinatário, mensagem, contexto, canal e código), inferiu as seis funções da linguagem: Função referencial, centrada no referente e no contexto, remete diretamente aos referentes situacionais; a função emotiva/expressiva, centrada no remetente, revela as emoções de quem fala; função conativa, centrada no destinatário, a mensagem se remete diretamente ao destinatário; função fática, centrada no canal de comunicação, prolonga a comunicação e checa o canal; função metalingüística, centrada no código,explica o código utilizado e a função poética, centrada na mensagem, o sentido se faz através do jogo de sua estrutura.

2 A noção de Formato não se confunde, de maneira alguma, com a de programa. Cada programa na televisão já é o resultado de uma combinatória de formatos. (...) No caso específico da televisão, a noção de formato incorpora toda dinâmica de produção e recepção da televisão a partir daquilo que lhe parece mais característico como princípio de organização: uma fragmentação que remete tanto às formas quanto ao nosso modo de consumi-las. Fechine categoriza 12 formatos, entre esses, o Formato fundado no folhetim: é aquele baseado nas narrativas seriadas dos folhetins (histórias de costumes, cotidiano, intrigas, amor etc.), marcadas pela regularidade na exibição de episódios que são inter-relacionados e, completa ou relativamente, autônomos. Ex.: Telenovelas, seriados e minisséries em geral. (FECHINE, 2001, p. 20)