

CARAMURU: UMA FERRAMENTA DE NACIONALISMO

Rafael Mantovani

RESUMO: Pretende-se fazer uma conexão de três momentos históricos ao redor de um mesmo tema: *Caramuru*. Livro escrito por Durão em 1781, que inspira o quadro *Moema* de Victor Meirelles em 1866 e o filme *Caramuru: a invenção do Brasil* de Miguel Arraes em 2001.

Palavras-Chave: nacionalismo – arte – legitimação

ABSTRACT: This essay intends to analyze the appearance of an important theme in three moments of Brazilian's history: *Caramuru*. The novel was written by Durão in 1781, which inspired the painting *Moema* by Meirelles in 1866, and the film *Caramuru: a invenção do Brasil* by Miguel Arraes in 2001.

Key Words: nationalism – art – legitimatization

Introdução

Benedict Anderson aponta, em seu ensaio *Nação e consciência nacional*, que as publicações de livros nas línguas vulgares (ou seja, as línguas faladas em cada região da Europa onde o latim era a língua culta) foram fundamentais para o engrandecimento da consciência nacional. Essas línguas criavam espaços unificadores e eram o intercâmbio entre o latim incompreendido e as diversas línguas faladas dentro de regiões que futuramente se tornariam países. A comunicação à distância desses grupos se tornou possível através da escrita e, com o tempo, os indivíduos começaram a perceber que faziam parte de determinado grupo lingüístico. Tal fator se tornava o embrião das nações que se unificariam.

Entretanto, esse é apenas o primeiro passo de uma construção nacional. Depois de alcançar uma unificação lingüística, são necessários a criação de um passado e de fatores que enobrecem esse determinado conjunto de homens. Essa construção tem como objetivo criar o sentimento nacionalista nos indivíduos. A arte se torna peça fundamental para tal empreendimento. O termo “pátria” é uma derivação do termo “pai” e é, por isso mesmo, carregado de conteúdo emotivo. Essa carga emotiva não pode ser conseguida pelo corpo político-jurídico (o Estado), então se faz necessário que uma construção ideológica tome forma para que haja a identificação social.

Um grupo político pode ser dividido entre sociedade e Estado. Entre essas duas categorias há um espaço em que múltiplas formas de relações sociais se estabelecem. Aí se

forma o nacionalismo, o sentimento de uma coletividade *natural* que aponta para o corpo jurídico-legal. “A nação é o fundamento e o depositário exclusivo do poder coletivo, isto é, político: proposição que não quer dizer nada e que, por isso mesmo, pode dizer tudo” (Gil, 1989, p. 286). Sendo assim, a nação e o nacionalismo são estruturas que podem ser preenchidas com as demandas das elites comandantes. Geralmente se revestem de um passado histórico (o mito da origem do poder) e de uma promessa futura, ou seja, realização dos ideais nacionais. Um terceiro elemento se apresenta: a indicação do inimigo a ser combatido; item que traz prejuízos mais vorazes.

Porém, apesar de parecer que o terceiro termo está um tanto distante dos dois primeiros (cuja imbricação é muito mais clara), os três elementos se confirmam mutuamente: sempre há “imagens de uma Idade de Ouro da qual convém redescobrir a felicidade de uma Revolução redentora que permite à humanidade entrar na fase final de sua história e assegura para sempre o reino da justiça. Apelo ao chefe salvador, restaurador da ordem ou conquistador de uma nova grandeza coletiva.” (Girardet, 1987, p. 11).

Quando não existe o passado histórico sobre o qual o sentimento de coesão social formar-se-á, a elite os fabrica. Com que finalidade? De revestir os ideais da nação com os seus interesses ou, pensando inversamente de uma forma que não muda o argumento, de nacionalizar os seus interesses particulares. Sendo assim, o nacionalismo é uma forma de tornar eticamente positivo o ato de defender os ideais de uma elite dominante. A educação e a disseminação da ideologia se tornam as peças fundamentais do jogo. O nacionalismo é uma espécie de bandeira que serve como vestimenta para que os indivíduos se vistam.

O romantismo no Brasil foi uma tentativa de criação de um nacionalismo consistente na América lusitana. Tentou-se fazer brotar o nacionalismo, ou seja, a necessidade de defesa dos ideais das elites nos brasileiros. Os ideais dessas elites, primeiramente, diziam respeito ao projeto civilizatório, tão claro nos discursos de Félix-Émile Taunay quando D. Pedro II comparecia à AIBA. O Brasil necessitava de uma unificação ideológica para o seu desenvolvimento, um desenvolvimento pautado nos moldes do Velho Mundo, logo, antes de empreender os mecanismos de elevação cultural e econômica, era necessário estabilizar a *civilização* no Brasil, uma necessidade de humanizar os nativos, resolver o problema da degeneração vinda da África, resolver as diferenças culturais dos brancos vindos de diversas partes da Europa para assumir o nacionalismo, ou seja, abraçar a causa das elites.

Os três momentos em questão, a saber, 1781 com a redação de *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*, a pintura de *Moema* em 1866 e a filmagem de *Caramuru: a invenção do Brasil* em 2001 são três interpretações de necessidades históricas e dos interesses das instituições aos quais os três artistas serviam (ou “visavam servir” como no caso do Frei José de Santa Rita Durão em 1781 que pretendia entrar para a corte de Portugal, feito que, contudo, não logrou).

Portugal do século XVIII

Após o terremoto de Lisboa em 1755, o ministro do Rei D. José I, conhecido como Marquês de Pombal (Sebastião José de Carvalho e Melo, 1666-1782), inicia uma série de reformas em Portugal na tentativa de tornar o Estado laico. A 3 de setembro de 1759, Pombal decreta a expulsão dos jesuítas de Portugal, ordem da Igreja católica que detinha todo o controle do ensino no país. Agora a tentativa de criação de um Estado Moderno, com um déspota esclarecido, era a principal preocupação da elite portuguesa no poder.

Basílio da Gama (1740-1794) foi também expulso de Portugal por suspeitarem ser ele um jesuíta. Foi mandado para Angola, mas escreveu um Epitalâmio à D. Maria Amália, filha de Pombal. Esse o perdoou, declarou-o fidalgo e Basílio tornou-se, então, oficial da Secretaria do Reino. Em agradecimento, o novo oficial escreveu *O Uruguai*, uma obra publicada em 1769 em que é colocada a sua preferência: a modernidade. Os valores modernos seriam preferíveis a escolásticas ou aos valores jesuíticos católicos.

Em 1777, acontece a Viradeira. Sobe ao poder D. Maria, beata, e volta-se, assim, ao estilo de governo “cadaveroso”, como chamou Faoro. Porém, apesar do estilo de governo escolástico, não vinga um retorno às práticas sociais e políticas anteriores. Foi apenas uma tentativa: o estilo de governar é diferente, afinal, a rainha é diferente, mas a mudança de governante e do seu estilo não determina o retorno absoluto às formas escolásticas. Logo, esse fato não tirou Basílio da Gama do seu posto. O embate entre laicização ou sacralização voltou à tona em Portugal nessa época.

Tanto a obra de José de Santa Rita Durão (1722-1784) quanto a de Basílio da Gama foram uma tentativa individual de adquirir postos ou títulos do Reino Português. Basílio da Gama foi bem sucedido; Santa Rita Durão, não. Seriam eles precursores de movimentos

literários brasileiros que se desenhavam em suas mentes? Seriam intelectuais orgânicos da aristocracia brasileira que visavam uma literatura nacional? Pelo que posto aqui, não.

Sendo assim, como ambas as obras tomaram tanta amplitude *a posteriori*? Ora, a literatura corresponde a uma necessidade, a uma demanda social de uma época. Documentos mostram que no século XVIII já havia tentativas de estabelecer de forma mais consistente a literatura nacional brasileira. Vejamos cronologicamente alguns documentos que mostram a demanda brasileira por *algum tipo* de literatura.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1991, pp. 80-3), em 1724, o padre Gonçalo Soares (um associado da academia dos *Esquecidos* e discípulo de Gregório de Matos) havia lido um poema chamado *Brasília* ou *A Descoberta do Brasil*, de cujas páginas não há mais notícias. Segundo Antônio Cândido (1981, p. 173), Sebastião da Rocha, também dos *Esquecidos*, escreveu uma história barroca sobre a natureza local que foi publicada, de fato, em Lisboa em 1730 com o título de *História da América portuguesa*. De volta às páginas de Sérgio Buarque, vê-se que em 1759, foi o padre Domingos da Silva Teles, da academia dos *Renascidos*, o inspirado pela necessidade de criação de uma epopéia nacional e aquele que propõe um projeto diante da sua academia. Esse projeto intitulado *Fábrica do Poema Brasileiro* mostra Cabral não como um novo Vasco da Gama, mas como um Enéias ou um Ulisses. Basílio da Gama e Durão, mesmo em empreendimentos individuais, acabaram correspondendo à necessidade de uma literatura própria em solo brasileiro.

Há um elemento nativista muito forte em *Caramuru*, mas qualquer idéia de “nacional” desvinculada de Portugal está totalmente descartada nesta obra, até porque a narrativa de Durão conta exatamente a colonização portuguesa com uma visão valoradamente positiva do colonizado sobre o colonizador e a manutenção da colônia: há o casamento, a aliança entre a América e a Europa, o Brasil e Portugal, o índio e o civilizado, o gentio e aquele que traz a verdadeira religião.

São Ferdinand Denis e Almeida Garret que tentam imprimir a brasilidade na obra de Durão em 1824. A leitura nacionalista que se impõe à obra é posterior a ela: os críticos do romantismo das primeiras décadas do século XIX foram aqueles que a inventaram. Ora, Durão não poderia apresentar, como presente, uma obra que pretendesse fomentar o nacionalismo do Brasil ao rei de Portugal que pretendia resgatar o sistema colonial com o Novo Mundo.

Ferdinand Denis

Ferdinand Denis (1798-1890) se tornou na França uma consulta obrigatória para aqueles que quisessem conhecer o Brasil. Em 1875, ele representa, a pedido do próprio imperador brasileiro, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no Congresso Internacional de Geografia que se realizou em Paris. O autor foi aquele que sistematizou os ideais literários pelos quais os escritores *deveriam* se guiar. *Resumo da história literária do Brasil*, que foi escrito por Denis em 1824, deu as bases para o movimento que iria se construir. Seguramente, o evento de maior importância que trouxe a necessidade da redação de um texto como esse foi a Independência do Brasil em 1822. Por quê? Bem, o autor começa o texto com as afirmações quase panfletárias de que o sistema colonial é um sistema odioso e, por isso, “a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo” (DENIS Apud César, 1978, p. 36) e “a América, estuante de juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos com ela mesma” (Idem).

A idéia mais importante com relação ao conteúdo das obras românticas dizia respeito ao indianismo, o que seria o ponto mais elevado do movimento nacionalista. O indígena, de marginalizado, passaria a ser o elemento corajoso, valente e nobre do brasileiro. Ele é o diferencial, o que há de peculiar na poesia e no romance brasileiros, e é também aquilo que pode trazer a virtude às elites nacionais.

Ferdinand Denis encontrou dois escritos que seriam o “passado histórico da literatura brasileira”: *O Uruguai* de Basílio da Gama e *O Caramuru* do Frei José de Santa Rita Durão. Ambas obras arcadistas, porém, com um cunho “nacionalista” muito forte e que apresentavam explícitos os elementos demandados pela construção romântica; fatores decisivos para que fossem nomeados como os grandes precursores do romantismo, os primeiros épicos nacionais de valor.

Foi necessário um esforço de adaptação para encontrar as obras que fundariam o passado para o qual os românticos deveriam se voltar. Infelizmente (para Denis), esses dois textos apresentavam um problema fundamental: eram a legitimação do Brasil colônia.

Almeida Garret

Quando falava sobre o Brasil, Garret (1799-1854) se inspirava nos escritos de Denis, afinal, nunca pisou em solo brasileiro. Em geral, a preocupação de Garret era restaurar a era de ouro de Portugal que se caracterizava pelo classicismo, por Camões. Reconhece uma tendência antiespanhola na literatura de Portugal, o que pode ser observado também na construção do espírito patriótico do brasileiro através do antilusitanismo. Há a tendência, na construção de ideais nacionais, da criação de inimigos, aquele que é a antinomia dos seus valores patrióticos. Assim como Denis, considera *O Uruguai*, para Garret, é a grande obra épica brasileira da época e o autor vê no poema de Durão um potencial interessante de criação dos ideais nacionais e também de pintura: é ele quem primeiramente sugere a pintura de *Moema*.

Bem, em geral atribui-se a Porto-alegre a influência sobre Victor Meirelles na pintura do quadro, mas se considerada a influência de Garret sobre a Geração de 36 em Paris da qual Porto-alegre fazia parte, logo, é muito provável que a primeira fonte que originou *Moema* de Victor Meirelles deva estar nos escritos de Garret.

O livro (1781)

Santa Rita Durão pretendeu entregar um presente ao Rei de Portugal. Acreditava estar dando uma grande ferramenta para as investidas do reino no Novo Mundo e pede o reconhecimento do soberano: queria que o Caramuru se tornasse uma espécie de hino à façanha civilizatória.

Os adjetivos que Durão usa quando se refere aos índios não são muito generosos: “infeliz”, “gente insana”, “devassos”, “corrupto gentilíssimo”, “cruel gente”, “feíssimos selvagens”, “gente tão nojosa”, “bárbaro ignorante”. A respeito da língua local, o autor diz que é um “idioma escuro”, além de se referir à condição dos índios como “danosa”, uma condição que é uma “vergonha, triste miséria humana”.

Porém, há uma idéia que é de suma importância para as teses de Denis:

“Nós que zombamos deste povo insano,
Se bem cavarmos no solar nativo,
Dos antigos heróis dentro às imagens
Não acharemos mais que outros selvagens.” (Durão, 2003, p.55)

Ou seja, apesar de não reconhecer as práticas indígenas como nobres, os selvagens são vistos como os primeiros habitantes da Terra, inclusive aqueles que deram origem à civilização européia.

Segundo Bosi, é “verdade que a polêmica antilibertina urgia mais no espírito do poeta que o horror às práticas nativas” (Bosi, 1994, p. 68). Marquês de Sade, por exemplo, nasceu em 1740 e morreu em 1814, conquistando grande notoriedade (asco) por toda a Europa exatamente na época em que Santa Rita Durão viveu.

Havia no Brasil algumas características semelhantes à bestialidade que tanto constrangia os homens do Velho Mundo e os inimigos dos libertinos: a não existência de uma monogamia entre os indígenas e os rituais de passagem que se caracterizavam por torturas físicas. Com a chegada de Portugal em solo brasileiro, estabeleceu-se entre selvagens e portugueses uma relação pouco monogâmica devida à relação entre senhores da casa-grande e os escravos da senzala. Quem melhor estudou isso foi Gilberto Freyre.

A primeira hipótese desse autor diz respeito ao próprio “tipo” de pessoas que desembarcavam em solo brasileiro. Eram os desterrados, os desgraçados. “Atraídos pelas possibilidades de uma vida livre, inteiramente solta, no meio de tanta mulher nua, aqui se estabeleceram por gosto ou vontade própria muitos europeus do tipo que Paulo Prado retrata em traços de forte realismo. Garanhões desbragados” (Freyre, 2003, p. 83).

Os outros, ou seja, aqueles que estavam na casa-grande, tinham à sua disposição escravos, escravas, mulher, filhos. Desde pequenos, sabiam desta futura condição. Porém, quando crianças, apesar de não terem filhos e a esposa para lhes servirem, os futuros chefes da família sabiam ter alguns brinquedos vivos a mais: os *moleques leva-pancadas* (os filhos dos escravos), os próprios escravos, e os corpos das escravas.

A emulação que começou a existir entre os garotos também foi muito grande. Criaram-se verdadeiros *Don Juans* iludidos consigo mesmos em tenra idade. Eram motivo de chacota os garotos que não apresentassem ainda, aos 15 anos, as marcas da sífilis, a marca da iniciação sexual. Havia a ostentação do ato sexual; havia a ostentação da doença por ele gerado.

Portanto, a restauração dos bons costumes no Brasil é a peça fundamental da obra de Durão. Porém, o Rei de Portugal em 1781 não estava com tamanha preocupação de civilizar o Brasil para a apreciação da obra do frei à época. O interesse de Portugal no Brasil era

econômico, além de que, levando-se em consideração a primeira hipótese de Gilberto Freyre, aquelas práticas seriam o resultado normal de uma dinâmica interessante para o Velho Mundo: a emigração dos desregrados.

Porém, a partir de 1822, a pátria toma uma forma. O país não pode ser um território habitado por aberrações desterradas: precisa moralizar-se. Apesar de Durão salientar a importância do Brasil como *parte* de Portugal, a sua obra era uma ferramenta necessária para este combate: o estabelecimento dos bons costumes no país. Nesta “terra de todos os vícios e de todos os crimes” (Prado, 1928, p. 37), o livro pretende-se um *superego* para ajustar um mundo que parece só constituído pelo *id*.

Esquece-se que era uma ferramenta para o Império português e mantêm-se as características moralizantes presentes na obra tão necessárias para a consolidação da nação recém-nascida.

O quadro (1866)

O governo de D. João VI funda, em 12 de agosto de 1816, a *Academia Imperial de Belas Artes*. A instituição brasileira de onde surgiu tanto o ideário de nação do século XIX quanto Victor Meirelles de Lima (1832-1903) é resultado de feitos de homens que, futuramente, viriam a fundar o *Grupo de Paris* de 1836.

Na solenidade do dia 12 de dezembro de 1840 em que comparecia D. Pedro II, Félix-Émile Taunay lhe diz:

“Senhor! São as Belas Artes instrumentos de civilização e de glória; e, como tais, elas, não menos que as ciências e as letras, merecem proteção aos soberanos, nem tão pouco se pode dizer que no Rio de Janeiro elas se achem em estado de desamparo e orfandade” (Santos, 1996, p. 133).

O discurso de Taunay era político e doutrinário, visava à glória nacional, projeto ao qual os artistas poderiam ser de grande utilidade. Eles deveriam ser aproveitados pela associação política. Taunay pedia a presença do imperador nas dependências da AIBA, pois isso exaltava a ambição dos mestres e alunos.

Em 1854, Porto-alegre assume a direção da instituição por intervenção direta do imperador, substituindo o diretor que havia tomado posse em 1851: Job Justino de Alcântara Barros, vice de Taunay que havia assumido interinamente (Gomes Júnior, op. cit., 74). Mesmo com o novo diretor, a instituição não conseguiu se livrar das características patrimonialistas e de manobras familiares, mas tornou-se mais nacional. Os brasileiros deixam de ser coadjuvantes. Entram em cena três pintores de suma importância: Victor Meirelles, Pedro Américo e João Zeferino da Costa.

No quadro *Moema*, assim como nos outros da fase profissional de Victor Meirelles, conteúdo e forma podem ser vistos como complementos de duas necessidades: a busca de um pintor que possa ser o instrumento legítimo do enaltecimento da pátria dentro da academia, e um pintor de dentro da academia que procura a sua legitimação através da retratação dos motivos históricos.

Na academia, privilegiava-se o neoclassicismo: “importância ao desenho, clareza de mensagem, uso correto da perspectiva, e outros que resultassem na ‘nobre simplicidade e calma grandeza’ preconizada por Winckelmann” (Candorin, 1996, p. 165). Mas o que se pode observar nos quadros de Meirelles é uma mistura do classicismo e do barroco.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) dividiu a arte em duas partes distintas: “pode-se descobrir na história na história dos estilos um substrato mais profundo de conceitos que dizem respeito à representação como tal, e é possível vislumbrar-se uma história da evolução do modo de ver do Ocidente, para a qual a diversidade do caráter individual e nacional não é de importância decisiva” (Wölfflin, 1989, p. 13).

O autor colocou classicismo e barroco em valores opostos tirando qualquer conotação valorativa do termo “clássico”: essa divisão não tem como finalidade designar o nascimento, o apogeu e a queda da arte, mas sim, dois ápices na sua história.

O autor faz as seguintes diferenciações de estilos:

	Classicismo	Barroco
Linha e desvalorização da linha	A linha é o caminho dos olhos e é vertical. Valorização do aspecto tangível do objeto. Isolamento dos objetos sólidos, bem delimitados.	A linha é, em geral, horizontal e é relativamente desvalorizada. Conseqüentemente, há o abandono do aspecto “tangível”. Há a união dos objetos do quadro e a imagem se torna oscilante.
Pluralidade e unidade	Embora haja a união de todos os elementos no conjunto da obra, cada parte possui a sua	A percepção do quadro é a partir do todo. Há uma união e subordinação de todos os elementos ou um único

	própria articulação, a sua autonomia.	motivo.
Forma fechada e forma aberta	A arte acaba em si mesma, é um todo fechado.	A imagem não se contém nos limites do quadro. Não é necessário apresentar a forma em sua totalidade, apenas os pontos de apoio.
Plano e profundidade	As camadas do quadro são formas planas. A linha é o elemento que condiciona essa condição.	Ênfase na profundidade. A ausência da linha traz a desvalorização do plano.
Clareza absoluta e relativa	Clareza absoluta.	Já não há a clareza como objetivo principal. A arte barroca joga com os graus de escuridão.

Para os motivos bélicos, o século XIX teve predileção pelas características barrocas com sua grande movimentação e a necessidade de fazer com que a vitória daquele que se pretende enaltecer ecoe para fora dos limites do quadro.

Moema apresenta suas características barrocas: “As cores usadas são geralmente claras, resultado da luz que se difunde pelo quadro e o ilumina por igual. A atmosfera funde as cores do chão, do céu, da paisagem, formando manchas etéreas e enevoadas que unificam todo o quadro” (Candorin, op. cit., p. 172). De fato, a única figura de grande precisão nos contornos é a própria Moema. O restante da paisagem se apresenta à barroca: com pouca valorização da linha, são a sombra e as cores os fatores que definem os desenhos do quadro.



O corpo de Moema chamou a atenção de Baudelaire. De fato, a *exuberância do cadáver* é um paradoxo na própria expressão. Aqui, a negação das características barrocas e a

utilização das características clássicas têm os seus motivos: “O contorno de uma figura com linhas uniformemente determinadas ainda possui em si algo da sensação de se apalpar um objeto. A operação que os olhos realizam assemelha-se à da mão que percorre um corpo; e a modelação, que reproduz a realidade na graduação de luz, também apela para as sensações de tato” (Wölfflin, op. cit., p. 24). O corpo e, mais do que ele, o rosto da índia, possuem uma grande definição graças à utilização acentuada das linhas, uma das características principais da pintura clássica, fator que trazia à tona o caráter palpável do objeto representado: uma característica realmente importante para algo que se pretende sedutor.

O poema poderia ter sido retratado em diversos outros pontos, porém, por que Victor Meirelles e, antes dele, Almeida Garret pensaram na beleza da pintura da morte de Moema? Bem, se por um lado a luxúria dos primitivos era vista como degenerescência, a retratação com apelo sexual trazia certo reconhecimento para aquele que retratava. Havia uma importância individual nesta retratação: a atenção que isso traria ao quadro e ao seu pintor. A sensualidade era uma obsessão de época.

Uma segunda conclusão a que se pode chegar é o reforço de um aspecto importante na obra de Durão: não foi Diogo quem matou Moema, a própria se suicidou por não ter sido a escolhida por Diogo. Paraguaçu é quem continua na história até o seu fim, mas algo há que ser explicado a respeito de Moema. Ao contrário da verdadeira história luxuriante de Diogo Álvares, na obra de Durão ele renega essa forma de vida e, mais do que isso, os indígenas aceitam-na de bom grado. Ou seja, o índio (na figura de Moema) que não se adequou ao estilo civilizado de vida europeu não foi vilipendiado, mas, por livre e espontânea vontade, se lançou para a morte devido à dor de não ter sido contemplado. O português não foi cruel com os índios; os índios que, percebendo a sua crueldade e barbaridade, chegaram à conclusão: evoluir à condição do Velho Mundo ou sacrificar-se.

Mas mesmo aqueles que não se adequaram tem a sua importância na construção nacional (ninguém fica de fora): Moema ganha a sua retratação gloriosa, além de uma paisagem serena, com a serenidade que merece uma penitente pelos pecados cometidos.

Pode-se fazer duas leituras a respeito do cenário que compõe o quadro de Meirelles.

A primeira: “O corpo da índia, lançado à praia, mantém a dignidade e a integridade de quando tinha vida. A sempre primorosa paisagem, característica das obras de maturidade de Victor Meirelles, está presente aqui, a preencher o fundo e envolver toda a composição, unificando-a. É uma paisagem viva. Consegue ser, ao mesmo tempo, uma praia tranqüila e

deserta e um cenário de nuvens: representa o mundo real e físico do corpo da índia e também o mundo etéreo e ilusória da alma dela” (Candorin, op. cit., p. 167). Aqui, o cenário aparece como continuação da tranqüilidade advinda da morte da personagem: uma certa recompensa para quem descobriu o que deveria ser feito (matar-se). A morte significa o retrato da sua (agora estabelecida) harmonia com a virtude. Além de representar a alma etérea de Moema, a paisagem apresenta a sintonia da personagem com a ordem da natureza, que é a ordem do Criador.

A segunda: “Outra característica da obra do artista é a presença, sempre que o tema permite, de uma paisagem opulenta e luxuriante, que preenche o fundo e invade os primeiros planos, envolvendo a cena e complementando a veracidade histórica do fato representado” (Idem, p. 172). Ou seja, o céu representado poderia ser a complementação dos aspectos luxuriantes e terrenos dos selvagens.

Em *Batalha de Guararapes* (1879), os personagens são retratados de forma hierarquizada: “os brancos nos primeiros planos e no centro; índios e negros em planos mais afastados e laterais” (Idem, p. 171). Já em 1966, com *Moema*, o pintor já forma essa hierarquia, enfatizando que, embora haja diferenças entre os povos, o Deus dos portugueses contemplará igualmente aqueles que se submetem ao comando civilizatório e também aqueles que percebem a sua inconveniência no processo e, para lograr o seu sucesso, saem de cena.

O filme (2001)

Para compreender a Globo, é necessário compreender o regime militar. A empresa de Roberto Marinho possuía uma afinidade ideológica com o regime militar: a necessidade de unificar geográfica e simbolicamente o território nacional. “Durante o regime de exceção, as redes de televisão foram continuamente obrigadas a recordar suas responsabilidades para com o desenvolvimento e a cultura nacional. O resultado para a TV Globo e outras redes de televisão foi a redução da quantidade de programas estrangeiros importados, substituídos por programas localmente produzidos, em grande parte, com financiamento direto dos bancos oficiais” (Mattos, 2002, p. 93).

O regime percebia a importância dos meios de comunicação para a sua eficácia. A televisão tentava cumprir uma tarefa fundamental de coesão nacional, a fim de fazer chegar a todas as partes do país a doutrina de Estado. O primeiro telejornal a atingir praticamente todo

o território brasileiro foi o *Jornal Nacional*, apresentado pela primeira vez a 1º de setembro de 1969.

Era necessário explorar a questão do crescimento econômico à época. Segundo Fico, o “otimismo” que se estabeleceu no Brasil funciona como uma espécie de “rede de auto-reconhecimento social” (Fico, 1997, p. 17). O brasileiro é otimista. E o otimismo não é apenas esperança: havia uma crença de um futuro já definido, de grande expressão do *povo brasileiro* – uma espécie de predestinação versão tupiniquim. Portanto, o otimismo era a leitura correta do Brasil.

E o ufanismo patriótico, da raça, do trabalho era devido ao fato de que os caracteres militares não podiam ser objeto de propaganda. Os chefes da Aerp e da ARP tinham isso muito claro: os militares apenas lembrariam o caráter *negativo*, ou seja, a necessidade de proteção que o regime supre. Era necessário mostrar o que há de grande no país através do seu povo, da sua geografia etc. O intuito era justamente este: encobrir a violência do regime através dos benefícios que ele fornecia, através da *ideologia positiva*, ou seja, o crescimento econômico.

Segundo pesquisas do World Advertising Expenditures, em 1976, o Brasil ocupava a quarta colocação dos países que mais investiam em propaganda. Só no que diz respeito à televisão, o Brasil alocou 42% de toda a verba publicitária (Cf. Mattos, op. cit., p. 41).

A Rede Globo tinha uma tendência à incorporação de qualquer inovação técnica que poderia redundar em mais notoriedade e, conseqüentemente, mais poder. Tanto que Roberto Marinho, “encorajado por Andrew Heiskell, *chairman of the Board* do Time Inc.” (Borgerth, 2003, p.29) assina, em 1962, um contrato com o grupo Time-Life, grupo norte-americano que tinha direito a 45% dos lucros. Porém, a constituição, à época, não permitia que grupos estrangeiros tivessem propriedade sobre os meios de comunicação nacional. Em 1969 é feita uma investigação da associação entre Roberto Marinho e o grupo Time-Life. Chegou-se à conclusão de que a aliança era ilegal e foi dissolvida. A partir de então, Roberto Marinho teve total autonomia sobre a Rede Globo, adquirindo mais poder e, obviamente, mais lucro enquanto, suas concorrentes Tupi e Excelsior continuaram no seu gradual declínio (Hartog, 1993).

O nacionalismo era uma peça fundamental para a direita do século passado que estava no poder no Brasil. Porém, estranhamente ou não, era também a palavra de ordem da esquerda. De um lado, o nacionalismo direitista buscava a idade de ouro do país, aquela em

que os inimigos do povo não o haviam ainda vilipendiado, em que a sua glória poderia ser vislumbrada e a promessa do seu futuro era óbvia. Na esquerda... também.

Uma diferença principal entre os dois nacionalismos no Brasil é que o da direita buscava a idade de ouro, porém, essa idade de ouro não era, necessariamente, aquela que não foi afetada pelo capitalismo e pela sociedade de consumo. O inimigo poderia ser outro. E era de fato: era o comunismo internacional. Em contrapartida, para a esquerda, o inimigo era exatamente o capitalismo, fator que teria desvirtuado o homem do campo, o homem brasileiro que representa o povo brasileiro, na sua visão genérica.

Ridenti faz uma longa dissertação sobre as visões “românticas” que habitaram o imaginário do homem desde o século XIX contra a agressão que os povos sofreram sob a influência capitalista. “Romantismo” não se trata de visões passivas ou desligadas da realidade: alguns grupos eram pela luta armada como a ALN, a VPR, o PCBR, a VAR-Palmares, o POC e outros (Cf. Ridenti, 2000, pp. 40-1). “Romantismo” significa *negação da realidade*.

As organizações mais importantes do marxismo do século passado no Brasil eram o PCB e os CPCs. Embora ligados em suas atividades, ambos apresentavam autonomia um em relação ao outro. O PCB visava a buscar as autênticas raízes do povo brasileiro com o intuito de se livrar do imperialismo escravizador para fazer do Brasil uma nação progressista em direção ao socialismo. Assim como os CPCs, o PCB tinha vários comitês pelas cidades importantes do país os quais realizavam diversas atividades artísticas.

Alguns atribuem a Roberto Marinho a frase: ‘Vocês cuidem dos seus comunistas, que eu cuido dos meus’. Ele a teria dito ao governo militar da época. “Se não disse, agia como se tivesse dito, o que é muito mais importante” (Borgerth, op. cit., p. 34). Para uma pessoa e uma emissora que queriam 90% de audiência, era necessário deixar com que a esquerda trabalhasse, protegendo-a dos perigos que poderiam surgir. Afinal, a esquerda poderia dizer o que os militares queriam.

A Rede Globo começou a *fazer* a sua programação ao invés de comprá-la ou alugá-la de forma aleatória (o que era comum nas outras emissoras), montou o seu estúdio com o intuito de ser a número 1, inclusive em comparação com as emissoras européias. A mesma ferramenta, o nacionalismo, servia tanto à direita, quanto à esquerda, logo, aqueles marxistas que trabalharam dentro da Globo, fomentando toda essa força de construção do imaginário social, acabavam indiretamente reforçando o poder do meio de comunicação mais ligado à

ditadura militar brasileira. Cala-se o objetivo último dos comunistas (a derrubada da propriedade privada) e tem-se a ideologia dos militares: a exaltação do Brasil.

Antes dos anos 90, a Globo poderia trabalhar sem se preocupar com o que a cercava pelos canais brasileiros, pois “o movimento dos índices de audiência alcançados pela programação da Globo sugere, para o período entre o final dos anos 60 e o final dos 80, a existência de um cenário de quase monopólio. A partir dos anos 90, entretanto, esse quadro se altera e revela um deslocamento da perspectiva monopolista em direção a uma inserção diferenciada da emissora no interior do campo televisual brasileiro. O que se pode observar, a partir desse momento, é a configuração de um campo de lutas pela manutenção de sua hegemonia” (Borelli & Priolli, 2000, p. 20).

O jornalismo e o humor mudaram muito de formato. O humor das outras emissoras é aquele confuso, rápido, com problemas técnicos, dificuldades, pouca ordenação etc. “O principal elemento que os liga a esses programas é a diversão que extraem das brigas, das confusões da produção, da avacalhação, da *zoeira*, da bagunça que se instala no programa” (Idem, p. 116-7). A partir dos anos 90, a Globo procura conseguir fazer bem na proposta de fazer “mal”.

Nessa época, além do declínio de audiência causado pela interferência das outras emissoras no apelo às classes baixas com uma programação considerada de gosto inferior, observou-se certo afrouxamento no compromisso da emissora com relação aos temas grandiosos. Porém, após esta década, a Globo tenta voltar ao seu posto. Junto com a sua nova programação que pretende trazer uma resposta para essa crise que se instala na empresa, a Globo procura responder a estas demandas que foram colocados acima resgatando o seu papel histórico de redescobridora do país através de outros meios, como, por exemplo, o cinema.

Um dos filmes em que se pode observar essa tentativa de se resgatar os valores nobres da nação é *Caramuru: a invenção do Brasil* de Miguel Arraes. O filme traz novamente à tona a saga de Diogo Álvares, porém, pela primeira vez, com outro enfoque: o do humor. Todavia, o tema do descobrimento do Brasil é resgatado no ano em que o país completa 500 anos. Traz-se novamente, em uma grande produção, o tema indígena, o tema do colonizador português, das grandes navegações, do embate entre os costumes portugueses com os dos índios que foram tão preocupantes nos séculos anteriores, costumes estes como a antropofagia, a poligamia, a suposta aversão ao trabalho, os hábitos rudimentares etc.

Por outro lado, o filme não apresenta a seriedade que poderia/deveria ter assumido em outros séculos ou em um momento de ditadura militar. O que se observa é uma tentativa de trazer o humor um tanto confuso, com diálogos rápidos, cenas de ação e também elaborando da forma *global* a comicidade do grotesco que aparece logo no início do filme e é o *start* para a saga: Diogo teria pintado o retrato de uma mulher de beleza duvidosa de forma a encobrir a dúvida. Vasco da Gama pede a mão da moça sem conhecê-la, simplesmente por ter visto o retrato. Quando vê a moça pessoalmente, Vasco da Gama quer se vingar de Diogo por tê-lo “enganado” com o retrato e destrói o seu ateliê.

De um lado, o filme aparece como um *resgate do tempo perdido* em que os temas históricos foram preteridos. De outro, há a tentativa de atender as demandas atuais de humor, confusão, comicidade grotesca, ação, mas que esbarra no *Padrão Globo de Qualidade* e resulta, novamente, numa produção cuja questão técnica se apresenta perfeita: é uma confusão plenamente organizada dentro de seus quadros bem definidos.

Não há detalhes muito importantes a serem analisados no filme como os poucos que foram mencionados e um que surge ao final do filme: Moema não morreu, continua viva, porém, não atrapalha o relacionamento à forma ocidental de Diogo e Paraguaçu. Moema poderia, assim como na versão original, não reaparecer na história. Reaparece, porém, apesar de antes fazer parte da relação amorosa, não atrapalha o casal. Tal fato se apresenta como uma atenção às exigências de “um tratamento adequado a temas e comportamentos contemporâneos, de inserções efetivas do novo, do atual, [mas que] também parecem reivindicar por vezes, um balizamento moral, como se, o que por vezes estivesse em jogo, fosse, sim, o retorno de padrões universais, de princípios inabaláveis de comportamento” (Idem, p. 40). O padrão universal da monogamia, um comportamento que se apresenta como um princípio inabalável, é reforçado: apesar de a emissora ter utilizado o recurso da lascívia para alcançar audiência, tão importante para os concorrentes, o princípio da família monogâmica brasileira é reforçado ao final da história.

Conclusão

Santa Rita Durão buscou a sua legitimação no campo através da legitimação das façanhas de determinado grupo (a elite portuguesa na sua expansão e a justificação do Brasil como colônia portuguesa) e teve a leitura de sua obra invertida posteriormente. *Caramuru* se

transformou em uma das primeiras grandes manifestações literárias da “nação brasileira”, como sendo uma prova de nacionalismo e amor à pátria, por mais que no mesmo momento do amor à pátria também estivesse embutido um sentimento antilusitano como no século XIX.

Durão pede que o Rei dê um *potente impulso* ao poema, pois este o serve nos seus interesses para com o Novo Mundo. Não havia grandes problemas em “ferramentalizar” uma obra que logo de início se curva às demandas políticas. Sendo assim, o esforço que Ferdinand Denis e Almeida Garret tiveram foi o de direcionar a obra para outros fins. No momento em que o Brasil já estava independente, mesmo as obras que foram escritas na Europa (como é o caso de *Caramuru* e *Uraguai*) e serviam a outras elites, porém, que falavam do Brasil, poderiam ser utilizada pela nova elite que se formava dentro do novo país.

Os temas, cuja importância se tornou de primeira ordem no século XIX, podem ser buscados na obra. A visão de Durão em relação aos indígenas difere muito da visão de um José de Alencar (que o valorizava), porém, com um verso (que não diz respeito à valorização cultural ou étnica dos selvagens, mas que traz a hipótese de os homens do novo mundo serem os descendentes de homens como aqueles), pode-se afirmar que a exaltação dos indígenas estava presente na obra de Durão. Paraguai também é exaltada na obra, porém, depois de assimilar a cultura européia: ou seja, o índio se valoriza quando deixa de sê-lo.

Entretanto, há índios que “deixam de ser índios” e há índios que “não deixam de ser índios”. Os segundos também são lembrados nas construções ideológicas: ninguém fica de fora. O passado histórico vivo (o índio) que não consegue assimilar o seu anacronismo sai de cena, porém, não devido à truculência portuguesa, mas sim, por vontade própria. Tal fato há de ser lembrado em 1866, com o quadro *Moema* de Victor Meirelles. É outro momento em que, através do mesmo tema, um artista busca a sua legitimação no campo artístico em que se encontra através da legitimação das necessidades históricas da nação.

Em fins do século XX, as artes populares começam a ser absorvidas na ideologia oficial. Com a unificação ideológica através das telecomunicações, toda a preocupação de como a mensagem seria recebida pela população, assim como o cuidado para que possa ser codificada satisfatoriamente faz com que os ideólogos percebam a necessidade de valorização daquilo que Sérgio Miceli chamaria de *primeira socialização*. Ou seja, para que sejam adotados a cultura, os costumes e a arte que a elite pretende fazer serem os aceitos como legítimos, é necessário atentar, ao menos parcialmente, para a cultura, os costumes e a arte próprios do indivíduo caso não provenha da classe cuja cultura é a legitimada.

As telecomunicações se apresentaram como ferramenta promissora para os intentos nacionalistas que, além de serem os eticamente positivos, agora são os exigidos pela ditadura militar que se instalou no país depois de 1964: era necessário amar o país para mostrar que não se estava associado ao comunismo internacional.

Um pouco antes, o próprio inimigo, ou seja, aqueles influenciados pelo comunismo internacional, os marxistas, tinham alguns valores em comum com os militares: um nacionalismo que resgatasse a idade de ouro do homem brasileiro para que tal inspiração fosse a força motriz para a criação de um *homem novo*. Para a ditadura militar, a idade de ouro não estava antes do capitalismo como para os marxistas, mas o capitalismo era também uma das facetas do homem novo. Sendo assim, os nacionalismos poderiam se diferenciar ideologicamente já de início pelos seus intuits e desejos. Porém, calando-se os objetivos finais dos marxistas, seria possível obter uma arte que, além de não molestar os militares que estavam no poder, poderia agradá-los por estar condizente também com os seus interesses. Ofusca-se a necessidade de abolição da propriedade privada do nacionalismo de esquerda e tem-se a ideologia da direita.

A cultura no país era dominada pela esquerda. Sendo assim, se se pretendia ter algum êxito nas telecomunicações, era necessário dar ouvidos a ela. Sob o pretexto da censura oficial, apagam-se os fatores incômodos à ordem com a justificativa de necessidade vital da instituição e tem-se a cultura que a elite política demandava. Agrada-se aos marxistas, aos militares, e a empresa tem a equação necessária para ser a número 1.

A Rede Globo foi a empresa que fez tal equação, montando sua programação com os valores nacionais exigidos pela direita e pela esquerda, com a qualidade artística que os românticos marxistas conseguiam obter e com a qualidade técnica que a associação ilegal com o grupo Time-Life lhe permitiu alcançar.

Nos anos 90, as concorrentes começam a dar atenção a demandas sociais diferentes daquilo que a Rede Globo definiu como sua identidade, chamada *Padrão Globo de Qualidade*, que a permitiu ser conhecida como a emissora que detinha o monopólio da excelência. Nos anos 90, a excelência não é mais o esperado pela população: a excelência soa como frieza e impessoalidade. A Rede Globo tenta desde então satisfazer novas demandas, porém, com o risco de perder a sua identidade, o que faz com que o processo seja cauteloso. Por outro lado, a emissora acabou perdendo um pouco da sua credibilidade no seu papel

histórico, aquele que diz que nela (na emissora), os valores nacionais são excelentemente tratados, que o povo é valorizado etc.

Ao fim do milênio, com as comemorações dos 500 anos do país, a emissora tenta retomar o seu papel histórico, porém, estudando a forma de atender às demandas de desorganização, de exibição do grotesco, de ação, de sensualidade. A filmagem de *Caramuru: a invenção do Brasil* se apresenta como o exemplo mais claro dessa crise, momento em que se tenta encontrar um denominador comum: é a confusão dentro da ordem, o grotesco inofensivo para os conservadores sendo o *start* da saga, a sensualidade presente em todo o filme que termina como o retorno aos “valores universais” da monogamia familiar católica.

Bibliografia

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BORELLI, Silvia e PRIOLLI, Gabriel. *A deusa ferida*. São Paulo: Summus, 2000.
- BORGERTH, Luiz Eduardo. *Quem e como fizemos a TV Globo*. São Paulo: A Girafa, 2003.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.
- CANDORIN, Mônica de Almeida. “A pintura histórica de Victor Meirelles”. In: Pereira, Sônia (org.) *180 anos de escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- CIDADE, Hernâni. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. Rio de Janeiro: Agir, 1961.
- CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo*. São Paulo: Edusp, 1978.
- DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- FAORO, Raymundo. *Existe um pensamento político brasileiro?* São Paulo: Ática, 1994.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. “O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes”. In: Pereira, Sonia Gomes (org.). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes / UFRJ, 2001 / 2002.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2003.

- GIL, José. “Nação”. In: *Estado – Guerra*. Enciclopédia Einaudi, vol. 14. Lisboa: Casa da Moeda, 1989.
- GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro Século XIX*. Tese de livre docência, São Paulo: USP, 2003.
- HARTOG, Simon. *Beyond Citizen Kane*. Londres: Channel four (BBC), 1993.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Duprat-Mayença, 1928.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SANTOS, Carlos Marques dos. “A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto civilizatório do Império”. In: *180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes / UFRJ, 1996.
- SCHWARCS, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SCHMITT, Carl. *O conceito de político*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.