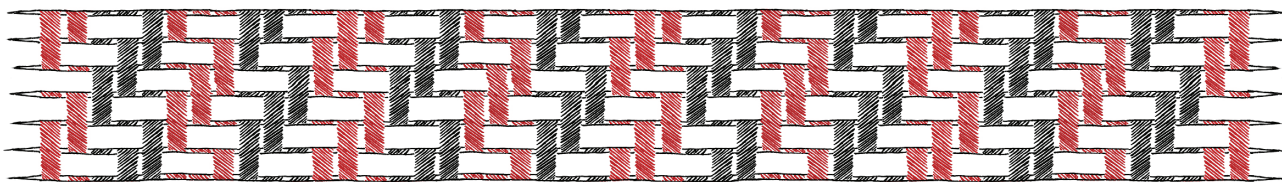


A Muralha e a representação indígena na televisão, na literatura e nas ciências sociais

Veronica Eloi de Almeida

veronicaeloi @ hotmail.com

Doutora em sociologia pelo IFCS/UFRJ, com a tese *O Brasil pelas minisséries: a gente se vê por ali?* Um estudo sobre a minissérie *A Muralha*. Mestre em sociologia pelo IFCS/UFRJ, com dissertação sobre o *Big Brother Brasil*, *Os reality shows* e o respeitável público da vida privada, e graduada em ciências sociais pela UERJ. Atualmente é professora e pesquisadora da Unicarioca.



Resumo

Neste artigo indico como os índios foram representados em *A Muralha*, na versão televisiva de Maria Adelaide Amaral e no romance original de Dinah Silveira de Queiroz, para então fazer uma comparação com interpretações e estudos recentes sobre o tema, feitos por cientistas sociais. As culturas indígenas não foram abordadas na minissérie, os bandeirantes sobressaíram como os desbravadores do sertão, os heróis da narrativa televisiva, que tornaram possível, pela submissão dos indígenas, a vida no Brasil das origens.

Palavras-chave: Representação indígena; Literatura; Televisão; Identidade brasileira.

Abstract:

In the mini-series “A Muralha”, which focuses the Brazilian nation’s origins, the indigenous cultures themselves are not approached, and the *Bandeirantes* (frontiersmen serving the colonial powers) are pictured as “heroes”, because they subjugate native peoples, making life possible in Brazil at that time. The aim of this article is to point at the way Indians are represented both in Dinah Silveira de Queiroz’s original novel and in Maria Adelaide Amaral mini-series inspired in the novel, so that they can be compared with recent interpretations and studies made by social scientists on this issue.

Keywords: Indigenous representation; Literature; Television; Brazilian identity.

Este artigo tem por objetivo refletir sobre as representações dos índios na minissérie *A Muralha*, de Maria Adelaide Amaral, e no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz, em que se baseou a versão televisiva, para então compará-las com interpretações e estudos recentes sobre o tema, feitos por cientistas sociais. *A Muralha*, que foi ao ar em 2000, se insere em um conjunto de minisséries produzidas pela Rede Globo de 1982 a 2003, cujo objetivo é abordar a identidade brasileira a partir da literatura nacional e da história do Brasil¹.

A Muralha foi produzida para integrar o conjunto de eventos comemorativos da Rede Globo por ocasião dos 500 anos do descobrimento do Brasil. A minissérie foi inspirada no livro de Dinah Silveira de Queiroz, de 1954, publicado em comemoração aos 400 anos da cidade de São Paulo. Escrita por Maria Adelaide Amaral e João Emanuel Carneiro, com a colaboração de Vincent Villari, a minissérie foi dirigida por Carlos Araújo e Luís Henrique Rios, sob a supervisão geral de Denise Saraceni e Daniel Filho. A direção de produção coube a Eduardo Figueira. Ao todo, foram exibidos 49 capítulos de janeiro a março de 2000, às 22 horas e 30 minutos.

A pesquisa deste artigo sobre *A Muralha* foi baseada no Dicionário da TV Globo (2003), que contém as sinopses das minisséries exibidas de 1982 a 2003, e no DVD da minissérie, lançado em 2002, que tem 13 horas e 40 minutos de duração. A edição do DVD não alterou significativamente o que foi exibido na TV.

A Muralha aborda as aventuras dos bandeirantes – nome dado aos paulistas que desbravaram o interior do país no início do século XVII, aproximadamente cem anos depois da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil. A imensa cadeia de montanhas que formam a Serra do Mar, em São Vicente, SP, era chamada de Muralha e servia como obstáculo às incursões dos bandeirantes em suas buscas por novas terras e riquezas.

No Brasil, é a quinta vez que se acompanha pela televisão a saga da família do bandeirante dom Braz, eixo condutor da narrativa. O livro *A Muralha* já havia sido adaptado para a telinha quatro vezes (RAUS, 2006, p. 13-14). A primeira adaptação foi feita pela TV Record, no ano de lançamento do livro, em 1954. Seguiram-se a de 1958, transmitida pela TV Tupi, a da TV Cultura em 1963, e, enfim, a que se tornou mais conhecida, realizada por Ivani Ribeiro para a TV Excelsior, em 1968 – uma superprodução.

A produção da minissérie da TV Globo contou com o apoio da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e a participação de 51 índios Xavante do Alto Xingu, vinte Kamaiurá e vinte Waurá, além dos Guarani, incluindo homens, mulheres e crianças. Os indígenas participaram como figurantes e ajudaram na construção de três aldeias cenográficas, onde foram erguidas quatro ocas.

O elenco participou de *workshops* sobre a história do Brasil e era formado por atores já conhecidos do público, como Tarcísio Meira, Paulo José, Mauro Mendonça e Vera Holtz. Gabriela Mellão (2000) destaca o talentoso e numeroso time de atores, que formou um elenco que agradou várias gerações.

Para que entrassem no clima da trama e ficassem embrutecidos, os atores foram orientados a penetrar na mata e ouvir os sons da natureza, conforme relata o diretor Carlos Araújo nos extras do DVD *A Muralha* (2002). Em outro depoimento, o ator Paulo José, entusiasmado, diz que, naquela minissérie, os atores sumiram para dar lugar somente aos personagens, o que nem

sempre ocorre numa obra de ficção. Daniel Filho, supervisor geral, ressalta que temeu pela audiência, já que os atores se apresentariam sem nenhum *glamour*, mas sujos, como o público não está acostumado a vê-los normalmente.

A preocupação de Daniel Filho acabou sendo infundada. Os dados sobre a audiência de *A Muralha* indicaram que não havia motivo de temor. Com orçamento de 220 mil reais por capítulo, duas vezes mais do que se gastaria numa novela no ano de 2000, *A Muralha* estreou com 44 pontos no IBOPE, com picos de 47 pontos, oito a mais do que *O Auto da Compadecida* (1999), outro sucesso de audiência, baseado na obra de Ariano Suassuna (MELLÃO, 2000). Para ter uma ideia do sucesso de *A Muralha*, basta considerar que a minissérie *Maysa* (2009) e a microssérie *Dalva e Herivelto: uma canção de amor* (2010), ambas com bons índices de audiência para a atualidade, estrearam com 28 e 31 pontos no Rio de Janeiro, respectivamente, de acordo com o IBOPE (2011)².

Embora reconheça que nas minisséries, como nas novelas, as dimensões visual e sonora sejam partes da trama tão importantes quanto os personagens, neste artigo não se enfocam as particularidades da produção do audiovisual. A análise se centra na narrativa. E, apesar de a presença dos índios, o cuidado da produção e a preparação do elenco serem fundamentais para a construção de *A Muralha*, eles não foram suficientes para que o telespectador pudesse ter contato com uma representação dos índios menos estereotipada ou muito diferente daquela que é frequentemente exibida pela TV.

A construção da identidade brasileira pela TV: alguns apontamentos

A nação brasileira não é resultado de um passado imemorial, mas de uma série de tradições inventadas pelos agentes letrados reunidos em torno do Estado, que desejavam tornar o Brasil independente não apenas na esfera política, mas também em termos culturais. Nesse sentido, Bernardo Ricupero (2004) aponta o quanto, na literatura, o apelo ao romantismo foi fundamental na busca de argumentos que justificassem a identificação dos habitantes da ex-colônia portuguesa com a nova nação no século XIX. Para refletir sobre a identidade brasileira, era preciso beber nas fontes da literatura de Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar, em suas construções sobre o brasileiro.

Posteriormente, o modernismo, em todas as suas manifestações artísticas, buscou dar um sentido cultural específico à realidade brasileira, valorizando tudo aquilo que seria autenticamente nacional. Artistas ou críticos de arte como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade foram figuras de destaque na busca de uma arte nacional.

A partir de autores emblemáticos – por exemplo Gilberto Freyre (2006) e Euclides da Cunha (1998), entre outros –, o pensamento social brasileiro das décadas de 1920 e 1930 também buscou demarcar as razões da singularidade brasileira e as bases de sua identidade comum. Mas os anos 1950 marcaram uma mudança na produção científica das ciências sociais no Brasil, o que alterou significativamente essa linha de estudos voltada para a construção da nação. Enquanto aqueles autores se debruçaram sobre as origens da nossa brasilidade, voltando-se, sobretudo, para o passado, a sociologia da década de 1950 examinava o moderno no Brasil, com o olhar para o futuro (VILLAS BÔAS, 2007, p. 49).

A discussão sobre as interpretações do Brasil é importante porque este artigo parte do pressuposto de que a teledramaturgia da Rede Globo – principalmente por meio das minisséries

– procurou ocupar o lugar de portadora simbólica da nação brasileira. A teledramaturgia tomou para si a tarefa de unir e tornar público aquilo que supostamente identifica os brasileiros. É interessante notar que, no processo de construção simbólica da identidade brasileira na televisão, a literatura não ficou em segundo plano. Foi exatamente a partir da adaptação de obras literárias, como, por exemplo, o romance histórico de Dinah Silveira de Queiroz, que a teledramaturgia da Globo se estruturou, atualizando a tradição folhetinesca e suas categorias afetivas do melodrama. De 1982 a 2003, de um total de 56 minisséries produzidas por essa emissora, 32 foram adaptações. Dessas, apenas quatro foram adaptações de obras estrangeiras³.

As minisséries, desde que foram criadas, assentaram-se em dois preceitos: a utilização de textos de autores da literatura brasileira e a prioridade às fases da história recente⁴. Esse era o tom das discussões promovidas pela Casa de Criação, em 1984, que reunia autores e diretores da Rede Globo, incumbidos de rever os rumos das produções das novelas e minisséries e descobrir novos autores (KORNIS, 2001, p. 5).

No período de 1982 a 2003, fatos da história do Brasil estão presentes em dezoito das 56 minisséries produzidas, constituindo uma das orientações temáticas mais frequentes. As minisséries históricas abordam a identidade brasileira, fundamentadas em narrativas que tratam da história política do Brasil, e ocupando-se dos fatos que dão sentido e unidade à nação.

De acordo com Villas Bôas (2007, p. 64-65), durante muito tempo os historiadores brasileiros conceberam a história política como motor da história. Era uma concepção tradicional, que deixava de lado, por exemplo, aspectos econômicos e sociais, para se ater a fatos políticos que dariam sentido e unidade à nação. A história política, e, mais especificamente, aquela que trata dos eventos políticos, se fundamenta num conjunto de narrativas que “esboça os traços de uma prática de dominação de grupos humanos sobre outros, sempre referenciada aos limites geográficos onde o exercício daquela atividade se desenvolve” (VILLAS BÔAS, 2007, p. 66).

Essa perspectiva histórica é retomada na década de 1980 pela TV, com minisséries que abordam eventos históricos como o descobrimento do Brasil (*A invenção do Brasil*), a ocupação territorial com entradas e bandeiras (*A Muralha*), a independência (*O quinto dos infernos*), e os movimentos de “quebra” e manutenção da unidade política do Império (*Abolição e República*). O objetivo dessas produções é abordar a formação da nação a partir de narrativas que evoquem os limites geográficos e a dominação de determinados grupos sobre outros.

Os índios de Maria Adelaide Amaral

Maria Adelaide Amaral é jornalista, escritora e dramaturga. Nascida em Portugal, em 1942, veio para São Paulo aos 12 anos de idade, e em 1986 iniciou o curso de Ciências Sociais na USP, sem concluí-lo. Além de escrever novelas, Amaral adaptou as minisséries *A Muralha* (2000), de Dinah Silveira de Queiroz, *Os Maias* (2001), de Eça de Queiroz, e *A casa das sete mulheres* (2003), de Leticia Wierzchowski.

Embora o senso comum associe novela a *coisa de mulher*, a julgar pelas 56 séries brasileiras produzidas de 1982 a 2003, minissérie é *coisa de homem*, pois eles são a maioria dos autores e adaptadores. Dessas 56 minisséries, uma foi inspirada em filmes e 32 foram adaptadas da literatura. Um grupo de 39 homens e apenas nove mulheres ficou responsável por essas 32. As outras 23, com roteiros originais, foram escritas por trinta homens e doze mulheres – 5 delas absorvidas

numa única produção. Nesse quadro se insere Amaral, que integra um conjunto restrito de mulheres escritoras e adaptadoras desse gênero, sendo a mais prolífica delas.

As minisséries foram criadas para substituir os filmes estrangeiros. A proposta da Rede Globo era investir na produção televisiva nacional a partir da adaptação de autores da literatura brasileira e da referência aos acontecimentos da história do Brasil. As discussões da Casa de Criação deram prioridade a minisséries sobre as fases marcantes da história do país nos seus primeiros cinco séculos. Sobre a escolha de *A Muralha*, Amaral destaca:

Imediatamente, o Dias disse: “O meu já está feito. É Vargas, século XX”. Lauro falou: “Eu tenho Castro Alves, século XIX”. Sérgio Marques: “Todo mundo sabe que eu quero fazer Chico Rei, século XVIII”. Ferreira Goulart: “Eu quero escrever sobre as invasões holandesas”. No final, Denise Sara-ceni e eu ficamos de fora. Daniel virou-se para mim e perguntou: “Bom, sobrou o século XVI para vocês. O que você vai fazer?”. Respondi que faria São Paulo. Mas foi um chute. Alguém perguntou: “O que é São Paulo no século XVI?”. Eu respondi: “A Muralha”. (FRIAS *et al.*, 2006).

Para Amaral (FRIAS *et al.*, 2006), o romance *A Muralha* é ufanista, fala da coragem e da valentia dos bandeirantes – extraordinários, segundo a autora. No entanto, ela salienta que os paulistas também foram predadores de índios, e que Silveira de Queiroz não abordou essa questão. Por isso, Amaral criou os personagens dos jesuítas, que catequizavam e aculturavam os índios, e a índia Moatira, que morreu de *doença de branco*.

Das cinco minisséries planejadas, *A Muralha* foi a única que chegou a ser feita, as demais foram vetadas. Amaral destaca: “Na hora, pensei: ‘Os últimos serão os primeiros’. Eu tinha ficado com o mico do século XVI e, de repente, a reviravolta!” (FRIAS *et al.*, 2006). É pouco provável que a sorte tenha sido determinante na escolha de seu roteiro. Ainda mais se considerarmos que ela é uma das poucas mulheres que compõem o quadro de autores de minisséries.

Para Amaral, aquilo que o brasileiro é hoje, o que forma a sua identidade, já estava presente no tempo dos bandeirantes. Na ocasião do lançamento de *A Muralha* na TV, ela disse: “Gostaria de dizer ao público: ‘olha, isso somos nós’. Fico emocionada em poder passar essa mensagem” (RAÍZES..., 2007). De acordo com a autora, “As minisséries históricas são uma grande oportunidade de o Brasil conhecer o Brasil” (FRIAS *et al.*, 2006).

Na série, os diálogos foram construídos a partir dos conflitos vividos por vários grupos: bandeirantes e índios; jesuítas e bandeirantes; jesuítas e índios; entre os próprios jesuítas; bandeirantes e Coroa portuguesa; e portugueses recém-chegados e colonos. O espanto e o estranhamento são atitudes que perpassam a apresentação dos personagens e o início da trama, que evidencia na edição das imagens a rusticidade das casas e a exuberância da natureza, os modos à mesa dos portugueses e a rudeza dos bandeirantes sujos, os padres de batina e as índias nuas. Um conflito muito enfatizado na trama televisiva, tal qual no livro, trata da desacomodação da portuguesa Beatriz (Leandra Leal) na nova terra, que estranha desde os bandeirantes sujos à postura e valentia das mulheres.

Mas, neste artigo, o foco é apenas o conflito entre brancos e índios.

A destruição de uma aldeia abre a minissérie. As cenas são sangrentas e abordam a matança dos índios ou a sua escravização. Enquanto alguns nativos se banham alegres no rio e outros afiam arcos e conversam, os bandeirantes à espreita avançam, cercando a aldeia. O chefe da ex-

pedição diz à tropa: “Vamos propor a eles: Um espelho por dez índios” (A MURALHA, 2002, DVD 1). Outro bandeirante discorda da negociação e atira em um índio. O sangue jorra da cabeça dele. Assim, tem início o ataque dos bandeirantes e a destruição da aldeia. Muitos índios são mortos, e outros, aprisionados. A aldeia é incendiada, e os bandeirantes retornam à vila de São Paulo com os índios amarrados e enfileirados. As cenas do genocídio indígena ou da sua escravização duram mais de cinco minutos, sem cortes para outros núcleos – tempo considerável em se tratando de imagem televisiva. Essa abertura é paradigmática do retrato dos povos indígenas feito pela minissérie, que passa pela questão da submissão e ingenuidade desses grupos, e pela violência dos brancos.

O cacique Apingorá (André Gonçalves), a escrava Moatira (Maria Maya) e o curandeiro Caraíba (Stênio Garcia) são os índios destacados na minissérie; os demais são figurantes e falam de modo incompreensível para os telespectadores.

Moatira foi capturada no início da trama pelos bandeirantes, viu o companheiro cair morto no meio da tribo com um tiro na cabeça, e teve o filho pequeno arrancado de seus braços. Na vila de São Paulo, foi violentada sexualmente pelo vilão da trama, que a escravizou. Apingorá é o cacique da tribo vizinha à fazenda do bandeirante principal, dom Braz (Mauro Mendonça), e estudou junto com os filhos do patriarca em São Paulo. É um personagem íntegro, fiel à família de dom Braz, mas isso não o livra da morte ao ser suspeito de engravidar a sobrinha do bandeirante, Isabel (Alessandra Negrini).

A violência é a chave principal para tentar entender qual é a representação do índio que perpassa a narrativa da minissérie. O índio sofre do início ao fim da trama. Ele é a figura que sofre a violência e que resiste muito pouco. Com exceção da luta entre índios e brancos na primeira expedição, o ataque indígena à Lagoa Serena, depois da morte de Apingorá, foi o único momento em que eles se opuseram de modo contundente ao colono.

Assim como na série, a violência está presente no desenvolvimento de *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*, de John Monteiro (1994), que analisa o papel do índio na história social e econômica da colônia. Aqui, no entanto, a ênfase recai na resistência indígena.

Monteiro (1984, p. 26) ressalta que o sucesso da dominação europeia nos primeiros anos de colonização se deveu à conquista e cooptação dos povos Tupi que habitavam o litoral. Assinala, porém, que essa relação mudou consideravelmente nos vinte primeiros anos de colonização, passando “[...] de aliança e escambo para conflito e escravidão”.

A análise de Monteiro evidencia as rebeliões anticoloniais dos indígenas, ou seja, a capacidade de resistência indígena frente à dominação portuguesa nos séculos XVI e XVII, com assaltos à vila de São Vicente e às fazendas circunvizinhas. O autor reconhece que as rebeliões não chegaram a alterar significativamente as relações entre senhores e oprimidos, mas serviram para mostrar os limites do sistema escravista, obrigando “[...] os administradores a reconhecer que os índios eram mais que objetos passivos a serem explorados desenfreadamente” (MONTEIRO, 1984, p. 36).

Na minissérie não houve espaço para mostrar a resistência indígena; o que se viu foi sua fácil exploração pelos bandeirantes. Os índios pareciam ingênuos e submissos, quase dóceis, no contato com os expedicionários. Na TV o índio aparece como passivo. Na pesquisa de Monteiro, ele resiste.

Esse autor enfatiza não só a resistência e a luta indígena, mas também a destruição dos povos nativos. Fome, doenças, as longas viagens de volta do sertão e os maus-tratos causavam as mortes dos índios (MONTEIRO, 1994, p. 157). Assim como as armas, as doenças foram fundamentais para a destruição desses povos (MONTEIRO, 1984, p. 29).

Através dos personagens jesuítas, a minissérie apresentou uma segunda imagem dos índios, vistos como *páginas em branco*. Neles era fácil escrever o que se quisesse, era fácil ensinar-lhes quaisquer valores. Na transcrição do diálogo entre padre Miguel (Matheus Nachtergaele) e o mercador Guilherme Schetz (Alexandre Borges), isso fica claro:

Dom Guilherme Schetz: – Está feliz com a sua tarefa, padre?

Pe. Miguel: – Estas criaturas são como páginas em branco. Nelas tudo se pode escrever.

Dom Guilherme Schetz: – Então, este é o rebanho que o Nosso Senhor Jesus Cristo lhe mandou?

Pe. Miguel: – Olhe só para eles. Tão inocentes em sua moralidade. Tão selvagens. E, dentro em breve, estarão a entoar cânticos ao Senhor, com os outros, lá dentro. Não é esplendorosa a nossa tarefa?

Dom Guilherme Schetz: – Quisera Deus que tudo fosse tão esplendoroso nesta vila como o trabalho de vós jesuítas. (A MURALHA 2001, DVD 1).

Na minissérie, resistência frouxa e inocência se entrecruzam para mostrar os índios no início da colonização brasileira. Segundo Amaral, os jesuítas foram escolhidos a fim de abordar a destruição da cultura indígena (FRIAS *et al.*, 2006), já que, ao catequizá-los, promoveram a perda de elementos dessa cultura, em favor de hábitos e valores do cristianismo. Apesar de desejar apenas catequizar os índios, e não explorá-los economicamente, na trama televisiva o chefe dos jesuítas, Simão (Paulo José), faz *vista grossa* à escravidão indígena imposta pelo chefe local, dom Jerônimo (Tarcísio Meira). Ambiguidade ficcional que nos remete à posição ambígua real dos jesuítas em relação à escravidão no Brasil, ora colaborando com ela, ora defendendo os indígenas, ora omissos. Sobre a disputa pelos índios, Monteiro (1994, p. 41) avalia:

Realmente, ao passo que os colonos não se mostravam unívocos a favor da escravidão como forma singular do trabalho indígena, nem todos os jesuítas se opunham ao cativo. Afinal de contas, todos – excluindo os índios, é claro – concordavam que a dominação nua e crua proporcionaria a única maneira de garantir, de uma vez por todas, o controle social e a exploração econômica dos indígenas.

Em relação à representação dos índios na minissérie, outro ponto que chama a atenção é o fato de não haver muita referência às suas culturas, suas crenças e os sentidos que davam à vida. Dito de outro modo, eles foram representados como agrupamentos de pessoas que falavam outra língua, usavam franjinha e viviam num outro mundo, cujas culturas não foram discriminadas. Nas aldeias ficcionais os índios dançavam e conversavam na sua língua nativa, e, embora suas falas fossem acompanhadas por gestos e expressões (que de resto não informavam muito sobre a imagem), os diálogos eram incompreensíveis, já que não havia tradução para o telespectador.

A indeterminação da cultura dos índios na produção para a TV parece ter correlação com a homogeneidade cultural à qual estavam submetidos durante a colonização brasileira. De acordo com Monteiro (1984, p. 34), na primeira metade do século XVII a colonização imprimiu uma homogeneização étnica entre os índios, reforçada com a escravização dos Guarani (Carijó), população estranha a São Vicente. Isso contribuiu para que essa formação indígena perdesse seu conteúdo étnico, a ponto de qualquer índio administrado ser chamado de “carijó”. A escravização dessa população e a perda de sua identidade foram importantes para o sucesso da empreitada colonizadora.

A narrativa de Amaral também trouxe à trama a temática da relativização. Dois personagens brancos tiveram relações estreitas com os índios e puderam vê-los sem inferiorizá-los. Um deles era o bandeirante Afonso Góis (Celso Frateschi), que passou de opressor a oprimido, sendo capturado e torturado por uma tribo – depois foi resgatado e cuidado por outra, na qual disse ter renascido. O outro era o padre jesuíta Miguel, que chegou de Portugal com disposição para catequizar, mas, compadecido do sofrimento indígena, reviu seus valores e abandonou o sacerdócio. Depois de conviver com os índios, os dois personagens não retornaram para os seus cotidianos: o bandeirante abandonou a esposa branca, o padre abandonou a Igreja, e ambos passaram viver com os índios.

É possível ver, no desenrolar da trama, como o espanto e o estranhamento dão lugar a certa relativização nos costumes e hábitos dos diferentes grupos. Por exemplo, num mesmo capítulo, por um lado, os índios vestidos de anjos encenam o auto de São Lourenço, por outro lado, uma branca dança entre índios, rezando para que seus deuses lhe concedam um milagre.

Os capítulos alternam fatos que ora evidenciam o preconceito ora a não discriminação, com diálogos que reafirmam ou repensam posturas discriminadoras. O desfecho da minissérie apresenta a resolução dos conflitos com a adaptação dos portugueses ao Brasil, a insubordinação dos bandeirantes à Coroa portuguesa, e a integração dos índios à comunidade local na luta contra o vilão dom Jerônimo, que montou o seu tribunal da inquisição.

Quanto à minissérie, é possível dizer que os índios foram representados como pouco resistentes, ingênuos, *páginas em branco*, mas possuidores de outra cultura, que permitiu até a relativização da visão que alguns brancos tinham deles. No entanto, por mais contraditório que possa parecer, não se focou a cultura indígena, pois os índios que viviam nas aldeias de São Paulo de Piratininga não foram retratados de forma que o telespectador percebesse quais eram os seus costumes, hábitos e crenças, enfim, quais significados davam à vida.

Os índios de Dinah Silveira de Queiroz

Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), autora do livro que deu origem à minissérie, era paulista e nasceu numa família de escritores. O sobrenome Queiroz aponta um parentesco com Rachel de Queiroz. Aos 19 anos, Dinah Silveira casou-se com um primo de Rachel, Narcélio de Queiroz, secretário do presidente Washington Luís. Quando ficou viúva, casou-se com o diplomata Dário Moreira de Castro Alves. Seus dois maridos foram figuras importantes no cenário político e social do Brasil.

Ao longo de sua carreira literária, Queiroz versou sobre ficção em prosa, romance psicológico, romance histórico, biografia, literatura infantil e juvenil etc. Publicou vários livros ao longo de sua carreira de quarenta anos como escritora, cronista e colunista de jornais e rádio⁵. Em 1950, recebeu da Academia Brasileira de Letras o Prêmio Afonso Arinos, pelo volume de contos *As Noites do Morro do Encanto* (1957). Em 1954, foi-lhe concedido o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra. Foi a primeira mulher a receber essa premiação da Casa de Machado de Assis.

Queiroz lutou para que a Academia Brasileira de Letras (ABL) mudasse o seu estatuto, que, até 1977, não permitia a entrada de mulheres em seus quadros efetivos. Tentou se candidatar em 1970, antes mesmo da alteração no Regimento Interno, mas sua proposta foi recusada pelo presidente da ABL na época, Austregésilo de Athayde. Anos mais tarde, ele acabou aceitando o

pedido de Rachel de Queiroz. Michele Asmar Fanini (2009, p. 241) afirma, porém, que a eleição de Rachel não representou o fim da discriminação imposta à mulher pelos imortais. A mudança do Regimento Interno parecia se dirigir especificamente à candidatura dessa autora, que tinha boas relações também com o governo militar (FANINI, 2009, p. 251). Na realidade, Rachel de Queiroz não entrou na ABL levantando a bandeira do feminismo, nem marcando de alguma forma a sua posição de mulher, como Dinah faria anos depois.

Dinah Silveira de Queiroz foi a segunda mulher a ocupar uma cadeira entre os imortais, elegendo-se em 1980⁶. Para Nélida Piñon (FANINI, 2009, p. 262), a entrada de Dinah foi uma correção histórica com a mulher que realmente se empenhou para que o gênero pudesse pertencer à Casa de Machado de Assis. A autora de *A Muralha* morreu dois anos após entrar para a ABL, mas só parou de escrever pouco antes de falecer.

A fortuna crítica de sua obra *A Muralha* está em destacar a posição da mulher na aventura histórica da colonização. O que não era comum nem na literatura dos anos 1950, nem nas ciências sociais. Mas Dinah Silveira de Queiroz foi além, pois também trouxe a problemática da relação entre brancos e índios para a sua narrativa sobre as origens do brasileiro.

Se, na minissérie, o patriarca escraviza os índios porque isso é condição *sine qua non* da sobrevivência dele e de sua família, no livro, os índios são, de modo geral, inferiorizados pelos personagens principais; há mais convicção de sua inferioridade e submissão, conforme pode ser observado no trecho referente ao assassinato de Apingorá:

Enquanto o vento trazia farrapos das canções dolentes dos índios em seu trabalho, Leonel chegava ao que devia representar um pequeno cais. Já então havia formado dentro de si o plano decisivo. Já então, quando ouvira aquela canção querida – de sua mãe, despachada aos ares pelos bugres, se decidira. Não, ele não iria chamar Apingorá para uma luta de corpo a corpo, uma luta de dois homens iguais. [...]. O infame estava muito abaixo de sua condição. [...]

— Apingorá!

O índio jovem voltou com rosto alegre, festivo, ao reconhecer a voz de Leonel. Um tiro estrondou. Apingorá caiu, com a fisionomia ainda marcada pela descoberta feliz do seu companheiro branco dos dias antigos. (QUEIROZ, 2000, p. 185).

O bandeirante Leonel mata Apingorá por achar que ele havia desonrado sua prima Isabel. Ele pune o contato sexual entre o índio e sua prima, que era mestiça. Pune a miscigenação e afirma a inferioridade indígena.

Na obra escrita, há mais referências aos índios escravos de dom Braz, até com menção à senzala. O personagem Tiago Olinto, outro herói da narrativa, é mais preconceituoso em relação aos índios no livro do que na minissérie, na qual, de modo geral, os defende. No livro, ao ser questionado pela esposa se já havia dormido com as índias no sertão, Tiago diz:

— Sim – respondeu. – Algumas. Mas depois sobrevinha o desgosto. Eram dóceis, estúpidas e nojentas. Cheiravam a sebo e costumavam a nos olhar inflexivelmente, enquanto nós as acariciávamos, com olhar parado, como se fossem novilhas ou cães sonolentos. Nunca me agradou esse gênero de amor, que os homens, agora, tanto apreciam. Saía de uma dessas experiências, como se houvera pecado contra minha própria condição humana. Tenho minhas dúvidas sobre se certos índios são gente como nós. (QUEIROZ, 2000, p. 165-166).

O “pecado contra a condição humana” (QUEIROZ, 2000, p. 166), expresso por Tiago, rebaixa os índios à condição de não humanos. Certos trechos do romance revelam um olhar que

desumaniza os índios: eles são tratados como inferiores, e isso não é questionado. No livro de Dinah Silveira de Queiroz não há os personagens de padre Miguel e Afonso Góis, que representam, na TV, um olhar mais humanizador dirigido aos índios. Na narrativa escrita, o que se sugere é que quem precisa rever seu modo de vida e costumes é apenas a portuguesa Cristina, que veio casar e viver na “terra de loucos” (QUEIROZ, 2000, p. 373).

No livro, a identidade brasileira é formada a partir da atuação das mulheres e dos homens bandeirantes. A minissérie dá projeção maior aos índios: a identidade brasileira é formada a partir das mulheres, dos bandeirantes e dos jesuítas, mas também pelos índios, que sofrem nas mãos dos brancos. Observa-se, então, uma diferença importante entre a minissérie e a obra escrita, já que, nesta, os personagens não questionam a inferioridade indígena, e, naquela, isso ocorre durante a trama.

Por um lado, Amaral deu ênfase à relação dos brancos e índios na minissérie e, nesse sentido, se opôs ao texto de Queiroz. Por outro lado, assim como Dinah Silveira de Queiroz, não abordou a questão da miscigenação entre brancos e índios, tema relevante da colonização do país. Por isso, é válido relativizar o próprio relativismo da adaptadora de *A Muralha*, pois, embora haja relações sexuais, não há casamentos nem uniões interétnicas duradouras na minissérie.

A representação indígena nas ciências sociais

A representação dos índios na minissérie, como inocentes e pouco resistentes, em parte dizimados pelas doenças e armas, leva a questionar o lugar dos índios na construção da identidade brasileira.

A minissérie faz o espectador supor que escravizar os índios e vendê-los foi uma condição *sine qua non* para a existência daquelas primeiras coletividades. O tratamento dispensado a eles seria uma espécie de mal necessário. Em contrapartida, a figura que surge e ganha vulto é a do bandeirante, o herói. A narrativa de Amaral deixa claro quem ele era – fazendeiro, filho de portugueses, pertencente à elite local paulista; e como vivia – uma espécie de empreendedor que se embrenhava no mato para tornar possível a vida nas terras brasileiras. Sua vida era cheia de incertezas. Mas tinha um pensamento claro – “a riqueza da terra é o gentio” (A MURALHA, 2002, DVD 1). Por outro lado, chama a atenção a ausência de referências às culturas indígenas, conforme citado, já que os índios, com exceção dos personagens Apingorá, Moatira e Caraíba, apenas dançavam e falavam uma língua incompreensível.

Considerando a quantidade de roteiros que têm a história do Brasil como pano de fundo, e o tratamento sofisticado dado à pesquisa documental como base da construção da imagem televisiva, era de esperar uma abordagem mais rica dos indígenas na minissérie *A Muralha*. Entretanto, analisar criticamente essa produção televisiva soará inócuo, se não entendermos que a ausência de dados sobre a vida indígena e a maneira de representá-la não se limita à minissérie, mas faz parte de um contexto social e cultural mais amplo. Na realidade, a série de TV ratifica a representação do bandeirante expresso pelo Museu Paulista (MP), atual Museu do Ipiranga, em São Paulo, que recebe seus visitantes com imponentes estátuas de bandeirantes no seu *hall* de entrada⁷.

Em São Paulo houve um empenho em configurar o bandeirante – e não o índio – na representação do paulista e do brasileiro. Sendo assim, não é de estranhar que os índios, embora

sofram na minissérie, e participem da construção da nação, tenham um papel de destaque bem menor do que os bandeirantes na reflexão sobre a formação da identidade brasileira. Amaral parece ter sido influenciada por essa perspectiva.

Lília Moritz Schwarcz (2004) pesquisou a imagem do bandeirante a partir da criação do IHGSP (Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo) e da profissionalização do Museu Paulista, ocorridas em 1894. Schwarcz ressalta como a criação da imagem do bandeirante branco e destemido e da condenação dos índios conferiu à cidade de São Paulo uma identidade e uma história. Embora a minissérie apresente algumas nuances quanto ao lugar do indígena na construção da história brasileira, algumas observações feitas a seu respeito neste artigo confirmam a análise de Schwarcz.

No final do século XIX, São Paulo despontava como centro econômico importante no Brasil, devido à economia cafeeira. Mas, em termos de projeção no cenário cultural e político, o Rio de Janeiro reinava soberano, até porque, na época, já tinha identidade e história próprias, marcadas pela vinda da Corte Portuguesa, em 1808:

Tudo ocorria no Rio de Janeiro, – os teatros, os saraus, os concertos... – assim como lá se localizavam as grandes instituições de pesquisa do país, dentre elas o Museu Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Faculdade de Medicina. (SCHWARCZ, 2004, p. 163).

Tanto o IHGSP quanto o Museu Paulista conferiram a São Paulo uma história e uma identidade que não se pretendiam apenas regional, mas nacional. O IHGSP tinha duas missões: seguir o modelo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, buscando na cidade uma identidade brasileira, e ressaltar também uma especificidade (SCHWARCZ, 2004, p. 166).

Segundo Schwarcz (2004, p. 170) os artigos de história da Revista do IHGSP se voltavam para o passado, buscando fatos e vultos da história paulista que fossem representativos dos paulistas, mas que dessem conta também do país como um todo. A partir daí, os historiadores criaram um consenso sobre a identidade paulista, remetendo sua origem à figura do bandeirante. Já os artigos de geografia e antropologia referiam-se ao presente, afirmando um ideal de branqueamento e condenando a miscigenação da população brasileira:

Retirado dos documentos (perdidos ou por encontrar) o bandeirante surgia como modelo e exemplo: modelo de valentia; exemplo de civilização. Quase um europeu, na sua representação, o bandeirante deixava de ser um aventureiro, caçador de índios, para se transformar no desbravador romântico, que abre o seu território e assim o consolida. (SCHWARCZ, 2004, p. 172).

O bandeirante sintetizava a representação do regional e do nacional ao gosto do IHGSP, conferindo a São Paulo uma identidade regional, que por sua vez também era nacional (SCHWARCZ, 2004, p. 174). Se o IHGSP, a partir de seus artigos, gerava um consenso sobre a importância do bandeirante para São Paulo e para o Brasil, o Museu Paulista (criado em 1890), a partir de 1895, tornava-se mais profissional, com a compra de coleções, a elaboração de revistas e com contratações que o tornassem mais científico. Nesse sentido, a contratação do zoólogo Herman von Ihering foi fundamental (SCHWARCZ, 2004, p. 175).

Em 1895, foi lançada a Revista do Museu Paulista, com vários artigos de zootecnia e alguns de antropologia. Para Schwarcz (2004, p. 177), através desses artigos o MP, imbuído de uma perspectiva evolucionista, conformou certa identidade paulista: relacionava o indígena à inferior-

ridade e ao atraso cultural e, a partir do determinismo racial, afirmava a superioridade branca europeia. Condenava-se o passado e tudo que lembrasse a barbárie (SCHWARCZ, 2004, p. 181).

O diretor do Museu Paulista, Herman von Ihering, defendeu na *Folha de São Paulo*, em 1911, o extermínio dos Kaingang, que na época habitavam o caminho da estrada de ferro Noroeste do Brasil, impedindo assim, sob a ótica do diretor, o progresso da nação (SCHWARCZ, 2004, p. 179). Era uma declaração reveladora de um sentimento comum no Brasil do século XIX e do início do século XX – a aversão à miscigenação brasileira. Para alguns intelectuais e cientistas, a miscigenação era sinônimo de degeneração e atraso cultural (SCHWARCZ, 1994).

Na Europa, cientistas e intelectuais também criticavam a miscigenação, que, segundo eles, deterioraria o que havia de melhor nas raças – ainda que se considerasse a raça branca superior às demais. Nessa visão, pior do que a inferioridade das raças seria a miscigenação entre elas, o que comprometeria as qualidades próprias de cada uma (DAMATTA, 1984, p. 31).

Na perspectiva que hierarquizava as raças, os grupos aborígenes e africanos no Brasil eram entraves ao desenvolvimento da civilização branca. Civilização que descendia dos europeus e tentava firmar seu território no final do século XIX, com a construção de uma identidade brasileira que desse conta da miscigenação, ou seja, que afastasse das representações do povo brasileiro o que era visto como problema.

A identidade brasileira foi uma das primeiras questões que os cientistas sociais enfrentaram no século XIX e início do século XX (QUEIROZ, 1989, p. 18). Para os pesquisadores, a brasilidade se relacionava à existência e à partilha de um patrimônio cultural harmonioso. No entanto, ao observar esse patrimônio, os pesquisadores das ciências sociais se depararam com uma grande heterogeneidade de traços culturais, relacionados à diversidade étnica brasileira. Essa diversidade cultural brasileira desconstruía a ideia de uma identidade cultural harmoniosa, pressuposto da civilização, e desconcertava os intelectuais do Brasil (QUEIROZ, 1989, p. 19). Maria Isaura Pereira de Queiroz (1989, p. 18) assinala:

Os traços culturais não configuravam de modo algum um conjunto harmonioso que uniria habitantes, comungando nas mesmas visões do mundo e da sociedade, nas mesmas formas de orientar seus comportamentos. Complexos culturais aborígenes, outros de origem européia, outros ainda de origem africana coexistiam. E estes cientistas sociais acusavam a persistência de costumes *bárbaros*, aborígenes e africanos, de serem obstáculos impedindo o Brasil de chegar ao esplendor da civilização européia.

No enredo da minissérie, a miscigenação era mal vista, e Amaral não apresentou o mameluco como alguém integrado à elite. O patriarca dom Braz se referia às índias de modo pejorativo, chamando-as de bugras e dissolutas, e dizendo que andavam pelas ruas sozinhas e se deitavam com qualquer um no mato. O trecho a seguir ilustra a aversão de dom Braz à união entre brancos e índias. Tiago, que não queria se casar com a moça branca que seu pai havia prometido para ele, irrita dom Braz, que, aos gritos, diz a Leonel: “Se ele não quer uma branca, com quem vai casar-se? Com uma bugra? É isto o que seu irmão quer? Que eu tenha uma descendência de negros da terra?” (A MURALHA, 2002, DVD 1). Em *A Muralha*, a elite era formada por brancos. Mas a elite paulista do início da colonização portuguesa era composta de brancos e mamelucos, e a miscigenação era uma realidade constituída no Brasil até o final do século XVIII (QUEIROZ, 1989, p. 25).

Com a criação do mito do bandeirante destemido e a condenação do índio na cultura brasileira, é possível compreender o lugar do índio na minissérie. Os índios foram representados não apenas como vítimas da violência e pouco resistentes, mas também como “páginas em branco” onde qualquer um poderia escrever o que quisesse. Se tomamos esses termos ao pé da letra, é possível dizer que os índios, sendo condenados à exclusão da identidade brasileira pelos institutos (MP e IHGSP), continuaram como *páginas em branco* sobre as quais se poderia escrever o que se quisesse e até não escrever nada. Mas sobre as *páginas em branco* se lançaram os colonizadores com sua ação destrutiva.

No início da colonização brasileira, 1.200 povos indígenas ocupavam o território brasileiro. Atualmente, são apenas 220. A população paulista era composta, em sua maioria, de índios de diversas nações. Apesar disso, a produção historiográfica paulista dedica um espaço muito reduzido ao índio (MONTEIRO, 1984, p. 21). Geralmente ele compõe um pano de fundo exótico, sobre o qual se eleva a figura do bandeirante, e, quando não é apresentado como mero objeto, fica esquecido pela historiografia tradicional (MONTEIRO, 1984, p. 21).

Tanto no livro quanto na minissérie a figura do bandeirante se sobressai em detrimento do índio, que em Dinah Silveira Queiroz não tem expressão, mas em Maria Adelaide Amaral é representado como um ser ingênuo e pouco resistente, e como alguém que sofre. A produção televisiva usa as interpretações do bandeirante destemido, mas, a seu lado, coloca a figura do índio – ingênuo, sofrido e destruído pelas lutas e doenças –, que também participou da construção da nação.

Notas

1. Este artigo é baseado em um capítulo da minha tese de doutorado, intitulada *O Brasil pelas minisséries: A gente se vê por ali? Um estudo sobre a minissérie A muralha*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ, sob a orientação da prof^a. Gláucia Villas Bôas, em 2012.
2. A audiência televisiva certamente contribuiu para impulsionar a venda do livro *A Muralha*, reeditado em 2000. Sua tiragem, com suas 414 páginas que discorrem sobre as expedições, os bandeirantes e as mulheres do século XVIII, alcançou dezoito mil exemplares no mês de estreia da minissérie.
3. As quatro obras estrangeiras adaptadas foram *O Primo Basílio* (1988) e *Os Maias* (2001), de Eça de Queiroz, *Luna Caliente* (1999), de Mempo Giardinelli, e *La Mamma* (1990), de André Roussin.
4. A análise da história e das características das minisséries tem como base a produção da Rede Globo.
5. A produção literária de Dinah Silveira de Queiroz é vasta: ao todo, escreveu dezoito obras, de variados gêneros, como romances, livros infantis, peças teatrais, biografias e contos. Entre elas, destacam-se *Floradas na serra* (1939), *As aventuras do homem vegetal* (1951), *O oitavo dia* (1956), *A princesa dos escravos* (1966) e *Comba Malina* (1969).
6. Além de Rachel de Queiroz e Dinah Silveira de Queiroz, são imortais: Lygia Fagundes Telles (eleita em 1985), Nélide Piñon (em 1989), Zélia Gattai (em 2001), Ana Maria Machado (em 2003), Cleonice Berardinelli (2010) e Rosiska Darcy de Oliveira (2013).
7. Em 2010, em visita ao Museu do Ipiranga, órgão da Universidade de São Paulo, além da suntuosidade das estátuas dos bandeirantes, pude observar uma sala dedicada aos negros, com recortes de jornais, grilhões e fotos da época da escravidão. Mas, com exceção dos quadros que retratam índios e brancos, não me recordo de nenhum espaço dedicado exclusivamente aos indígenas.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Dário Moreira de Castro. *Dinah, Caríssima Dinah*. São Paulo: Horizonte, 1989.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões. Os Kaingang no Estado de São Paulo: constantes históricas e violência deliberada. In: _____. (org.). *Índios no Estado de São Paulo: resistência e transfiguração*. São Paulo: Yankatu, 1984.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Ática, 1998 (ed. crítica organizada por Valnice Nogueira Galvão).
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- FANINI, Michele Asmar. *Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. 2009. 387 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2007.
- FRIAS, Ana Cristina et al. *Entrevista de Maria Adelaide Amaral*. *Memória Globo*, 9 fev. 2006. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYE0-5268-252203,00.html>>. Acesso em: 25 jan. 2011.
- IBOPE. Disponível em: <http://www.almanaqueibope.com.br/asp/busca_tabela.asp>. Acesso em: 23 jan. 2011.
- KORNIS, Mônica Almeida. Uma memória da história recente: as minisséries da Rede Globo. In: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2001, Campo Grande (MS). *Anais...*, 2001.
- MELLÃO, Gabriela. A Muralha - Produção retrata período pouco explorado pela indústria do entretenimento. *IstoÉ Gente*, Rio de Janeiro, 17 jan. 2000. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/24/diversaoarte/tv_muralha.htm>. Acesso em: 23 jan. 2011.
- MONTEIRO, John Manuel. Vida e morte do índio: São Paulo colonial. In: BORELLI, Sílvia (org.). *Índios no Estado de São Paulo: resistência e transfiguração*. São Paulo: Yankatu, 1984.
- _____. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. *A Muralha*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1970.
- _____. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. *Revista Tempo Social*, São Paulo: Edusp, 1(1), 1º sem. 1989.
- RAÍZES do Brasil. *Revista Quem*, Rio de Janeiro, ed. 336, 14 fev. 2007. Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_

print/1,3916,1451870-2456-1,00.html>. Acesso em: 25 jan. 2011.

RAUS, Maria Angela. *O processo de produção de minisséries históricas: o passado romantizado*. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação (de 1830 a 1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo das raças. *Revista de Estudos Avançados*, 8 (20), 1994.

_____. A construção de uma identidade paulista: uma análise do papel desempenhado pelo Museu Paulista e pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo em fins do século XIX. In: BUENO, Eduardo (org.). *Os nascimentos de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

VILLAS BÔAS, Gláucia. *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____. *A vocação das ciências sociais: um estudo de sua produção em livros do acervo da Biblioteca Nacional. 1945-1966*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.

Imagem em movimento

A MURALHA. Direção de Carlos Araújo e Luís Henrique Rios. Supervisão geral de Denise Saraceni e Daniel Filho. Produção de Eduardo Figueira. Rio de Janeiro: Som Livre, 2002. 4 DVDs.

Recebido para publicação 30 de Setembro de 2012

Aprovado para publicação em fevereiro 2013.

