

# interFACES

número 29 – vol. 1 – JANEIRO-JUNHO/2019

Imagens, Representações e  
Imaginários sobre o Brasil

# interFACES

**Centro de Letras e Artes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

## INTERFACES

foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em dezembro de 2018, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-Graduação. Cidade Universitária – Edifício da Reitoria – Térreo – CEP: 21949-900 – Rio de Janeiro – RJ. Tel: (21) 3938-1700 / (21) 3938-1703 / Fax: (21) 3938-1709



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

*Roberto Leher*

Reitor

*Cristina Grafanassi Tranjan*

Decana do Centro de Letras e Artes

*Fabiano Dalla Bona*

Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes

### EDIÇÃO

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2019)

### CONSELHO EXECUTIVO

FACULDADE DE LETRAS – Profa. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO – Profa. Mônica Santos Salgado (PROARQ), Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (PROURB).

ESCOLA DE MÚSICA – Prof. Pauxy Gentil-Nunes

ESCOLA DE BELAS ARTES – Prof. Carlos A. M. da Nóbrega

CONSELHO EDITORIAL – Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, ARGENTINA), Anna Gural-Migdal (University of Alberta, CANADÁ), Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF), Carole Gubernikoff (UNIRIO), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle– Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (UERJ), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (UERJ), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, FRANÇA), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, FRANÇA), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, ALEMANHA), Leonardo Mendes (UERJ), Márcio Doctors (UNESCO), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giammarco (Univ. Pescara, ITÁLIA), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (UFBA), Meri Torras Francés (Univ. Autònoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (UNICAMP), Paulo Venâncio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG).

SECRETARIA GERAL – Deise Cerqueira.

# interFACES

número 29 – vol. 1 – JANEIRO-JUNHO/2019

Imagens, Representações e  
Imaginários sobre o Brasil

Centro de Letras e Artes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

ISSN 1516-0033

Revista Interfaces © 2019

Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.*

REVISÃO

Fabiano Dalla Bona

R349

Revista Interfaces/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 24, n° 29 (janeiro-junho – 2019) – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2019 – semestral

ISSN 1516-0033

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705

## SUMÁRIO

<b>Apresentação.....</b>	<b>7</b>
<i>Fabiano Dalla Bona</i>	
<b>Tributo a Oxum: <i>Rio Oir</i>, de Cildo Meirelles e <i>Ouvir o Rio</i>, de Marcela Lordy.....</b>	<b>10</b>
<i>Maria Cristina Mendes (UEPG)</i>	
<b>Corpo embranquecido: a performance negra como lugar de visibilidade dos corpos.....</b>	<b>33</b>
<i>Rodrigo Severo dos Santos (USP)</i>	
<b>Desenhando na Amazônia: mediações educativo-culturais entre imagem e imaginário.....</b>	<b>62</b>
<i>Ronne Franklim Carvalho Dias (IFAP)</i>	
<i>Raimundo Martins (UFG, Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes” del Uruguay)</i>	
<b>Quando Américo conhece a América: as representações dos povos do Novo Mundo nas cartas de 1502 e 1503 .....</b>	<b>81</b>
<i>Amanda Moury Fernandes Bioni (UFPE)</i>	
<b>Um Brasil brasileiro: apontamentos sobre a construção de um imaginário de Brasil a partir da direção de arte de Luiz Carlos Ripper no cinema .....</b>	<b>99</b>
<i>Elizabeth Motta Jacob (UFRJ)</i>	
<b>Carros alegóricos em silenciosas, efêmeras e cíclicas paisagens: narrativas fotográficas de um fragmento de carnaval nas ruas cariocas .....</b>	<b>118</b>
<i>Eduardo Oliveira Soares (UnB)</i>	
<b>No tempo do Jeca Tatu: representação das populações rurais no imaginário urbano do século XX (1914-1980) .....</b>	<b>143</b>
<i>Fábio Sgroi – Ana Paula Koury (Universidade São Judas Tadeu)</i>	
<b>Construindo uma região: imagem e imaginário sobre o Nordeste brasileiro .</b>	<b>167</b>
<i>Manuella Mirna Enéas de Nazaré (UFPE)</i>	
<b>Petrópolis através dos tempos e a miaditização de sua imagem.....</b>	<b>183</b>
<i>Juliana Meirelles Guerra (UFRJ)</i>	
<b>Romance e interpretação nacional do Brasil: a contribuição do conceito de “História Lenta” numa leitura de <i>Incidente em Antares</i> .....</b>	<b>199</b>
<i>Pedro Dalabella Chagas – Heloísa Kruger Barreto (UFPR)</i>	
<b>Os efeitos de sentido de uma questão controversa: o caso da <i>República de Curitiba</i> .....</b>	<b>224</b>
<i>David José de Andrade Silva (IFP – Campus Jacarezinho)</i>	

**CONTENTS**

<b>Presentation.....</b>	<b>7</b>
<i>Fabiano Dalla Bona</i>	
<b>Tribute to Oxum: <i>Rio Oir</i>, by Cildo Meirelles and <i>Listen to the River</i>, by Marcela Lordy.....</b>	<b>14</b>
<i>Maria Cristina Mendes (UEPG)</i>	
<b>Whited body: the black performance as a place of visibility of insurgent bodies.....</b>	<b>33</b>
<i>Rodrigo Severo dos Santos</i>	
<b>Drawing in the Amazon: educational-cultural mediations between image and imaginary.....</b>	<b>62</b>
<i>Ronne Franklim Carvalho Dias – Raimundo Martins</i>	
<b>When Amerigo meets America: the New World's people representation in the 1502 and 1503 letters.....</b>	<b>81</b>
<i>Amanda Moury Fernandes Bioni</i>	
<b>A Brazilian Brazil: notes on the construction of an imaginary of Brazil through the Luiz Carlos Ripper production design.....</b>	<b>99</b>
<i>Elizabeth Motta Jacob</i>	
<b>Carnival floats in silent, ephemeral and cyclical landscapes: photographic narratives of a fragment of carnival in Rio de Janeiro streets.....</b>	<b>118</b>
<i>Eduardo Oliveira Soares</i>	
<b>In Jeca Tatu's time: representation of rural populations in the urban imaginary of the 20th century (1914-1980).....</b>	<b>143</b>
<i>Fábio Sgroi – Ana Paula Koury</i>	
<b>Building a region: image and imaginary about the Brazilian Northeast.....</b>	<b>167</b>
<i>Manuella Mirna Enéas de Nazaré</i>	
<b>Petrópolis through the times and the miaditization of its image.....</b>	<b>183</b>
<i>Juliana Meirelles Guerra</i>	
<b>Novel and national interpretation in Brazil: the contribution of “slow history” concept in an <i>Incidente em Antares</i> reading.....</b>	<b>199</b>
<i>Pedro Dalabella Chagas – Heloísa Kruger Barreto (UFPR)</i>	
<b>The effects of meaning of a controversial issue: the case of the <i>Republic of Curitiba</i>.....</b>	<b>224</b>
<i>David José de Andrade Silva (IFP – Campus Jacarezinho)</i>	

## APRESENTAÇÃO

Este número da *Revista Interfaces* que pensar e discutir as imagens, representações e imaginários sobre o Brasil, do século XVI aos nossos dias. As imagens são capazes de alimentar representações que definem imaginários. Os imaginários são bacias semânticas de onde brotam representações em forma de imagens. Imagens, imaginários e representações se retroalimentam, se interpenetram e se confundem; são senhas sem as quais não se pode pensar nem a comunicação, e tampouco a vida em sociedade.

Como resultado das investigações em seu *Centro de Estudos do Imaginário*, Gilbert Durand formulou uma Teoria Geral do Imaginário, cuja síntese pode ser apresentada da seguinte forma: “Deve-se abandonar a distinção entre o consciente racional e os fenômenos psíquicos, integrando a sintaxe da razão ao consenso do imaginário geral. Não há ruptura entre real e imaginário. Imaginário e pensamento estão integrados na função simbólica. A imaginação é um fator geral de equilíbrio psicossocial. O imaginário apresenta-se como tensão entre duas forças de coesão, dois regimes, cada qual relacionado a imagens de dois universos antagonistas. Esses regimes se unem no tempo, numa linha narrativa, formando um sistema (mais do que uma síntese).” (DURAND, 1988, p. 78)

A filósofa Marilena Chauí em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* apresenta alguns aspectos de nação imaginada, analisando diversas expressões presentes no imaginário popular brasileiro como um “dom de Deus e da Natureza”, “em se plantando tudo dá”, “um povo pacífico e ordeiro”, algumas das crenças disseminadas no pensamento comum do brasileiro e que mostram a “forte presença de uma representação homogênea que os brasileiros possuem do país e de si mesmos” (2000, p. 7). Trata-se de uma crença generalizada que tem uma grande força de persuasão no sentido de resolver “imaginariamente uma tensão social” e produzir uma “contradição que passa despercebida” (2000, p. 8).

Pindorama, Ilha de Vera Cruz, Terra Nova, Terra dos Papagaios, Terra de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Terra de Santa Cruz do Brasil, Terra do Brasil são os nomes dados ao nosso país, antes de se chamar definitivamente Brasil. Da Pindorama, terra das palmeiras tupi-guarani a *Yes nós temos bananas* na voz de Carmem Miranda; da ginga e da malandragem do Zé Carioca ao país do futebol; da terra da bossa nova e país do carnaval à terra do misticismo; da cidade planejada de Brasília às jóias do barroco mineiro; da *República de Curitiba* à *República do Galeão* e, finalmente, “Brasil país do futuro” são apenas algumas das possibilidades de exploração do tema, alcunhas e/ou estereótipos sobre a nossa terra, mas que fornecem um arsenal riquíssimo para as mais diversas discussões. Afinal, “Que país é esse?” parafraseando a canção é o que queremos, constantemente, descobrir.

Abrimos o presente número com dois artigos que priorizando o Brasil Negro. *Tributo a Oxum: rio oir, de Cildo Meirelles e Ouvir o rio de Marcela Lordy*, de Maria Cristina Mendes explora o imaginário do sagrado na mitologia afro-brasileira numa leitura sobre a orixá Oxum (deusa iorubá das águas doces e das cachoeiras) a partir da obra de dois consagrados artistas brasileiros.

Em *Corpo embranquecido: a performance negra como lugar de visibilidade dos corpos insurgentes*, Rodrigo Severo dos Santos discute, a partir da análise de performances de artistas afrodiáspóricos, aspectos sobre a questão da política de branqueamento como parte do projeto de nação defendido na passagem do século XIX para o XX após a abolição da escravatura, num exemplo dos pontos apontados por Chauí, num *apartheid* social encoberto pela crença de que vivemos em um país onde não há discriminação racial.

Ronne Franklim Carvalho Dias e Raimundo Martins trazem imagens do Brasil Indígena. Em *Desenhando na Amazônia: mediações educativo-culturais entre imagem e imaginário* ou autores tratam da Amazônia Amapaense como espaço de cultura visual ao analisar os desenhos de uma professora-artista como elementos de mediação educativo-cultural e que apresentam posições divergentes dos discursos e imagens estereotipadas que são produzidos desde o período colonial.

*Quando Américo conhece a América: as representações dos povos do Novo Mundo nas cartas de 1502 e 1503*, de Amanda Moury Fernandes Bioni revisita e reavalia o conceito de Invenção da América e traz fragmentos de missivas de Américo Vespúcio que contribuíram para a construção da imagem e da identidade dos nativos americanos.

Elizabeth Motta Jacob no ensaio *Um Brasil brasileiro: apontamentos sobre a construção de um imaginário de Brasil a partir da direção de arte de Luiz Carlos Ripper no cinema*, trata da criação de um imaginário sobre o Brasil Colonial e sobre o processo de construção de uma imagem cinematográfica brasileira com base nos trabalhos de direção de arte de Luiz Carlos Ripper em analogia com filmes *Pindorama* (1970) de Arnaldo Jabor e *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues.

Festa brasileira por excelência e poderoso produto de exportação graças à sua poderosa força de atração turística, o Carnaval é um “modelo de” e “modelo para” a maioria das festas brasileiras (GEERTZ, 1978). Afinal, o Brasil é o país do Carnaval. *Carros alegóricos em silenciosas, efêmeras e cíclicas paisagens: narrativas fotográficas de um fragmento de carnaval nas ruas cariocas*, de Eduardo Oliveira Soares, traz recortes do carnaval do Rio de Janeiro através do registro fotográfico de carros alegóricos, antes e após o desfile das escolas de samba, e que compõem um imaginário como fragmentos da narrativa carnavalesca nos espaços urbanos.

“Símbolo de preguiça e fatalismo, de sonolência e imprevisão, de esterilidade e tristeza, de subserviência e embotamento”, segundo Ruy

Barbosa, Jeca-Tatu é o personagem de *Urupês*, criado por Monteiro Lobato em 1918 e que serviu como ferramenta de campanha em favor do saneamento, além de esclarecer e educar a população brasileira sobre uma doença tropical que, na época, vitimava milhões de brasileiros e era tão negligenciada: o amarelão. Fábio Sgroi e Ana Paula Koury em *No tempo do Jeca Tatu: representação das populações rurais no imaginário urbano do século XX (1914-1980)*, mostram as reinterpretações pelas quais o personagem passou e sua relação com as ideias de seu criador e de seu mais famoso intérprete no cinema, Amácio Mazzaropi. Para os autores, Jeca Tatu foi um arquétipo criado inicialmente como instrumento para convencer as elites sobre a necessidade de se abandonar as estruturas arcaicas da economia rural em prol do desenvolvimento industrial, mas que, com o tempo, foi reinterpretado como um símbolo de resistência da cultura do campo frente aos valores e costumes da cidade.

Do interior do Sudeste para o Nordeste. *Construindo uma região: imagem e imaginário sobre o Nordeste brasileiro*, de Manuella Mirna Enéas de Nazaré, através de uma abordagem de discursos sociológicos e literários discutem a compreensão e a construção de imagens e imaginários sobre a região como o cangaço, o messianismo e o coronelismo patriarcal.

De volta ao Sudeste Juliana Meirelles Guerra em *Petrópolis através dos tempos e a miaditização de sua imagem* demonstra como a imagem de Petrópolis foi sendo modificada através dos tempos e de como uma imagem urbana midiaticizada favorece o turismo, as identificações, as interações e as trocas econômicas frente à heterogeneidade que permeia o entendimento de cidade na atualidade.

Chegamos ao Sul. Em *Romance e interpretação nacional do Brasil: a contribuição do conceito de "História Lenta" numa leitura de Incidente em Antares*, Pedro Dalabella Chagas e Heloísa Kruger Barreto partem do conceito de *História Lenta* de José de Souza Martins para fazer uma análise do romance *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo. Enfatizam as implicações da obra na formação de uma consciência nacional brasileira e sobre o presente e o futuro político de nosso país.

Ainda no Sul e em mais uma abordagem político-sociológica, David José de Andrade Silva no ensaio *Os efeitos de sentido de uma questão controversa: o caso da República de Curitiba* trata da história recente da política brasileira, principalmente após a eleição presidencial de 2014, marcada pela polarização política entre a esquerda e a direita. Curitiba, capital do Paraná e sede da Operação Lava-Jato. O autor discute os efeitos de sentido causados pelo enunciado "República de Curitiba" a partir da Análise do Discurso e quais as implicações sociais e políticas que decorrem dessa alcunha.

Fabiano Dalla Bona

## TRIBUTO A OXUM: *RIO OIR*, DE CILDO MEIRELES E *OUVIR O RIO*, DE MARCELA LORDY

### TRIBUTE TO OXUM: *RIO OIR*, BY CILDO MEIRELLES AND *LISTEN TO THE RIVER*, BY MARCELA LORDY

Maria Cristina Mendes<sup>1</sup>

RESUMO: A produção de arte é fundamental para que aconteçam trocas entre o imaginário, o sagrado e a concretude do mundo. O imaginário identifica culturas e se destaca na atualização dos mitos. Na mitologia afro-brasileira de origem iorubá, Oxum é a orixá dos rios e lagos, chave de leitura adotada para a reflexão sobre *rio oir* (Cildo Meireles, 2011). O disco de vinil apresenta no lado A sons de águas de rios e no lado B sons de risadas. O documentário *Ouvir o rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles* (Marcela Lordy, 2011) é o resultado da expedição realizada para a captação sonora; ele explicita o percurso poético de Meireles e as alterações no projeto. Quais singularidades podem ser estabelecidas entre Oxum e *rio oir*? O imaginário é pensado em consonância com Maffesoli, Morin e Durand; os atributos de Oxum se ancoram em Guimarães, Prandi e Verger; e a análise crítica da obra de Meireles tem bases em depoimentos de Wiznik e do artista.

PALAVRAS-CHAVE: imaginário; Oxum; *rio oir*; Ouvir o rio; poéticas artísticas.

ABSTRACT: The art production is fundamental for exchanges between the imaginary, the sacred and the concreteness of the world. The imaginary identifies cultures and stands out in the update of myths. In the Afro-Brazilian mythology of Yoruba origin, Oxum is the orixa of the rivers and lakes, key of reading adopted for the reflection on *rio oir* (Cildo Meireles, 2011). The vinyl record presents on side A sounds of river waters and on side B sounds of laughter. The documentary *Listen to the river: a sound sculpture by Cildo Meireles* (Marcela Lordy, 2011) is the result of the expedition carried out for the sound capture; it explains the poetic course of Meireles and the changes in the project. Which singularities can be established between Oxum and *rio oir*? The imaginary is thought in consonance with Maffesoli, Morin, and Durand; the attributes of Oxum are anchored in Guimarães, Prandi and Verger; and the critical analysis of Meireles' work is based on statements by Wiznik and the artist.

KEYWORDS: imaginary; Oxum; *rio oir*; *Listen to the river*; artistic poetics.

---

<sup>1</sup> Docente do Departamento de Artes (DEARTES), Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). [mariacristinamendes1@gmail.com](mailto:mariacristinamendes1@gmail.com).

Uma manada de rios.  
Um enxame de consciência.  
Paulo Leminski.

## INTRODUÇÃO

Território do sonho e do devaneio, o imaginário é fundamental para o equilíbrio da vida humana na Terra. Por ser um manancial que guarda registros das mais remotas civilizações, pode ser intensificado com a produção e com a fruição de obras de arte. Os processos poéticos e criativos fortalecem a imaginação, possibilitando caminhos de reflexão para as mais diversas indagações. É na esfera do imaginário que costumam surgir as soluções para os problemas concretos.

Para uma maior compreensão do campo do imaginário, base para a análise crítica do disco de vinil *rio oir*<sup>2</sup> (Cildo Meireles, 2011), é preciso adentrar questões arquetípicas e míticas: o arquétipo seria uma ideia primordial e o mito, sua primeira racionalização em forma de narrativa. Lendários e/ ou históricos, ao recontar acontecimentos cuja temporalidade é ancestral e imprecisa, os mitos permanecem atuais, pois as modificações perpetradas ao longo de seu percurso possibilitam constantes adequações.

Na mitologia de origem iorubá, apropriada por praticantes de religiões de matriz africana no Brasil, os orixás são forças cósmicas cuja atuação pode ser identificada nos elementos da natureza e nos seres humanos. Oxum, senhora dos rios e lagos, é vaidosa e ciumenta, gosta da beleza e é responsável pela fertilidade.

As águas dos rios, território de Oxum, fazem parte da obra que tem em um lado sons de águas e no outro, de risadas. Em sua exibição no projeto Ocupação, do Instituto Itaú Cultural de São Paulo, a sala das risadas tinha as paredes espelhadas e a das águas era escura.

O documentário *Ouvir o rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles* (2011), dirigido por Marcela Lordy, evidencia as mudanças ocorridas no projeto em função do estado em que se encontram os rios brasileiros, desde a nascente até o mar. É um material precioso para o entendimento da poética de Meireles.

As poéticas artísticas caminham na contramão da crescente velocidade informacional que identifica a civilização contemporânea; são concretizadas nas mais diversas maneiras e estabelecem vínculos entre os mundos concreto e imaginário. A fonte de inspiração<sup>3</sup>, fartamente discutida ao longo da história

---

<sup>2</sup> Para informações complementares, consultar os anais do 27º Encontro da ANPAP e do XXII Encontro da SOCINE, nos quais se encontram artigos da autora sobre *rio oir*.

<sup>3</sup> Basta mencionar a *Fonte* de Marcel Duchamp e suas apropriações, para compreender a permanência do tema na arte moderna e contemporânea.

da arte, é o lugar primeiro da concepção da obra e assume, em *rio oir*, um caráter explícito.

Pontuar singularidades no intercâmbio de sentidos entre os atributos de Oxum e o disco de vinil *rio oir* é um dos objetivos do artigo. Almeja-se, ainda, indicar a possibilidade de ampliação da fruição estética em uma chave antropológica e vislumbrar possíveis lugares de atuação da orixá na contemporaneidade.

## IMAGINÁRIO E MITO

Imaginário e imaginação desempenham papéis fundamentais na psique humana: auxiliam na elaboração de conteúdos, estabelecendo vínculos com a mitologia e com o sagrado. Para Michel Maffesoli (2001), o imaginário é um tipo de sensibilidade que adquire caráter de realidade; denota uma força social de ordem espiritual, a qual, por ser uma construção mental ambígua, é perceptível e não quantificável. Através do imaginário, que pertence à esfera do coletivo e não à do individual, são compartilhadas filosofias de vida, linguagens e ideias de mundo. Situado no entrecruzamento do racional e do não racional, o imaginário mantém forte ligação tanto com a experiência vivida quanto com os modelos arquetípicos. O filósofo destaca que “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado” (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

Principal mecanismo na elaboração da angústia que resulta da consciência da passagem do tempo e da finitude, para Gilbert Durand (2012), o imaginário possibilita o equilíbrio da vida humana. Sua teoria é explicitada por meio de um “trajeto antropológico” que leva em conta as esferas subjetivas e sociais dos sujeitos, cujas atitudes imaginativas relacionam aspectos psicológicos e sociológicos a mitos, imagens, símbolos e arquétipos. Arquétipos e mitos, segundo o filósofo, são fundamentais para a compreensão do imaginário. Segundo Fernanda Budag (2015), Durand retoma o conceito de imagem primordial do arquétipo de Jung e o insere na base da produção humana. O mito seria a primeira racionalização do arquétipo que, na forma de relato ou de narrativa, estabelece discursos sobre o mundo.

Ao tratar da origem do mundo e dos seres humanos através da linguagem simbólica, as narrativas mitológicas buscam explicar características da realidade e da natureza, cuja compreensão transcende os limites da comprovação científica. Durand enfatiza que cada narrativa mítica abrange um sistema de símbolos, arquétipos e esquemas, os quais constituem a base antropológica para a significação histórica.

O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo

que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou [...] a narrativa histórica e lendária. É o que ensina de maneira brilhante a obra de Platão, na qual o pensamento racional parece constantemente emergir de um sonho mítico e algumas vezes ter saudade dele (DURAND, 2012, p. 63).

A organização dos mitos é dinâmica e, na teoria de Durand, acontece em forma de constelações ou enxames de imagens. Estruturas semânticas e figurativas, a estrutura sintética que embasa o mito “organiza no tempo do discurso a intemporalidade dos símbolos” (DURAND, 2012, p. 372). É ao escapar, paradoxalmente, da lógica e da racionalidade do discurso, que o seu caráter de absurdo potencializa significados e adquire sentidos polimórficos.

Se os arquétipos e os símbolos se mantêm imutáveis no que concerne às propriedades discursivas, o mito evidencia o esforço semiológico e sintático para romper com as redundâncias próprias do semantismo, que é prenhe de sentidos. Na procura de um tempo perdido e na transmutação da morte em aventura paradisíaca é que desponta o sentido mítico, o qual, ao remeter ao imaginário, estrutura e dá vida à história humana.

De acordo com Mircea Eliade, o mito conta uma história sagrada, relatando um acontecimento ocorrido no tempo primordial, auxiliando os humanos na superação de seus limites e promovendo a elevação espiritual. Ao recordar que eventos grandiosos aconteceram na Terra, as recitações, exemplos de criatividade da imaginação religiosa, “nutrem, crescem e elaboram os mitos originais” (ELIADE, 2013, p.129). Diante da dessacralização do legado mítico, as narrativas ancestrais se amalgamam à cultura secularizada, ganhando vida em obras de arte.

Ernst Cassirer considera que o parentesco entre pensamento mítico e pensamento religioso se deve a uma origem comum, ancorada em fenômenos basilares da experiência humana, cujos instrumentos de investigação mais eficazes são a história e a arte. Nas religiões politeístas primitivas, conforme o pesquisador, a natureza contém um elemento divino, “é a grande mãe benéfica, divino regaço, donde se origina toda vida” (CASSIRER, 1972, p.162). As religiões monoteístas, por outro lado, ao potencializarem a dicotomia entre o bem e o mal, polarizam forças e deixam de lado nuances significativas da existência.

Ao analisar os processos psíquicos que originam a visão mágica e a percepção prática de povos primitivos, Edgar Morin enfatiza que, para eles, não há diferenciação entre imaginário e real:

A evolução histórica trabalhou para desencantar e dissociar as duas ordens, para circunscrever o sonho, a alucinação, o espetáculo e a imagem; para reconhecê-los como tais e sem mais; para localizar e fixar a magia na religião, para retirar as rebarbas da percepção prática. Ao

mesmo tempo, a estética e a arte, herdeiras quintessenciais da magia, da imagem, do sonho e da religião, procuraram se constituir em áreas fechadas; e são hoje as grandes reservas do imaginário, como aquelas regiões da África e da América onde se preserva a antiga liberdade original da natureza e dos homens. (MORIN, 2014, p.185)

A colocação de Morin autoriza a leitura de rio oir, de Meireles, e Ouvir o rio, de Lordy, por um viés antropológico, fundamentado na mitologia de matriz africana que encontra no Brasil um território fecundo. Antes de tal análise, contudo, é importante identificar as qualidades de Oxum, orixá que rege as águas doces, tema das obras em questão.

### **OXUM: A ORIXÁ DAS ÁGUAS DOCES**

Os orixás do panteão iorubá são inúmeros e as adaptações e apropriações que tiveram lugar em territórios americanos são incontáveis. No Brasil, o regime escravagista colonial misturou as mais diversas etnias, fazendo com que os cultos regionais sofressem alterações, de acordo com as crenças de seus integrantes. O contato entre indígenas e negros também promoveu o intercâmbio de sentidos religiosos, pois o culto à natureza e a necessidade de proteção contra o europeu aproximaram nativos e escravizados. A mitologia afro-brasileira, portanto, não se pauta por uma única ordem, aceitando divergências ritualísticas oriundas das diversas origens e legitimando diferentes sentidos para cores, danças e objetos. Mantém aspectos em comum no que tange aos atributos dos orixás e na explicação de fatos cotidianos.

Emanações cósmicas que atuam tanto na natureza quanto nos mais prosaicos cotidianos, os orixás, de acordo com Reginaldo Prandi (2015, p.20) receberam “a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza”. De acordo com o pesquisador da mitologia de origem africana:

Os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo. Cada um herda do orixá de que provém suas marcas e características, propensões e desejos, tudo como está relatado nos mitos [...]. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem (PRANDI, 2015, p.24).

Ao conhecer as características do orixá que rege cada um é possível conduzir a vida em harmonia, desenvolvendo habilidades e compreendendo limitações. A impetuosidade de Ogum, a capacidade racional de Xangô ou a irritabilidade de Iansã, por exemplo, indicam os cuidados que se deve ter com

os próprios impulsos. A narrativa mítica iorubá permite também traçar estratégias de sociabilidade a partir de um legado ancestral, pois a identificação e a pertença a um dos arquétipos se adéqua às interações socioculturais.

No afã de compreender os valores humanos atribuídos à potência cósmica que é o orixá, a observação da natureza desempenha importante papel. Fernando Guimarães (2001) aconselha a observar o elemento da natureza ao qual determinado orixá é relacionado: “Cada um tem uma influência muito grande de seu orixá. Os orixás agem diretamente na essência e comportamento de cada um”. (GUIMARÃES, 2001, p. 310). Ao dirigir a atenção às características dos rios, lagos e fontes de água doce, são estabelecidas as peculiaridades de Oxum: sua filha pode ser calma como o uma lagoa e agitada como as águas caudalosas.

Com o nome proveniente de um rio nigeriano que corre por Ijexá e Ibeju, Oxum é a orixá das águas doces e seus atributos, divulgados nacionalmente em canções de Vinícius de Moraes, Maria Bethania e Gal Costa desde a década de 1960, enaltecem sua beleza e feminilidade. Regente do amor e da fertilidade é vaidosa e gosta de ouro. Pierre Verger, ao recontar a história dos orixás, destaca que:

Quando os orixás chegaram à terra, organizavam reuniões em que as mulheres não eram admitidas. Aborrecida, Oxum vingou-se tornando as mulheres estéreis e impedindo que as atividades dos deuses chegassem a resultados favoráveis. Os orixás pediram ajuda a Olodumaré que lhes explicou que sem a presença de Oxum e seu poder sobre a fecundidade, seus empreendimentos não dariam certo. De volta à terra, os orixás convidaram Oxum que aceitou participar dos trabalhos depois de muita insistência. As mulheres se tornaram fecundas e os projetos obtiveram bons resultados (VERGER, 2018, p.180).

Beleza e vaidade, ciúme e impulsividade caracterizam a figura mítica que costuma ser representada segurando um espelho. Capaz de propiciar fartura material e espiritual, é para Oxum que se fazem oferendas tanto para engravidar quanto para obter riquezas. A correlação entre natureza e ser humano, além de possibilitar a melhor compreensão da qualidade dos atributos humanos, permite também valorizar a própria natureza, na certeza de que o ser humano não sobrevive sem ela. Narrativas de sereias e de mulheres vaidosas que vão ao rio se banhar contemplando-se graciosamente em espelhos podem remeter, ainda, ao mito de Narciso, numa chave de leitura oriunda de uma mitologia distinta.

Nas incorporações mediúnicas perpetradas em rituais de Umbanda e Candomblé, o médium tomado pela vibração de Oxum dança e gira, em contato com a energia que emana das águas doces. No sincretismo com a religião católica, Oxum pode assumir a identidade de várias Nossas Senhoras, tais

como a conceição, das Candeias ou dos Prazeres. É sincretizada também com Nossa Senhora Aparecida, a padroeira do Brasil, cuja pequena estátua<sup>4</sup> passou a ser cultuada por trazer fartura para a região onde foi encontrada.

Explicitados o valor do imaginário e as características de Oxum, procurar-se-á evidenciar correlações entre os atributos da orixá e as obras de Meireles e de Lordy. O desejo de estabelecer conexões entre a ancestralidade mágica dos iorubás e a contemporaneidade, se torna um empreendimento viável quando se atribui à arte a capacidade de atualizar mitos e de fazer reviver no mundo concreto as potências do imaginário.

### **RIO OIR**

Terceiro disco de vinil criado por Meireles, *rio oir* tem sons de águas doces no lado A e de risadas no lado B. A ideia da obra surge a partir da observação de um cartão postal que mostra o Cristo Redentor visto de Niterói, imagem contrária a que é comumente midiaticizada. Idealizado no ano de 1976, só foi realizado em 2011, a convite do Instituto Itaú Cultural de São Paulo<sup>5</sup>. A exposição *rio oir*, realizada entre agosto e outubro de 2011, é a trigésima mostra do projeto Ocupação e foi concebida em três espaços separados: na entrada estavam fotos e registros da expedição e nas outras duas salas ouviam-se os sons do disco. A sala com o som das águas era escura e a com o som de risadas era forrada com espelhos deformados.

Com foco no palíndromo que intitula a obra, o artista coloca em destaque a primeira pessoa do tempo presente do verbo rir e a tradução do verbo ouvir para o espanhol; conduz o olhar para o interior do país, para as fontes dos rios, numa espécie de retomada do olhar do desbravador colonial que, a partir da chegada às novas terras, adentra o território inexplorado em busca de riquezas. O caráter reversível e especular do palíndromo cria encruzilhadas de sentido que detêm o pensamento e desorientam a percepção, levando à complexificação das noções de tempo e de espaço.

Ao adotar tais estratégias, Meireles, cujo conjunto de obras adquire o estatuto de arte física, conceitual ou concreta, potencializa a experiência estética, pois a materialização do palíndromo em forma de arte, objetivo do artista, rememora a possibilidade de eterno retorno das cosmogonias ancestrais e destaca a existência de uma terceira margem, seja a do rio, como

---

<sup>4</sup> Físgada na rede de pescadores do rio Paraíba, em 1717, é também chamada Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Foi proclamada padroeira do Brasil em 1930 pelo Papa Pio XI.

<sup>5</sup> Dos doze projetos de disco que o artista tem registrado em seus cadernos, apenas outros dois foram realizados: *Mebs/ Caráxia*, (1970), cujos lados procuram dar sonoridade, respectivamente, à fita de Möebius e à espiral, evidencia o caráter não quantitativo do espaço; *Sal sem Carne* (1975), com sons de indígenas brasileiros em um lado e de ocidentais no outro, evidencia a dificuldade de integração sociocultural no Brasil.

em Guimarães Rosa<sup>6</sup>, seja a do imaginário, quando a arte abre caminhos para novas concepções e percepções de mundo.

Espécies de “realidades cegas” para Diego Moreira Matos (2014), as complexas obras de Meireles problematizam a visão e desestabilizam o espaço considerado homogêneo. Solicitar a visão do invisível, ao priorizar o som em uma obra de artes plásticas, é uma maneira de potencializar o imaginário coletivo de determinada sociedade. A anestesia social que caracteriza a civilização contemporânea é gerida por interesses socioeconômicos e pode ser subvertida pela fruição artística, cujo caminho se dá no sentido inverso ao da homogeneização do pensamento e da imaginação.

A captação de sons de águas é realizada em uma expedição de dois anos que visitou quatro lugares: a foz do rio Iguaçu (Paraná e Argentina), o Parque Nacional das Águas emendadas (Goiás), a pororoca do rio Araguari (Amapá) e o delta do rio São Francisco (Alagoas). Os sons dos rios no lado A do disco tem a duração de quase quinze minutos. Planejado para seguir uma curva ascendente, dos sons mais suaves aos mais apoteóticos, em função dos problemas encontrados na expedição, teve seu desenho alterado para começar com o som das águas mais caudalosas e terminar com os sons quase inaudíveis. De acordo com o artista, em entrevista ao curador Guilherme Wisnik:

[...] encontramos nascentes natimortas, o que foi muito impactante; e, uma decorrência disso, a percepção de que muito em breve todas as águas fluviais do Brasil serão, de certa forma, residuárias, pois elas já estão sendo conspurcadas na fonte. (MEIRELES, 2011, s/p.).

A contaminação por substâncias químicas e o impacto das hidrelétricas alteram significativamente a qualidade de nossas águas fluviais. Meireles também destaca o caso do rio São Francisco, que se tornou doente nas últimas décadas e comenta que os mesmos tipos de problemas devem estar acontecendo em outras regiões do país.

O desenho sonoro das risadas, lado B do vinil, tem pouco mais de dez minutos e segue uma ideia de circularidade: começa com risos de crianças, passa para risos de mulheres, de homens, voltando às risadas de mulheres e terminando com sons suaves de crianças. O caráter contagiante do riso e suas respectivas singularidades problematizam ainda mais a fruição da obra. Para Guilherme Wisnik (2011, s/p):

[...] aqui surge uma incômoda sensação de falta: o motivo das gargalhadas, cada vez mais estridentes, está ausente. Pois se somos capazes de contemplar por horas os sons da natureza sem necessidade de

---

<sup>6</sup> O conto “A terceira margem do rio” (1962), de Guimarães Rosa, é mencionado por Meireles em depoimentos sobre *rio oir* e a canção homônima (1991), de Caetano Veloso e Milton Nascimento, encerra o documentário de Lordy.

maior explicação, uma ópera de risadas é quase intolerável, apesar de seu efeito contagiante. Aqui o palíndromo parece ganhar uma dobra interna, e se esconde. O seu sentido é um interdito.

Tencionar uma situação problemática com a criação de novos paradoxos propicia o surgimento de um olhar desestabilizador sobre determinada situação. Faz parte da ótica da arte, ainda segundo Wisnik, criar problemas ao invés de solucioná-los. Desautomatizar a experiência e causar um curto-circuito no valor de uso são aspectos da obra de Meireles que transformam os processos de recepção. O caráter coletivo da materialização do disco, que inclui o documentário, a exposição e o material disponível no site do Itaú Cultural, fornece subsídios para que a sensibilização pública seja ampliada.

Para Maria Angélica Melendi (2017), artistas como Cildo Meireles, ao invés de priorizar a criação de objetos estéticos, se interessam mais pela reinscrição e reorganização de sentidos. Ao destacar que o processo criativo é uma das premissas da arte conceitual, Cristina Freire (2006) pontua que os textos de Meireles atuam no interior das obras, evidenciando seus desdobramentos. Sobre a fruição da arte conceitual, Freire enfatiza:

Em relação às matrizes interpretativas, foi necessário que abordagens diversas como antropologia, psicanálise, sociologia, assim como as teorias da informação, semiótica e linguagem, fossem incorporadas em definitivo ao estudo da arte, alargando, obrigatoriamente, seu campo. (FREIRE, 2006, pos. 258).

O alargamento do campo das investigações sobre arte, que resulta no arejamento tanto da produção prática quanto da teórica, permite que sejam traçados caminhos nos quais a lógica e a razão não sejam os únicos elementos determinantes. O documentário *Ouvir o rio* contribui para a compreensão do caráter conceitual do disco e algumas de suas qualidades são elencadas a seguir.

### ***OUVIR O RIO: UMA ESCULTURA SONORA DE CILDO MEIRELES***

Durante a realização da expedição para a captação do som das águas, a cineasta Marcela Lordy dirige o documentário *Ouvir o rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles* (79 min., 2011). O filme destaca a paisagem e os depoimentos das pessoas de cada lugar, evidencia o processo poético do artista com seus desvios e alterações. As cenas grandiosas de Foz do Iguaçu e do parque ecológico em Goiás intercalam o figurativismo de raiz renascentista e a abstração gráfica, ao som de uma trilha sonora que, por vezes, confunde-se ao barulho da água, parecendo dela despertar a partir de suaves entonações.

Os gráficos da edição do som criam cortes entre as sequências de paisagens, gerando uma ruptura entre a transparência da imersão na paisagem e a opacidade da consciência que se estabelece nas cenas do estúdio. Meireles transforma o trabalho ao compreender que quase todas as águas são residuárias, isto é, já passaram pela intervenção humana. Além dos depoimentos do artista estão registradas a falsa timidez do paranaense que aterrou nascentes goianas para construir um complexo turístico, a tristeza do guarda-vidas ao explicar as transformações geográficas decorrentes do assoreamento do rio São Francisco e o empenho de um jovem para surfar na pororoca.

Edgar Morin (2014) destaca que o cinema é tanto cinestesia quanto *logos*, pois parte do movimento ao ritmo para chegar à linguagem; isto é: inicia com a emoção e passa ao ritmo para chegar à ideia. Máquina mãe ou geratriz de imaginário, para o sociólogo francês, o cinema potencializa a penetração do ser humano no mundo e do mundo no ser humano. *Ouvir o rio* conduz a uma maior fruição da obra de Meireles, pois não deixa de ser uma espécie de texto de artista criado coletivamente, o qual faz emergir a alma do trabalho, memória da deslocada aura benjaminiana.

Longe de tentar exaurir os possíveis modos de fruição do disco, buscou-se elucidar, dentro do caráter polissêmico que caracteriza a arte, aspectos relevantes de *rio oir* que remetem ao mito de Oxum. Nas considerações finais, tais singularidades são retomadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As trocas de sentido entre *rio oir* e a orixá Oxum são potencializadas pelo documentário *Ouvir o rio*, o qual explicita as dificuldades com que se depara o artista para a realização do trabalho. Fontes cristalinas aprisionadas em suas nascentes apontam para a crescente poluição das águas potáveis, a construção de usinas hidrelétricas impede a navegação fluvial no país e o assoreamento dos leitos dos rios transforma radicalmente a paisagem nacional.

Ao desempenhar um relevante papel nas trocas de sentido entre sagrado, imaginário e concretude do mundo, *rio oir* possibilita uma aproximação com a energia de Oxum, espécie de alma das águas doces. Para além da evidente correlação entre os sons das águas e a orixá, a exposição que lança o disco destaca o espelho, objeto característico da orixá, ao qual se atribui uma potência mágica, responsável por liberar o acesso ao imaginário e ser um portal para outras dimensões.

A capa do disco, com a imagem do Cristo Redentor visto de Niterói, lembra o conceito que norteou a construção do Terreiro do Gantois<sup>7</sup> em

---

<sup>7</sup> Fundado em 1849, é tombado pelo IPHAN em 2002. O *Ilé Iyá Omi Àse Iyamasé*, mais conhecido como *Terreiro do Gantois*, foi divulgado nacionalmente na voz de Maria Bethania,

Salvador, cuja fachada frontal privilegia a vista para o rio, e não para o mar. A obra de Meireles adota esta espécie de olhar para o interior do país, para seus rios e, conseqüentemente, para o território de Oxum.

Ouvir o som das águas de olhos fechados, ou em uma sala escura como na exposição, abre as comportas do imaginário, pois a orquestração implica a potencialização de uma espécie de visão interna, cuja contribuição para a compreensão do que é uma escultura sonora é fundamental. O cuidado com a mixagem, explicitado no documentário, inclui desde pausas extensas até múltiplas sobreposições dos mais diversos tipos sons de água e de risadas. Se o som das águas remete a profundezas e abismos, o som das risadas lembra a alegria de viver.

No lado A, em alguns momentos destaca-se a presença da natureza, em outros, como nos sons de torneira e de descargas de banheiros, é impossível deixar de perceber a interferência humana. O conceito de pureza é colocado em xeque e a possibilidade de se beber água de uma fonte cristalina se torna praticamente inviável. A atualização da imagem mítica de Oxum se complexifica na tentativa de imaginar a orixá devorada pela turbina de uma usina hidrelétrica ou sendo saudada diante de bueiros e de outras espécies de encanamentos urbanos.

O lado B obscurece a possibilidade de paralelismo com Oxum, que é reconhecida mais por lágrimas do que por risadas. A coletânea de risadas, contudo, gera desconforto e, por vezes, se assemelha a sucessivas lamentações, parecendo um coro de choro. Ao esconder seu sentido nas dobras palindrômicas, as risadas contagiam e conduzem ao esquecimento do problema da insalubridade das águas no país. De certa forma, as constantes derrotas nas tentativas de recuperação da saúde dos rios diante de uma política extrativista que visa o lucro em primeiro lugar, pode implicar um riso apocalíptico: na espera do fim ou de um novo recomeço, as pessoas encontram, na gargalhada, uma maneira de aproveitar o tempo que resta para a sobrevivência da humanidade na Terra.

Diante do crescente descaso para com as questões ambientais, rio oir explicita o caráter tragicômico da civilização contemporânea. As cidades, que muitas vezes surgem em função da existência de água potável, voltam suas costas aos rios, depositando neles toda sorte de detritos. As promessas de revitalização das águas poluídas permanecem no aguardo de verbas e de tempos mais adequados para sua concretização.

Os desejos e as exigências de Oxum deixam de representar uma narrativa mítica e assumem a concretude da atualidade diante de tragédias nacionais como as de Mariana e Brumadinho, cidades mineiras devastadas pelo rompimento de barragens e marcadas por muitas mortes. As enchentes e

---

que homenageia Maria Escolástica da Conceição Nazareth (1894-1986), a Mãe Menininha do Gantois, uma filha de Oxum.

os deslizamentos retratam os problemas causados pelo pouco cuidado com os rios. O fato de tais tragédias terem acontecido depois da criação de rio oir, atribui à obra uma espécie de caráter antecipatório, uma das características consagradas da produção artística.

Uma das singularidades da arte é a de assumir, para além das questões estéticas, a problemática política e social da humanidade. Cildo Meireles realiza um enigmático retrato do Brasil, no qual sobre a feminina Oxum, mãe e sereia, rainha da fertilidade e da fartura, são perpetrados os mais diversos tipos de violência.

## REFERÊNCIAS

BUDAG, Fernanda Elouise. Sobre imaginário, mitos e arquétipos: exercício aplicado à narrativa audiovisual. *Revista Novos Olhares*. São Paulo, vol. 4 n. 2, p. 54-61, fev. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/102083/109082>. Acesso em: 11 mar. 2019.

CASSIRER, Gilbert. *Antropologia Filosófica*. Tradução Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Tradução Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GUIMARÃES, Fernando Macedo. *Grifos do Passado*. Curitiba: Terreiro do Pai Maneco, 2004.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau - um romance idéia*. Curitiba: Grafipar, 1975.

LORDY, Marcela. *Ouvir o rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles*. DVD, 79min, cor, Brasil, 2012.

MAFFESOLI, Michel. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20/03/2001. *Revista Famecos*. Porto Alegre, nº 15, agosto 2001, p. 74 - 82. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395> Acesso em 7 mar. 2019.

MATOS, Diego. *Cildo Meireles - espaços, modos de usar*. Tese apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP, 2014. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-30072014-091503/pt-br.php>. Acesso em: 12 fev. 2018.

MEIRELES, Cildo. *Ocupação*. Instituto Itaú Cultural de São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/>. Acesso em: 10 mar. 2019.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário: ensaio de Antropologia Sociológica*. Tradução Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo*. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

WISNIK, G. *Aqui, do lado de lá*. Instituto Itaú cultural, 2011. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/texto-do-curador/>. Acesso em: 12 mar 2018.

Recebido em 27.03.2019

Aceito em 27.05.2019

# CORPO EMBRANQUECIDO: A PERFORMANCE NEGRA COMO LUGAR DE VISIBILIDADE DOS CORPOS INSURGENTES

## WHITED BODY: THE BLACK PERFORMANCE AS A PLACE OF VISIBILITY OF INSURGENT BODIES

Rodrigo Severo dos Santos<sup>8</sup>

RESUMO: O presente texto tem por objetivo apresentar ações performativas de artistas afrodiáspóricas que abordam em suas obras gestos críticos sobre a política do branqueamento. A ideologia racista do branqueamento se torna presente no Brasil após a Abolição da escravatura. Ela foi entendida como projeto de nação defendida pelas elites brancas em meados do século XIX, e começo do século XX, que pretendia atingir uma higienização moral e cultural da sociedade brasileira por meio do clareamento da população. Dentre as performances elencadas neste estudo, encontram-se três ações que refletem sobre o branqueamento: Antônio Obá (*Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo*, 2015), Musa Michelle Mattiuzzi (*Merci Beaucoup, Blanco!* 2015), e Renato Felinto (*White Face and Blonde Hair*, 2012). Para análise das ações, percorro um itinerário teórico, partindo dos estudos sobre branqueamento e branquitude no Brasil a partir de autores como Maria Aparecida Silva Bento (2012), Abdias Nascimento (2017), Lourenço Cardoso (2014), Lia Vainer Schucman (2012), Kabengele Munanga (1986) dentre outros (as).

PALAVRAS-CHAVE: Performance negra; Política do branqueamento; Artistas afrodiáspóricas; Corpo negro.

ABSTRACT: The present text aims to present performative actions of afrodiásporic artists who approach in their works critical gestures about the bleaching policy. The racist ideology of whitening becomes present in Brazil after the abolition of slavery. It was understood as a project of a nation defended by white elites in the mid-nineteenth and early twentieth centuries, which aimed to achieve a moral and cultural sanitation of Brazilian society through the whitening of the population. Among the performances listed in this study are three actions that reflect on whitening: Antônio Obá (*Acts of Transfiguration: Disappearance or Recipe to Make a Saint*, 2015), Musa Michelle Mattiuzzi (*Merci Beaucoup, Blanco!* 2015), and Renato Felinto (*White Face and Blonde Hair*, 2012). To analyze the actions, I walk a theoretical itinerary, starting from the studies on whitening and whiteness in Brazil from authors such as Maria Aparecida Silva Bento (2012), Abdias Nascimento (2017), Lourenço Cardoso (2014), Lia Vainer Schucman (2012), Kabengele Munanga (1986), among others.

KEYWORDS: Black performance; Laundering policy; Afrodiásporic artists; Black body

### BRASIL: O CORPO EMBRANQUECIDO

A ideologia do branqueamento foi uma política incorporada pelo Estado que se tornou presente no Brasil após a Abolição da escravatura.

---

<sup>8</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (ECA-USP). [rodrigosevero2007@yahoo.com.br](mailto:rodrigosevero2007@yahoo.com.br)

Entendida como projeto de nação defendida pelas elites brancas em meados do século XIX, e começo do século XX, ela pretendia atingir uma higienização moral e cultural da sociedade brasileira por meio do clareamento da população. Essa política baseada nas teorias eugenistas sustentava a tese de transformar uma “raça inferior” numa “raça superior”, uma vez que a população negra foi responsabilizada pelo atraso e pela “pré-modernidade” em que se encontrava o Brasil na época. Branquear seria uma forma de solucionar o problema nacional: o negro. Segundo Cardoso (2014, p. 50), “o ideal do branqueamento contém em sua matriz a lógica da superioridade branca e da inferioridade negra”. Para Carone (2014, p. 16) tal ideário se constituía como “uma espécie de darwinismo social, o qual apostava na seleção natural em prol da ‘purificação étnica’, na vitória do elemento branco sobre o negro, com a vantagem adicional de produzir, pelo cruzamento inter-racial, um homem ariano plenamente adaptado às condições brasileiras”.

Bento e Carone (2002) colocam que o branqueamento foi uma pressão cultural exercida por uma hegemonia branca com o intuito de fazer com que o negro recusasse a si mesmo, no corpo e na mente, como uma espécie de destituição de si, de apagamento da memória para se integrar uma nova ordem social. O Projeto de branquear pressupunha a existência de uma nação branca, que por meio do processo de miscigenação, iria destituir o negro da nação brasileira, supondo-se, assim, que a opressão racial acabaria com a raça negra pelo processo de branqueamento. Questão evidenciada por Abdias Nascimento quando afirma que:

Devemos compreender “democracia racial” como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o *apartheid* da África do Sul, mas institucionalizado de forma eficaz nos níveis oficiais de governo, assim como difuso e profundamente penetrante no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da “mancha negra”; da operatividade do “sincretismo” religioso; à abolição legal da questão negra através da Lei de Segurança Nacional e da omissão censitária- manipulando todos esses métodos e recursos - a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro. Monstruosa máquina ironicamente designada “democracia racial” que só concede aos negros um único “privilégio”: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra-senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação*, *aculturação*, *miscigenação*; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes (NASCIMENTO, 2017, p. 111 grifos do autor).

Nesse processo de embranquecer, ao mesmo tempo em que há todo um fortalecimento da autoestima e da legitimidade do corpo branco em detrimento dos demais, há também um investimento na construção de um imaginário negativo sobre o negro, que fragmenta a sua identidade racial, danifica a sua autoestima, autoimagem, culpa-o pela discriminação, preconceito e desigualdades raciais. Dentro desta perspectiva, a psicóloga e pesquisadora Lia Vainer Schucman argumenta que “o branco não é apenas favorecido nessa estrutura racializada, mas é também produtor ativo dessa estrutura, através dos mecanismos mais diretos de discriminação e da produção de um discurso que propaga a democracia racial e o branqueamento” (SCHUCMAN, 2012, p. 14).

A filósofa, escritora e ativista Sueli Carneiro (2015) discute que até hoje o ideal de branqueamento tem função e sentido para a população brasileira. Porque ele está imposto ao imaginário social pela cultura dominante através da exibição permanente de seus símbolos, que expressam os seus sucessos materiais e simbólicos como demonstração de sua superioridade “natural”, cotejados sistematicamente com os símbolos de estigmatização da negritude, seu contraponto necessário.

Analiso abaixo duas performances que refletem sobre as políticas do branqueamento: *Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo* (2015), de Antônio Obá, e *Merci Beaucoup, Blanco!* (2015), de Musa Michelle Mattiuzzi.

## **ATOS DA TRANSFIGURAÇÃO: DESAPARIÇÃO OU RECEITA PARA FAZER UM SANTO?**

Antonio Obá (1983) é artista visual, performer e professor de Arte nascido na Ceilândia, cidade satélite de Brasília (DF). Suas produções artísticas investigam temáticas recorrentes como o sincretismo religioso, a miscigenação, as raízes afro-brasileiras, o erotismo, a sexualidade mítica negra, a política de branqueamento dentre outras.

Em *Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo?*, o artista desnudo, tritura uma imagem de gesso da santa Nossa Senhora Aparecida, considerada pelo catolicismo como “Mãe de Deus e Padroeira do Brasil”, transformando-a em um fino pó branco com o qual ele cobre o seu corpo negro, produzindo, segundo Obá, novos significados que criticam o racismo velado da sociedade brasileira. Vejamos o que o artista fala sobre o trabalho:

A performance *Atos da Transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo* (2015), intenta discutir a historicidade dos processos de branqueamento na formação étnica brasileira. Reporta, evidentemente aos projetos de branqueamento populacional por meio da miscigenação, como também pelos processos de aculturação, com vistas a privilegiar os

cânones colonizadores [...]. Assim, um princípio norteador para acessar a performance, refere-se ao branqueamento étnico e também o branqueamento dessas matrizes afro-brasileiras que ainda estão submetidas a uma visão preconceituosa e, quando não, aparece sobre um espectro sutil, comercialmente atrativo e exótico [...] (OBÁ, 2018).

A sua performance teve uma grande repercussão nacional porque seu trabalho foi reduzido por grupos político-religiosos como sendo um ataque a símbolos da religião católica e o artista recebeu diversas ameaças de morte no Brasil. Líderes políticos, religiosos e grupos conservadores protestaram contra a ação performativa do artista, produzindo insultos e vídeos que foram viralizados pedindo a sua detenção, em que as reportagens o chamaram de “artista anti-cristão”.

Na realidade brasileira do pós-abolição, o país era considerado atrasado (SCHWARCZ, 1993) porque a escravidão fora tratada como um sistema arcaico que atrapalhou o desenvolvimento econômico e social do país. A elite, com os médicos, cientistas sociais, políticos, econômicos, jornalistas com uma visão nacionalista, conservadora e autoritária, visualizava a eugenia como uma ciência capaz de trazer a “solução” para o desenvolvimento do país e o seu respectivo “progresso”. A salvação do país aconteceria pela criação de uma “raça brasileira” gerada pela exclusão das raças ditas como inferiores para se construir uma identidade nacional.

A eugenia foi colocada como política institucionalizada que visava uma transformação social na realidade brasileira na qual havia resquícios do sistema escravista, mas que queria adentrar aos moldes da “modernidade” e “progresso” baseado em um determinismo biológico, científico e tecnológico. Para a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (1993) o país, pensado pelos eugenistas como um corpo homogêneo e saudável, deveria passar por um processo acelerado de mudança, cujos prognósticos faziam alguns eugenistas brasileiros partilharem do sonho de transformar a população local mestiça em uma população pura, modificada em suas características físicas e morais.

A partir do trabalho do artista, é possível pensarmos sobre o processo de higienização do povo brasileiro. A higienização do Brasil acontece pelo corpo de Obá. O seu corpo em cena ao longo da performance aparece camuflado por um pó branco que borra sua identidade racial, o que pode ser lido como uma tentativa de eliminação do seu corpo negro. Se o local primordial da miscigenação é o corpo, é usando seu próprio corpo como local de discurso estético que o artista protesta contra a “limpeza racial” que a política de exclusão da mestiçagem objetiva por que ela era o caminho para o embranquecimento progressivo populacional. O pó branco é uma metáfora do “sangue branco” que no decurso do tempo purificaria o “sangue negro”, permitindo a eliminação física e cultural dos negros e a formação gradativa de um povo homogêneo: “branco”, “civilizado” e “humanizado”.

A performance de Obá aponta para uma naturalização da violência do Estado direcionada contra os corpos negros no Brasil. O seu trabalho estético nos faz refletir sobre o processo de desumanização que passou o corpo negro e de como a eugenia como pseudociência que visava a “melhora” do ser humano, biológica e socialmente, mascarava o racismo científico ao eleger os brancos europeus como superioridade biológica, sustentando a tese de que o negro era inferior biologicamente e, por isso, deveriam ser exterminados por completo do construto social brasileiro.

Suas performances chamam a atenção para a história do ocidente ao criticar as estruturas do colonialismo, os 300 anos de escravidão brasileira e a repressão religiosa aos cultos populares de origem africana. O seu corpo funciona como o nódulo de convergência que une o individual e o coletivo, o privado e o social, a memória e o conhecimento. O artista propõe reflexões íntimas sobre o seu corpo miscigenado, negro, preto que atualiza o passado colonial ao dialogar com narrativas que problematizam a história do Brasil vista de um corpo subalternizado marcado pela violência colonial e pós-colonial que finca os pés nas raízes de uma tradição ainda marginalizada. Ele traz pela estética a memória do passado para dentro do presente ao revelar violentos processos históricos de exclusão de identidades étnicas:

A performance *Atos da Transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo* (2015), intenta discutir a historicidade dos processos de branqueamento na formação étnica brasileira. Reporta, evidentemente aos projetos de branqueamento populacional por meio da miscigenação, como também pelos processos de aculturação, com vistas a privilegiar os cânones colonizadores [...]. Assim, um princípio norteador para acessar a performance, refere-se ao branqueamento étnico e também ao branqueamento dessas matrizes afro-brasileiras que ainda estão submetidas a uma visão preconceituosa e, quando não, aparece sobre um espectro sutil, comercialmente atrativo e exótico [...] (OBÁ, 2018).

Um dos pontos centrais da análise de *Atos da Transfiguração: Desaparecimento ou Receita para Fazer um Santo* (2015), que nos faz pensar acerca da formação social do Brasil e do conseqüente processo de genocídio e extermínio do povo negro, diz respeito à ideologia do branqueamento que visava liquidar o negro. Tratando sobre esta política, Kabengele Munanga (1999) evidencia que o seu processo desembocaria numa sociedade uniracial, hegemonicamente pensada numa visão eurocêntrica:

Uma tal sociedade seria construída segundo o modelo hegemônico racial e cultural branco ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas respectivas produções culturais. O que subentende o genocídio e o etnocídio de todas as diferenças para criar uma nova raça e uma civilização, ou melhor, uma verdadeira raça e uma verdadeira civilização brasileiras, resultantes da mescla e da síntese das contribuições dos

stocks raciais originais. Em nenhum momento se discutiu a possibilidade de consolidação de uma sociedade plural em termos de futuro, já que o Brasil nasceu historicamente plural. (MUNANGA, 1999, p. 90).

*Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo* recupera ideias racistas do branqueamento que circulavam no Brasil no início do século XX, época de plena hegemonia do racismo científico, nas quais se visavam construir uma identidade nacional baseada na herança branca europeia como referência que orientaria a formação da sociedade brasileira, negando qualquer possibilidade de se pensar em alguma identidade alternativa, fundamentada na herança negra de origem africana. O seu corpo em cena nos conta a história da identidade nacional brasileira construída por meio do apagamento dos traços de africanidade, pois, como mencionado, o negro era considerado sinônimo de inferioridade, impureza, degeneração. Obá performatiza, desse modo, o passado ao mesmo que tempo que nos leva para o presente, uma vez que o Brasil da vida real, do nosso dia a dia, ainda é hostil com os negros, tentando das mais diversas formas e tecnologias possíveis apagar os vestígios e as memórias da cultura africana.

## MERCI BEAUCOUP, BLANCO!

Musa Michelle Mattiuzzi é performer, escritora e pesquisadora. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo com habilitação em performance na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Os trabalhos da artista subvertem o lugar “exótico” atribuído ao corpo da mulher negra pelo imaginário cisnormativo branco, que o transforma numa espécie de aberração, entidade dividida entre o maravilhoso e o abjeto. Ela trata das questões sobre racialidade e do racismo estrutural a partir das suas obras ao problematizar o corpo negro com sua múltipla pluralidade étnica ainda visto pela ótica racista com valores morais e éticos depreciativos.

Em *Merci Beaucoup, Blanco!* (2015), ela explicita o desejo de branqueamento ainda difuso na sociedade brasileira. Na performance seu corpo está desnudo, vestindo *scarpins* vermelhos, usa uma máscara de flandres semelhante à da Escrava Anastácia que tapa a sua boca. A máscara feita com ralos de pia está presa no seu rosto com longas agulhas que ao serem retiradas, deixam o sangue escorrer pelo seu rosto e pelo seu corpo escorrendo em cima da tinta branca.

A sua ação, como a própria artista descreve, é

[...] pinte-se de branco. Me aproprio da cor branco e componho imagens com o corpo em movimento, as chamo de ações em performance arte” [...] *Merci Beaucoup, Blanco!* é um fragmento de um gesto mínimo, um ruído constante que incomoda e marca o tempo de repetir. O corpo fica branco,

a máscara alva; o gesto vai ganhando sentido intensamente, até se multiplicar (MATTIUZZI, 2018).

*Merci Beaucoup, Blanco!* começou a ser desenvolvida logo após a sua formação em Comunicação das Artes do Corpo. Este trabalho representou uma forma de questionar as violências simbólicas e reais que o ideal de embranquecimento infundido sutilmente à população afro-brasileira causou no seu histórico de vida, na sua formação artística e acadêmica, e de como, consciente ou inconsciente, foi necessário vestir a “máscara branca” para produzir e acessar os espaços de arte. No que toca sua formação, Michelle afirma: “é interessante que o pintar de branco tem essa coisa de pensar a minha criação totalmente eurocêntrica e hegemônica. Eu sou formada pela Pontifícia Universidade Católica, os meus professores todos foram brancos [...]” (MATTIUZZI, 2013). A artista nos faz pensar sobre o tema da educação e a racialidade no Brasil, de como a noção de branqueamento adotado no final do século XIX; as políticas e as práticas nas escolas estiveram enraizadas no pensamento eugênico nacional que tinha como objetivo “transformar uma população geralmente não-branca e pobre em pessoas embranquecidas na sua cultura, higiene, comportamento, e até, eventualmente, na cor da sua pele” (DÁVILA, 2006, p. 13).

Durante a performance, a artista, já toda embranquecida, tira da sua vagina uma espécie de longo colar branco. Em cima de um banco giratório, ela vai fazendo movimentos e exibindo seu corpo todo coberto pela tinta branca. Ela trata por meio da experiência estética do violento ideal de branqueamento pulverizado na sociedade brasileira. Firmando o trabalho como uma estratégia poética de luta política contra um sistema de mundo no qual a opressão de gênero é racializada e oriunda de uma lógica colonial, capitalista e heterossexista (BACELLAR, 2016).

É na perspectiva de problematizar essa violência pós-colonial, que a performance de Mattiuzzi se debruça. Seu corpo atua como máquina de guerra. A imagem do corpo negro sendo pintado de branco revela o ideário do branqueamento como uma das diversas estratégias de eliminação da população negra que acontece pelo genocídio, pela exclusão territorial, pela desigualdade, pelo apagamento/silenciamento, pela apropriação cultural, pelo epistemicídio, entre outros métodos até pela expropriação e fragmentação da sua identidade.

Nessa perspectiva, o dispositivo estético proposto por Mattiuzzi nos faz lembrar que o desejo do branqueamento da raça se encontra latente no imaginário social brasileiro que acontece pela rejeição do negro de si próprio como uma tentativa de fuga dos estereótipos associados negativamente aos não brancos na sociedade ocidental (SCHUCMAN, 2012). O que pode ser lido tanto como uma tentativa de dificultar a construção política de uma identidade negra, quanto como uma lógica operativa de fazer com que o discurso do opressor seja capturado e introjetado pelo oprimido e assumido como

discurso de verdade para si: como tentativa de garantia da homogeneidade do sistema social vigente e de manter os privilégios simbólicos e materiais da branquitude.<sup>9</sup>

A máscara de flandres no rosto da artista semelhante à da Escrava Anastácia é um dos elementos centrais da sua ação por que ela nos reporta para uma memória histórica e uma experiência social traumática que o sistema colonial nos deixou. A artista multidisciplinar Grada Kilomba (2019, p. 33) lembra que a “máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos”. Para autora, a principal função da máscara era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura dos escravizados.

A máscara, como símbolo da violência escravagista, é usada pela artista para tratar dos regimes brutais de silenciamento, da invisibilidade, da negação da humanidade dos/as chamados/as “Outras/os” (KILOMBA, 2019). Durante a experiência estética, quando a artista retira a máscara, simbolicamente ela rompe com as correntes, os açoitos, grilhões para denunciar o encarceramento e as dificuldades que as mulheres negras tem de falar e de ser escutadas dentro de uma sociedade estruturada pelo racismo, sexismo e pelo colonialismo.

Ver a artista tirar às agulhas presas em sua própria boca e seu sangue escorrendo pelo seu corpo pintado de branco, causa-nos um choque porque nos leva para o adensamento das nossas emoções. É uma experiência perturbadora que nos perfura, desestabiliza, desorienta, desarticula gerando em nossos corpos efeitos impossíveis de serem controlados e assimilados rapidamente. Assim temos em *Merci Beaucoup, Blanco!* “a eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de performance tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura emocional” (COHEN, 2011, p. 66). Certamente Michelle Mattiuzzi performatiza a memória traumática da escravidão brasileira com uma estratégia poética que nos coloca num jogo entre o passado e o presente da violência colonial.

---

<sup>9</sup> Em “Entre o ‘encardido’, o ‘branco’ e o ‘branquíssimo’: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana” (SCHUCMAN, 2012, p. 23), a psicóloga Lia Vainer Schucman aponta para a necessidade de se estudar a branquitude como consciência identitária e como categoria social para análise do racismo, pois, intencionalmente ou não, a identidade branca tem um papel fundamental na manutenção e legitimação das desigualdades raciais. [...] a branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram. Por isso, é necessário entender as formas de poder da branquitude, onde ela realmente produz efeitos e materialidades (SCHUCMAN, 2012, p. 23).

Podemos pensar que o programa de performance de Mattiuzzi, ao pintar seu corpo negro com tinta branca usando uma máscara de flandres presa na sua boca por agulhas ataca de forma estética a ideia violenta, racista e a falaciosa da superioridade racial branca. Ideia construída social e culturalmente como parâmetro de humanidade, de pureza artística, de nobreza estética, de condição universal e essencial de acesso ao mundo, que gera processos históricos, socioeconômicos e psicossociais de exclusão social e moral dos sujeitos negros.

As representações sociais do negro, tal como percebemos hoje, está implícito de “relações racistas de poder” (QUIJANO, 2009, p. 73) nas quais prevalecem narrativas hegemônicas, capazes de representá-lo dentro de uma identidade fixada em estereótipos negativos que o inscreve num paradigma de inferioridade em relação aos brancos. O que é sempre uma imagem construída a partir da ótica do branco, de um ser-capturado-pelo-outro, ou seja, uma construção de imagem inventada sobre o “outro”. Para Sueli Carneiro (2005, p. 125 grifos da autora) “o racismo, posteriormente, se apoiará no imaginário aterrorizante construído pelos europeus sobre o africano e a África pela intensificação do corpo negro como portador do mal [...]”.

A performance de Mattiuzzi se apropria e subverte as imagens criadas pela branquitude para causar um desconforto racial nas pessoas brancas. Ao trazer para cena uma experiência de ser negra em uma sociedade cujos padrões estéticos e morais são determinados pela ideologia dominante branca racista. Ela faz da dor corpo político, do trauma poético, da autodestruição protesto de vida, da história hegemônica uma contra narrativa que nos leva a refletir sobre a complexidade cultural, temporal, geográfica, histórica e étnica do Brasil por meio do seu corpo embranquecido. “[...] Durante muito tempo eu falei que meus trabalhos são para pessoas brancas [...]. Eu falava isso porque eu queria criar um constrangimento no espaço da branquitude com toda violência que eles apontam para gente [...]” (MATTIUZZI, 2018<sup>10</sup>). Ela sai do corpo omissivo para se impor no espaço performativo e devolver por meio da estética, o constrangimento, a destruição, a vergonha e a hostilidade que a população negra vivencia cotidianamente. Podemos dizer que em sua performance denúncia o racismo, modos de subjetivação do racismo e estratégias de superação do racismo ao nos elucidar as estruturas do “racismo à brasileira” que mantém a desigualdade racial. Temos na performance de Mattiuzzi um corpo político na medida em que ela desestabiliza os discursos estabelecidos pela supremacia racial, colocando sua própria existência negada

---

<sup>10</sup> MATTIUZZI, Michelle. *Ciclo de diálogos das Artes Visuais Negras em São Paulo: Olhos Que Giram - Encruzilhadas Arte Políticas*. Local: Aparelha Luzia (2018). Este texto é uma transcrição de uma gravação feita por mim da fala da artista Musa Michelle Mattiuzzi ao analisar o processo de criação das suas performances em especial *Merci, Beaucoup Blanco!*. O encontro foi realizado no dia 10 de maio de 2018, e estavam compondo a mesa de discussão além da artista, o Designer de Experiência Visual Apolinário e a Multiartista Aretha Sadick, tendo como mediação Erica Malunguinho.

como afirmação de um ato poético e político.

Assim, as duas performances nos permitem refletir acerca da importância do corpo negro como forma de questionar e problematizar os estereótipos negativos e as representações distorcidas sobre o “ser negro” na sociedade brasileira. Elas estabelecem novas estéticas/políticas que nos fazem refletir sobre como o legado desse sistema de pensamento hegemônico, escravocrata, ocidental, cristão, racista, heterossexual, branco, patriarcal eurocêntrico ainda se faz vigente na cultura do Brasil.

## REFERÊNCIAS

BACELLAR, Camila Bastos. Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. *Urdimento*, v. 2, n. 27, p. 62-77, Dezembro 2016. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/8637/6504>. Acesso em: 20 fev. 2019.

CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil*. 290 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

CARNEIRO, Sueli. *A Construção do outro como não-Ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida da Silva (Org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de criação*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA, Jurandir Freire. *Violência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil 1917-1945*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.

MATTIUZZI, Musa Michelle. *Musa Mattiuzzi Performer*. 2019. Disponível: <https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi/>. Acesso em: 02 jan. 2019.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MUSA Mattiuzzi. *Musa Mattiuzzi Performer*. 2018. Disponível: <https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi>. Acesso em: 05 dez. 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NOGUEIRA, B. Izildinha. *Significações do Corpo Negro*. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

OBÁ, Antonio. *Entrevista com Antônio Obá*. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”*: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em 31.03.2019

Aceito em 06.08.2019

## DESENHANDO NA AMAZÔNIA: MEDIAÇÕES EDUCATIVO-CULTURAIS ENTRE IMAGEM E IMAGINÁRIO

### DRAWING IN THE AMAZON: EDUCATIONAL-CULTURAL MEDIATIONS BETWEEN IMAGE AND IMAGINARY

Ronne Franklim Carvalho Dias<sup>11</sup>

Raimundo Martins<sup>12</sup>

**RESUMO:** Neste ensaio, a Amazônia, mais do que um lugar, é tratada como espaço de cultura visual no qual conceitos de imagem e imaginário constituem um movimento constante de convergência e difusão de sentidos e significados culturais. Os desenhos, como produção visual autoral de uma professora-artista, são analisados como mediação educativo-cultural entre sujeitos que retratam aspectos das relações simbólicas da Amazônia amapaense deslocando seus modos de ver, pensar e refletir criticamente sobre o espaço social de vivência, explicitando posições divergentes dos discursos e abordagens imagéticas estereotipadas que se reproduzem desde o início da colonização do Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desenho, Amazônia, Imagem, Imaginário.

**ABSTRACT:** In this essay, the Amazon, more than a place, is treated as a space of visual culture in which concepts of image and imaginary constitute a constant movement of convergence and diffusion of senses and cultural meanings. The drawings, as visual production of a teacher-artist, are discussed as educational-cultural mediation between subjects who portray aspects of the symbolic relations of the Amazonia amapaense displacing their ways of seeing, of thinking and reflecting critically on the social space of living, exposing divergent positions in relation to discourses and imagery approaches stereotyped that have been reproduced since the beginning of Brazil's colonization.

**KEYWORDS:** Drawing, Amazon, Image, Imaginary.

## INTRODUÇÃO

A autoafirmação cultural tem sido uma frente discursiva desde os levantes decoloniais que ocorreram em meados da segunda metade do século

---

<sup>11</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG); docente do Instituto Federal do Amapá (IFAP) [ronnefranklim@gmail.com](mailto:ronnefranklim@gmail.com)

<sup>12</sup> Docente colaborador do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás (UFG); docente da Maestría em Arte y Cultura do Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes” (IENBA) a Universidad de la República Uruguay. [Martons.raimar@gmail.com](mailto:Martons.raimar@gmail.com)

XX<sup>13</sup>. Essa frente intensificou-se desde então por meio de debates acadêmicos na área de humanas, por modos de pesquisa e perspectivas filosóficas que deslocaram paradigmas científicos eurocêntricos e, gradativamente, os direcionaram para epistemologias da cultura e da arte tendo como foco processos identitários desse mundo conceitual emergente.

A cultura visual, uma ramificação dos estudos culturais, surge como base teórico-metodológica para discutir a cultura de modo crítico questionando paradigmas normativos da modernidade eurocêntrica e, em decorrência, suas influências societais. Ela sugere uma diversidade de possibilidades interpretativas da imagem, da arte e de artefatos que nos possibilitam estudar e compreender fenômenos culturais. Na cultura visual, a reflexão, ao contrário da racionalidade moderna linear, estuda não somente o conceito de imagem, mas, discute e analisa a própria imagem a partir de uma diversidade de perspectivas, manifestações e suportes de diferentes naturezas e ordens discursivas.

Neste ensaio, a visão de pesquisador nativo e atuante como professor de arte na educação profissional de uma parte da Amazônia, se confronta com modelos legitimados historicamente nas instituições escolares percebendo tais modelos não apenas como impositivos, mas, já naturalizados nas relações sociais.

Uma ansiedade investigativa me acompanha e não se contém ao falar sobre narrativas estabelecidas - visões externas e generalizantes - confrontando-as com discursos de dominação. Além disso, faz-se necessário compreender as perspectivas que atravessam tais paradigmas buscando problematizar suas narrativas e suas potências.

Ao utilizar a pesquisa qualitativa, consigo moldar as ferramentas necessárias ao empreendimento investigativo tendo como foco a pesquisa de campo e, especialmente, a participação dos sujeitos interlocutores para delinear e descrever os *cenários de vida* onde eles e o próprio pesquisador estão inseridos (CASTAÑEDA; MORALES, 2017). Explicitando melhor a questão, podemos perguntar: que impacto o contexto histórico-social amazônico tem sobre o ensino do desenho? A complexidade do cenário amazônico amapaense será discutida através de duas produções visuais de uma professora-artista integrante do grupo de colaboradores da pesquisa doutoral, e suas visualidades.

O desenho de caráter autoral, como artefato cultural utilizado no ensino de arte, será utilizado para discutir a Amazônia de muitas imagens, visualidades e imaginários. No ensino do desenho, como mediação cultural, buscamos problematizar aspectos da cultura local como forma e processo que se interconectam e se complementam no fluxo de acontecimentos sociais e

---

<sup>13</sup> Ver no artigo MALDONADO-TORRES, N. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, Março 2008, p.71-114.

cotidianos. A análise visual e demais questões levantadas a partir das imagens, são interpretações que relacionam repertório simbólico e aspectos da experiência visual.

## IMAGEM, VISUALIDADE E IMAGINÁRIO

Se a imagem é a *matéria-prima* da construção visual dos espaços sociais (MARTINS, 2009), as visualidades são de substancial importância para a compreensão cultural que emerge na relação tempo-espaço. As visualidades são compartilhamentos visuais em espaço e tempo social específicos, embora elas não se mantenham como representações fixas ou estáveis. A partir da imagem a compreensão das “visualidades ganham sentido como representações que transitam e emergem de repertórios visuais criando associações, acionando referências e evocando contextos” (MARTINS, 2009, p. 35).

A evocação do contexto ganha relevância como abordagem que trata a imagem em um espaço de contato, espaço que pode ser íntimo, pessoal ou coletivo. Como artefato cultural as imagens integram dinâmicas de vivência em ambientes constituídos e movidos por significados e sentidos. O espaço íntimo/pessoal, não se fecha em si mesmo como algo hermético, em suspensão. Embora seja um espaço subjetivo é, também, um espaço de contato, capaz de gerar interações profundas com elementos externos aos indivíduos, ou seja, com a cultura que envolve e, de alguma forma, se reflete em micro-espaços sociais. O ‘tempo da experiência’ é processado nesses espaços de contato suscitando fragmentos/momentos que reconhecemos como lembranças, recordações, rememorações de sonhos e situações pessoais e coletivos.

Visualidades são imagens que são associadas às práticas culturais, eventos visuais, artefatos constituídos e imbricados como marcas situadas num espaço-tempo culturalmente atravessado pelo visível - algumas vezes pelo “invisível” amazônico. Para Martins (2009) as imagens vinculam *referências culturais* que ajudam a compreender o mundo social e tais referências influenciam o modo de ver dos sujeitos. Como pano de fundo das imagens e visualidades está o imaginário que também se amplia e constitui sob a influência dos espaços culturais.

O *imaginário*, de acordo com Castoriadis (1995), se configura como algo intrínseco às estruturas de sentidos das sociedades, como identidades e elementos simbólicos inscritos no social, não concebidos somente como algo *instituído*, fixo. As mudanças, do ponto de vista castoriadiano, acontecem a partir *de dentro* das estruturas sociais, como um processo *instituinte* de autotransformação social.

A dimensão do imaginário está encharcada pelo *social-histórico* (CASTORIADIS, 1995), demarcando condições de existência ao mesmo tempo

em que dilata suas fronteiras em formação contínua, pois é na relação com o imaginário, em sua *inerência social*, que evidencia o instituído e aspira novas formas de existência.

As imagens e desenhos no contexto amazônico compõem saberes e experiências sobre a natureza e o social, interligados numa complexa rede de práticas sociais, simbolismo e afetividades, constituindo um imaginário da realidade cotidiana local. Castoriadis (1995) diferencia o *imaginário* do *falso*, como uma mera invenção enganosa vista pelo positivismo científico. Para o autor, o imaginário integra a funcionalidade e a lógica da ordenação social presente nas linguagens e nas instituições sociais, assim como escapa à racionalidade e caminha na direção da *indeterminação* dos significados simbólicos e daquilo que está instituído socialmente.

Castoriadis (1995) formula o conceito de *social-histórico* a partir de uma dupla dimensionalidade indissociável para explicar as dinâmicas que ocorrem na sincronia e simultaneidade social e na diacronia e sucessão histórica, capazes de criar novas formas de *ser* individual e coletivo. Tais dinâmicas impulsionam interesse e curiosidade, mobilizam a necessidade de não ficarmos fadados a uma imagem mimética do mundo, tampouco, ao determinismo de uma realidade que pode tornar-se recorrente.

O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras / formas / imagem, a partir das quais somente é possível falar-se de ‘alguma coisa’. Aquilo que denominamos de ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos (CASTORIADIS, 1995, p. 13).

O imaginário, entranhado nas práticas sociais, vincula-se à realidade circundante, mas não se contenta com uma condição fixa, visto que é o imaginário que atribui sentido à realidade. Instituído a partir de ações concretas no mundo, o imaginário serve como suporte social, uma espécie de senso comum que liga *representações sociais* por meio de produções simbólicas de caráter imagético e de caráter artístico.

Ainda em sintonia com Castoriadis, consideramos a imagem uma dimensão materializada do imaginário que, embora invisível e imaterial, não se contém imaterialmente. A eloquência do *imagético* se fortalece ao se associar a outro elemento das representações sociais como o caráter *conceitual*, fluido, mutável e evidente em produções artísticas, artefatos, monumentos, cidades...

O social-histórico (...) é, por um lado, estruturas dadas, instituições e obras ‘materializadas’, sejam elas materiais ou não; e, por outro lado, o *que* estrutura, institui, materializa. Em uma palavra é a união e a tensão da sociedade instituinte e da sociedade instituída, da história feita e da história se fazendo (CASTORIADIS, 1995, p. 131).

Na interface entre imagem e visualidade está o olhar do sujeito, pois o social-histórico não acontece sem o sujeito. Para a cultura visual o ‘visual’ não corresponde ao processo físico-fisiológico, o olhar é tratado como construção social da vida cotidiana como “experiências culturais do olhar” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 44). Assim, o olhar dos professores-artistas que participaram da pesquisa compõe uma carga simbólica que se revela nos desenhos, compreendidos como visualidades singulares da Amazônia amapaense num universo no qual imagens se cruzam, proliferam e se esvaem em ciclos naturais e sociais.

Pelo olhar formam-se camadas de sentidos individuais que se sobrepõem a significados coletivos configurando e reconfigurando modos culturais resistentes, (re)adaptáveis e transformadores de si e de identidades. Martins (2009, p. 34-35) revela outro processo complexo e substancial do ver, a “**experiência visual**”, que invade modos de ser e influencia modos de viver socialmente. Independentemente de ser artista ou não, trata-se de envolver os processos sobre como as imagens operam, se relacionam e são representadas em seu contexto cultural. Mais densa e intensa que a experiência do ver é a “experiência visual” caracterizada como um “cosmos imagético” de onde emergem formas de produzir sentidos tão diversos e complexos.

## O QUE DIZER DE UMA CULTURA AMAZÔNICA?

Que descrições visuais poderiam caracterizar essa região do país e sua territorialidade cultural-histórica específica? Muitas foram, e ainda são, as **representações** difundidas na tentativa de formar uma identidade única sobre o contexto amazônico, instituídas histórica e ideologicamente desde o período colonial. Tais representações vêm impregnadas de um discurso mítico sobre essa vasta região ainda desconhecida de muitos brasileiros. O imaginário construído pelos colonizadores ainda persiste como metanarrativa, uma espécie de imagem matriz da região, exemplo emblemático veiculado pelo nome exótico emprestado ao grande *Rio das Amazonas*, quando da navegação entre 1541-1542 do espanhol Francisco de Orellana (1511-1546) um dos primeiros exploradores europeus a adentrar essas águas.

Desde a época dos colonizadores essa visão externa e distante persiste em estabelecer uma compreensão binária, utilizada para explicar o contexto amazônico a partir de duas abordagens dicotômicas: o natural e o cultural, com destaque para a primeira sobre a segunda, como se os habitantes, nativos ou não, vivessem imersos e determinados pela natureza envolvente. Os indígenas, por exemplo, eram vistos e tratados pelos exploradores como uma espécie de extensão animalesca nesse ambiente silvestre. Eles não eram

considerados agentes (ou mesmo gente), no ambiente que habitavam, eram tratados como sendo incapazes de dominar a natureza (GONÇALVES, 2005, p. 21).

A relação homem-natureza ainda é vista por especuladores do mercado como uma imagem atrativa para suas lentes externas, mas, por vezes, essa especulação também atrai lentes internas, nacionais. Não é, necessariamente, o caso dos nativos que, depois de muitas experiências negativas e até mesmo humilhantes, aprenderam a ver especuladores e especulação com novos olhos. A temática amazônica, quando registrada por olhares exógenos, não raro, é explorada em profusão com elementos do ambiente na tentativa de justificar o imaginário de um paraíso fantástico e selvagem. Elementos esses que se põem paradoxalmente ao conhecimento dos detalhes verdes da Amazônia.

A visão externa, à medida que se distancia dos fenômenos em questão, torna-se cada vez generalizante e simplista, pois, ao ignorar a proximidade no espaço de contato reduzem-se detalhes e problemas que podem fazer diferença em termos da compreensão do espaço social.

O romance “Amazônia Misteriosa” (1925), do escritor carioca e médico sanitariano Gastão Cruls, baseado em literatura de ficção científica, desenvolveu um imaginário a partir de leituras de vários gêneros mitológicos, folclóricos, romances e relatos de expedições sobre a Amazônia, de longe, antes mesmo de ter pisado ou visitado a Região Norte. O autor “espelhou nas suas obras a vida brasileira, nomeadamente a realidade *amazônica, captada através de sensações visuais de grande agudeza*”<sup>14</sup> [grifo nosso]. Suas afirmações e comentários exerceram grande influência sobre o imaginário da região e sobre outros modos de produção visual.

Produções iminentemente visuais vinculadas às grandes indústrias de imagens como o filme *Anaconda* (direção de Luis Llosa, 89 min., BRA/EUA/PER, 1997), o filme de animação *Rio* (direção de Carlos Saldanha, 96 min., BRA/EUA, 2011), a novela *Uga-Uga* (escrita por Carlos Lombardi, BRA, 2000), a história em quadrinhos do *Papa-Capim* (Criação de Maurício de Sousa, BRA, 1960), a escola de samba Beija-Flor de Nilópolis/RJ que foi campeã em 2004 e 2008 com enredo sobre duas capitais da Amazônia, Manaus e Macapá respectivamente, são alguns exemplos de narrativas de alcance global que insistem em disparar ofensivas utilizando versões distorcidas ou até mesmo deformadas do imaginário interno da Amazônia.

Um exame mais detalhado dessas versões em forma de narrativa, que provocam e excitam à audiência globalizada sobre o imaginário da Amazônia,

---

14 Seu romance influenciou uma adaptação para histórias em quadrinhos publicada na revista Edição Maravilhosa da EBAL em novembro de 1955, e inspirado para uma versão fílmica em 2005, roteirizado por R. F. Lucchetti, sob a direção de Ivan Cardoso, com o título de *Um Lobisomem na Amazônia*. (Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gast%C3%A3o\\_Cruls](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gast%C3%A3o_Cruls). Acesso em: 02 dez. 2018).

deixam evidente que o tema não pode ser abordado de maneira ingênua, contemplativa, tomando como referência somente parâmetros de entretenimento. Há nessas narrativas recorrências que se cruzam formando pontos em comum, repetindo modelos fenótipos dos nativos, resultantes da exuberância do ambiente natural amazônico, gerando ou reforçando uma extensa trama de **representações estereotipadas**.

Stake (2011, p. 38) esclarece que “um estereótipo é uma representação simplista, geralmente uma representação errônea. Muitas vezes ele é lembrado depois que os detalhes são esquecidos”. Imagens estereotipadas não potencializam ou provocam significados que sejam considerados “inverdades” sobre o cotidiano da região, mas elas se configuram como “verdades” parciais ao tratarem uma pequena parte da história como válida para todos os efeitos. Tais imagens camuflam, confundem, distorcem realidades locais colocando sob suspeita práticas, genealogias e vínculos com o imaginário dos amazônidas. Essa forma de representação esmaga realidades sociais e expressões identitárias como autorrepresentação de uma cosmogonia dos nativos e agentes sociais.

A visão “externa” parece ter um discurso de apoderamento em relação à exploração imagética de um imaginário rico em detalhes visuais. Essa tem sido uma estratégia recorrente dessas narrativas midiáticas. A visão de fora faz ver um cenário exuberante ao mesmo tempo em que se contrapõe a um vazio de conteúdo crítico, ou seja, às necessidades imanentes do contexto e seus agentes. Acaba sendo uma visão homogeneizante decorrente dessa assimetria de conteúdo e ausência de crítica, neste caso configurada por estereótipos imagéticos que nos levam a perceber um desequilíbrio na compreensão sobre a região, imprimindo e disseminando ideias rasas, centralizadoras e desprovidas de referências qualificadas.

Arriscamos dizer que as representações estereotipadas, amplamente promovidas pela mídia de massa, ganham uma nova classificação, não somente como entretenimento, mas como discursos de apoderamento sob novos arranjos visuais, agora intensificados por meios digitais. Estrategicamente, vinculados aos algoritmos cibernéticos as grandes mídias produzem, reproduzem e replicam imagens e discursos numa escala global. São imagens e discursos formatados a partir de uma visão superficial que atende os interesses e conveniências veiculadas pelas narrativas midiáticas. Um exemplo é a exuberância de recursos naturais, exóticos e “intocáveis” que configura essas tipificações romantizadas forjadas por tais discursos de dominação, reforçando a ideia importada de uma Amazônia regida pela natureza “bela”, porém, nebulosa e selvagem.

Outro mecanismo utilizado nas narrativas produzidas pelas grandes indústrias da imagem é observado em pontos de tensão nos quais situações conflituosas envolvem, basicamente, uma trama entre a pirataria de espécies em extinção da nossa fauna e flora, o contrabando de minérios preciosos e a

devastação da floresta. Esses que seriam os principais problemas da região amazônica a serem pintados nos *scripts* se reproduzem como cacoetes dramáticos, enredos repetitivos e finalizações previsíveis.

Os cacoetes seriam os recorrentes roteiros dessas narrativas externas que corroboram para reforçar estereótipos sobre o regional, o que me faz persistir na questão: como é possível apresentar a rica e complexa vida social de uma região a partir de um único molde imagético-imaginário? Vemos esses estereótipos como um tratamento no mínimo pejorativo, que subestima diversidades identitárias. Essas produções estão associadas a lógica do consumo, pois suas narrativas reforçam uma tendência do mercado global que consiste em não mexer, ou alterar estruturas narrativas que foram bem-sucedidas em produções anteriores e estão fixadas no imaginário dos consumidores.

Para não deixar de tratar o perigo real na Amazônia, detectado em muitos âmbitos da vida cotidiana e sob múltiplos processos de dominação, podemos mencionar roteirizações nas quais a visão crítica é escassa ao não identificar resistências (sociais, ambientais...) e fazem “engrossar o caldo” de uma Amazônia vulnerável às fortes pressões do mercado global. Imagens e discursos apresentam uma nova forma de dominação, agora não somente pela força braçal como a escravização de índios e outras explorações de povos da floresta, mas utilizando representações imagéticas que convergem interesses e valores externos àqueles dos nativos. São imagens que sustentam modos de ver impregnados por modelos preestabelecidos e reducionistas diante da complexa situação do ambiente e das circunstâncias socioculturais.

Tomando como referência autores como Castro (2012), Almeida (2012) e Gonçalves (2005), apresentamos três argumentos que caracterizam ofensivas discursivas que contribuem para a complexidade dos processos de dominação sobre a Amazônia: (1) uma desigualdade regional que menospreza a autonomia política e administrativa das comunidades locais; (2) uma “ineficácia” social na exploração das fontes de riqueza naturais e do uso “apropriado” das terras, e (3) a fragilidade de políticas de conservação da Amazônia ao criar medidas “protecionistas” que debitam boa parte da devastação das florestas na “conta” dos seus próprios habitantes.

Uma visão crítica e responsável em relação aos grupos sociais da Amazônia deveria reconhecer como características a diversidade e diferença que influenciam condições sociais, históricas, territoriais e culturais. Professores e artistas, como parte desses grupos sociais, remam contra a maré ao enfrentar tentativas de dominação e hegemonia ideológicas. Manifestações artístico-culturais e ações estético-educativas desses grupos configuram relevantes posições identitárias e desdobramentos em ações políticas. Os povos da floresta enfrentam um processo de invisibilidade política (GONÇALVES, 2005, p. 166) de modo coletivo dissolvido entre figurantes, assim como individualmente, por atores de uma visibilidade

velada, gerada pelas indústrias da imagem que ofusca o protagonismo da vida social amazônica.

No Amapá, por exemplo, não é raro índios, ribeirinhos e outros habitantes da floresta trajarem calça jeans, tênis e óculos de sol, habitarem casas de alvenaria com antenas parabólicas ou com acesso à internet e utilizarem smartphones e notebooks. Eles frequentam escolas, faculdades e museus, passam em concursos públicos, se tornam empreendedores e assumem mandatos eletivos. Frequentam cinemas e espaços públicos, fazem compras em lojas sofisticadas do centro da cidade ou em *shopping centers*, se deslocam em automóveis próprios, em voadeiras e rabetas<sup>15</sup>. Em síntese, vivem de maneira autônoma como agentes sociais e históricos que por meio de lutas diárias, trabalho e formação escolar conquistaram tal condição.

Não temos a intenção de apresentar um contra discurso para enaltecer nem tampouco isentar esses indivíduos da região amazônica de conflitos e mazelas sociais enfrentadas por pessoas que vivem em regiões urbanas ou rurais e se encontram em situação desabastada, em pobreza econômica, fragilidade educacional e risco social.

Por um lado, não temos a pretensão de encontrar uma explicação para essas tensões entre o social e o natural a partir de uma visão que utilize o paradigma das ciências naturais para explicitar questões culturais, recurso conhecido do velho viés positivista. Por outro lado, considerando a complexidade das construções sociais e suas realidades específicas, é inegável a influência mútua dessas duas dimensões, especialmente, em se tratando do contexto amazônico onde o próprio imaginário interno é cultivado de seu espaço local-geográfico.

Longe de buscar uma harmonia comparativa, vale ressaltar que a Amazônia se apresenta num **espaço-tempo culturalmente localizado**, carregado de heterogeneidades, conflitos e desigualdades (GONÇALVES, 2005). A riqueza de seu bioma<sup>16</sup> e da diversidade cultural, como imagem vista de longe, contrastam com as realidades vistas de dentro da Amazônia. A desigualdade não é apenas visível de longe, como clarões que surgem na floresta. Ela resulta de zonas de conflito que se formam nos micros espaços, de modo permanente e sob as úmidas ramagens, onde muitas são as disputas de poder por terras entre madeireiros, fazendeiros e mineradores. Poderosos, ávidos e motivados pela ganância de recursos naturais, eles mobilizam a

---

<sup>15</sup> Embarcações de pequeno porte com uso de motores marítimos comuns nos rios da Amazônia.

<sup>16</sup> Um bioma é um conjunto de tipos de vegetação que abrange grandes áreas contínuas, em escala regional, com flora e fauna similares, definida pelas condições físicas predominantes nas regiões. Esses aspectos climáticos, geográficos e litológicos (das rochas), por exemplo, fazem com que um bioma seja dotado de uma diversidade biológica singular, própria. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/meio-ambiente/2009/10/biomas-brasileiros> Acesso em: 19 out. 2017.

violência ambiental e humana que se estende através de braços de atuação como a garimpagem, a pirataria, o tráfico e a grilagem.

Grande parte dessa região convive com a precariedade de atendimento do estado brasileiro que reverbera na forma de trabalho (semi)escravo no campo, exploração sexual, no massacre de lavradores e assim por diante. Tratados com indiferença por parte do governo, a precariedade do cotidiano dessas pessoas reafirma uma outra imagem interna, sombria e tenebrosa da região: uma terra de homens sem lei! De acordo com Gonçalves (2005), a realidade interna heterogênea assinala não somente a existência de uma Amazônia, mas a coexistência de várias *Amazônias* caracterizadas por uma pluralidade de realidades contraditórias, assimétricas e vulneráveis.

Características diversas àquelas “pintadas” pelas grandes narrativas midiáticas são hoje pertencentes à bacia amazônica. Não mais condizente com o verde absoluto, úmido e orgânico, a realidade amazônica de hoje é outra (GONÇALVES, 2005). A diversidade transforma tanto os cenários, como também pensamentos e práticas culturais se reconfiguram mobilizando toda uma dinâmica cultural por meio de imagens e representações sociais.

## DESENHOS COMO MEDIAÇÃO CULTURAL

O ensino do desenho nesta pesquisa é considerado um elemento problematizador de cultura. Com frequência os desenhos são tratados apenas como produto e processo educativo, como recurso pedagógico para o desenvolvimento de aprendizagens e subjetividades. Além do parâmetro pedagogizante, eles são artefatos culturais, com a capacidade de transitar da compreensão de mundo à criação de novos mundos.

Ao considerar o impacto de questões do ensino do desenho, o ambiente, sem sombra de dúvida, tem grande relevância. Na análise das imagens, referências simbólicas e o contexto local estão presentes incluindo os tipos de suporte e as técnicas materiais. O espaço e os artefatos culturais do entorno são um elo importante entre a percepção e a produção dos **professores-artistas** participantes da pesquisa ao colocar em perspectiva a recepção e circulação de tais artefatos entre os alunos e o público amapaense em geral.

Das produções visuais produzidas na pesquisa de campo escolhemos duas séries de imagens da colaboradora professora Carla Marinho intituladas “Cuias relicários de lembranças”<sup>17</sup> (Fig. 1) e “Madeiras sobre-viventes”<sup>18</sup> (Fig. 2). São produções artístico-imagéticas importantes e emblemáticas no diálogo no contexto ambiental-histórico amazônico.

---

<sup>17</sup> Exposição individual selecionada em edital da Galeria do Sesc-Amapá no ano de 2015.

<sup>18</sup> Exposição individual realizada em 2007 no Sesc-AP. No ano seguinte foi selecionada pelo Sesc-AM e Sesc-MA para participar do circuito de arte norte e nordeste.



Figura 1. Série: Cuias relicários de lembranças. Carla Marinho, 2015. (Fotos: Carla Marinho).

A cuia<sup>19</sup> não é considerada um suporte convencional para uma exposição em galeria, apesar da versatilidade do material e da proposta de inovação que uma exposição de arte contemporânea se disponha a realizar. No cotidiano local a cuia é um utensílio multiuso de fácil acesso para os ribeirinhos, indígenas e outros grupos tradicionais. Na área rural se recorre à cuia para tomar banho e para retirar água do porão das embarcações de pequeno porte. Também é utilizada nos afazeres domésticos como vasilha para servir farinha de mandioca e açaí e, ainda, como recipiente para jogar milho aos “serimbabos”<sup>20</sup> etc. Na cidade a cuia é utilizada como tigela e é imprescindível para tomar o tacacá<sup>21</sup>. Essas cuias, em especial, recebem, artesanalmente, uma impermeabilização de resina natural e, na parte externa, são feitos desenhos de padrões gráficos decorativos.

<sup>19</sup> A cuia é o fruto da cueira (*Crescentia cujete*), planta encontrada extensivamente nas regiões Norte e Nordeste. É da sua casca resistente o principal uso como utensílio nos afazeres domésticos e de trabalho rural.

<sup>20</sup> Assim são conhecidos popularmente nos interiores do Amapá e arquipélago do Marajó no Pará, os animais de terreiro (xerimbabos), especialmente, aves como galinhas e patos.

<sup>21</sup> Iguaria de origem indígena típica da região Norte brasileira, na qual se toma a goma de tapioca fervente com camarão, erva do jambú regado ao molho do tucupí.

Carla realiza desenhos internos nas cuias. Lamparinas, vassouras, rádio analógico, pote de barro, penteadeira, almofadas e agulhas, rede com mosqueteiro e garrafadas são desenhados dentro das cuias, imagens-rememorações de objetos de uma realidade cotidiana rural que está se tornando ausente. Os desenhos instigam as pessoas a pensar e refletir sobre essas cuias como objetos que revelam aspectos da intimidade, da vida doméstica, das práticas de trabalho, das rotinas e dos saberes populares representados no artefato. Ao utilizar a metáfora do relicário - do latim *relicarium*: “lugar dos restos” -, a autora traz a ideia de guardados, de fragmentos de objetos, acionando lembranças de pessoas, de um determinado grupo social e, de maneira específica, da sua avó Luzia.<sup>22</sup>

Acessar lembranças é tarefa complexa em relação a objetos, práticas e imagens instáveis que se esvaem ao longo do tempo, que dependem da memória por vezes dispersa, gerando lacunas e espaços vazios na trajetória de vida dos indivíduos. Os desenhos de Carla sugerem inscrições ilusórias através de imagens refletidas numa superfície côncava. As imagens em superfícies curvas tornam-se irregulares e disformes de acordo com a perspectiva de quem as vê. Esse é um dos pontos chave na discussão dessas imagens, desenhadas/configuradas numa realidade disforme para quem olha de fora e a distância. Há, também, distorções para quem as olha de dentro. O ajuste de foco corresponde à visão crítica da realidade que se quer observar, num processo de aproximação e distanciamento em busca de uma visualização mais adequada do objeto em questão.

Há uma *duplicidade na imagem*. Segundo Blanchot (2011, p. 262-264) toda imagem é movida por semelhança e não semelhança, indistintamente. Por um lado, a imagem é uma *representação* que se configura como mimética dos objetos do mundo. Essa dimensão valoriza significados que possibilitam um reconhecimento do objeto como “verdade”, uma presença real, porém, enquanto essência, como sugere o ideal das belas artes. Por outro lado, a imagem se faz *ausência* embora sua *presença* esteja representada. Mas a imagem configura uma suspensão de sentidos ao ser vivenciada como experiência. À medida que se assemelha a objetos e acontecimentos tende a gerar um *mal-entendido* das coisas, uma experiência capaz de provocar sentidos ainda *indeterminados*.

A imagem depende não somente da gradual distância do olhar, como também da superfície onde é projetada. Neste estudo as superfícies/suportes dos trabalhos artísticos não recebem passivamente a intervenção do desenho: há uma interferência direta no desenho e na qualidade da imagem, como se os objetos, ou seja, as cuias, reivindicassem a sua participação na produção das imagens e do espaço onde elas emergem.

---

<sup>22</sup> Carla toma uma protagonista para sua proposta, sua avó Luzia (1914-1990), parteira pioneira do município de Ferreira Gomes-AP, também conhecida como “Mãe velha”.

A cuia, objeto que na região amapaense é utilizado cotidianamente, caracteriza bem a *duplicidade* definida por Blanchot devido a sua leveza e resistência, a sua morfologia e dimensão como artefato tão próximo das mãos, condição que possibilita o manuseio versátil e rotineiro dos usuários. De alguma maneira, a proposta artística pensada e realizada pela professora aproxima a tecnologia da cuia, de fácil acesso local, ao desenho como técnica corriqueira – passo inicial no estudo das artes visuais. A cuia, ao ser utilizada na construção de um processo poético, deixa de ser um suporte passivo. Sua estrutura, forma e textura interferem na produção da imagem potencializando o espaço educativo de aprendizagem e circulação no meio sociocultural.

A série “Madeiras sobre-viventes” (Fig. 2), na qual Carla Marinho desmonta e remonta tábuas de eucalipto e pinus<sup>23</sup>, tem um forte apelo para trabalhadores engajados no mercado informal. As intervenções em desenho revelam personagens anônimos que labutam nas ruas, que se reinventam e povoam diariamente a paisagem da cidade. Carla faz da produção poética um ato de intervenção, um registro paralelo das lidas de trabalhadores que compõem ao mesmo tempo em que intervém no cenário urbano. A reutilização de tabuinhas de pinus usadas em caixas para o transporte de frutas, peças coletadas em feiras, ruas e lixeiras, são transformadas em suporte que aproxima a produção artística do dia a dia de pessoas anônimas.

De vendedores ambulantes a farinheiro, da mulher parteira ao trabalho infantil, essas imagens dialogam com relações de trabalho, sugerem uma intensidade de movimento que se desloca do campo para a cidade e vice-versa. São imagens que registram o espaço cotidiano de maneira dinâmica, como tempo que flui num movimento de instabilidade e mudanças da paisagem urbana.

Ainda segundo Blanchot (2011), é no território instável da imagem, com sua *duplicidade* de representações e indeterminações, presença e distância... que o imaginário se revela. Não como imagens claras de contornos definidos e superfícies iluminadas..., mas, como experiência de contato. Ao buscar/explorar os sentidos das imagens caímos em zonas escuras que escapam a significados predefinidos. Como possibilidade de recursos alternativos esses sentidos podem propiciar uma relação mais profunda e

---

<sup>23</sup> Eucalipto e pinho integram a “silvicultura” que são monoculturas de povoamento florestal para a indústria. Para os ambientalistas são conhecidas também como “deserto verde” por deteriorarem a fertilidade do solo modificando o ecossistema típico da região. Eucalipto e pinus (também conhecido pinho) são plantas exóticas, nativas do hemisfério norte, especialmente México e Califórnia-EUA. Desde 1995, a Amcel (maior empresa no plantio de silvicultura do Amapá) produz celulose, base na fabricação de papel, para exportação, abastecendo o mercado asiático e europeu. A empresa abrange quase 250.000 hectares, alcançando sete municípios amapaenses, porém, impactando conflitos ao atingir comunidades locais como “posseiros”.

fecunda do imaginário, fazendo brotar imagens não como achados, mas, como resultado desses conflitos.



Figura 2. Série: Madeiras sobre-viventes. Carla Marinho, 2007. (Foto: Carla Marinho).

Nos desenhos sobre a madeira a autora se apropria de texturas naturais e concretas, de nódulos e veios da madeira crua, transformando-os ao mesmo tempo em suporte e interferência compartilhados com as figuras humanas nos desenhos. Ainda que fragmentadas e remontadas de maneira irregular, as figuras humanas resistem a palidez do pinus e a assimetria das tábuas de madeira. A produção dos desenhos reivindica um ato político, apesar da descontinuidade e fragmentação das imagens em vários pedaços.

As propriedades formais, o contexto de produção, de consumo e troca dos desenhos nos instigam a refletir sobre a série *Madeiras sobre-viventes* considerando algumas possibilidades de interpretação: 1) a *sobrevivência* diante dos descartes e desmatamentos – a exploração madeireira, mesmo com autorização de reflorestamento, ainda causa grande impacto ambiental, no caso do Amapá toda a produção de pinus e eucalipto é transformada em cavaco (madeira triturada) para exportação; 2) a condição que se impõe ou que *está sobre* os vivos os estanca/oprime – as grandes áreas de monocultura comprimem os pequenos agricultores, roceiros e comunidades tradicionais adjacentes sem contrapartidas significativas para o desenvolvimento sócio-econômico local; 3- o lugar de *fala dos sobre-viventes* como potência desse sujeitos históricos e políticos que persistem lutando.

Seriam essas representações de corpos sobreviventes da vida diária? Ao se confrontar com tabuinhas-suporte utilizadas na produção dessa manifestação poético-visual, esses sujeitos aparentemente frágeis se fazem conhecedores da sua própria condição de trabalho simbolicamente projetada nas cuias e tábuas capacitando-os a tomar consciência, contar e intervir em suas histórias cotidianas. Como figurantes ou protagonistas, esses sujeitos podem, também, ser instigados a criar táticas de resistência, de existência e permanência nos cenários de vida.

O simbólico e os saberes que constituem a atuação dos sujeitos professores-artistas na prática do ensino de desenho não devem ser apartados das formas, modos e condições cultural-ambientais nas quais eles vivem. A realidade pedagógica, assim como as produções artísticas, são atravessadas pela cotidianidade local desenhando os *cenários de vida* desses sujeitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagens e imaginários de uma Amazônia amapaense não estão assujeitados apenas aos estereótipos difundidos globalmente pelas indústrias da grande mídia, são trabalhados e se manifestam em várias frentes de atuação social e educacional como fica evidente na produção da professora Carla Marinho. Esses desenhos se apresentam como brechas para construir criticamente práticas e significados culturais e educacionais culturais que se combinam para integrar a atmosfera visual da vida social. Não podemos tratar a cultura local como algo fechado em si própria, mas, como uma cultura rica em sentidos e significados que, por muito tempo, desde a inauguração colonial do Brasil, esteve sufocada em si mesma e inapreensível a outras culturas e realidades.

A articulação entre os conceitos de *indeterminação* da construção *social-histórica* de Castoriadis (1995) e a *duplicidade da imagem* de Blanchot (2011) possibilitam uma crítica da imagem a partir dos *modos de ver*, princípios que fundamentam os estudos da cultura visual (MARTINS, 2009; HERNÁNDEZ, 2011). Esses princípios são elementos chave no sentido de compreender e interpretar a imagem e suas relações com o imaginário, ou seja, o modo como aquilo que excede o *instituído*, ao escapar, torna-se *instituinte*. O imaginário é um “significado-significante”, como argumenta Castoriadis, uma espécie de fundo infinito que se estende aos planos prático, afetivo e intelectual da vida individual e social.

Os desenhos discutidos neste texto, com seu viés pedagógico, são uma maneira de abordar e compreender aspectos simbólicos locais. São, também, uma maneira de abrir janelas culturais, percorrer caminhos regionais, experimentar movimentos que sinalizam espaços de contato buscando trânsitos e transbordamentos entre imagem, visualidades e imaginário.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo. Territórios e territorialidades específicas na Amazônia: entre a “proteção” e o “protecionismo”. *Caderno CRH*, Salvador, v. 25, n. 64, jan/abr, 2012, p. 63-71.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CASTAÑEDA, José Antonio Serrano; MORALES, Juan Mario Ramos. Narrar a Vida: deliberações no campo Biográfico. In: MARTINS, Raimundo, TOURINHO, Irene, SOUZA, Elizeu Clementino de (orgs.). *Pesquisa Narrativa - Interfaces entre histórias de vida, arte e educação*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2017, p. 75-97.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 5 ed. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

CASTRO, Edna. Expansão da fronteira, megaprojetos de infraestrutura e integração sul-americana. *Caderno CRH*, Salvador, v. 25, n. 64, jan/abr, 2012, p. 45-61.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Amazônia, amazônias*. São Paulo: Contexto, 2005.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011, p. 31-49.

MARTINS, Raimundo. Narrativas visuais: imagens, visualidades e experiência educativa. *VIS- Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UNB*. Brasília, v. 8, n. 1, jan./jun. 2009, p. 33-39.

Recebido em 31.03.2019

Aceito em 06.08.2019

## QUANDO AMÉRICO CONHECE AMÉRICA: AS REPRESENTAÇÕES DOS POVOS DO NOVO MUNDO NAS CARTAS DE 1502 E 1503

### WHEN AMERIGO MEETS AMERICA: THE NEW WORLD'S PEOPLE REPRESENTATION IN THE 1502 AND 1503 LETTERS

Amanda Moury Fernandes Bioni<sup>24</sup>

RESUMO: O presente artigo propõe uma breve análise das cartas de 1502 e de 1503 de Américo Vespúcio, com o propósito de refletir como a lógica da colonização (SUBIRATS, 1994) foi implantada no continente americano. Considerando o conceito da invenção de América (O'GORMAN, 1992), também se pretende revisitar e reavaliar momentos e documentos históricos à luz das perspectivas teóricas modernas, buscando compreender a construção da identidade dos nativos americanos.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade americana; Cartas de 1502 e de 1503; Américo Vespúcio.

ABSTRACT: This article purposes a brief analysis related to 1502 and 1503 Amerigo Vespucci's letters, intending to realize the manners of colonialism logic (SUBIRATS, 1994) has been implanted in the American continent. Considering the conception of America's invention (O'GORMAN, 1992), this research also aims to review historical moments and documents, taking into account the theoretical modern perspectives which are necessary to comprehend the native american identity's construction.

KEYWORDS: American Identity; 1502 and 1503 Letters; Amerigo Vespucci.

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A concepção de que a América foi construída e inventada discursivamente, através de uma voz hegemônica europeia, estabelece outros meios de compreender os relatos históricos.<sup>25</sup> Ao conceber o continente americano como um *continente vazio* (SUBIRATS, 1994), isto é, como um espaço de lacunas, sem perspectivas de completar-se, segundo os moldes europeus, a empresa colonial propagou as carências espantosas do Novo Mundo, através dos escritos dos viajantes: uma terra sem lei, sem cristianismo, sem estruturas governamentais complexas, sem escrita, e conseqüentemente, conforme o olhar do conquistador culto e moderno, uma terra povoada de habitantes carentes de conhecimento e de civilidade.

---

<sup>24</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: manda.m.f.bioni@gmail.com.

<sup>25</sup> Para uma maior desconstrução do convencimento de que o continente americano foi descoberto, sugiro a leitura de Edmundo O'Gorman (2003).

Essa percepção do continente americano como um lugar da ausência justificou medidas de dominação, entre elas, as missões civilizatórias, pacificadoras e evangelizadoras dos intrépidos europeus no continente americano. Em paralelo à interpretação que conferia escassez cultural e política aos povos americanos, houve uma estratégica produção da América como o espaço ameaçador do pecado e da selvageria, o qual necessitava, urgentemente, de uma redenção religiosa e de uma implantação política e moral que considerassem os padrões europeus.

Os principais meios de divulgação daquelas terras e daqueles povos, nunca antes vistos, se estruturavam através das cartas e das ilustrações dos viajantes europeus, destinadas à Coroa. Os navegantes deveriam registrar suas impressões, minuciosamente, a partir de descrições, com o propósito de informar ao monarca sobre a existência de riquezas naturais, como ouro e prata, as características naturais, como o clima e a fertilidade do solo, além de também considerar o comportamento das gentes, se eram mansos ou bravos guerreiros.

As mulheres indígenas, os índios canibais e a exuberante natureza constituíram objetos de espanto e de atenção para o desbravador italiano, Américo Vespúcio, na sua carta de 1502, a qual inspirou a elaboração de *Novus Mundus* em 1503. Esses personagens, ao passar pelo tendencioso filtro do raciocínio europeu, tiveram uma identidade outorgada, a qual pode ser sintetizada no *outro* selvagem, bestial, lascivo, demoníaco e, conseqüentemente, responsável por todos os males que mantêm a ineficiência e a desordem na sociedade em que todos estavam inseridos. Logo, não é paranoia supor que as práticas indígenas foram intensamente reprimidas, perseguidas e desrespeitadas tanto pela iniciativa militar, quanto pelas iniciativas moral e religiosa.

Dessa forma, o presente artigo pretende realizar uma breve discussão sobre a invenção do continente americano (O'GORMAN, 2003) como o paraíso terrenal, habitado, contraditoriamente, por seres pecadores e bestiais, buscando identificar a eficiência do relato europeu, situado no século XVI, em empreender a *lógica da colonização*, conforme Subirats (1994) e, assim, atribuir uma imagem conveniente aos habitantes do Novo Mundo. Para tanto, alguns trechos pertencentes às cartas de 1502 e de 1503 de Américo Vespúcio foram analisados, considerando-os também em seu caráter de revisão do conhecimento europeu estabelecido, conforme Roa-de-la-Carrera (2002), o que aponta para a compreensão do continente americano como o lugar gerador de projeções e utopias, de acordo com Cordiviola (2001). Finalmente, se pensarmos *América* como o espaço gerador de ressignificações e de impasses, é oportuno questionar se as adaptações à episteme vigente apenas resultaram nas estratégias de colonização, ou na manutenção dessas.

## DISCURSO E PODER: A LÓGICA DA COLONIZAÇÃO E A ATRIBUIÇÃO DE IDENTIDADES

Ao tentar compreender os caminhos de estabelecimento da lógica da colonização, Subirats (1994) realiza um percurso histórico, buscando perceber em documentos oficiais, as estratégias discursivas necessárias à manutenção do poder estabelecido. Com respeito à temática das *descobertas* oriundas das grandes navegações, um tratado figurou como um importante meio de repartir e determinar, segundo interesses, as novas terras; se tratava da bula *Inter Coetera*, expedida em 04 de maio de 1493, pelo Papa Alexandre VI. O documento estipulava a doação das terras descobertas e das que, no presente momento, ainda se mantinham desconhecidas, aos reis de Castela e Leão, a fim de que esses novos espaços fossem iluminados pela fé católica.

É importante perceber que, conforme o delimitado nesse tratado, expedido no ano seguinte à viagem de Cristóvão Colombo, já se pensava em um mundo maior, porém, já delimitado ao catolicismo e, assim, duplamente submetido aos reis e à Igreja, os quais atuariam como personagens principais frente à empresa colonial. Tratava-se, portanto, do registro e da formalidade de uma, entre tantas outras, maneiras de interpretar estrategicamente o restante do globo terrestre, e discursivamente, alimentar a complexa empresa que visou à exploração dos nativos e dos recursos naturais, enquanto propagava ideais de civilização e de evangelização.

Por volta de 1573, a influência discursiva, fundamental ao ajuste da empresa colonial é ilustrada na substituição dos termos: *conquista* se torna *pacificação*, pois como a subjetividade americana se encontrava no caos originário, era necessária a iniciativa europeia para ordená-la. Essas sutilezas de significado, indispensáveis às relações de poder, configuram unidades discursivas, que conforme as perspectivas de Subirats (1994, p.60), desencadeariam a lógica da colonização, a qual se caracterizou pela implementação de uma constelação discursiva atravessada de conflitos e de fracassos, a qual se estruturou a partir de um acúmulo de poder e de destruição.

É importante reconhecer que a lógica da colonização não se sustentaria sem uma interpretação prévia<sup>26</sup> das situações e dos indivíduos sociais, considerando os padrões sociais, e os consequentes valores, existentes na realidade daquele que vê e interpreta o novo. Vale dizer, que no contexto das

---

<sup>26</sup> A fim de fornecer um maior esclarecimento: “[...] O essencial a respeito consiste em reconhecer que qualquer ato, se for considerado em si mesmo, é um acontecimento que carece de sentido, um acontecimento do qual, portanto, não podemos afirmar o que seja, isto é, um acontecimento sem ser determinado. Para que o tenha, para que possamos afirmar o que seja, é necessário atribuir-lhe uma intenção ou um propósito. No momento que fazemos isso, com efeito, o ato ganha sentido e podemos dizer o que é; concedemos-lhe um ser entre outros possíveis. A isto se chama uma interpretação, assim, podemos concluir que interpretar um ato é dotá-lo de um ser ao atribuir-lhe uma intenção”. (O’GORMAN, 1992, p. 56).

eventuais descobertas, os pontos de vista eram marcados por alguns mitos<sup>27</sup>, como o mito da superioridade e da centralidade europeias e o do cristianismo como a única religião possível. Dessa forma, enquanto se aceitava a missão de civilizar o restante do mundo, à medida que a fé católica também era imposta, graças à indiscutível superioridade e progresso das nações europeias; atribuía-se, de forma contrária, uma identidade ao indígena, concebido como aquele *outro* selvagem, carente de civilização, organização política ou religião católica. Instauravam-se maneiras de interpretar os outros habitantes do paraíso, modos de ver articulados e estrategicamente pautados conforme a lógica da colonização:

Pois bem, a grande Revolução Científica e Filosófica dos nossos dias ensinou que essa antiga maneira substancialista de conceber a realidade é insustentável, porque se chegou a compreender que o ser -não a existência- das coisas é apenas o sentido ou a significação que se lhes atribui dentro amplo marco da imagem da realidade vigente, num determinado momento. Em outras palavras, que o ser das coisas não é algo que elas tenham por si, mas algo que se lhes concede ou outorga. (O'GORMAN, 1992, p.62)

Esse aspecto de atribuição de significados de modo articulado não se limitou à construção de identidades inferiores apenas: antes de encontrar os nativos, devido à exuberância natural e à boa disposição climática, os europeus investiram a quarta parte do mundo de um caráter paradisíaco, o que nas palavras de Gambini (2000) já reveste o momento histórico, algumas vezes, reconhecido como a *descoberta* do Novo Mundo, de um caráter fantástico, o que precisa ser revisto:

A primeira ideia a ser revista seria naturalmente a de descobrimento. Todos nós sabemos – e já sabíamos – que essa ideia é falsa e que o termo correto seria *invasão* e não *descobrimento* do Brasil [...] A palavra *descobrimento* reveste-se de certa aura mágica e poética. Quando estudamos a formação de nossa identidade, já começamos, portanto, com uma história fantástica, a de que à diferença de outros povos, o nosso surgiu como consequência de um feito extraordinário, qual seja: na fuga de calmarias letais, navegadores heroicos acabaram chegando a terras nunca antes visitadas. (GAMBINI, 2000, p.21 grifos do autor).

Essa aura mágica e poética associada ao achado do *Paraíso terrestre*<sup>28</sup> é decisiva à manutenção de uma perspectiva historiográfica acomodada a

---

<sup>27</sup> É interessante perceber que para aquelas nações que assumem grandes poderes ao redor do Globo, essas perspectivas mitológicas costumam se preservar ou ressurgir, como no caso dos Estados Unidos da América, conforme as afirmações de Hughes (2003).

<sup>28</sup> “[...] uma projeção-mor: a ideia de *paraíso*, que habitava a mente do europeu, exterioriza-se na descrição das praias brasileiras, que, em decorrência de um fenômeno

ilusões. É válido dizer que essas ilusões possuem raízes no passado, em que se preferiu propagar os feitos dos grandes navegadores, dos jesuítas e dos administradores europeus na América como atitudes heroicas, como um favor necessário àqueles povos que se encontravam em situação rudimentar de *desenvolvimento*. Contudo, a própria ideia de desenvolvimento provém daqueles que se determinam como os “portadores da modernidade”, assim como a conseqüente e contrária versão dessa ideia: a de barbárie ou subdesenvolvimento. São ações que geram reações, ou melhor dito, são conceitos que estabelecem novos conceitos associados, necessários à implementação lógica do domínio. Entretanto, uma das conseqüências da modernidade foi a revisão dos conceitos, porque estudiosos como O’Gorman (1992), Subirats (1994), Gambini (2000), Quijano (2005), entre outros, decidiram olhar novamente o momento histórico, em especial, para o lado não beneficiado da situação; de maneira que, além de pensar em *invasão da América*, também se reflete sobre a *invenção da América*.

Ao buscar reinterpretar os relatos históricos do descobrimento, Edmundo O’Gorman (1992) identifica contradições relativas à ideia de que o Novo Mundo estava à espera de que Cristovão Colombo o encontrasse e o submetesse aos desígnios europeus<sup>29</sup>. Conforme o autor, é necessário pensar a situação de outras maneiras, de modo a desvendar a lógica por trás dos discursos, obtendo assim, uma resposta satisfatória aos questionamentos sobre o ser de América:

A resposta ao problema que colocamos já é transparente: o mal que está na raiz de todo o processo histórico da ideia do descobrimento da América consiste no fato de se ter suposto que esse pedaço de matéria cósmica, que agora conhecemos como continente americano, terá sido isso sempre, quando em realidade só o foi a partir do momento em que se lhe atribuiu essa significação e deixará de o ser no dia em que, por alguma mudança na atual concepção do mundo, já não se lhe atribua. (O’GORMAN, 1992, p.63)

Sobre essa característica, que parece ser inerente ao continente americano, de mover as correntes epistemológicas estabelecidas, as cartas de Américo Vespúcio já propunham a revisão dos conhecimentos geográficos, a partir do contato com esse novo mundo, com esse indecifrável ser de América:

O conceito vespuciano do *Novo Mundo* permite estabelecer uma prática discursiva que consiste em *corrigir e ampliar* o conhecimento prévio

---

psicológico tão antigo quanto o próprio homem, passam a revestir-se das qualidades daquele ambiente sonhado e irreal descrito no Gênesis, como parte da mentalidade católica e do imaginário fantasioso da época”. (GAMBINI, 2000, p.21 grifos do autor)

<sup>29</sup> “[...] Colombo teria revelado, sem a intenção de o fazer, a existência das terras que encontrou, cumprindo um propósito alheio, de maneira que, do ponto de vista de Colombo, seria lícito afirmar, como faz a tese, que o ato não foi intencional, embora, em realidade tenha que o ser”. (O’GORMAN, 1992, p.59)

sobre o mundo, se apoiando no saber prático da navegação. Neste sentido, falar de *Novo Mundo* não envolvia uma estratégia para manipular ao gosto o referente, mas um processo de revisão e questionamento de enunciados anteriores. Este conceito fomentava uma atitude reflexiva relacionada ao processo colonizador porque propunha um desafio intelectual tanto para o escritor quanto para o leitor. (ROA DE LA CARRERA, p.558 grifos do autor)<sup>30</sup>

O navegador florentino, como um autêntico homem de ciência, se utilizou das experiências obtidas além do horizonte para ampliar ou corrigir as teorias científicas estabelecidas no século XVI. Contudo, se os conhecimentos cartográficos foram postos em revisão ou em readaptação, através do reconhecimento prático de Vespúcio, referente à quarta parte do mundo, algo semelhante, infelizmente não aconteceu com a interpretação dos povos que habitavam o Novo Mundo. Tendo em vista que a subjetividade indígena foi compreendida sob a perspectiva de carência e de fragilidade, dado que viviam em estado de “caos natural” e, assim, necessitavam da iniciativa ordenadora da empresa colonial europeia. Logo, os habitantes nativos da América foram associados ao protótipo de homem selvagem europeu, ou seja, representando o que o europeu jamais poderia ser<sup>31</sup>: canibal, libidinoso, selvagem e inferior. Provavelmente, porque esse era o modo mais conveniente de mostrar esses povos, e por via dupla, de também ocultá-los. E, dessa maneira, se por um lado, as cartas vespucianas são propositivas à cartografia vigente, por outro lado, corroboram as estratégias de colonização:

Esta tentativa de criar perfis de subjetividade estatalmente coordenados conduz ao fenômeno que aqui denominamos *a invenção do outro*. Ao falar de *invenção* não nos referimos somente ao modo como um certo grupo de pessoas se representa mentalmente a outras, mas nos referimos aos dispositivos de saber/poder que servem de ponto de partida para a construção dessas representações. Mais que como o ocultamento de uma identidade cultural preexistente, o problema do outro deve ser teoricamente abordado da perspectiva do processo de produção material e simbólica no qual se viram envolvidas as sociedades ocidentais a partir do século XVI. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p.81 grifos do autor).

Então, podemos chegar à conclusão de que o aceitar-se como naturalmente superior por parte do desbravador europeu não foi um paradigma posto em crise, antes foi incentivado pelos interesses da empresa colonial e pelos ideais de propagação da fé católica, constituindo assim, um

---

<sup>30</sup> Todas as traduções, quando não informado nas Referências, são da autora.

<sup>31</sup> “Os fatos que analisamos aqui, no século XVI, seriam assim mais um episódio do longo processo de afirmação da chamada *consciência ocidental*, a qual, para manter-se, derruba tudo o que lhe é diverso. O indígena, dessa forma passa a encarar *aquilo que não pode ser*”. (GAMBINI, 2000, p.140 grifos do autor)

dos principais pilares da lógica da colonização: a invenção do outro e o seu consequente silenciamento. E, como efeitos principais:

O desfalque e o ataque à natureza são nossos sinais de batismo, como é também a posse da mulher índia pelo branco, de cujo acasalamento resulta, nas reveladoras palavras de Darcy Ribeiro, a protocélula do povo brasileiro: a criação de um híbrido que nunca saberá quem é, porque nem pai nem mãe lhe servirão de espelhos ou modelos de identidade (GAMBINI, 2000, p.22).

É válido pontuar que essa lacuna identitária do povo americano se reflete nos problemas atuais, de cunho social e econômico, enfrentados, especialmente, na parte sul do continente, pois essas nações de subjetividades outorgadas ainda enfrentam um longo caminho de autoconhecimento, de autovalorização e de superação própria. Nas cartas de Américo Vespúcio, que são analisadas, temos o início desse processo catastrófico que irá atingir, especialmente, aos índios canibais e às mulheres indígenas, reduzidos a categorias sociais interpretadas sob uma ótica ocidental, mas não vistos de frente, não vistos em essência; procedimento análogo ao modo de “descobrir” o continente, de maneira que para concluir esse tópico nenhuma frase seria mais enfática que esta: “esse conceito, podemos antecipar, é o de uma América inventada que não é o da velha noção de uma América descoberta” (O’GORMAN, 1992, p.68).

## O OUTRO PELA ÓTICA PRÓPRIA: A PROJEÇÃO DO SELVAGEM AMERICANO

Neste tópico, se analisa brevemente os trechos pertencentes às cartas de 1502 e de 1503<sup>32</sup> elaboradas pelo navegador italiano, Américo Vespúcio, a Lorenzo de Pietro Medici. Além de navegador, Américo Vespúcio também foi um estudioso florentino, nascido em 1454. Foi à Paris em 1478, acompanhando o seu tio, Guido Antonio, embaixador da república florentina junto ao rei da França. Em 1491 se instala em Sevilha como representante da Casa dos Medici. E, a partir desse momento, participa em uma série de negociações, o que possibilitará suas viagens, a primeira em 1501, pela Coroa de Castela, a segunda, de 1501 a 1503 pela Coroa de Lisboa<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Essa carta também é conhecida por *O Novo Mundo*, pois é justamente nela que Américo Vespúcio aponta a existência da quarta parte do mundo. Além disso, é válido dizer que a autora se baseou na versão espanhola de 1951 para elaborar as análises. Os trechos, em idioma original, seguem em notas de rodapé.

<sup>33</sup> Para um maior esclarecimento sobre a trajetória de vida de Américo Vespúcio, indico a leitura dos estudos de Mahn-Lot (1984), nos quais a autora do artigo se baseou.

À diferença das cartas de Colombo, a composição vespuciana esteve muito mais atenta à verificação das teorias vigentes, pois desejava obter alguma fama, através de seus escritos, dotados de questionamentos. Embora, de acordo com os estudos de Mahn- Lot (1984), tanto Américo Vespúcio quanto Cristovão Colombo figuraram como “descobridores” do Novo Mundo:

Colombo e Vespúcio são, ambos *descobridores*, tendo Colombo, evidentemente, a honra da prioridade<sup>34</sup>. Todos os dois raciocinaram sobre aquilo que observavam de insólito; por exemplo, sobre essas massas humanas que desorientavam todas as previsões dos *cosmógrafos*, já que apesar de uma latitude comum, os índios não se pareciam com os africanos, nem com os asiáticos. Américo, mais que Cristóvão, se mostrou sensível ao aparecimento de *novas estrelas* (cujo desenho veio ornamentar seus diários) – o que se explica pela amplitude de suas navegações no sentido da latitude. (MAHN-LOT, 1984, p.116 grifos da autora).

Controvérsias e disputas à parte, o que nos interessa nesse artigo, é observar nas cartas de Américo Vespúcio, o modo de ver os habitantes do novo mundo, suas formas e suas culturas, o que promoveu definições revestidas de valores exclusivamente europeus, os quais não correspondiam à realidade indígena; ou seja, o índio que nos é apresentado nas cartas vespucianas, é um personagem de identidade atribuída, construído para justificar a invasão, a intervenção religiosa e a consequente violência:

*Não têm nem lei, nem fé nenhuma e vivem de acordo à natureza. Não conhecem a imortalidade da alma, não têm entre eles bens próprios, porque tudo é comum: não têm limites de reinos, e de províncias: não têm rei: não obedecem a ninguém, cada um é senhor de si mesmo, nem amizade, nem agradecimento, o que não lhes são necessários, porque não reina neles cobiça: habitam em comum, em casas feitas à maneira de cabanas muito grandes e comuns, e para gentes que não têm ferro, nem outro metal nenhum, se pode considerar suas cabanas, ou suas casas, maravilhosas [...] e não sabem contar os dias, nem os meses, nem os anos.[...] seus habitantes não estimam coisa alguma, nem ouro, nem prata, ou outras joias, salvo coisas de plumagens, ou de osso (VESPÚCIO, 1961, p.147-53 grifos meus).*<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Apesar dessa afirmação, a autora reconhece as intenções divergentes do navegador genovês: “[...] em todo caso, não se pode negar a *intencionalidade* do genovês: o que ele pensava *descobrir* eram *Antilia*, depois *Cipango* e seu rosário de ilhas, e enfim *Catai*. [MANH-LOT, 1984, p.115 grifos da autora]. É válido pontuar que para a autora tanto Colombo quanto Américo não tinham pretensões claras de encontrar a nova parte do mundo.

<sup>35</sup> No tienen ni ley, ni fe ninguna y viven de acuerdo a la naturaleza. No conocen la inmortalidad del alma, no tienen entre ellos bienes propios, porque todo es comun: no tienen limites de reinos, y de provincias: no tienen rey: no obedecen a nadie, cada uno es señor de si mismo, ni amistad, ni agradecimiento, la que no les es necesaria, porque no reina en ellos

Nesse trecho é recorrente a utilização do advérbio de negação *não*, o que insinua a interpretação dos habitantes do Novo Mundo, como os portadores da carência: eram indivíduos que pairavam no caos originário, como tábulas rasas, só à espera que alguma presença norteadora, especialmente, vinda da Europa, viesse a lhe dar sentidos de civilização, de bom governo e de iluminação científica e espiritual. Enfim, descritos desse modo, os índios pareciam ser aqueles que os europeus precisavam mudar e submeter, pois se não tinham bons valores, abundavam em características reprováveis aos olhos do europeu:

São gente belicosa. E entre eles muito *cruéis* [...] porque vão tão desnudos como nasceram, *nem têm ordem alguma em sua guerra*, salvo que fazem o que lhes aconselham seus anciãos, e quando combatem se matam muito cruelmente, e aquela parte que se torna dona do campo, enterra a todos os mortos do seu lado, e aos *inimigos os despedaçam e os comem*, e aos que prendem e os têm como escravos em suas casas, se é mulher dormem com ela, e se é varão, o casam com sua filha; e em certa época, *quando lhes dá uma fúria diabólica*, convidam aos parentes e ao povo, e os põem diante, isto é, a mãe com todos os filhinhos que dela foram paridos, e *com certas cerimônias*, os matam a flechadas *e os comem*; e isto mesmo fazem a ditos escravos, e aos filhos que deles nascem; e isto é certo, porque encontramos em suas casas a *carne humana*, posta ao fumo, e muita, e *lhes compramos 10 criaturas*, tanto varões como mulheres, que estavam destinados para o sacrifício, para dizê-lo melhor, para *o malefício*. Os repreendemos muito, não sei se se emendaram; [...] É coisa certamente *bestial*. (VESPÚCIO, 1951, p.151 grifos meus).<sup>36</sup>

---

codicia: habitan en comun en casas hechas a la manera de cabanas muy grandes y comunes, y para gentes que no tienen hierro, ni otro metal ninguno, se pueden considerar sus cabanas o bien sus casas, maravillosas [...] y no saben contar los días, ni los años, ni los meses, salvo que cuentan el tiempo por meses lunares [...] sus habitantes no estiman cosa alguna, ni oro, ni plata, u otras joyas, salvo cosas de plumajes, o de hueso.

<sup>36</sup> [...] son gente belicosa. Yentre ellos muy crueles [...] no acostumbran llevar defensas en sus cuerpos, porque van tan desnudos como nacieron, ni tienen orden alguno en su guerra, salvo que hacen lo que les aconsejan sus ancianos, y cuando combaten se matan muy cruelmente, y aquella parte que queda duena del campo, entierra a todos los muertos de su lado, y a los enemigos los despedazan y se los comen, y a los que prenden y los tienen como esclavos en sus casas, si es mujer duermen con ella, y si es varon lo casan con su hija; y en cierta epoca, cuando les da una furia diabolica, convidan a los parientes y al pueblo, y los ponen delante, esto es, la madre con todos los hijitos que de ella han tenido, y com ciertas ceremonias, los matan a flechazos y se los comen; y esto mismo hacen a dichos esclavos, y a los hijos que de ellos nacen; y esto es cierto, porque encontramos en sus casas la carne humana, puesta al humo, y mucha, y les compramos 10 criaturas, tanto varones como mujeres, que estaban estinados para el sacrificio, para decirlo mejor, para el maleficio. Los reprendimos mucho, no se si se enmendaron; [...] Es cosa certamente bestial.

Nesse trecho, o autor da carta se encontra negativamente surpreso ao se deparar com *certas cerimônias* que envolviam o canibalismo. E a partir de seu modo adaptado de ver, de acordo com os padrões de civilidade e de religiosidade, atribui aos indígenas aspectos de crueldade, de fúria diabólica e de bestialidade, todos injustificados, pois naquele ambiente de ausência, também não existiam notáveis táticas de guerra ou alguma organização ritualística, elegíveis às exigências da sociedade moderna. A cultura indígena era brutal e precisava ser extirpada e substituída por outra. Sobre esse aspecto, esse trecho nos mostra, mais uma vez, que o índio precisava da intervenção europeia, pois ao comprar as dez criaturas cativas, o europeu evitou um *sacrifício* desnecessário, e assim, conforme os ideais de civilidade propagados pela empresa colonial, evitou o *malefício* se comportando, portanto, como um autêntico desbravador europeu disposto a auxiliar aqueles povos.

Com relação aos aspectos espirituais, os índios por não conhecerem a fé cristã, estariam vulneráveis a práticas diabólicas, ou até, para alguns, nem chegavam a possuir alma, integrando assim, mais um elemento ao círculo das ausências que representa o índio americano:

Aliás, a palavra *alma* não é jamais usada, porque a discussão teológica da época era se os índios chegavam ou não a ter uma alma. A posição predominante era de que não a tinham e que só por meio do batismo chegariam a tê-la. Portanto, o europeu sente que está fazendo um grande benefício espiritual ao índio quando o converte, pois assim ele poderia evoluir de uma condição semi-animal para uma finalmente humana. A consciência dita civilizada do século XVI não era capaz de atribuir o menor valor que fosse à subjetividade, à cultura, ao psiquismo ou – usemos o termo – à alma indígena. Essas dimensões não chegavam sequer a ser percebidas como algo que de fato existisse (GAMBINI, 2000, p.25 grifos do autor).

A incapacidade de considerar o indígena em sua autêntica subjetividade é um requisito necessário para a efetivação da lógica da colonização. Nesse aspecto, foi muito mais conveniente associar o modo de ser indígena ao que se entendia por *selvagem europeu*. Conforme os estudos de Roger Bartra (2011), o homem civilizado não existiria, sem que, paralelamente, houvesse existido o homem selvagem ou o *homo sylvestris*:

O homem civilizado não tem dado um só passo sem ser acompanhado de sua sombra, o selvagem [...] a cultura europeia gerou uma ideia do homem selvagem muito antes da grande expansão colonial [...] Os *homens selvagens são uma invenção europeia* que obedece essencialmente a natureza interna da cultura ocidental. Dito de forma abrupta: o selvagem é um homem europeu, e a *noção de selvageria foi aplicada* a povos não

europeus como uma transposição de um mito perfeitamente estruturado (BARTRA, 2011, p. 12-15 grifos meus).

Ao esclarecer que o que entendemos por *selvagem*, na verdade, é uma invenção exclusiva do europeu civilizado, antes mesmo de que ele chegasse ao Novo Mundo, Roger Bartra nos proporciona um interessante modo de análise. Primeiro, se gerou uma ideia europeia do que viria a ser o selvagem, suas principais características e comportamentos, os quais deveriam ser repreendidos pelo homem civilizado, que representava a ordem, o padrão social a se seguir.

Em segundo lugar, ao se deparar com as práticas exóticas dos indígenas, Vespúcio optou por realizar uma espécie de transposição desse mito perfeitamente estruturado, admitindo os índios como brutais e bestiais, sem religião ou forma de governo, além de serem furiosos, os quais deveriam ter suas decisões, naturalmente perversas, impedidas pela atuação do homem civilizado e de ciência. Logo, se inventou o selvagem americano, a partir de categorias pertencentes ao imaginário europeu, com o propósito de manter, por vias complexas, a lógica da dominação que iria percorrer todo o período de exploração colonial. Por fim, é válido comentar que enquanto os indígenas, em geral, eram construídos como selvagens<sup>37</sup>, por conta das ausências de governo e religião, além das eventuais práticas de canibalismo, a mulher indígena, era cunhada como um ser duplamente selvagem e inferior, por conta da sua sexualidade escandalosa. Esse será o assunto do próximo tópico.

## **A MULHER COMO PERIGO: ESTRATÉGIAS DE OBJETIFICAÇÃO DA MULHER INDÍGENA**

O comportamento sexual do homem selvagem era muito ligado à paixão erótica e ao prazer carnal (BARTRA, 2011). Além dos impulsos sexuais do homem selvagem, com relação às donzelas, a mulher selvagem era potencialmente sensual e perigosa. Logo, os cavaleiros medievais deveriam resistir às suas investidas, a fim de conservar sua integridade. O relato de Raue Else, presente em um poema épico do século XIII é bastante ilustrativo dessa influência negativa de uma mulher selvagem ao homem cristão. Em resumo, se trata de uma mulher selvagem, que após assediar a um guarda duas vezes, põe um feitiço sobre ele, convertendo-o em um louco selvagem, assim como ela.

---

<sup>37</sup> Bartra (2011) tenta mostrar que a noção europeia de “selvagem” foi atribuída aos povos não europeus, a fim de justificar os desígnios da expansão colonial. A atribuição de categorias inferiores aos indígenas se torna clara se considerarmos, assim como Bartra, que o corpo do selvagem europeu era extremamente peludo, enquanto que os dos povos indígenas eram limpos e formosos. Logo, os habitantes do Novo Mundo não obedeciam aos critérios corporais de um autêntico selvagem europeu. Contudo, para a transposição desse mito perfeitamente estruturado ser efetiva, era necessário condenar a ausência de religiosidade e de governo, conforme os padrões das nações civilizadas, além das práticas de canibalismo.

Após algum tempo, ela decide retirar o feitiço, se ele prometer se casar com ela; ele promete, mas com uma condição: que Raue Else seja batizada. Ela aceita, e após ser batizada, se converte numa linda princesa Sigeminne.<sup>38</sup>

O relato de Raue Else é relevante para que possamos entender a atribuição das características de luxúria e de inferioridade à mulher indígena americana. Andavam nuas, compartilhavam das mesmas ausências culturais e sociais que os homens, mas, além disso, outro fator se destacou na ótica europeia de descrição das mulheres indígenas na carta de 1503, redigida por Américo Vesúcio; a perigosa e condenável lascívia dessas mulheres:

As mulheres, como te tenho dito, embora andem desnudas e sejam libidinosas, não têm nada defeituoso em seus corpos, bonitos e limpos, nem tampouco são tão grosseiras como algum talvez poderia supor [...]. Quando com os cristãos podiam se unir, levadas pela *sua intensa luxuria*, todo pudor daqueles manchavam e abatiam. (VESPÚCIO, 1951, p. 183-84)<sup>39</sup>

Então, a mulher indígena, de semelhante maneira à mulher selvagem europeia, também poderia converter o homem civilizado em um selvagem, retirando todo o seu pudor, pois eram levadas pela sua incontrolável luxúria. Então, com o propósito de combater esse mal, era necessário que as mulheres americanas fossem batizadas, de acordo com a fé católica, e assim, pudessem ser melhores companheiras. No entanto, o que de fato acontecia, era bem diferente:

Mas voltemos à mulher índia e ao problema da *anima* nas Cartas. Desde sua chegada em 1549, as coisas que mais chocavam os jesuítas eram o canibalismo e a poligamia. Esta última foi imediatamente adotada pelos colonizadores: um homem casado, deixando a mulher em Portugal, poderia ter na nova terra “vinte ou mais” índias escravizadas e usá-las todas como concubinas. Deixando de lado o aspecto óbvio do desfrute de uma concupiscência sonhada, entrevemos nessa posse de um grupo de mulheres reduzidas a objetos cativos uma alternativa para o perigo de ser possuído por elas devido à própria alteridade que representavam. Podemos assim conjecturar que as mulheres, mais do que os homens, eram a verdadeira novidade chocante. (GAMBINI, 2000, p.141 grifos do autor)

Como se pode perceber, o que aconteceu, anos mais tarde do registro das impressões de Vesúcio foi que a mulher americana se converteu em

<sup>38</sup> Para mais detalhes sobre a história, sugiro a leitura de Bartra (2011).

<sup>39</sup> Las mujeres, como te he dicho, aunque andan desnudas y son libidinosas, no tienen nada defectuoso en sus cuerpos, hermosos y limpios, ni tampoco son tan groseras como alguno quizá podría suponer. [...]. Cuando con los cristianos podían unirse llevadas de su mucha' lujuria, todo el pudor de aquellos manchaban y abatían.

objeto de desfrute, a satisfazer a imensa falta de pudor do homem europeu. Violências que não ficaram no passado “[...] o fato é que até hoje a mulher indígena é a última das criaturas, que, se tem algum valor seria seu corpo enquanto jovem” (GAMBINI, 2000, p.139). Vistas como um objeto de satisfação, o não reconhecimento da subjetividade feminina, foi estratégico à manutenção de um histórico de privações e violações que se já atingiam a mulher europeia, por um impacto duplo, alcançavam a mulher indígena<sup>40</sup>:

Esse duplo aspecto da mulher indígena como ameaça maligna e novidade fascinante pode ser percebido em certas gravuras que ilustram os relatos de Américo Vespúcio em 1501. Uma delas mostra um incidente ocorrido com um de seus marinheiros: estando a nau ancorada a pequena distância da costa brasileira, dois homens foram enviados à praia para *conversar* com os nativos. Nunca retornaram. Alguns dias depois, um grupo de mulheres apareceu na praia e outro marinheiro foi despachado para tentar seduzi-las. Enquanto algumas o tocavam e admiravam, outra veio por trás, abateu-o com um porrete e todas o devoraram. É impossível comprovar se essa história é verdadeira ou não, mas no plano simbólico ela faz muito sentido: a atração erótica continha um perigo fatal, e por essa razão as mulheres, para serem desfrutadas, deviam ser escravizadas. (GAMBINI, 2000, p.141 grifos do autor)

Ao combinar uma série de noções europeias, relativas ao feminino e ao selvagem, a mulher indígena passou a ser um objeto desejado, porém, traiçoeiro, que o homem deveria submeter escravizar, a fim de ensiná-la o ideal de servidão, adequando-a a seus interesses, tornando-a uma boa selvagem, já que ela jamais poderia ser uma boa esposa, conforme os padrões europeus. Ainda sobre esse aspecto, é importante reconhecer que as pinturas do descobrimento também instauram distintos significados, relacionados à atribuição de identidades, como é o caso da gravura de Johannes Stradanus, intitulado “America” (1575-1580), o qual parece ser descrito pelas palavras que seguem:

O aspecto de fascínio aparece claramente quando o próprio Vespúcio trava polido diálogo com uma índia reclinada numa rede. O perigo existe (há um tacape ao lado dela e animais para ele desconhecidos), mas está sob controle. O descobridor, coberto de trajes e insígnias, confronta a feminilidade nua – uma expressão nova e direta da *anima* – com o auxílio de seus instrumentos de conquista, a nave, o estandarte da Cruz do Sul e o astrolábio. A grande navegação pelos mares foi também uma navegação pelas águas da psique e o que temos em gravuras desse tipo é uma

---

<sup>40</sup> Sobre esses aspectos, eu indico a leitura de Pizarro (2013), em que há o delineamento de toda uma constelação discursiva, em grande parte elaborada pelos padres da Igreja Católica, com o propósito de condenar e punir às mulheres, por serem interpretadas como naturalmente perversas e libidinosas.

representação visual do encontro com o inconsciente. Vespúcio parece muito interessado em todas as novas possibilidades de conhecimento diante de uma nova realidade que recebeu a forma feminina de seu nome. América é a mulher a terra e a *anima* (GAMBINI, 2000, p.141 grifos do autor).

Finalmente, com o objetivo de concluir esse tópico, é importante pensar no estabelecimento de olhares e nas atribuições de significados à *anima* americana representada por essa mulher índia, reclinada numa rede, observada por um europeu ávido por conhecer. Mesmo que ela esteja nua, há muito mais a se revelar, ou seja, há muitos sentidos ocultos.

Conforme as investigações de Berger (1980): “[...] os homens *agem*, as mulheres *aparecem* [...] Assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto – e muito especialmente num objeto visual: uma visão” (p.51 grifos do autor). Dessa maneira, se explicariam as vestimentas e os utensílios pertencentes ao homem representado na gravura, seu comportamento ativo; enquanto a mulher se encontra sem roupas, sem objetos, totalmente exposta à visão; é uma aparência pronta para ser interpretada e invadida, através de uma conseqüente objetificação.

Esse quadro é uma metáfora da criação ou invenção do que hoje entendemos por América, na época do *descobrimento*: os europeus, propagadores da modernidade e da ciência, dotados de saber e de valores, se depararam com aquela natureza virgem e com aqueles habitantes carentes de saber, de civilidade e de bons costumes, totalmente nus, esvaziados; logo, por meio de seus utensílios de domínio, forjaram um projeto de América que até hoje ainda está por se concretizar.

## **INCONCLUSÕES DE UM LUGAR CONSTRUÍDO POR FORA: AMÉRICA COMO UM PROJETO INACABADO**

Ao elencar as monoculturas que caracterizam a *sociologia das ausências*, Souza Santos (2010) menciona dois mecanismos de produção de ausências que foram insistentemente empregados, seguindo os pressupostos da lógica da colonização: a monocultura do saber e a lógica da classificação social. O primeiro, consiste no controle do saber científico, abrangente a todas as áreas do conhecimento, por parte das nações hegemônicas. A nação, que detém o monopólio científico e desfruta da modernidade, dita os critérios únicos de verdade e de qualidade estética, e dessa maneira, tudo o que destoa desses valores, é produzido como ausência, como aquele modo de saber que *não pode ser*.

O segundo se refere à classificação racial, e foi muito utilizado para comprovar as teorias racistas e as conseqüentes objetificações daqueles que eram vistos e interpretados como insuperavelmente inferiores. Claro, que a lógica da classificação racial apresentava como critério principal a

naturalização das diferenças: estabelecia-se o padrão a se seguir, o naturalmente superior, e depois, a partir da atribuição das ausências, criava-se o naturalmente inferior, aquele que também *não deveria ser*, pois devido à falta de características biológicas e sociais que lhe garantissem a superioridade legitimada, eram por condenação natural, insuperavelmente inferiores.

A versão europeia de América como um lugar de ausências congregou essas duas estratégias de domínio e objetificação: o *saber* e o *ser*. Como os portadores da modernidade que sabiam, queriam e podiam saber mais, os navegadores e estudiosos tornaram a América um objeto científico, a fim de comprovar as suas teorias. E, assim, tiveram certeza de que, realmente, eram superiores e os embaixadores da vontade divina na Terra, especialmente, depois de encontrar os povos americanos, que não correspondiam aos padrões de civilidade e nem eram conhecedores da ciência moderna; eram apenas povos que guerreavam sem ordem e comiam carne humana: eram brutais e bestiais, especialmente, ao considerar as determinações teológicas da época.

E, dessa forma, todos os distintos povos de América foram homogeneizados e reduzidos às categorias de índios, selvagens e canibais. Quanto à mulher índia, sua situação foi ainda mais trágica. Duplamente inferiorizada, seu corpo era apenas objeto de prazer, já que como uma mulher selvagem, não correspondia aos padrões das donzelas europeias, pois possuía uma incontável lascívia e perversidade que apenas a escravização poderia contornar. E das eventuais relações do europeu com a indígena, nasceram híbridos, seres entre dois mundos, entre dois movimentos, entre a dominação e a submissão, e que até a contemporaneidade, busca seu reflexo ao espelho:

Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. [...] Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida. [...] conseqüentemente, é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos (QUIJANO, 2005, p.129-130).

Não é surpresa que os frutos das miscigenações fossem condicionados a ver o lado eurocêntrico ou colonizador da sua linhagem, pois o *outro lado*, foi constantemente silenciado, duramente reprimido e potencialmente dizimado, porque, conforme a lógica da colonização e as conseqüentes interpretações que desses povos eram feitas e divulgadas, naturalizavam e justificavam essas

práticas de objetificação, escravização e perseguição. E, talvez, seja por isso que todo latino-americano ao se colocar diante do espelho, apenas consiga encontrar a sua versão eurocêntrica, sendo que as outras partes, as outras parcelas de identidade, como a indígena e a africana, estão em penumbra, precisando ser resgatadas, ouvidas, respeitadas, e especialmente, consideradas. É por isso que há a distorção nesse reflexo que mostra apenas o que foi inventado, o que foi *criado para ser* e não o que é.<sup>41</sup>

Finalmente, com o propósito de fornecer apenas mais um caminho nessa busca pela identidade e pelo reconhecimento de ser de América, sugerimos a ideia de provincializar a Europa (CHAKRABARTY, 1992). Em poucas palavras a provincialização da Europa seria conceder a possibilidade de os próprios americanos contarem as suas histórias, a partir de suas interpretações e de seus modos de conceber a realidade, sem recorrer sempre à autoridade científica europeia.

Esse é um dos modos de resgatar as culturas que foram perseguidas e negligenciadas; esse é um dos meios de reverter o processo de produção das ausências, e principalmente, afirmar que os povos americanos, desde o *descobrimento*, em realidade, são bem distintos daquelas categorias inventadas e estrategicamente atribuídas: eles ainda têm muito que nos ensinar na sucessão de acontecimentos constituem a América: sua história não será aquilo que a América *passou*, mas aquilo que *foi, é e continuará sendo* (O’GORMAN, 1992, p.67 grifos do autor).

## REFERÊNCIAS

BARTRA, Roger. *El mito del salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1980

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro. In: \_\_\_\_ LANDER, Edgardo (org.). *Colonialidade do saber*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

CHAKRABARTY, Dipesh. Postcolonialismo y el artificio de la historia: ¿quién habla de los pasados “índios?” In: \_\_\_\_ MIGNOLO, W. (comp.) *Capitalismo y*

---

<sup>41</sup> Com o objetivo de trazer acréscimos à discussão, especialmente, quanto ao problema da identidade do latino-americano, trago o seguinte trecho: [...] Pois difusa e hipotética é a entidade conhecida como América Latina [...] um ensaio, uma tentativa, uma imposição cultural de integração que não opera por simples acumulação das particularidades nacionais, mas que aponta para a criação de uma identidade heterogeneamente transnacional que sirva como espelho de reconhecimento, como afirmação de uma diferença e como um modo de pensar o devir da ordem mundial (CORDIVIOLA, 2001, p. 06).

*geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Signo, 2001.

CORDIVIOLA, Alfredo. Prólogo. In CORDIVIOLA, Alfredo. *Um projeto inacabado: identidades latino-americanas no ensaio do século XX*. Recife: Bagaço, 2001.

GAMBINI, Roberto. *Espelho Índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000.

HUGHES, Richard Thomas. *Myths America Lives By*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.

LANGA PIZARRO, Mar. La mujer en el siglo XVI. In: \_\_\_\_ *Mujeres de armas tomar. De la aparente sumisión a la conquista paraguaya y rioplatense*. Asunción: Servilibro, 2013, pp. 27-179.

MAHN-LOT, Marianne. *A descoberta da América*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1894.

O’GORMAN, Edmundo. *A invenção da América: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir*. São Paulo: UNESP, 1992.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

ROA-DE-LA-CARRERA, Cristían. El Nuevo Mundo como problema de conocimiento: Américo Vespúcio y el discurso geográfico del siglo XVI. In: \_\_\_\_ *Hispanic Review*, Pennsylvania, 2002. Vol. 70. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3247095>> Acesso em: 20 de Jan. De 2019.

SOUZA SANTOS, Boa Ventura. *Descolonizar el saber, Reinventar el Poder*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2010.

SUBIRATS, Eduardo. *El continente vacío: la conquista del nuevo mundo y la consciência moderna*. México: Siglo veintiuno editores, 1994.

VESPUCIO, Américo. El Nuevo Mundo. In: \_\_\_\_ *Cartas relativas a sus viajes y descubrimientos*. Estudio preliminar de R. Levillier. Buenos Aires: Editorial Nova, 1951.

Recebido em 17.02.2019

Aceito em 19.08.2019

## UM BRASIL BRASILEIRO: APONTAMENTOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO DE BRASIL A PARTIR DA DIREÇÃO DE ARTE DE LUIZ CARLOS RIPPER NO CINEMA

### A BRAZILIAN BRAZIL: NOTES ON THE CONSTRUCTION OF AN IMAGINARY OF BRAZIL THROUGH THE LUIZ CARLOS RIPPER PRODUCTION DESIGN

Elizabeth Motta Jacob<sup>42</sup>

**RESUMO:** Neste estudo pretendemos traçar algumas linhas sobre o processo de construção de uma imagem cinematográfica brasileira, distanciada dos padrões ditados pelo cinema hegemônico, através da direção de arte realizada por Luiz Carlos Ripper em dois filmes que tem como cenário o Brasil Colonial. Este artigo pretende ainda tratar da criação de um imaginário no que concerne ao período colonial brasileiro e suas analogias com o período de realização dos filmes *Pindorama* (1970) de Arnaldo Jabor, *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues. **PALAVRAS-CHAVE:** Imaginário, Brasil Colonial, Direção de Arte, Cinema.

**ABSTRACT:** In this study we intend to analyze the process of constructing a Brazilian cinematographic image, distanced from the standards dictated by the hegemonic cinema, through the Luiz Carlos Ripper Production Design in two films that have as scenery the Colonial Brazil. This article intends to deal with the creation of an imaginary with regard to the Brazilian colonial period and its analogies with the period of realization of the films *Pindorama* (1970) by Arnaldo Jabor, *Quilombo* (1984), by Cacá Diegues.

**KEYWORDS:** Imaginary, Colonial Brazil, Production Design, Cinema.

## INTRODUÇÃO

O cinema é uma ferramenta política e crítica de grande relevância e se constitui enquanto um campo analítico com função propositiva e enunciativa. Neste sentido expõe sua capacidade de revelar imaginários muitos deles expressos na criação de visualidades singulares.

Neste estudo pretendemos traçar algumas linhas sobre o processo de construção de uma imagem cinematográfica brasileira, distanciada dos padrões ditados pelo cinema hegemônico, através da direção de arte realizada por Luiz Carlos Ripper em dois filmes que tem como cenário o Brasil Colonial. Este artigo pretende ainda tratar da criação de um imaginário no que concerne ao período colonial brasileiro e suas analogias com o período de realização dos filmes *Pindorama* (1970) de Arnaldo Jabor, *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues.

Antes de apresentar os filmes cabe esclarecer que Ripper foi pioneiro na direção de arte no Brasil. Ele extrapolava os limites da cenografia, figurino e

---

<sup>42</sup> Professora Adjunta do Curso de Comunicação Visual, EBA/UFRJ e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena ECO/UFRJ. e.jacob@uol.com.br

caracterização alcançando uma visualidade capaz de consolidar imageticamente uma plasticidade brasileira, resultante de aprofundados estudos de nossa cultura, em especial da cultura popular e dos meios materiais e de produção por ela adotados. Deste modo a participação de Ripper é creditada em sites como o IMDB<sup>43</sup> como diretor de arte, nomenclatura que não era utilizada no Brasil no período da realização dos filmes em questão.

A direção de arte de Ripper é poética e capaz de expressar seu desejo de espelhar em alegorias utópicas, um novo Brasil justo e agente de uma verdadeira democracia racial, além de ser um meio de expressar a revolta contra o arbítrio e as injustiças.

Politicamente, estes filmes representavam uma possibilidade de estabelecer uma leitura metafórica da sociedade brasileira em dois momentos distintos da realidade brasileira, ambos de repressão política. *Pindorama* foi realizado durante os mais severos anos da ditadura militar durante o governo do General Emílio Garrastazu Médici. Já *Quilombo* foi realizado durante o mandato do General João Figueiredo cuja gestão foi marcada pela continuação da abertura política iniciada no governo do General Ernesto Geisel. Tais diferenças políticas têm consequências nas obras realizadas: *Pindorama* retrata uma sociedade corrompida por uma administração sem escrúpulos, enquanto *Quilombo* foca na esperança da construção de uma sociedade mais justa para o Brasil inspirada no modelo por eles apresentado do que teria sido o Quilombo de Palmares. Assim sendo ambos fazem analogias entre o período colonial, lócus da trama, e a sociedade do momento de realização dos filmes criando imaginários potentes da nação brasileira. Neste sentido, cabe lembrar que:

O imaginário está tão diretamente ligado ao cinematógrafo como os pensamentos estão ao homem. Por remeter a um conjunto de imagens, nada mais pertinente para pensar o cinema do que pensar o imaginário. “Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado” (Maffesoli, 2001, p. 76). “Em português, o sufixo -ário produz, entre outras, a idéia (sic) de coleção, de conjunto ou de lugar em que se guardam coisas” (Teixeira, 2003, p. 43). Durand (1998) refere-se ao termo com a ideia de museu – repertório individual ou social. Ganzer (2009, s/ p.) liga o conceito à sua importância na formação psíquica do indivíduo: “O imaginário é um processo cognitivo no qual a afetividade está contida, traduzindo uma maneira específica de perceber o mundo, de alterar a ordem da realidade.” (MEDEIROS, 2017, p. 96)

---

<sup>43</sup> A sigla IMDb significa Base de Dados de Filmes da Internet, sendo uma referência importante para a área.

Tais conteúdos imaginários vão ser operacionais para a criação da visualidade dos filmes em pauta, assim:

Os modos de construir espacialidades, sucessões e conexões no cinema apenas reiteram e reafirmam que a imagem cinematográfica, antes de se referir a um estado de coisas (ilustrar, representar ou renumerar uma realidade que lhe é anterior) opera e apresenta um estado de coisas, para além do mundo dado. É essa interferência altamente eficaz, que a arte do cinema opera na realidade, levando em conta o que lhe é próprio, isto é, seus formantes de sensações e afetos. É a partir dessas matérias de expressão (sonoridades, ritmos, cores, temporalidades) propriamente cinematográficas, que o pensamento deve instalar-se, acompanhando suas tramas e transformações, maneira pela qual o pensamento pensa e se pensa a si mesmo, um esforço de autonomia que a própria natureza do cinema reforça e instaura. (FRANÇA, 2003, p.58)

Por meio de tais recursos, próprios do meio cinematográfico, e para falar do desejo de democratização do Brasil, os filmes vão resgatar uma outra época para situar a ação. Isso conduz a direção de arte à criação de uma representação plástica da sociedade brasileira do séc. XVII ao XVIII constituindo um imaginário alegórico para a mesma.

## A PROPOSTA

Em termos da construção imagética em filmes históricos vê-se, grosso modo, dois pontos de partida para a construção da visualidade da época. De um lado temos abordagens que visam uma “reconstrução histórica” que, para tanto, investem em pesquisas profundas em diversos níveis tais como o texto, cenografia, figurinos, hábitos, etc. De outro, temos trabalhos onde a liberdade criativa é maior uma vez que o trabalho visa a criação de um mundo diegético com visualidade própria, mais ou menos livre em relação ao referente histórico. Para realizar o seu trabalho, Ripper realizava uma pesquisa abrangente buscando se cercar de dados documentais e iconográficos, no entanto não tolhia sua criatividade em função da busca de uma fidedignidade imagética em relação ao referente.

Ele estava interessado nos métodos e processos de trabalho que permitiam a realização daquela resolução formal e buscava recuperar os procedimentos da produção em questão. No entanto cabe lembrar que os filmes em questão tendem a alegoria e que

no terreno da visualidade, em geral, o estilo alegórico moderno é associado à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem “que se faz ver”. No entanto, veremos que o alegórico aqui pode se manifestar através de esquemas tradicionais como o emblema, a caricatura, a coleção de objetos

que cerca o personagem, de modo a constituir uma ordem “cósmica!” onde ele se insere. (XAVIER, 1993, p.14)

Deste modo vemos nestes filmes nascer um Brasil colônia bastante particular, amparado numa releitura das referências visuais do passado, na busca de metodologia de produção popular antiga e da habilidade de Ripper de produzir e de se cercar de artesãos laboriosos. A premissa adotada nos filmes conforma-se com a fala de Rosentone: “O cinema não é a reprodução da realidade. Implica na criação de um universo paralelo, alternativo e verossímil. Sua verossimilhança não depende tanto da experiência diária dos espectadores quanto de seu espírito e ideologia.” (ROSENSTONE, 1997, p.137).

Entendemos então, que o recorte proposto pelos filmes analisados envolve grande liberdade de criação e um projeto ideológico de construção de uma sociedade democrática.

## UM BRASIL BRASILEIRO

Os filmes em questão abordam a sociedade brasileira, sua composição, racial, social e política. Para entender melhor o viés assumido por essas produções é relevante entender a equação teórica - e algumas distorções destas realizadas pelo senso comum - que dá suporte a um certo entendimento e constitui um imaginário da nação brasileira.

Percebe-se como elemento chave de construção do universo diegético dos filmes em pauta, o caldo de visões expressas por Gilberto Freyre em “Casa Grande e Senzala” (1998), de Sérgio Buarque de Holanda em “Raízes do Brasil” (1963) e de Euclides da Cunha em “Os sertões” (1902), nem sempre entendidas em sua profundidade<sup>44</sup>. Verificamos que os filmes entendem nação brasileira como resultante do processo de miscigenação e apresentam um projeto de nação voltado para o ideal de democracia racial fundada numa ideia de “natureza cordial” brasileira. Como nos diz Nadotti, assistente de direção de Cacá Diegues em *Quilombo*:

(...) se a cordialidade brasileira não é uma verificação histórica ou científica, ela é seguramente um projeto, um belíssimo projeto do inconsciente nacional. Um projeto que já esteve para se realizar, em momentos como Palmares, na forma de uma espécie de socialismo

---

<sup>44</sup> João César de Castro Rocha vai revisar em seu livro “O exílio do homem cordial: ensaios e revisões” (2004) apresenta o pensamento de importantes intelectuais brasileiros discutindo a noção de cordialidade em diferentes autores e contextos bem como os rumos do papel do intelectual e a capacidade transformadora do trabalho crítico. Neste artigo nos atemos as noções desenvolvidas por Holanda e a sua livre interpretação pelo senso comum expresso até mesmo pelos cineastas e diretor de arte em tela cuja apropriação do termo distorce a sua essência. Tal dado pode ser observado explicitamente no texto apresentado por Nadotti (1984) transcrito no corpo do texto e nas visões expressas nos filmes analisados.

cordial, democrático e proletário, de uma nação de pobres contra a pobreza, dos sofrendores contra o sofrimento, onde a democracia não pode servir apenas para garantir a minha liberdade, mas, sobretudo para exigir a minha tolerância com a liberdade do outro, partindo da igualdade de direitos até o direito da diferença. Essa é a única e grande contribuição que a civilização brasileira pode dar à história do mundo, resgatando o impasse em que vive o planeta, entre a crueldade do capitalismo desumano e a desumanidade do coletivismo democrático, substituindo o equilíbrio do terror pelo da ternura”. (NADOTTI, 1984, p.20)

Podemos generalizar tal abordagem ao outro filme pois em ambos é apresentada uma leitura da cordialidade brasileira como simpatia e gentileza o que se afasta da ideia desenvolvida por Sérgio Buarque de Holanda (1963). Este autor conceitua o homem cordial como aquele cuja afetividade não está subordinada a critérios racionais estáveis. Sua ação é impulsiva o que o leva ao conflito ou engendra acordos conforme o momento.

A tônica em “Raízes do Brasil” foi mostrar como as “sobrevivências arcaicas” do personalismo, do individualismo infenso a causas coletivas, do familismo e da mentalidade cordial eram contrárias à modernidade, que Sérgio Buarque associava à democracia. (...) A cordialidade em tela nada tinha haver com os ritos de polidez. Na verdade, opunha-se a eles. Se a polidez era definida por normas impessoais, de aplicação geral, a cordialidade tinha o timbre pessoal, dizia respeito ao comportamento ditado pelo coração, a lhanza no trato, a hospitalidade, mas também a inimizade, o favor. (...)A diluição de regras somente facultaria espaço àqueles habilitados a utilizar a falta de ordem ou anarquia em proveito pessoal. Os “menos iguais” ficariam ao desamparo da lei. Sem o respeito a normas não havia como generalizar situações de igualdade. Sérgio Buarque via afinidades entre o personalismo do “homem cordial” e as soluções autoritárias. Para aqueles habituados a uma exaltação desmedida dos valores da personalidade, era impensável uma disciplina social baseada no assentimento a regras definidas de comum acordo. A única alternativa aceitável seria a obediência cega a um bem e princípio que se julgasse superior, fosse ele o Santo Ofício ou o déspota de plantão. Naqueles círculos, comentava Sérgio, a vontade de mandar e a disposição para cumprir ordens conviviam lado a lado.” (CARDOSO, DATA, S/D).

Percebe-se então um fosso entre a análise de Buarque de Holanda e a apropriação pelo senso comum de seu conceito de “homem cordial”.

A formação do *sensus communis* (...) não se alimenta do verdadeiro, mas do verossímil. Bem, o que nos interessa aqui é o seguinte: *sensus communis* não significa somente aquela capacidade universal que existe em todos os homens, mas é também o sentido que institui comunidade. (...) o que dá diretriz à vontade humana não é a universalidade abstrata

da razão, mas a universalidade concreta representada pela comunidade de um grupo, de um povo, de uma nação, do conjunto da espécie humana. O desenvolvimento desse senso comum é, por isso, de decisiva importância para a vida. (GADAMER, 2008, p.57-58)

Isso é importante, pois as construções dos universos diegéticos dos filmes em pauta se ancoram em valores difundidos socialmente como representativos da gênese da nação brasileira e criam seu imaginário do período colonial a partir deles.

Para entender melhor este mecanismo é importante ter em mente a estrutura narrativa destes filmes que têm como espinha dorsal as relações entre as estruturas de poder existentes na época colonial no Brasil e a situação política brasileira no momento de realização dos filmes.

Isso fica evidente logo no início dos dois filmes onde aparecem textos explicando que se tratam de filmes ficcionais, mas que refletem a realidade e a origem dos problemas brasileiros. Isso fica claro, neste extrato retirado de *Pindorama*:

No século XVIII, quando éramos colônia de Portugal nasciam aqui os traços primitivos de nosso caráter nacional. Nossa miséria histórica já estava ali em Pindorama (terra das árvores altas, como chamavam os indígenas o que se tornou depois o Brasil). Pindorama é no filme, uma cidade imaginária onde tudo se passa concentradamente. Muitos erros políticos que vemos hoje, no fim do século XX, já estavam encravados na floresta de nossas origens. Os fatos aqui narrados são imaginários... se bem que...verdadeiros.<sup>45</sup>

Os textos explicativos nestes filmes têm como função ancorar a alegoria, e a direção de arte atua na construção da espacialidade e caracterização, marcando a hierarquia e o caráter dos diferentes personagens.

A conformação da população dos diferentes filmes é variada, mas, grosso modo, é agrupada em dois núcleos distintos: a sociedade branca formada por representantes da coroa e religiosos, e a sociedade mestiça composta por escravos, índios, brancos pobres e negros livres.

Para a caracterização da população negra um destaque à tradição africana é dado em termos narrativos, de realização e plásticos. Deste modo a religiosidade é destacada.

O candomblé, ao definir um espaço social sagrado, o terreiro, possibilita a encarnação da memória coletiva africana em determinados enclaves da sociedade brasileira. Neste sentido, a origem é recorrentemente lembrada e se atualiza através do ritual religioso. Os inúmeros ritos

---

<sup>45</sup> Texto de abertura do filme *Pindorama* de Arnaldo Jabor.

reproduzem as crenças e as práticas dos ancestrais negros. (ORTIZ, 2003, p.131)

No caso de *Quilombo* a referência é explícita na medida em que cada um dos líderes incorpora seus orixás e rituais religiosos são apresentados ao longo do filme. O vestuário, penteados e a prática religiosa definem assim a caracterização dos negros no quilombo e contrastam com a caracterização dos mesmos quando escravos.

A sociedade mestiça é na maioria dos casos idealizada e o sofrimento que lhes é imposto pelos brancos é exposto criticamente.

O processo de idealização do mestiço e de sua cultura é parte de um projeto político ideológico mais amplo que abrange a própria necessidade de construir uma imagem para a nação brasileira.

Como reconstruir o século XVII se a documentação visual sobre o Brasil da época é quase inexistente? Partindo do fato de o país ter sido colônia portuguesa, iniciou-se uma pesquisa sobre figurinos e cenários da Europa daquele tempo. A roupa usada nas cortes chegava aqui com vinte ou trinta anos de atraso. Procurou-se então em obras e enciclopédias de arte, tendo sempre em vista esta diferença. Como, porém, criar Palmares? Neste caso, valeu outro pensamento de Cacá: “O século dezessete, no filme, vai ser como nós dissermos que é, contando que o público não tenha termos de comparação”. Palmares seria, então, tudo que pudesse ser imaginado por Ripper e Escorel. (NADOTTI, 1984, p.26)

O imaginário deste Brasil colonial vai sendo construído, nos filmes considerados, a partir do pressuposto de que esta nação tem um potencial democrático inato vandalizado pelos mecanismos próprios à elite branca colonizadora.

A extorsão das riquezas brasileiras para fomentar a riqueza dos colonizadores e suas pátrias é muito presente nesta filmografia e faz analogias ao momento político da realização dos filmes. Deste modo os personagens que representam a coroa e os mandatários locais são ridicularizados, expostos em sua bestialidade criando contraste severo com os demais grupos sociais apresentados nos filmes que revelam sua essência democrática e justa.

## **O BOM, O MAU E O FEIO NO BRASIL COLONIAL DE LUIZ CARLOS RIPPER**

Neste quadro de construção da imagem do Brasil e do Brasileiro e um imaginário a respeito do período colonial, a noção de raça e suas representações ganham peso. Nestes filmes inverte-se os parâmetros de valorização das raças, quebrando com a tradição eurocêntrica de caracterizar o homem branco como o representante do bem, e negros e mestiços como

malfeitores; ao mesmo tempo em que são mantidas as associações de beleza a bondade /feiura a maldade.

Como sustentáculo para a missão civilizatória do homem branco, a representação do africano sempre foi impiedosa, não somente na narrativa e na pintura, mas também em textos de caráter científico como aqueles de Lombroso. Mas a ideologia do “fardo do homem branco” levou muitas narrativas a criar caracteres repulsivos referentes a qualquer etnia não-européia. (ECO, 2007, p.197)

Nesses filmes, no entanto, são os negros e mestiços que promovem o bem tendo sua beleza valorizada. Brancos livres têm também sua imagem preservada.

Aos brancos maus cabe a caricatura. Em termos de estruturação plástica da imagem isso tem efeitos muito claros, pois se busca a beleza do nativo ou miscigenado e se “enfeia” o colonizador.

Dizer que belo e feio são relativos aos tempos e as culturas [...] não significa, porém, que não se tentou, desde sempre vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável. Pode-se sugerir também, como Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*, que “no belo, o ser humano se coloca como na medida da perfeição”, [...] adora nele a si mesmo [...] No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem. [...] O feio é entendido como sinal e como sintoma da degenerescência. (ECO, 2007, p.197)

A caracterização do colonizador os torna ridículo, caricato e sua aparência assume algumas variantes do feio.

[...] é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado [...] A sensibilidade do falante comum destaca que [...] quase todos os sinônimos de feio implicam sempre numa reação de nojo, se não de violenta repulsa, horror ou susto. (ECO, 2007, p.15)

Para analisar a construção imagética destes filmes o conceito de Carnavalização, tal como analisado por Da Matta (1997) nos será útil. Para Da Matta o mundo brasileiro é ritualizado através da parada militar, do carnaval e das procissões. Para este pesquisador o carnaval se estrutura por um conjunto de regras de inversão podendo ser vivido de forma igualitária por todos, independentemente de sua condição social.

Da Matta nos diz que o carnaval é o momento no qual a vida diária deixa de ser funcional se tornando assim um momento inventado. Neste

sentido o carnaval se estrutura por um conjunto de regras de inversão podendo ser vivido de forma igualitária por todos, independentemente de sua condição social. Trata-se de uma inversão temporária, planejada e, sobretudo, desejada e necessária no mundo social brasileiro. A rotina é completamente invertida em todos os seus aspectos, em pleno dia, vive-se como à noite substituindo a rotina diária pela dança e pelo movimento coletivo que se corporifica na música e na dança. Neste ritual inverte-se também a relação com o corpo: se este está no dia-a-dia castigado pelo trabalho, no carnaval ele é exaurido pelo prazer da dança, do sexo, da música.

Outro aspecto importante da teoria construída por Da Matta envolve a questão da vestimenta. Nesta festa trocam-se os papéis e as fantasias podem surgir em toda a sua polissemia: fantasia-se a vida e o cotidiano, portam-se trajes que transvertem posições sociais e de poder, expõem-se os desejos materializando-os nas vestes. A fantasia destrói os papéis sociais normalmente constituídos, desconstruindo o sentido de hierarquia.

O carnaval, então, dispendo o mundo e suas regras de cabeça para baixo, permite às pessoas vivenciarem uma “incrível sensação de liberdade” e, por isso, “o diverso”, o diferente – o universo da individualidade -, que é tão temido na vida diária, é moeda corrente no carnaval, onde todos podem surgir como indivíduos e como singularidade, exercendo o direito de interpretar o mundo do seu ‘jeito’ e a seu modo. Por todos esses atributos, o carnaval, conforme Da Matta, é a “possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. De realmente inverter o mundo em direção à alegria, à abundância, à liberdade e, sobretudo, à igualdade de todos perante a sociedade. O que Da Matta lamenta é que toda essa utopia só sirva para revelar exatamente o seu oposto – as condições de difícil mobilidade social numa sociedade injusta como a brasileira.” (LIMA, 2007, s/p.)

Tal procedimento estrutura nesses filmes a caracterização e a criação de caricaturas ridicularizantes do opressor. As instancias de poder são tratadas como dispersas nestes filmes, que demonstram ainda a falta de respeito entre os diferentes níveis de representação da coroa. Alianças torpes são feitas e traições são frequentes. A representação visual dos representantes da coroa e da elite nestes filmes é marcada pele deboche e pelo grotesco.

A forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas [...] O grotesco está estreitamente relacionado ao tragicômico. [...] Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. (PAVIS, 2007, p.188)

Deste modo a caracterização física dos personagens está diretamente associada ao seu caráter e inserção social. Aos colonizadores uma imagem risível e grotesca é destinada ao mesmo tempo em que os personagens entendidos enquanto nacionais, os mestiços e negros, cabe a valorização estética e do caráter criando um perfil do homem ideal para a construção da democracia no Brasil.

## **PINDORAMA**

*Pindorama* se localiza no séc. XVIII e tem uma narrativa com fundamentação apocalíptica, não naturalista, onde encenações teatrais dão um fio ao enredo. Esteticamente é um filme que explora a ruptura com os padrões burgueses do belo, afastando-se dos valores tradicionalmente associados ao “bom gosto”.

Segundo sua natureza mais própria, o gosto não é algo privado, mas um fenômeno social de primeira categoria. Em nome de uma universalidade que ele representa e a que se refere, pode até opor-se à inclinação privada do indivíduo, como se fosse uma instância do julgamento. (...) O caráter decisivo do juízo de gosto implica sempre sua pretensão de validade. O bom gosto está sempre seguro de seu julgamento, ou seja, é por natureza um gosto seguro: um aceitar ou rejeitar que não conhece vacilos, nenhuma dependência de outros e não precisa de razões. O gosto é algo pois como um sentido. (GADAMER, 2008, p.76)

A chave estética na qual *Pindorama* opera é de ruptura com os valores socialmente definidos como belo e com isso desenvolve uma visualidade agressiva na medida em que infringe os padrões de “bom gosto”: “O bom gosto é uma sensibilidade que evita tão naturalmente tudo que é chocante.” (GADAMER, 2008, p.76-77)

*Pindorama* é o nome de uma cidade hipotética de onde o bem foi excluído pela corrupção e vício. Seu fundador, Don Sebastião de Souza (Maurício de Valle) começa o filme isolado em uma casa longe da cidade. Seu figurino é exótico obedecendo a duas referências básicas: as batas brancas com as quais Ripper veste os negros e mestiços na maioria de seus filmes neste período contextualizado, e uma espécie de vestido de tecido felpudo alaranjado. Ele porta uma espada hiperdimensionada pendurada ao seu cinturão e, na perna carrega uma cinta com búzios, porta ainda, botas altas de couro. A roupa faz referência, no imaginário cristão, aos trajes de São Lázaro onde o cajado substitui a espada e as franjas os cabelos. A sugestão fica mais forte quando aparece um grupo, apresentando um ritual vestido com palha. A referência aí se ancora na figura do orixá Omulú do Candomblé, figura associada no sincretismo a São Lázaro.

O figurino representa um forte componente na construção do espetáculo [...]. Além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado. Percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marcará a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público. (LEITE, 2002, p. 62).

Um dos viajantes fala de forma jocosa com Dom Sebastião, mas ao fim, sabe-se que ele é um emissário do Rei e porta uma carta para este. O tubo onde se encontra o referido documento está pendurado ao pescoço no personagem e é portado como se fosse um desmesurado falo.

O personagem é inconveniente, viscoso, quase agressivo em sua comicidade rude. A maneira como a cena é conduzida, e o “tubo” portado, é ao mesmo tempo obscena e cômica, fazendo referência à imagética do Príapo. Neste momento se dá a reincorporação do poder de Dom Sebastião na medida em que este é solicitado para moralizar Pindorama. O poder constituído é, através do trabalho da Direção de Arte, materializado na forma de um falo.

Desde a mais remota Antiguidade, o culto ao falo uniu as características da obscenidade, de uma certa feiura e de uma inevitável comicidade. Típica disso é uma divindade menor chamada Príapo (que aparece no mundo grego e latino na época helenista, dotada de um órgão genital enorme. [...] Era certamente obsceno, era considerado ridículo justamente em razão daquele membro exorbitante [...]. No entanto, era uma divindade substancialmente divertida e simpática, amiga dos viajantes [...] Príapo simboliza, portanto, o estreito parentesco que sempre se estabeleceu, desde os primórdios, entre feiura, inconveniência e comicidade”. (ECO, 2007, p.132)

Após o recebimento do poder representado pelo falo, Dom Sebastião parte para Pindorama. Esta é uma cidade de casas de teto de palha onde uma edificação com o símbolo da monarquia se destaca. Como revela José Ripper a cidade de Pindorama foi totalmente construída para o filme.

Eu fui fazer a cidadezinha aonde passa, toda de sapê, [...] materiais assim vivos, barro, bambu, e o cenário de *Pindorama*, era um cidade utópica. Toda feita com as coisas da terra e o que foi feito não foi uma coisa planejada, foi ao contrário. O Jabor, o Luiz Carlos, me mostraram uma clareira que tinha duas encostas e ficava num vale. Fizemos as fachadas porque não ia filmar atrás [...] O Luiz Carlos fazia os croquis. (RIPPER, 2008, s/p)

A construção cenográfica cresce assim no espaço dado sem um prévio planejamento de sua distribuição. A própria clareira delimita o espaço que a cidade ocuparia e as montanhas fecham o conjunto.

No que tange à indumentária a composição dos representantes da coroa segue a lógica do deslocamento ambiental e do desleixo com a própria imagem, logo com a imagem do poder constituído. O governador se apresenta ao espectador deitado numa espécie de liteira aberta de onde fala de sua condição. Apresenta-se como canalha e desonesto. Sua roupa laranja e aberta, sua pele suada combinam com nome que ele mesmo lhe dá: fantasia de chefe.

O outro personagem que representa uma instância governamental, ostenta uma magreza risível, pele rugosa e traços ossudos e secos. Ele vai se casar com uma índia e sua roupa é composta por um vestido azul com saia pregueada cor de rosa, um chapéu e uma capa de plumas coloridas. Para aumentar ainda mais o ridículo do personagem, ele tem que transportar um enorme tronco de árvore como ritual de acasalamento. Novamente a imagem do Priapo é citada. Aqui a associação do falo é mais direta se referindo a própria consumação do matrimônio.

Cabe ressaltar que neste filme temos a exploração de imagens feias para o personagem que representa o bem e os altos valores. Dom Sebastião vai se tornando uma figura da qual se sente pena. Ele se embrenha com seu prisioneiro na mata e no lodo e sua figura vai ficando imunda conforme se vê diante da impossibilidade de salvar Pindorama.

Assim, a representação do “feio” assume um novo caráter. Não se trata mais do ridículo ou do risível, Dom Sebastião é honrado e é justamente a sua honradez e sua fidelidade aos princípios do bem que o leva a dor e ao sofrimento. A feiura aqui é resultado de sua indignação e aversão ao *status-quo*. Mesmo com altos ideais ele não consegue nada mais do que se perder na lama das relações e instituições viciosas. A feiura da imagem é aqui altamente estetizada, tendo a redenção em seu horizonte.

Na arte mesmo a representação do feio torna-se bela. No entanto, a verdadeira natureza da arte não se manifesta suficientemente pelo mero contraste com o belo natural. Se o conceito de uma coisa fosse apresentado visando unicamente seu aspecto de beleza, isso não passaria de uma questão de representação “acadêmica” e preencheria apenas as condições imprescindíveis de toda beleza. Também para Kant, a arte é mais que “uma bela representação de uma coisa”: É a representação de *ideias estéticas*, isto é de algo que ultrapassa todo conceito. (GADAMER, 2008, p.94)

A autoflagelação é marca forte deste filme e a “feiura” da imagem a ressalta. A pintura facial, onde o lodo deixa, sob a dominância do preto, um lastro azulado reforça a deterioração dos personagens. A representação assume

assim um caráter de suplício e a caracterização do prisioneiro faz referência ao sofrimento de Cristo.

Os mandatários da coroa portuguesa são representados como predadores que exploram e roubam as riquezas da terra e do povo. Tem modo de vida parasitário, são preguiçosos, viciosos, grotescos e bufões. Desfazem-se de seus vínculos com facilidade, traindo seus aliados sem quaisquer pudores. Eles são caracterizados de modo asqueroso e sua apresentação sempre ressalta a feiura. O que caracteriza o homem branco de origem portuguesa é a desonestidade. Então são feios porque são maus:

Os inimigos [...] são representados como internamente maldosos, e a representação da maldade interna, e da hostilidade para com Deus comporta, no exterior, a feiura, rudeza, barbárie, raiva, deformação, da figura. Por todos estes aspectos, o não-belo se apresenta aqui, diversamente do que acontece na beleza clássica, como momento necessário. (HEGEL *apud* ECO, 2007, p.54).

Deste modo é traçada uma analogia entre o feio e o mau moral. A feiura neste caso tem uma função pedagógica: trata-se aqui de colocar o colonizador em seu papel de predador e de tornar claro que toda exploração estrangeira é negativa. Isso coaduna perfeitamente com os valores morais que esta filmografia visa desenvolver. O elemento estrangeiro é a encarnação do mau e dos problemas brasileiros: sem eles a terra seria prodiga para todos.

Neste sentido, temos em termos da construção da indumentária um trabalho que acentua e dá um contorno importante à curva dramática construída. A roupa do colonizador traz traços da pesquisa iconográfica, porém, o volume e proporções torna-as risíveis, como já analisamos anteriormente. O “mau trato” das roupas reforça este distanciamento do referente, idealizado nas referências pictóricas. A palheta de cores assumida – laranjas vibrantes, turquesas e roxos – reforça o distanciamento com o referente.

Novamente o feio e o ridículo aparecem imagetivamente como alegoria de um Brasil vicioso e viciado na corrupção, no ganho fácil e na falta de justiça. Trata-se aqui da

[...] harmonia perdida ou malograda, e aí temos o cômico como rebaixamento ou ainda como mecanização dos comportamentos normais. Desse modo, pode-se rir daquela pessoa empertigada e presunçosa que escorrega numa casca de banana, dos movimentos rígidos de uma marionete, mas pode-se rir também com as várias formas de frustração das expectativas, com a animalização dos traços humanos, com a inabilidade de um trapalhão e com muitos jogos de palavra. Esta e outras formas de comicidade jogam com a deformação, mas não necessariamente com a obscenidade. Comicidade e obscenidade casam-se ao contrário, quando nos divertimos á custa de alguém que desprezamos

[...] ou um ato liberador voltado para algo ou alguém que nos oprime. Neste último caso, o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de revolta compensatória (ECO, 2007, p.135)

A construção desta revolta compensatória é bastante trabalhada em termos imagéticos nos filmes considerados. O elemento opressor em sua representação feia dificulta a aderência do espectador na medida em que é capaz de romper com os mecanismos de identificação tão caros ao cinema.

## QUILOMBO

Ao fim do regime militar, entre a promulgação da anistia e a mobilização das massas sob a bandeira das *Diretas Já*, Carlos Diegues<sup>46</sup> retoma em sua obra o tema que já que havia explorado em seu primeiro filme *Ganga Zumba, Rei dos Palmares* (1963), a questão dos quilombos.

A narrativa aborda a vida harmoniosa desta comunidade de negros e se situa na segunda metade do séc. XVII. Neste filme, negros, índios e brancos compartilham o trabalho e a liberdade sob a hegemonia negra. O filme trata da riqueza e felicidade reinante no que Cacá Diegues vai chamar de “a primeira república democrática da América”. Tal enfoque fica claramente enunciado na apresentação do filme:

Durante a segunda metade do século XVII alguns escravos negros, fugidos de plantações de cana-de-açúcar, fundaram nas montanhas do nordeste brasileiro uma república livre a que foi dado o nome de Quilombo dos Palmares (...). Igualmente vítimas da dominação europeia, índios perseguidos e brancos pobres das cidades litorâneas foram atraídos pelo Quilombo, formando, sob hegemonia negra, a primeira sociedade democrática de que se tem notícia em continente americano.

Este tema permite um debate sobre a nação brasileira fazendo referência direta ao novo projeto político a ser engendrado após o regime militar. A estratégia de Diegues se baseia no resgate das origens da própria brasilidade, o mito de formação da nossa cultura destacando a leitura popular, definidora de um imaginário nacional, baseada na noção de “natureza cordial” brasileira, como já exposto.

O recorte realizado pelo filme resgata o sistema de relações que perpassa a sociedade quilombola, destacando os aspectos que apontavam para um modelo de sociedade democrática a ser implementada naquele momento de tantas transformações e esperanças. Em 1963, ele usara o mesmo artifício para não calar sua veia democrática; já neste momento de abertura

<sup>46</sup> Carlos Diegues é considerado, juntamente com Glauber Rocha, um dos fundadores do “Cinema Novo”. *Ganga Zumba* foi seu primeiro filme (1963).

democrática a temática abordada apontava para uma possibilidade real de afirmação de um novo projeto político social.

Mesmo em se tratando de um filme dos anos 80, *Quilombo* traz em si fortes marcas do Cinema Novo. O Cinema Novo estava preocupado em se afastar dos valores estéticos internacionais pretendendo criar uma imagem para o Brasil que desse conta de suas particularidades. Pretendia construir um cinema ancorado na realidade brasileira, capaz de expressar as aflições geradas pela pobreza. Para este movimento, o cinema devia ser capaz de despertar a burguesia, criando nesta, a consciência da injustiça social e um sentimento de revolta contra ela.

O cinema criado então era marcado por uma estética inspirada em modelos transgressores de representação, o que acabou por se transformar numa marca discursiva do cinema nacional, além de se constituir enquanto base para a representação imagética do Brasil.

Politicamente, *Quilombo* representava uma possibilidade de estabelecer uma leitura metafórica da sociedade brasileira da época. Para falar do processo de democratização do Brasil, o filme remete a outro momento histórico para situar a ação, promovendo a criação de um imaginário da sociedade brasileira do séc. XVII através da direção de arte. Neste sentido Ripper procede a uma pesquisa tendo dificuldades de encontrar referências iconográficas. Ele vai se interessar pelos processos de criação material de roupas e objetos na época buscando produzir seus cenários e figurinos com tal referência.

Além disso, era importante para ele demarcar o opressor e os oprimidos através de suas visualidades. Tendo como chave o funcionamento do carnaval na sociedade brasileira pode-se compreender o processo de construção do universo diegético de *Quilombo*.

A primeira coisa que notamos é a inversão da hierarquia social promovida no filme. O Quilombo de Palmares é no filme, a estrutura que organiza as trocas sociais. É apresentado como o *locus* de liberdade e por isso símbolo de perigo para a Coroa Portuguesa e para os senhores de engenho.

A estrutura social do quilombo é usada como um modelo para o futuro desejável. Ao enfatizar a perenidade do Quilombo de Palmares Diegues proclama a permanência de valores constituintes da democracia racial conclamando valores identitários. Para tanto ele se apoia nos clássicos que pensam a sociedade brasileira pelo recorte do senso comum, longe do rigor acadêmico.

A sociedade quilombola *seria* então, uma aproximação com os valores verdadeiros, intrínsecos e fundadores da cultura brasileira. Cacá Diegues ao exprimir o seu entendimento sobre o Quilombo de Palmares diz que:

[...] enquanto nas cidades litorâneas do Nordeste, subjugadas pelo colonialismo europeu, fundava-se o país explorado, miserável e injusto que herdamos, nas montanhas da mesma região inventava-se uma

civilização nova, a primeira utopia americana, baseada no generoso sonho brasileiro da igualdade étnica, da democracia cordial, da sensualidade, como base no amor à vida. (NADOTTI, 1994, p.20)

Outra noção amplamente discutida na historiografia brasileira concerne à noção de democracia racial em *Quilombo* evocada. As relações inter-raciais no Brasil são expressas no filme como um potencial nato brasileiro de democracia racial.

Mas uma vez um clássico entra em cena: *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre (1998). Mas contrariamente ao que o filme expressa, neste livro Freyre explora as relações de antagonismo e equilíbrio entre as raças no Brasil.

Ainda que não parem dúvidas sobre a ênfase conferida por Gilberto à formação de vínculos bastante estreitos entre senhores e escravos, [...] é indispensável também reconhecer que ele nunca deixa de destacar o ambiente violento e despótico que cercava estes vínculos. Na verdade, este ambiente é realçado e detalhado a tal ponto, concretizando-se em torturas, estupro, mutilações e – sobretudo - na cotidiana redução da vontade do cativo à do seu mestre, que não podemos deixar de nos perguntar sobre o efetivo significado de uma sociedade assim dividida entre o despotismo e a confraternização, entre a exploração e a intimidade. (ARAÚJO, 2007, s/p)

O filme trabalha a partir da ideia de que os Quilombos são a célula-mater da democracia e da justiça social. Este ideário, nascido da união dos povos através da miscigenação é então uma base de ruptura com as referências ideológicas e culturais estrangeiras. Quilombo aparece então como o exemplo vivo da potência brasileira em oposição à aceitação de valores culturais e sociais estrangeiros. Assim falar do Quilombo de Palmares é falar de um projeto de justiça social:

Primeiro povo afro-latino na história da humanidade, Palmares é nosso épico por excelência. Mas, por isso mesmo, um épico anti-grego e anti-bíblico, liberto do europocentrismo cultural, cultivando o amor à vida, contra o fascínio perverso da morte. Um *sacanépico*. Este filme é dedicado aos que sabem que o que caracteriza a grandeza do homem não é a fidelidade ao passado ou às origens, mas a sua capacidade de criar alternativas, inventar destinos novos. (NADOTTI, 1994, p.20)

A expressão *sacanépico* vale ser destacada na medida em que ela expressa fortemente a noção de carnavalização expressa por Da Matta (1997). A sociedade de Palmares é locus desta sociedade carnavalizada, mas seu dia é o próprio carnaval. O registro de exceção hoje, é em *Quilombo* a própria vida daquela sociedade onde a festa e o amor à vida permitem a quebra das hierarquias e da exploração do homem pelo homem.

No carnaval, as classes sociais podem se relacionar de “cabeça para baixo”. O elemento mediador entre elas não é somente o poder e a riqueza, mas o canto, a dança, as fantasias, a alegria. Em suma a capacidade de “brincar” o carnaval. O que se está dizendo, neste momento, é que as diferenças existem, mas todos são também e primordialmente seres humanos. (DA MATTA, 1997, p.91)

Desde o momento no qual o personagem Ganga Zumba aparece, as normas de convívio social entre os diferentes grupos sociais começam a ser redefinidas e reestruturadas. O dominado é apresentado no filme como o dominante, e o mundo por ele construído é representado como o local do conagraçamento universal. Antes mesmo de Ganga Zumba se tornar o líder e de entrar em contato com as regras que regiam a comunidade de Palmares, ele já estabeleceu novas formas de sociabilidade promovendo a livre integração entre as raças.

A sociedade branca apresentada é caótica, risível e desestruturada. As instancias de poder não se conhecem e não há respeito entre os diferentes níveis de representação da coroa. Toda a estrutura social e de poder é assim carnalizada.

A sociedade mestiça tem valores morais nobres e elevados, o comportamento dos mestiços e dos negros é generoso em oposição ao potencial depredatório da sociedade branca. Os valores que constroem então a boa sociedade vêm a ser os valores de colaboração criados pelas comunidades de mestiços e expõe o projeto político dos realizadores do filme. Tal entendimento influi diretamente no ordenamento estético que estrutura a visualidade do filme. Como já dissemos antes, a ordenação estética obedece aos princípios morais e os valores de beleza são elementos importantes para criação de empatias e dos processos de identificação muito bem explorados por Ripper neste trabalho.

O gosto não é somente o ideal que apresenta uma nova sociedade, mas sob o signo desse ideal do “bom gosto” forma-se aquilo que, desde então, se denomina a “boa sociedade”. Ela se reconhece e se legitima não mais através da linhagem e do *status*, mas, basicamente, só pela comunhão de seus juízos, ou melhor, sabendo elevar-se da parvoíce dos interesses e da privacidade das preferências para a exigência do julgamento. (GADAMER, 2008, p.84)

Em termos da construção do espaço físico a diferença é monumental. O Quilombo de Palmares é apresentado por malocas inseridas em belas paisagens. As atividades desenvolvidas são integradas na natureza e os interiores são trabalhados com rigor.

O cinema vai promover a re-naturalização da paisagem no contexto das artes. [...] Articulada pela montagem, a paisagem será carregada de sentidos dramáticos, de efeitos retóricos, de sugestões ideológicas. Imagens secundárias, normalmente vistas à espera de outros planos, as paisagens lembram que o cinema e a televisão fragmentaram para sempre o tempo ideal que até o século XIX, ecoava ainda na visão romântica, sensual e sentimental da natureza. (AMANCIO, 2000, p.49)

A sociedade branca é apresentada através de um espaço fragmentado e parcial. Raras visões de conjunto são apresentadas, salvos alguns planos de localização e vistas do canal, sendo o plano de fundo construído por interiores parcamente iluminados ou espaços de mata selvagem.

Este filme tem como eixo narrativo as estruturas de poder existentes no Brasil colonial. O filme cobre um período de 60 anos. Em termos plásticos a caracterização dos portugueses e de seus representantes permanece constante. Já no que concerne ao quilombo, o filme marca 3 períodos distintos orientados pelas mudanças de líder o que fica muito evidenciado pelo trabalho de direção de arte.

Na primeira parte (cerca de 1640) o Quilombo está sob a liderança de Acotirene e vive um momento de pureza e espiritualidade.

No segundo momento (cerca de 1670), a comunidade é guiada por Ganga Zumba. É um período de grande desenvolvimento, nela se estabelecem hábitos culturais novos como a criação de uma língua própria e a invenção do futebol, por exemplo.

A prosperidade de Palmares e a fuga de escravos para o Quilombo desperta a ira dos senhores de engenho, ameaçados pela existência da comunidade. Seu líder tenta negociar, mas se vê traído pelos representantes da coroa.

Por volta de 1690, entramos no terceiro momento do filme, no qual Zumbi dos Palmares assume a chefia diante das ameaças frequentes dos representantes da coroa portuguesa. Sua destreza militar é valorizada no filme apesar da derrota final.

A abordagem não nos deixa parar de pensar em “Os sertões” de Euclides da Cunha (1902). Deste queremos destacar dois traços fundamentais. O primeiro a ser destacado é a estrutura de organização social montada. Tanto em “Quilombo” quanto na obra de Euclides, há uma divisão entre a representação da sociedade estabelecida no litoral, restritiva e escravocrata e a sociedade do interior, abundante e livre. O outro elemento de contato presente nas duas obras é a passagem da espiritualidade à guerra. Canudos e Quilombo são marcados por esta passagem

No primeiro momento os ambientes internos têm certo nível de coerência com a solicitação expressa por Cacá. O ambiente é silencioso e místico e a luz é difusa revelando parcialmente os personagens e o próprio espaço. As paredes internas são metade de palha, metade constituída por

milhares de potes de barro empilhados. O pote e a água parecem representar a vida. Constroem uma metáfora na qual o quilombo aparece como fonte de riqueza e abundância. A disposição dos potes em altas fileiras e a sua organização no espaço fazem lembrar uma cachoeira ladeada pela estrutura de palha.

Existe uma separação nítida entre os dois materiais e sua estrutura de composição. O misticismo emanante das águas aparece ali em sua sólida representação. Do barro foi feito o homem, e nele se guarda água, simbolizando a riqueza produzida pela cultura. A cultura africana é apresentada com força desde que se chega a Palmares.

No segundo momento a organização dos espaços internos se modifica passando a uma estruturação visual mais orgânica. A distribuição dos potes ganha outro contorno. Mas é no momento em que Zumbi aparece que uma mudança formal se dá de modo mais radical. A casa de Zumbi não é construída com palha como as outras são neste momento do filme, mas sim de barro.

Se no primeiro momento os vasos de barro constituíam uma grande parede, uma muralha, com Zumbi esta solução formal atinge uma organicidade total. Linhas curvas predominam e potes estão incrustados nas paredes. Galhos e troncos definem regiões e espaços diferenciados dentro da habitação. O espaço agora é rizomorfo, potes, contornos, perdem sua identidade gerando uma visualidade particular como se, fundidos à terra, tivessem obtido vida. Assim fragmentos fazem referência visual às raízes que se conectam e se organizam numa malha que se alastra em todas as dimensões do espaço. Todo o trabalho com materiais orgânicos, tão caro a Ripper, alcança seu ápice expressivo nestas transformações das sedes de poder do quilombo. Existe uma fusão entre a natureza e a estrutura da casa, como se homem e natureza estivessem totalmente imbricados, um fazendo parte do outro. A estrutura pode ainda fazer menção a troncos, cavernas, formando assim diferentes ambientes, “loggias”, pelas quais circulam personagens e luz .

Do ponto de vista narrativo a passagem das construções de palha para o domínio do barro sugere o adensamento da tensão guerreira e a necessidade de maior proteção. O período colonial serve ali para representar a gênese da nação brasileira sendo recriado a partir de conjuntos de personagens bem delimitados e caracterizados.

Neste filme os personagens estão organizados em três grupos cuja diferenciação é nítida: colonizador; os brancos pobres e os negros escravos; e os negros livres. A roupa do colonizador traz traços da pesquisa iconográfica, porém o volume, as cores, e proporções de babados e enfeites nem sempre refletem o referente, assumindo, em alguns momentos, um aspecto risível. É muito importante notar o artificialismo imposto pela indumentária dos colonizadores. As cores, o corte, os volumes e tecidos empregados nos figurinos dos colonizadores reforçam a inadequação das mesmas aos trópicos e contrastam com o dos demais personagens.

O processo de desvalorização dos representantes da coroa portuguesa passa pelos seus atos e traições, mas estes têm uma leitura estética de fácil percepção: estão deslocados dos ambientes onde estão inseridos, são sujos, suados e deseducados. A interpretação farsesca reforça o ridículo destes personagens dando um peso maior a crítica sociopolítica efetivada pelo filme.

Os indivíduos destacados para atacar Palmares têm uma caracterização variada. Pendendo em modelagem para os trajes dos representantes mais graduados da coroa portuguesa, porém numa palheta cromática restrita que dialoga com os homens livres, condição à qual, na verdade, pertencem.

Os brancos pobres e escravos tem um figurino com alguns pontos de contato. Mestiços, negros, e índios, são vestidos com materiais naturais: tecidos de algodão, cordas, etc., nada de couro ou outro material nobre lhes é associado. Ao nível dos adereços, no entanto, o contraste é maior. Os escravos estão quase sempre descalços e em sua indumentária não aparecem elementos de couro salvo um ou outro detalhe. Já os brancos pobres usam calçados, às vezes botas, chapéu e cinto.

A caracterização dos negros passa por uma transformação com o fim da condição escrava. Os negros livres no quilombo de Palmares têm um figurino com referência aos trajes africanos e os adereços ganham peso na indumentária.

A caracterização de diversos personagens é marcada pela imagética da cultura africana: temos as danças de Xangô, as águas de Oxum e as máscaras e maquiagens guerreiras de inspiração africana.

A sociedade das máscaras, tende cada vez mais a tornar-se uma espécie de conservatório. Ela testemunha. Ela serve para idealizar um passado... Ela constitui os arquivos de um povo que, ignorando a escrita, não pôde registrar sua história em bibliotecas. [...] Leem-se ainda aí códigos morais e políticos que os personagens sagrados tinham o encargo de manter... Eles organizam a vida social... Eles mantêm um determinado arranjo da sociedade ao mesmo tempo em que constituem o produto de uma meditação sobre ela... Elas suscitam emoções estéticas... Eles carregam ao mesmo tempo em que um reflexo da sociedade um reflexo da imagem que o homem desenha de si para si. Nesse sentido permanecem como o produto de uma emoção e os agentes provocadores de poderosas emoções. (BALANDIER *apud* FRANCASTEL, 1984, p.95.)

Deste modo percebemos que a chave estética da construção da imagem no filme funciona em seus dois polos: a sociedade Quilombola e a sociedade branca. A primeira é idealizada e a beleza resplandece em ambientes e figurinos, a segunda é fragmentada, dividida. A diversificação é apresentada como fruto da desunião entre os componentes desta sociedade.

Aqui se consolida imageticamente a noção de um gosto particular, alicerçado por valores morais que lhes consubstanciam. O espectador é levado, pela estética construída, a se identificar com a idílica sociedade quilombola

rejeitando, por oposição, a feia, suja e corrompida sociedade branca. A sociedade quilombola é então apresentada com a matriz de um projeto democrático de organização social o que coaduna com um imaginário de nação construído pelo filme e aponta para um futuro desejável para o Brasil

## CONCLUSÃO

A construção narrativa e a estética dos filmes analisados partem da ideia de nação brasileira e visam apontar de um lado a gênese dos problemas nacionais tais como a exploração do homem pelo homem, a degradação das riquezas nacionais, o racismo e a corrupção e, de outro, apontar caminhos para a construção de uma nova nação democrática e justa consolidada através do congraçamento racial. Os recursos estéticos adotados por Ripper constroem um colonizador vicioso em seus crimes de variada extensão e grotescos em seus modos e formas de se apresentar. De outro lado a mistura de raças e o valor do negro e do mestiço são destacados como eixos capazes de reerguer o Brasil pela via democrática.

## REFERÊNCIAS

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Idílio Racial e Despotismo em Gilberto Freyre. *Folha on-line*. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/zumbi\\_33.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/zumbi_33.htm). Acesso em: 20 mar. 2019.

CARDOSO, Ricardo. *A cidade como palco. O centro urbano como lócus da experiência teatral contemporânea*. Rio de Janeiro 1980/1992. 2005. Tese (Doutorado) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Disponível em: [www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/sertoes.htm](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/sertoes.htm). Acesso em: 20 mar. 2019.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

DIEGUES, Carlos. Entrevista. Disponível em: <http://www.carlosdiegues.com.br/osfilmes.asp?idf=7>

ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2003.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Enio Paulo Giachini. 9 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

LEITE, Adriana. *Figurino uma experiência na televisão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Paulo. *O mundo de ponta cabeça*. Disponível em: [www.sergipe.com.br/balaidenoticias/artigon20.htm](http://www.sergipe.com.br/balaidenoticias/artigon20.htm). Acesso em: 10 mar. 2019.

MEDEIROS, André A. *et al.* A estética do imaginário no cinema: entre o registro documental e o ficcional. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, n. 38, p. 94-101, 2017. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/24295>. Acesso em: 20 mar. 2019.

NADOTTI, Nelson; DIEGUES, Carlos. *Quilombo*. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1984.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 4 ed. Trad. Maria Lucia Pereira *et al.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

RIPPER, José. [Entrevista a Elizabeth Motta Jacob]. Laboratório de Bambus PUC-RJ, Rio de Janeiro, 10 set. 2008.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imagines: el desafío del cine a nuestra idea de la história*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

Recebido em 30.03.2019

Aceito em 27.09.2019

## CARROS ALEGÓRICOS EM SILENCIOSAS, EFÊMERAS E CÍCLICAS PAISAGENS: NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS DE UM FRAGMENTO DO CARNAVAL NAS RUAS CARIOCAS

### CARNIVAL FLOATS IN SILENT, EPHEMERAL AND CYCLICAL LANDSCAPES: PHOTOGRAPHIC NARRATIVES OF A FRAGMENT OF CARNIVAL IN RIO DE JANEIRO STREETS

Eduardo Oliveira Soares<sup>47</sup>

**RESUMO:** O carnaval do Rio de Janeiro está intrinsecamente vinculado à cultura, identidade e imaginário brasileiros. No caso das escolas de samba um elemento cênico imprescindível nos desfiles são os carros alegóricos. Essas grandiosas e criativas estruturas compõem a narrativa carnavalesca apresentada pelas escolas de samba. Durante o desfile estão integradas ao contexto de música, dança, coreografias e fantasias que caracterizam a apresentação. Porém, nos momentos que precedem e sucedem o desfile, os carros alegóricos são conduzidos e estacionados nas vias da cidade apresentando-se como fragmentos da narrativa carnavalesca nos espaços urbanos. Um elemento retirado do seu contexto original. A fotografia também tem pode ser abordada enquanto um fragmento de uma de uma realidade que ocorreu no passado. A partir da apresentação de uma narrativa fotográfica autoral sobre os carros alegóricos nas imediações do Sambódromo, o artigo apresenta aspectos relacionados a paisagem, imaginário, fotografias e carnaval carioca. É registrada a analogia entre os carros alegóricos apartados do contexto do desfile carnavalesco e das fotografias apartadas do contexto em que o registro fotográfico foi capturado.

**PALAVRAS-CHAVE:** carnaval, narrativa fotográfica, paisagem

**ABSTRACT:** Rio de Janeiro carnival is inherently linked to Brazilian culture, identity and imaginary. In the case of samba school, floats are an indispensable scenic element. These enormous and creative structures make up the carnival narrative presented by samba schools. At the parade, they are integrated into the context of music, dance, choreographies and costumes that characterize the presentation. However, in the moments before and after the parade, the floats are carried and parked in the city streets, presenting themselves as fragment of the carnival narrative in the urban spaces. An element extracted from its original context. The photograph can also be approached as a fragment of a reality that happened in the past. Departing from a presentation of an authorial photographic narrative about the floats in the Sambrodromo vicinities, this article presents aspects related to landscape, representation, photographs and the Rio de Janeiro carnival. It registers the analogy between the floats separated from the context of carnival parade and the photographs separated from the context in which the photographic register was taken.

**KEYWORDS:** carnival, photographic narrative, landscape

---

<sup>47</sup> Doutorando em Arquitetura e Urbanismo – Área de Teoria, Histórica e Crítica – na UnB. [e-soares@hotmail.com](mailto:e-soares@hotmail.com).

## INTRODUÇÃO

"Olha lá menino tempo, tenho tanto pra contar..."  
(MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL, s.d.)

Nas cidades pode-se observar as transformações nos espaços urbanos causadas pelos ciclos do dia e da noite, das estações, das celebrações. No Rio de Janeiro o ciclo anual inclui os festejos carnavalescos que dão origem a várias narrativas, sejam elas orais, textuais ou fotográficas. Narrativas que podem vencer as barreiras do tempo sendo inseridas no repertório de conhecimento sobre a cidade e a cultura.

Com fotografias podem-se criar séries vinculadas a cada momento desse espetáculo a céu aberto que é o desfile das escolas de samba. Esse encadeamento pode ser esclarecido e contextualizado ou oferecido como um quebra-cabeças, em que o observador vai por si só descobrir a lógica da compilação das imagens. Se for capturada em vários anos, por exemplo, permite observar a ruptura ou continuidade entre os registros fotográficos.

O carnaval do Rio de Janeiro está intrinsecamente vinculado à cultura e identidade, não só do carioca, mas do brasileiro. O carnaval de rua mobiliza anualmente a ocupação dos espaços urbanos, sedimentando na paisagem os elementos dessa grandiosa festa. No caso das escolas de samba um elemento cênico imprescindível nos desfiles são os carros alegóricos. Essas imponentes e criativas estruturas compõem a narrativa carnavalesca apresentada pelas escolas de samba. Durante o desfile estão integradas ao contexto de música, dança, coreografias e fantasias que caracterizam a apresentação. Porém, nos momentos que precedem e sucedem o desfile, são conduzidas e estacionadas nas vias da cidade apresentando-se como fragmentos da narrativa carnavalesca nos espaços urbanos.

O formato das escolas de samba é a síntese de várias expressões culturais de celebração do carnaval que ocupavam as ruas no início do século passado (CABRAL, 1996, pp. 61-62). Desde então as escolas de samba se ajustam a novas linguagens, possibilidades tecnológicas e econômicas. A cada ano se reafirmam enquanto modo de expressão cultural.

Esse artigo foi desenvolvido a partir de registros fotográficos<sup>48</sup> de carros alegóricos majoritariamente capturados nos momentos anteriores e posteriores ao desfile das escolas de samba cariocas. A narrativa fotográfica é por si só detentora da capacidade de sintetizar aspectos do tema fotografado, retendo – no aspecto visual – o tempo que foi vivenciado para que seja apreciado no porvir. A série fotográfica exposta no artigo é o mote para reflexão desse elemento enquanto componente de uma cultura carnavalesca popular e da apresentação de aspectos relacionados ao uso dos espaços

---

<sup>48</sup> Todas as fotografias foram capturadas pelo autor do texto e têm como fonte o seu acervo pessoal.

urbanos nas proximidades da Rua Marquês de Sapucaí, local de desfile das escolas de samba. São apresentadas 18 imagens capturadas no período de 2011 a 2019.

Uma fotografia – ou o conjunto delas – também é essencialmente um fragmento do tema abordado. É a escolha de um modo de realizar a captura fotográfica, dentre imponderáveis possibilidades. Porém esses componentes fragmentários podem conter em si a essência do todo a que se referem.

Esse artigo está estruturado em três partes. A primeira, denominada **ÁLBUM FOTOGRÁFICO** – denominação que remete às pioneiras seleções de capturas fotográficas no século XIX – apresenta imagens de carros alegóricos de escolas de samba do Rio de Janeiro. A segunda, **NARRATIVAS SOBRE A PAISAGEM**, tece considerações acerca das características das fotografias e das narrativas fotográficas. A terceira, **CARNAVAL CARIOCA**, resgata a origem do formato do que é conhecido como escola de samba e situa o elemento carro alegórico na narrativa carnavalesca. Finalizando, em tópico denominado **CONSIDERAÇÕES**, é articulada uma analogia do caráter fragmentário do carro alegórico, no contexto do desfile das escolas de samba, com a captura das cidades por meio dos registros fotográficos.

## ÁLBUM FOTOGRÁFICO



Fig. 01: Carro alegórico – Unidos do Viradouro (2017)



Fig. 02: Carro alegórico – Portela (2016)

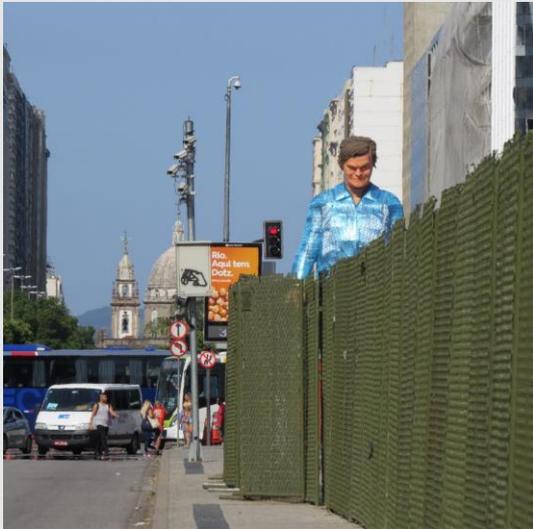


Fig. 03: Carro alegórico – Portela (2016)



Fig. 04: Carros alegóricos – Salgueiro e Vila Isabel (2019)



Fig. 05: Carro alegórico – Mocidade Independente de Padre Miguel (2019)



Fig. 06: Carro alegórico – Beija-Flor de Nilópolis (2016)



Fig. 07: Carro alegórico – Acadêmicos do Salgueiro (2016)



Fig. 08: Carro alegórico – Acadêmicos do Salgueiro (2016)



Fig. 09: Carro alegórico – Vila Isabel (2019)



Fig. 10: Carro alegórico – Acadêmicos do Salgueiro (2016)



Fig. 11: Carros alegóricos – Estação Primeira de Mangueira (2017)



Fig. 12: Carro alegórico – Unidos do Viradouro (2011)



Fig. 13: Carro alegórico – Portela (2019)



Fig. 14: Carro alegórico – Unidos da Tijuca (2019)



Fig. 15: Carro alegórico – Acadêmicos do Salgueiro (2016)



Fig. 16: Carro alegórico – Beija-Flor de Nilópolis (2015)



Fig. 17: Carro alegórico – Estação Primeira de Mangueira (2019)



Fig. 18: Carro alegórico – Beija-Flor de Nilópolis (2016)

## NARRATIVAS SOBRE A PAISAGEM

As imagens apresentadas em um conjunto de fotografias permitem que o observador apreenda espaços-tempos intrincados uns aos outros. Elas ensejam leitura específica, por isso não é o caso de tentar transcodificar em textos as imagens contidas na primeira parte desse artigo (Fig. 01 a Fig. 18). A narrativa fotográfica apresenta carros alegóricos pertencentes a diversas escolas de samba da cidade<sup>49</sup>. Cada imagem acrescenta uma nova camada de informações, expandindo o conhecimento que se tem acerca de um tema. O tempo de criação de uma fotografia é fugaz à luz do tempo em que pode permanecer na sociedade. Por isso a fotografia, em formato físico ou digital, é relicário de um tempo vinculado ao passado. Como frisa Boris Kossoy, na fotografia

o tempo da criação se refere ao próprio fato, no momento em que este se produz, contextualizado social e culturalmente. É, no entanto, um momento efêmero, que desaparece, volatiliza-se, está sempre no passado, insistentemente. No tempo da representação, os assuntos e fatos permanecem em suspensão, petrificados eternamente, perpétuos se conservados [...]. (KOSSOY, 2014, pp. 134-135)

A fotografia permite que esse tempo captado fugazmente se mantenha e, se adequadamente conservada e divulgada, seja incluída no repertório da cultura visual da sociedade. Observar um registro fotográfico instiga o questionamento das circunstâncias em que foi realizado. O permanente (re)descobrir tempos passados motiva a assimilação de histórias e memórias. A fotografia é, portanto, um tipo de narrativa.

Narrar é assimilar e repassar impressões sobre as mais diversas experiências e campos de conhecimento. É isso que se faz ao falar, escrever ou fotografar: reelaborar ideias e repassá-las. O que se apreende do mundo é mediado pela personalidade e cultura de cada pessoa. O que é expresso por meio da narrativa é uma possibilidade, dentre muitas.

Como em qualquer narrativa, “deve-se compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas então possíveis” (MAUAD, 1996, p. 84). Se as fotografias apresentadas na sessão anterior (Fig. 01 a Fig. 18) houvessem sido realizadas por outro autor, as imagens poderiam ser as mais diversas porque, obviamente, cada fotógrafo pode capturar o mesmo evento de diversas maneiras.

A reunião de diversas fotografias gera uma narrativa própria, como as dos pioneiros álbuns de fotografias do século XIX. Uma narrativa-testemunho fruto de uma coautoria entre o fotógrafo e o curador das imagens.

---

<sup>49</sup> Comumente o nome completo das agremiações inclui o termo *Grêmio Recreativo Escola de Samba*.

O conjunto de imagens encadeadas por alguma lógica apresenta-se como uma narrativa fotográfica que contém um modo de perceber e registrar um evento (carnaval, festas) ou tema (carros alegóricos, arquitetura). Para Zita Rosane Possamai, a coleção de fotografias

[...] é constituída segundo arranjos subjetivos que colocam em evidência as representações e práticas produzidas pelo sujeito que coleciona. Nesse sentido, o álbum fotográfico mostra-se como a reunião de imagens selecionadas de acordo com os desejos e intenções do seu produtor, que reúne uma coleção de imagens, colocando-as ao olhar do público. (POSSOMAI, 2013)

Era comum no século XIX a elaboração de álbuns tendo um tema principal. O fotógrafo francês Victor Frond editou em 1857 o álbum *Brazil pitoresco*, com imagens do Rio de Janeiro. Na década de 1850 Augusto Stahl vai a Pernambuco rendendo produtivos registros fotográficos, “entre outros trabalhos ali realizados por ele destaca-se o belo álbum intitulado *Memorandum pittoresco de Pernambuco oferecido a S.M.I. o Sr. D. Pedro II* pelo Instituto Photographico de Stahl & Cia. (...)” (FERREZ, 1985, p. 159). Em 1862 a Comissão Científica do Pacífico, originada da Espanha, presenteia D. Pedro II com um álbum de fotografias de Rafael Castro y Ordoñez, datado de 1861, com imagens capturadas desde Madrid e Cádiz até Salvador e Rio de Janeiro. Esses álbuns com narrativas fotográficas permitem “vislumbrar as formas e os objetos de um olhar qualificado, ilustrado, romântico e científico que, em vez de imobilizar imagens do e no passado, incitam investigações, reflexões e análises (...)”. (LOSADA; PUIG-SAMPER; DOMINGUES, 2013, p.7)

Esses álbuns trazem até os dias atuais fragmentos de espaços-tempos do passado. Representam um testemunho ínfimo da sociedade e da cultura da época, mesmo assim é por eles que se pode assimilar e repassar informações sobre todo um modo de vida. Permitem que se conheça um pouco das paisagens e que elas sejam confrontadas com a ocupação e o uso dos espaços naturais e edificados na atualidade.

Várias instituições incumbidas da preservação de itens relacionados à história e memória têm nos registros fotográficos seu foco principal ou neles reúne relevante acervo. No Brasil destacam-se: o Arquivo Nacional (AN), a Biblioteca Nacional (BN) e o Instituto Moreira Salles (IMS). A partir de uma curadoria, acervos públicos ou privados regularmente geram exposições e publicações de fotografias que se configuram como uma narrativa a respeito dos mais diversos temas. A cada recorte ou rearranjo das fotografias, novas narrativas são geradas ensejando questões e problematizações sobre os temas ali apresentados. Para cada imagem disponibilizada ao público há imponderáveis fotografias restritas ao seu autor, como ocorreu com as apresentadas no início do texto até a redação desse artigo.

Em uma sociedade que tem acesso a imensa produção imagética, a seleção de algumas fotografias com temas afins permite potencializar um aspecto peculiar da narrativa. A partir de um recorte direcionado a compor uma narrativa – organizada por profissional da área de museologia, edição ou pelo próprio autor – as obras podem ser ressignificadas. Mesmo considerando a singularidade de qualquer conjunto de fotografias, esse fragmento de informação colabora no registro de uma cultura. Zita Rosane Possamai pontua que

se o álbum, no entanto, permanecer fechado, sendo corroído pelo tempo implacável, nada dirá e, provavelmente, não atuará na memória do urbano presente nas suas imagens fotográficas. Ao ser folheado, no entanto, inevitavelmente uma narrativa será construída por seu leitor visual, surgirá uma trama que, por sua vez, se imbricará na narrativa elaborada por seu autor/colecionador de imagens fotográficas. A partir daí estará construindo a memória e o esquecimento desse urbano, jogando com a visibilidade e invisibilidade dos traços da cidade. (POSSOMAI, 2007)

Nas cidades a percepção que interessa ao fotógrafo é a obtida pelo aspecto visual. O olhar de quem quer capturar imagens por meio de uma câmera procura os moradores, a cultura, a identidade local, o ambiente natural e edificado. As narrativas sobre a cidade antes transmitidas oralmente, depois predominantemente pela literatura, estão cada vez mais expressas em imagens. Por meio de fotografias a sociedade registra, compartilha e mantém modos de assimilar espaços e paisagens.

Subsidiado pelos conceitos de Milton Santos, considera-se, neste artigo, espaço a porção física e os usos que nele ocorrem e paisagem a sucessão de espaços no decorrer do tempo. Portanto, “a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única” (SANTOS, 2006, p. 67). O conceito de paisagem compreende as diferentes configurações físicas e espaciais dessa mirada contemporânea abarcada pela visão, e as informações de tempos idos que temos – via história, historiografia, memória, imaginário – sobre o que está à nossa vista. O que conseguimos apreender visualmente de um local é apenas um fragmento da paisagem.

Como afirma Maria da Assunção Pereira Rodrigues (2016, p. 44), a paisagem “(...) compreende sempre algo visível e algo além do que conseguimos visualizar (...)”. A maneira de perceber, assimilar e repassar o que foi vivido é individual e pode variar incrivelmente de um indivíduo para outro, de uma sociedade para outra. Algum elemento do espaço ou da paisagem pode impactar sobremaneira a um observador. No entanto, passar despercebido a outro. Com isso, os registros sobre ela – e das camadas do tempo – também serão diversos, pois, como frisa Daniel de Souza Leão Vieira

(2006) “se a paisagem é um olhar, então ela é o encontro da interioridade de quem vê e a exterioridade do que é visto, em meio à corporeidade sensória”. Por isso o momento da mirada afetará as impressões que se têm sobre a paisagem, bem como o teor e o modo de narrá-la. Nesse sentido, Antônio Carlos Queiroz Filho reforça a

(...) ideia da paisagem como uma criação, uma forma de olhar e não, como a própria coisa. O desprendimento das folhas dos galhos de uma árvore, por exemplo, é uma coisa para o poeta, outra para o cineasta, outra para o pintor. Em cada um deles, nasce uma paisagem diferente. (QUEIROZ FILHO, 2007)

Portanto a paisagem está sempre vinculada a sociedade e a cultura que vai moldar o modo de percebê-la, interpretá-la, registrá-la, fotografá-la. Ao capturar uma imagem por meio de uma câmera o fotógrafo defronta-se com um espaço. Ao observar o que acabou de registrar, já se defronta com um espectro do passado, afinal o tempo já transcorreu mesmo que alguns instantes. Tem-se então um registro que é um espectro de um espaço. Uma imagem que com outras tantas fotografias, ou demais tipos de narrativas – como literatura, croquis, filmes –, poderá constituir um acervo sobre aquela paisagem. Um acervo que evoca o que ali já ocorreu sedimentando a história, memória e imaginário. Miranda Martinelli Magnoli (2015, p. 50) afirma que “imaginários urbanos incluem a realidade das cidades; são suas paisagens. Estas também carregam diferentes dimensões físicas, sociais, políticas, culturais”.

O imaginário guia o que percebemos das cidades. É uma espécie de filtro que atua de intermediário na percepção da realidade. Dito de outro modo, ele é um coautor do que entendemos por realidade.

Em um conjunto de imagens, como as apresentadas na sessão anterior (Fig. 01 a Fig. 18), há um pouco da paisagem dos festejos carnavalescos na cidade do Rio de Janeiro. A seleção apresenta registros do local dos desfiles e dos arredores. As apresentações das principais escolas de samba ocorrem na Rua Marquês de Sapucaí que abriga o Sambódromo, equipamento projetado por Oscar Niemeyer inaugurado em 1984. O formato de desfile apresentado pelas escolas de samba surgiu no início do século XX e foi se consolidando e atualizando até se constituir em uma das maiores expressões culturais da cidade e do país.

Durante o carnaval as ruas cariocas – e de muitas cidades brasileiras – se transformam. Escolas de samba, blocos, cortejos, aglomerações ocupam vários bairros das cidades impregnando de festa praças, ruas, avenidas, boulevares. “É pela Festa que a cidade se liberta dos limites impostos pela regulação social; é por ela, e para ela, que o espaço urbano se transforma em palco de troca e interação (...)” (SOUZA, 2010, p. 117). Circular pelos espaços

urbanos de algumas áreas do Rio permite deparar-se com ecos de paisagens de vários carnavais.

## CARNAVAL CARIOCA

As comemorações do carnaval ocorrem há séculos em diferentes lugares e culturas. No Brasil surgiu uma maneira específica de celebração: as escolas de samba. As escolas de samba cariocas surgiram da imbricagem de vários modos de festejar o carnaval, como os blocos, cordões e ranchos. Esses diferentes tipos de agremiações recreativas foram criados com o intuito de brincar o carnaval mobilizando as mais diferentes esferas da sociedade. No início do século XX, enquanto setores da elite celebravam o carnaval em corsos, a população negra o celebrava com ritmos inspirados no culto aos orixás do candomblé, que viriam a dar origem ao ritmo denominado samba. Como destaca Sérgio Cabral, foram nas imediações da Praça Onze, demolida na década de 1940 para construção da Avenida Presidente Vargas, que

as primeiras formas do samba carioca foram geradas pela comunidade negra do Centro da cidade, responsável também pelas novidades carnavalescas apresentadas pelos ranchos, como as alegorias, as orquestras, o abre-alas e os “tenores” – cantores de vozes poentes e que eram responsáveis pelos solos das músicas cantadas. (CABRAL, 1996, p. 32)

Foi na Praça Onze, que ficava nas proximidades do atual Sambódromo, que ocorreu, em 1932, o primeiro desfile de escolas de samba em um evento promovido pelo jornal Mundo Sportivo. “A designação escola de samba está associada à escola normal, que funcionava no Estácio, sendo os sambistas de fama então chamados de mestres ou professores” (CABRAL, 1996, p. 51). O Estácio é um bairro que fica nas cercanias do atual Sambódromo e sediou a primeira escola de samba, a Deixa Falar.

Escola de samba é uma agremiação que cumpre todo um calendário de atividades sociais e culturais, cujo ápice é a apresentação no carnaval em um desfile competitivo em forma de cortejo. Anualmente apresenta uma espécie de ópera ao ar livre, cuja narrativa é exibida por meio de fantasias, alegorias e música – o samba-enredo. O número de pessoas envolvidas no desfile de cada escola de samba é cerca de 4.000 e a produção do espetáculo, com etapas que se estendem ao longo de todo o ano, mobiliza componentes e profissionais do mundo do samba. Intrinsecamente vinculado à cultura e identidade cariocas, como pontua Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

o desfile carnavalesco das grandes escolas no Rio de Janeiro é um imenso dispositivo ritual de articulação das mais diversas ordens de diferenças. Sua compreensão sobrepassa qualquer tentativa de tipificação de cultura,

e traz consigo o tema mais amplo da heterogeneidade das sociedades. (CAVALCANTI, 1994, p.18)

Os preparativos e o desfile de carnaval são pontos de encontro dos mais diversos segmentos da sociedade. Tanto no entorno das quadras das escolas de samba dispersas por toda cidade e região metropolitana, quanto nas cercanias da Rua Marquês de Sapucaí, as paisagens estão impregnadas com as experiências advindas das atividades carnavalescas. “Mas essa rua consagrada está também em continuidade com a rua comum, com a rua no sentido categórico” (CAVALCANTI, 1994, p. 30). Durante o ano quem circula na região conhecida como Cidade Nova depara-se com o complexo que compõe o Sambódromo dentre as ruas da cidade.

No período carnavalesco a movimentação no espaço urbano tem no local do desfile o foco de idas e vindas. É o chamado da tradição do samba que ocorre desde o início do século passado e perdura até a atualidade, pois é parte indissociável da identidade carioca. João do Rio, em texto publicado originalmente em 1906, já pontua que mesmo com a pretensão de parte da sociedade em criar uma celebração de carnaval mais sofisticada e seleta, a feição carnavalesca da cidade é a que envolve o povo. A tradição dos festejos carnavalescos acabaria

(...) não fosse o entusiasmo dos grupos da Gamboa, do Saco, da Saúde, de S. Diogo, da Cidade Nova, esse entusiasmo ardente, que meses antes dos três dias vem queimando como pequenas fogueiras crepitantes para acabar no formidável e total incêndio que envolve e estorce a cidade inteira. Há em todas as sociedades, em todos os meios, em todos os prazeres, um núcleo dos mais persistentes, que através do tempo guarda a chama pura do entusiasmo. Os outros são mariposas, aumentam as sombras, fazem os efeitos. Os cordões são os núcleos irredutíveis da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio. (DO RIO, 2008, p. 143)

As escolas de samba absorveram várias expressões carnavalescas – incluindo os cordões – e se mantém como uma cultura calcada nas camadas mais populares da sociedade. E a região da antiga Praça Onze durante o período do carnaval continua transformam-se em local de rodas de samba, comércio temporário, camarim a céu aberto de preparação dos brincantes – com suas fantasias e eventuais maquiagens –, e dos grandiosos carros alegóricos. O desfile é o clímax de um processo que iniciou no ano anterior. Ano que sempre parece ter passado rápido demais. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti registra que “a relação de um desfile com o tempo é obsessiva. Cada ciclo anual é apenas um pedaço de tempo culturalmente pleno, com princípio, meio e fim: em cada ciclo o carnaval nasce, morre e renasce de forma ininterrupta.” (CAVALCANTI, 1994, p.75)

O início do ciclo carnavalesco inicia com a divulgação do enredo para o desfile do próximo ano, ou seja, um tema que será abordado pela escola. O desenvolvimento desse enredo fica a cargo de um carnavalesco<sup>50</sup>, profissional em cujo “ofício se fundem as tarefas de figurinista e cenógrafo com as de um diretor de cena na construção de significações plásticas, para as quais são reunidas competências literárias e dramáticas” (FARIAS, 2015, p. 208).

A divulgação do enredo é realizada por uma sinopse elaborada pelo carnavalesco da escola de samba. É na sinopse que é apresentada a narrativa que vai originar o samba escolhido comumente por meio de concurso juntos aos compositores da comunidade. Essa narrativa escrita, propulsora de todo espetáculo, permite abordagens das mais diversas. Inicialmente apresentava enredos de tributos e homenagens a locais, personalidades e eventos descritos de maneira linear. Nos anos de 1970 Joãozinho Trinta (1933-2011) reinventa o modo de elaborar essa narrativa. Como sintetiza Milton Reis Cunha Junior, o carnavalesco Joãozinho Trinta

(...) vai introduzir, nos enredos de Carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, o elemento “fantástico”. Ele vai romper as barreiras espaço-temporais, que até então eram exigidas, numa historinha com início, meio e fim, personagens reais, ou pelo menos, supostamente reais, numa história em sequência. João traz, na sua “loucura”, os grandes saltos no tempo e a possibilidade do carnavalesco supor, interferir, mudar e sonhar sobre o seu tema. (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 212)

A partir da sinopse do enredo a comunidade carnavalesca vai imergindo no assunto que será abordado no próximo desfile. Na parte cênica o carnavalesco concebe as fantasias, alegorias (elemento cênico sobre rodas) e adereços (elemento cênico que não está sobre rodas). No quesito alegorias o carnavalesco Joãozinho Trinta também foi um precursor. No desfile no ano de 1974 “apresentou alegorias imensas, bem maiores do que a média das demais escolas de samba (...). A grandiosidade foi somada a uma rara habilidade no desenvolvimento do enredo (...)” (CABRAL, 1996, pp. 208-209). Grandiosidade, esmero no acabamento e criatividade caracterizam a maioria das alegorias apresentadas nos desfiles. Essas estruturas são “quase gigantescos objetos e podem ser consideradas uma das mais expressivas formas da arte popular contemporânea. São formas de arte coletiva de natureza e destino rituais, pois são feitas para ser vividas e integralmente consumidas em sua passagem pela passarela” (CAVALCANTI, 2006, p. 18). Frutos da colaboração de diversos profissionais da área de ferragem, mecânica, elétrica e arte, esses elementos cênicos via de regra têm como base um chassi de caminhão ou ônibus onde é

---

<sup>50</sup> A função de carnavalesco pode ser assumida por uma única pessoa ou por um grupo de pessoas, geralmente conhecido como *comissão de carnaval*.

instalada ferragem coberta de madeira, espumas, tecido e demais elementos de decoração artística.

Os carros alegóricos são executados na denominado Cidade do Samba. O complexo, inaugurado em 2005, localiza-se no bairro da Gamboa na região portuária da cidade e atende as escolas do Grupo Especial. Devido às dimensões dos carros alegóricos o transporte até o local do desfile, requer planejamento, esforço físico e horas de antecedência.

A respeito do desafio técnico que envolve o projeto e a execução de um elemento cênico que é apresentado em movimento durante o desfile, Júlio Cesar Valente Ferreira afirma que

[...] trata-se de uma modelagem de alta complexidade, envolvendo o estudo de uma estrutura tridimensional, excitada por carregamentos variados em intensidade e frequência, os quais, no máximo, poderão ser simulados através de um modelo não linear com distribuição probabilística. (FERREIRA, 2017, p. 158)

A narrativa carnavalesca da escola, na sua porção visual, tem nos carros alegóricos elementos que sintetizam tópicos do enredo. As grandes dimensões permitem a visualização tanto para quem está ao nível da passarela de desfile quanto nas arquibancadas.

O carro alegórico é um item massivamente destacado nas filmagens e fotografias. Em se tratando de alegorias, “o conjunto de seus elementos visuais remete simultaneamente tantos sentidos possíveis, que vê-las em desfile é extasiar-se, encher os olhos e acolher a perplexidade diante da impossibilidade de decifrá-las totalmente. Esse é seu poderoso encanto” (CAVALCANTI 1994, p. 153).

A alegoria só alcança a totalidade do seu sentido quando está na avenida em movimento. Nesse momento os participantes que servem de composições de carro dançam livremente ou apresentam alguma coreografia, os participantes que estão fantasiados de destaques enriquecem o aspecto visual, e ainda há, na maioria das vezes, efeitos de luz e de movimentos mecânicos.

Nos momentos que antecedem o desfile – a concentração – esses vários elementos da alegoria ainda estão em processo de teste e montagem. Ao término da apresentação, rapidamente quem desfilou como destaque ou composição é retirado. A iluminação é apagada. Os efeitos de movimento da alegoria cessam. Partes do carro podem ser desacopladas. “Na paisagem carioca pós-carnaval, é comum a visão de esqueletos de carros alegóricos abandonados debaixo de um viaduto cuja altura obstruiu sua passagem, ou largados ao tempo numa esquina perdida da cidade” (CAVALCANTI, 1994, p. 160). Finda-se parte do encanto.

Os carros alegóricos são fragmentos de uma narrativa que tem o seu sentido pleno no momento do desfile. São frutos de uma longa criação

narrativa idealizada por um carnavalesco. Foram realizados para apreciação inseridas no cortejo carnavalesco, em uma posição pré-definida no desfile, com efeitos de luz e movimento, com brincantes em celebração sobre a sua estrutura. Citando mais uma vez Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti,

a forma da experiência que as alegorias propõem não é feita para ser transmitida, mas integralmente vivida e exaurida em seu ato. A existência plena do carro alegórico não é reprodutível. Ele só existe na duração ritual e massivamente compartilhada de sua passagem pelo mundo. É totalmente singular, não deseja passado, não almeja futuro, é só presente. Porém deseja, aí sim, abolir a permanência. E tudo o que é nada mais será. Para que um novo carnaval possa acontecer. (CAVALCANTI, 2006, p.25)

No entanto essa efêmera e cíclica passagem dos carros alegóricos pelo local de desfiles é precedida e sucedida por momentos em que a alegoria se afasta do seu conjunto narrativo e é observada isoladamente. É isso que ocorre antes e após os desfiles. Destituída do contexto que a originou, a alegoria mostra-se apartada da narrativa pretendida. Silenciosa, inerte, fragmentária. Características que também se encontram em uma fotografia.

## CONSIDERAÇÕES

Realizar registros fotográficos nos espaços urbanos é capturar fragmentos da cidade, história, identidade, cultura e imaginário na contemporaneidade. Ao analisar as fotografias se tem acesso a camadas de informações que sedimentam percepções sobre modos de vida. Ou, ainda, desafiam opiniões já formadas, ensejando revisões sobre o que conhecemos do passado. Fotografia é sempre uma possibilidade de registro, dentre tantas possíveis. Um artefato que o leitor-observador vai completar com o repertório que tem sobre o assunto. Nas Fig. 01 e Fig. 02 as fotografias capturadas no momento do desfile de uma escola de samba evocam o movimento e a música que caracterizam os cortejos carnavalescos. O encantamento dos desfiles, aos olhos de alguns observadores, pode fazer com que a imagem o conecte com momentos vivenciados ou com o imaginário acerca do assunto. Assim a fotografia torna-se um elo com toda uma cultura da qual é guardiã.

Nas demais imagens – Fig. 03 a Fig. 18 – o tema são os carros alegóricos fora do contexto do desfile. Nos arredores da Rua Marquês de Sapucaí essas alegorias passam gigantescas e enigmáticas dentre a movimentação comum da cidade. Se é que algo é comum durante o carnaval. Desassociadas da narrativa que as originou perambulam despertando curiosidade. – É de qual escola? – Qual o enredo? – Já passou pela avenida?

Os carros alegóricos sendo descolados pela cidade são fragmentos não apenas da escola de samba da qual fazem parte, mas de toda uma cultura da cidade do Rio de Janeiro. Há naturalidade, encanto e espanto em vê-los.

Naturalidade, pois, desde muito tempo, são elementos imprescindíveis nos desfiles anuais das escolas de samba. Encanto e espanto pois, com a sua grandiosidade e criatividade, mesclam elementos do artesanal e do artístico tendo como cenário a cidade. Em um momento como esse pode-se ver um Gulliver (Fig. 03) tendo ao fundo a Igreja da Candelária, um chafariz (Fig. 10) ou um extraterrestre (Fig. 12) em frente à Central do Brasil, um índio (Fig. 17) emoldurado entre a vegetação cênica da alegoria e as árvores da Av. Presidente Vargas. A observação dessas alegorias apartadas do desfile acaba reafirmando o aspecto lúdico e monumental do carnaval carioca. Cada carro alegórico contém em si a essência da festa.

Quanto às imagens fotográficas, elas também têm essa peculiaridade. São fragmentos visuais que podem apreender a essência de uma dinâmica do espaço urbano. Capturando momentos – como nas imagens aqui apresentadas – que poderiam ficar ofuscadas pelo turbilhão de registros imagéticos dos festejos carnavalescos. Ao observar essa série de imagens registradas entre os anos de 2011 e 2019 tem-se acesso às recorrências do uso das ruas do Rio como base para o espetáculo do carnaval. Espetáculo que se expande além dos limites da passarela do Sambódromo.

O carnaval das escolas de samba enseja encantadoras narrativas, como as de João do Rio. E em cada desfile é a apresentada uma nova narrativa que versa sobre assuntos de maneiras as mais originais e inesperadas possíveis. Muitas elaboradas à Joãosinho Trinta. No permanente ciclo carnavalesco, a força aglutinadora da região da antiga Praça Onze se reafirma como local do entusiasmado povo do samba.

A série de imagens apresentadas no tópico **ÁLBUM FOTOGRÁFICO** narra a presença dos carros alegóricos em silenciosas, efêmeras e cíclicas paisagens. Registra desdobramentos do desfile que impactam em várias ruas da cidade e, inevitavelmente, constituem parte da cultura e identidade local. Olhar um conjunto de fotografias sobre um local – esteja ele em um álbum, exposição ou publicação – é acessar fragmentos da sua paisagem. Por ele pode-se perceber algumas continuidades que, como no caso apresentado, estão no imaginário de quem vivencia o carnaval. E quem aprecia a cidade, a identidade e a cultura tem o impulso de – calcado nas vivências e no imaginário – narrá-las de maneira própria.

Compor uma narrativa, seja por meio de uma fotografia, de uma seleção de imagens ou de um texto é articular e registrar impressões sobre um assunto, um evento, um local, uma cidade. Registrar para que elas sobrevivam ao tempo. "Tempo que faz a vida virar saudade, guarda a minha identidade" (MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL, s.d.).

Por mais fragmentários que sejam os registros, alguns despertam novas abordagens e sedimentam, silenciosamente, a continuidade de uma cultura e de uma identidade.

## REFERÊNCIAS

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos debates ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 1994.

\_\_\_\_\_. As alegorias no carnaval carioca: visualidade. Textos escolhidos de cultura e arte populares, v. 3, n. 1 de 2006, p. 17-27.

CUNHA JUNIOR, Milton Reis. *Rapsódia brasileira de Joãozinho Trinta: um grande leitor do Brasil! Tese (Doutorado em Letras)*. Rio de Janeiro: FL UFRJ, 2010.

DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FARIAS, Edson. O saber carnavalesco: criação, ilusão e tradição no carnaval carioca. *Sociologia&antropologia*, v.05, 01, abril de 2015, p. 207-243.

FERREIRA, Júlio Cesar Valente. O Diálogo entre Modos de Fazer e Modos de Importar: o desafio da fronteira entre arte e engenharia nos carros alegóricos do carnaval carioca. *Arquivos do CMD*, v. 5, 2017, p. 139-163.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 3ª Edição. Cotia, SP: Atleie Editorial, 2014.

LOSADA, Janaina Zito; PUIG-SAMPER, Miguel Ángel; DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol. *Um álbum para o Imperador: a Comissão Científica do Pacífico e o Brasil*. Uberlândia: EDUFU, 2013.

MAGNOLI, Miranda Martinelli. Paisagens urbanas - imaginário na fase atual da globalização. *Paisagem e ambiente: ensaios*, 2015, p. 13-59.

MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e historia - interfaces*. Tempo, 1996, p. 73-98.

MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL. *Eu sou o Tempo. Tempo é Vida*. Samba-enredo 2019, compositores Jefinho Rodrigues, Diego Nicolau,

Marquinho Índio, Jonas Marques, Richard Valença, Roni Pit'sTop, Orlando Ambrosio e Cabeça do Ajax. Disponível em: <http://www.mocidadeindependente.com.br/carnaval-2019/>. Acesso em: 10 mar. 2019.

POSSAMAI, Zita Rosane. Narrativas fotográficas sobre a cidade. *Revista Brasileira de História*, jan-jun de 2007.

\_\_\_\_\_. Ensaio de um olhar moderno: imagens fotográficas no álbum. *Revista Latino-Americana de História*, set. de 2013, p. 41-53.

QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos. Saboreando o Espaço, Inventando Paisagens. *Paisagens em Debate*, São Paulo, FAU USP, 2007, p 01-08.

RODRIGUES, Maria da Assunção Pereira. *Ressignificação histórico-social da praça na cidade média brasileira: análise das praças de formosa de Goiás* Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Brasília: FAU UnB, 2016.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4 ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

SOUZA, Marcos Felipe Sudré. *A festa e a cidade: experiência coletiva, poder e excedente no espaço urbano*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Belo Horizonte: Escola de Arquitetura UFMG, 2010.

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. Paisagem e imaginário: contribuições teóricas para uma História Cultural do Olhar. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, jul. ago. set. de 2006.

Recebido em 29.03.2019

Aceito em 12.08.2019

## NO TEMPO DO JECA TATU: REPRESENTAÇÃO DAS POPULAÇÕES RURAIS NO IMAGINÁRIO URBANO DO SÉCULO XX (1914-1980)

### IN JECA TATU'S TIME: REPRESENTATION OF RURAL POPULATIONS IN THE URBAN IMAGINARY OF THE 20TH CENTURY (1914-1980)

Fábio Sgroi<sup>51</sup>

Ana Paula Koury<sup>52</sup>

RESUMO: Este artigo apresenta e analisa a representação das populações rurais no imaginário da cultura urbana paulistana na primeira metade e em meados do século XX, por meio do personagem Jeca Tatu. O objetivo é mostrar as reinterpretações pelas quais o personagem passou e sua relação com as ideias de seu criador, Monteiro Lobato, e de seu mais famoso intérprete no cinema, Amácio Mazzaropi. O debate que o personagem provocou no meio intelectual e as questões referentes ao homem do campo frente ao desenvolvimento urbano-industrial que ele refletiu constituem um registro importante sobre idealizações e preconceitos tanto da elite paulistana quanto das camadas populares acerca das pessoas do campo. Para tanto, o trabalho realiza uma revisão bibliográfica que inclui uma crítica datada de 1921 feita a Monteiro Lobato por Cornélio Pires, um fragmento do artigo escrito por Afonso Schmidt sobre o Jeca publicado em 1948 na *Revista Fundamentos* e partes de uma entrevista de Amácio Mazzaropi concedida ao *Jornal Movimento* em 1976. A argumentação sustenta que o Jeca Tatu foi um arquétipo criado inicialmente como instrumento para convencer as elites sobre a necessidade de se abandonar as estruturas arcaicas da economia rural em prol do desenvolvimento industrial, mas que, com o tempo, foi reinterpretado como um símbolo de resistência da cultura do campo frente aos valores e costumes da cidade. Postula, também, que o Jeca constituiu-se enquanto objeto de interpretação da realidade urbana, firmando-se, entre os anos de 1914 e 1980, como alegoria de um país que sofreu uma dramática mudança estrutural.

PALAVRAS-CHAVE: Jeca Tatu, Monteiro Lobato, Mazzaropi, cultura popular.

ABSTRACT: This article presents and analyzes the representation of the rural populations in the imaginary of the urban culture of São Paulo in the first half and in the middle of the twentieth century, through the character Jeca Tatu. The aim is to show the reinterpretations through which the character has passed and its relation with the ideas of its creator, Monteiro Lobato, and his most famous film interpreter, Amácio Mazzaropi. The discussion that the character provoked in the intellectual environment and the questions related to the yokel in front of the urban-industrial development that he reflected constitute an important record about ideals and prejudices of both the elite of São Paulo and of the popular strata about the

---

<sup>51</sup> Mestrando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade São Judas Tadeu (linha de pesquisa em Gestão Urbana), sob a orientação da Profa. Dra. Ana Paula Koury. [Fsgroi65@gmail.com](mailto:Fsgroi65@gmail.com)

<sup>52</sup> Arquiteta e Urbanista. Professora do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu.

people of field. To do so, the work carries out a bibliographic review that includes a critique dated 1921 made to Monteiro Lobato by Cornélio Pires, a fragment of the article written by Afonso Schmidt on the Jeca published in 1948 in the *Revista Fundamentos* and parts of an interview of Amácio Mazzaropi granted to the *Jornal Movimento* in 1976. The argument maintains that the Jeca Tatu was an archetype initially created as an instrument to convince the elites about the need to abandon the archaic structures of the rural economy in favor of industrial development, but, over time, was reinterpreted as a symbol of resistance of the culture of the countryside in front of the values and customs of the city. He also postulated that the Jeca was an object of interpretation of the urban reality, establishing itself, between the years of 1914 and 1980, as allegory of a country that underwent a dramatic structural change.

KEYWORDS: Jeca Tatu, Monteiro Lobato, Mazzaropi, popular culture.

## INTRODUÇÃO

A figura do Jeca permeou o imaginário da cultura urbana brasileira em boa parte do século XX, e personificou as precariedades da população rural, e também o atraso econômico e político da nação. Criado por Monteiro Lobato (1882-1948) em 1914 como personagem de um artigo publicado em jornal, o caipira pobre e preguiçoso motivou, logo no início, acalorados debates na imprensa entre escritores que enxergavam no homem do campo a herança de heróis idealizados pelo romantismo e os que, a exemplo de seu criador, possuíam um olhar desiludido e o vislumbravam como um dos motivos do atraso político e econômico brasileiro (SELKE, 2015, p. 1-15). Com o passar do tempo, e sempre acompanhando os posicionamentos políticos de seu autor, o Jeca foi passando por uma reinterpretação. No final dos anos 1950, o personagem, assim como as populações rurais que simbolizava, deslocou-se. Só que ao invés de se mudar da roça para a cidade, tal como os camponeses da vida real, o Jeca migrou midiaticamente, ou seja, saiu das páginas impressas e estabeleceu-se no cinema. Na tela grande, o personagem firmou-se de vez no imaginário urbano, encarnado por um intérprete que compreendia muito bem o repertório das camadas populares: Amácio Mazzaropi (1912-1981). O caipira sobreviveu na telona, com muito sucesso de bilheteria, até o início da década de 1980. Desde então, foi desaparecendo, consubstanciado no repertório da cultura urbana contemporânea. Enquanto esteve presente no imaginário popular urbano, o Jeca conservava-se na memória dos camponeses convertidos na cidade em trabalhadores proletariados ou relegados ao subemprego. Na ficção, o Jeca nunca saiu do campo e constituiu-se em uma importante metáfora do processo de transculturação rural urbano no Brasil. Nos textos de Monteiro Lobato o Jeca surgiu como uma personificação de denúncias que associavam racismo e crítica à cultura do homem do campo; depois, tornou-se síntese de ideais progressistas que apostavam na superação do atraso e, por último, o Jeca ilustrou o problema agrário brasileiro tão caro ao Partido Comunista. Nos filmes de Mazzaropi, o Jeca foi um espelho de

valores que não interessavam à nova ordem socioeconômica mas que permaneciam teimosamente no imaginário popular, especialmente dos migrantes camponeses. Assim, de mudança em mudança, o Jeca sintetizou culturalmente a grande transição demográfica pela qual o país atravessou no século XX: a de uma cultura rural e agrária para outra urbano-industrial.

## O JECA NO PAÍS DA TRAPEIRA

Trapeira, conforme registra o vocabulário caipira coletado por Cornélio Pires (1921, p. 243) em sua obra *Conversas ao pé do fogo*, significa “grande desordem”. Esta, talvez, seja uma boa palavra para designar o processo de mudança estrutural que virou o Brasil de cabeça para baixo depois da Revolução de 1930.

Até então, as principais atividades econômicas estavam associadas à exportação de produtos agrícolas, dentre eles, o café. Para se ter uma ideia, o IBGE registrou que em 1920 apenas 16% da população brasileira vivia em cidades, e que em 1940 esse número passava de 31%, ou seja, o Brasil iniciava um importante processo de transição demográfica que intensificou-se na década de 1940<sup>53</sup>. A industrialização promovida por Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek principalmente formou um mercado interno integrado que atraiu milhares de pessoas das regiões pobres do sertão nordestino afetado pela seca, para o Sudeste, região que possuía a maior infraestrutura e concentrava o maior número de indústrias. Além do processo de industrialização, outros fatores colaboraram para que as populações rurais migrassem para as cidades: a alta concentração de renda nas mãos de grandes proprietários rurais e a mecanização dos trabalhos no campo.

O estado de São Paulo e sua capital eram os principais destinos do que se chamou de Êxodo Rural, responsável pela intensificação da urbanização brasileira. A pujança da economia cafeeira atraiu para a cidade ainda na virada do século XX os imigrantes europeus que abasteceram o mercado de trabalho na lavoura cafeeira, mas muitos deles permaneceram na capital ou para ela se mudaram após um tempo trabalhando no interior do Estado. Entretanto a partir da década de 1940 um volume expressivo de população rural de outros estados é atraído pela vida nas grandes cidades. Foi este fluxo migratório que manteve a cidade em elevado ritmo de crescimento demográfico. As características de inserção das populações rurais nas grandes cidades brasileiras e suas diferenças com o tipo de organização social que produziram foi amplamente estudado. Destaca-se o trabalho pioneiro de DURHAN (1973) *A caminho da cidade*.

---

<sup>53</sup> IBGE, Directoria Geral de Estatística, [187?] / 1930, Recenseamento do Brazil 1872/1920; IBGE, Censo demográfico 1940/2010. Até 1991, dados extraídos de: Estatísticas do Século XX. Rio de Janeiro: IBGE, 2007 no *Anuário Estatístico do Brasil 1994*. Rio de Janeiro: IBGE, vol. 54, 1994.

Sabe-se, por meio do levantamento realizado pelo IBGE – *População nos Anos de Levantamento Censitário: Município e Região Metropolitana de São Paulo, Estado de São Paulo e Brasil - 1872 a 2010* –, que o número de habitantes do município, na primeira década do século XX, era de 239.820. Em 1920, este número havia saltado para 579.033; em 1940, São Paulo abrigava uma população de 1.326.261 habitantes, e em 1950, 2.198.096. Por esses números é possível ter uma ideia do ritmo de crescimento da cidade na primeira metade do século. Os números referentes ao estado também evidenciam um crescimento robusto: no ano de 1900 o estado contava com 17.318.556 habitantes; em 1950, esse número havia triplicado: 51.944.397 habitantes.

A transferência de capitais gerados na atividade agrária para as incipientes indústrias locais criou as bases para o desenvolvimento industrial de São Paulo. O processo de industrialização paulista beneficiou-se de dois eventos históricos de grande importância: a 1ª e a 2ª Guerras Mundiais, respectivamente ocorridas de 1914 a 1918 e de 1939 a 1945. Nestes períodos a retração do comércio mundial gerou a necessidade de substituição de importações, favorecendo em um primeiro momento a produção local de bens de consumo e no segundo período impulsionou as exportações (VELLOSO, 1986, p. 92). Assim, São Paulo protagonizou a construção do parque industrial brasileiro que se concentrou nos estados do Centro-Sul e nas maiores regiões metropolitanas.

Não existem números referentes à taxa de urbanização anteriores a 1940, mas sabe-se que neste ano o indicador registrou 39,42% para a região Sudeste. Em 1950 este número já alcançava 47,55%.

A intensa urbanização brasileira foi uma parte das mudanças estruturais da economia brasileira. BONELI (2006, p. 386) comenta que a queda de participação do campo no PIB, a partir da década de 1900, ocorreu de maneira acentuada, ao contrário dos setores industrial e de serviços, que apresentaram sucessivos aumentos. Desde então as fases de crescimento econômico passaram a operar conforme o comportamento da indústria. O pesquisador observa que a redução da participação do setor Primário no PIB passou de aproximadamente 45%, em 1900, para cerca de 10%, em meados dos anos de 1970. A partir desse último ano, observa-se manutenção na participação da agropecuária no PIB em torno daquele valor.

Foi no meio dessa trapeira, portanto, lá no Vale do Paraíba, SP, que o Jeca apareceu.

## O JECA PREGUIÇOSO

Monteiro Lobato, antes de se tornar o famoso autor das obras literárias do *Sítio do pica-pau amarelo*, passou por uma experiência como administrador de terras no Vale do Paraíba, SP. Nelas o escritor conviveu com os caboclos, dos quais dependia para executar todas as tarefas da fazenda, e guardou deles profundas insatisfações ao observar que não dispensavam cuidados adequados para com a terra e afeitos a queimadas que empobreciam o solo até que se tornasse estéril. Para AZEVEDO, CAMARGOS e SACHETTA (1998, p. 56), tamanho foi o desgosto que Lobato elegeu o caboclo como um dos principais impedimentos ao desenvolvimento do Brasil, cuja economia, conforme comentado, ainda repousava sobre alicerces agrícolas. No artigo *Velha praga*<sup>54</sup>, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* ainda em 1914 o escritor constrói um retrato nada lisonjeiro do caboclo:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau<sup>55</sup> e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se. (LOBATO, 2009)

Ele também denuncia a total falta de capacidade tanto do governo quanto dos grandes proprietários agrícolas de colocar em prática modelos mais modernos de desenvolvimento econômico que não resultassem no esgotamento das terras e em sua conseqüente decadência, tal como ocorrera com o Vale do Paraíba.

Seu artigo seguinte, *Urupês*<sup>56</sup>, vai além das críticas e personifica, na forma de conto, o personagem-símbolo de sua obra: o Jeca Tatu. AZEVEDO, CAMARGOS e SACHETTA (1998, p. 58) informam que Lobato batizou-o assim devido a lembranças de uma velhinha chamada Gertrudes, moradora de um rancho à beira de estrada, cujo neto, Jeca, reunia todas as características inerentes à caricatura que o escritor buscava construir. O sobrenome Tatu foi inspirado nas reclamações que seu capataz fazia sobre os estragos causados pelo animal nas roças de milho.

<sup>54</sup> Na verdade, o texto é uma carta de protesto que Lobato enviou para a seção *Queixas e Reclamações* do jornal *O Estado de São Paulo*. Os editores, no entanto, ao observarem sua qualidade, publicaram-na como um artigo, que provocou grande polêmica e fez com que Lobato escrevesse outros para o jornal.

<sup>55</sup> Picapau, no vocabulário caipira, é um tipo de espingarda cuja munição é carregada pelo cano. É também chamado de espingarda de boca.

<sup>56</sup> Lobato tomou emprestado o nome “Urupês” de um fungo parasita encontrado em troncos podres.

Jeca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie. (...) Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade! (...) Quando comparece às feiras, todo mundo logo adivinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher. Nada mais. Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço – e nisto vai longe. (...) ‘Não paga a pena’. Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. Nada paga a pena. Nem culturas, nem comodidades. De qualquer jeito se vive. (...) No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em escachoo permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre, a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida, não vive... (LOBATO, 2009, p.?)

As réplicas que surgiram na imprensa após a publicação de *Urupês* foram tão furiosas quanto as palavras de Lobato. O principal foco de indignação provinha dos "literatos da cidade", denominação ácida cunhada por ele direcionada aos escritores que se propunham a pensar o Brasil sem jamais sair de seus confortáveis gabinetes na urbe. Lobato dizia denunciar com isso uma idealização rançosa que estes literatos forjavam a respeito do homem do campo. Na visão do escritor, esta idealização romântica teve início com o índio Peri de José de Alencar, um exemplo do homem natural proposto por Rousseau: alguém cuja natureza é pura e boa mas que acaba corrompida pelo processo civilizador.

O nativo desvendado pelas incursões de Rondon revela etnologia bem mais cruel. Uma vez exaurida a temática do "bom selvagem", os autores passaram à exaltação do caboclo, transferindo-lhe os dons. Conserva-se intacta a visão fantasiosa dos nossos sertões e mantinha-se o mesmo substrato psíquico dos personagens retratados pelo romantismo. (AZEVEDO; CAMARGOS; SACHETTA, 1998, p. 60)

Lobato julgava ser necessário "matar o bom caboclo" a fim de revelar sua verdadeira personalidade e afirmava que se ele próprio não tivesse passado pela experiência como fazendeiro e visto de perto a realidade, também estaria perpetuando a mesma imagem errada do homem rural.

Os "literatos da cidade", contudo, não foram os únicos a contestar o polêmico escritor. O etnógrafo da cultura caipira e artista popular Cornélio Pires (1884-1958), que viveu em meio a esta população e dedicou-se a

registrar em livros seu vocabulário, suas músicas e seus costumes<sup>57</sup>, também apontou seu picapau contra Lobato no prefácio da obra *Conversas ao Pé do Fogo*, publicada em 1921:

O nosso caipira tem sido vitima de alguns escritores patricios, que não vacilam em deprimir o menos poderoso dos homens para aproveitar figuras interessantes e frases felizes como jogo de palavras. Sem conhecimento direto do assunto, baseado em rápidas observações sobre ‘mumbavas’ e ‘agregados’, verdadeiros parasitas só encontrados em propriedades de ‘brasileiros’, prejudicialmente hospitaleiros, certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o ‘todo’ pela ‘parte’, justamente a parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, bêbado, idiota e ‘nhampan’! E o nosso progresso? E a grandeza e desenvolvimento desta pátria de mais de trinta milhões de habitantes? E as nossas riquezas agrícolas e pastoris? – Quem as desenvolve e sustenta? Os nossos amigos estrangeiros, em pequeno número<sup>58</sup>, relativamente à população nacional? Eles nos têm ajudado, mas toda a base, toda a garantia, toda a segurança e riqueza da pátria estão no fazendeiro brasileiro, no caipira lavrador ou campeiro, nos seus pastoreios pelas claras e monótonas solidões das verdejantes campinas sertanejas. (PIRES, 1921, p. 3-4)

A “parte podre” a que Pires se refere provém de uma descrição classificava dos diversos tipos de caipiras que ele faz em seu livro. Ainda que tão polêmica quanto aos ataques de Lobato – para não dizer igualmente preconceituosa quando observada nos dias de hoje –, a distinção é construída a partir dos processos de miscigenação. O registro do etnógrafo entra em breve consonância com os brados furiosos de Lobato ao apontar os “caipiras caboclos” como: “Inteligentes e preguiçosos, velhacos e mantosos, barganhadores como ciganos, desleixados, sujos e esmolambados, dão tudo por um encosto de mumbava ou de capanga; são valentes, brigadores e ladrões de cavalos...” (PIRES, 1921, p. 20)

<sup>57</sup> Para saber mais, recomendamos a leitura de: CANDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, EDUSP, 2018.

<sup>58</sup> Estudos realizados pelo IBGE mostram que durante as quatro primeiras décadas do século XX, 10% do crescimento populacional do período se deve à migração de estrangeiros que, na verdade, iniciou-se no século XIX, após a abolição formal da escravatura e a decorrente carência de mão-de-obra agrícola. A imigração contribuiu de forma direta, ou seja, com os próprios imigrantes, e de forma indireta, com seus descendentes, com 19% do aumento populacional brasileiro entre 1840 e 1940. A análise desses números mostra que a imigração não teve a mesma importância no Brasil como um todo que em países como a Argentina, onde a contribuição dos imigrantes, no mesmo período, foi de 58%, ou os Estados Unidos (44%) e Canadá (22%) até 2000. Disponível em: [https://ww2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxhtml.shtm]. Acesso em: 31/08/2018.

Os demais tipos de caipiras listados por Pires não se assemelham ética e moralmente ao tipo atribuído ao caboclo, sendo que muitos deles são reportados como trabalhadores e empreendedores. No cômputo geral da listagem, portanto, o tipo referido corresponde somente a uma pequena parcela da população caipira. Daí a contestação veemente de Pires à visão *lobatiana*.

Outros autores foram mais explícitos em recusar a caricatura criada por Lobato do tipo rural (SELKE, 2015, p. 4-5). O problema era que o personagem encontrava aderência nas teses sobre a inferioridade racial do tipo mestiço justamente no momento em que estavam sendo reavaliadas pelo movimento nacionalista que se organizou no final da Primeira Guerra Mundial (SKIDMORE, 1976, p.177-191). O rumo dessa prosa, no entanto, – tal como costuma dizer o caipira –, não tardaria a mudar, pois a ideia que Lobato traz do caboclo passaria em breve por uma importante revisão.

## O JECA DOENTE

Em 1918 Lobato fez uma importante revisão de seus conceitos e teorias a respeito do homem da roça, após ler *Saneamento básico do Brasil*, relato de um rigoroso estudo de campo realizado por Belisário Penna e Arthur Neiva para o Instituto Oswaldo Cruz. O documento apresentou provas contundentes do estado de abandono em que se encontrava o interior do país e relatou a proliferação de inúmeras doenças, entre elas a Malária e o Amarelão, cujos principais sintomas são a falta de ânimo e o cansaço. AZEVEDO, CAMARGOS e SACHETTA (1998, p. 112) explicam que Lobato abandonou a ideia da superioridade de certas raças sobre outras (e que alicerçava a teoria do escritor de o caboclo ser preguiçoso e apático por uma condição racial) e abraçou o pensamento de que a condição do homem da roça era, antes, fruto do subdesenvolvimento, que gera a fome, a doença e a miséria, que o tornava "feio, molenga e inerte" e que, portanto, nenhuma autoria lhe cabia, "redimindo-o da culpa que anteriormente lhe imputara". Ao verificar que o homem é produto do seu meio – e não o contrário – Lobato "pede perdão ao Jeca, dizendo tê-lo ignorado doente".

Alinhado com os argumentos de Neiva e Penna – de que os problemas econômicos do Brasil seriam resolvidos somente se o governo tratasse de restaurar a saúde de sua população rural –, Lobato publica uma série de artigos no jornal *O Estado de São Paulo* tratando não só do assunto, mas também denunciando a exploração do povo da roça por meio da alta concentração de renda característica do sistema agrário brasileiro que permanecia inalterada apesar das mudanças estruturais em curso.

FRÓES (2014, p. 51-52), que analisa a dimensão do desenvolvimento econômico no projeto literário de Monteiro Lobato, afirma que a passagem da literatura para o jornalismo significou para o autor o encerramento de uma

representação trágica do projeto nacional em São Paulo e o início de uma ação programática engajada em um sistema econômico modernizador.

O Jeca, então, foi reinterpretado para adequar-se a essa ação. Em 1924 Lobato publicou *Jeca Tatuzinho*, um conto infantil no qual o personagem protagoniza uma narrativa de superação. Ele percorre o caminho da enfermidade que o confina à miséria até a prosperidade proporcionada pelo trabalho árduo, graças à ciência, que assegura medicações e cuidados com a higiene e saneamento.

### A “CURA” DO JECA

Em 1925, graças a uma parceria comercial entre Lobato e o amigo Cândido Fontoura, dono de um laboratório farmacêutico, *Jeca Tatuzinho* foi ofertado gratuitamente em farmácias de todo o Brasil como uma edição do *Almanaque do Biotônico Fontoura*. DUARTE (2009, p. 121) informa que a edição especial do almanaque representou um dos maiores fenômenos de penetração pública de sua época e que sua tiragem bateu todos os recordes de qualquer publicação impressa daquele período. A longevidade da revistinha também é digna de nota: MEYER (2001, p. 129) informa que em 1982 foram impressos 100 milhões de exemplares da edição.

O caipira que aparece em *Jeca Tatuzinho* é, no início, o mesmo conhecido desde 1914: preguiçoso, miserável e doente. Ele, no entanto, recebe a visita de um médico que o examina e conclui que suas mazelas são resultantes da ancilostomose, uma enfermidade popularmente conhecida como Amarelão, proliferada especialmente no campo devido à falta de saneamento e condições adequadas de higiene. A partir de então, o Jeca passa por uma surpreendente transformação: após ingerir um “elixir milagroso” – o Biotômico Fontoura e outras medicações do laboratório farmacêutico –, torna-se robusto, corado e saudável; passa a empunhar a enxada com vigor e transforma seu pedaço de terra decaído em um potente empreendimento agrícola, inclusive derrubando árvores para ampliar sua casa e socando a onça que antes tanto o amedrontava.

### O JECA E A QUESTÃO AGRÁRIA

Se na ficção a doença nunca mais impediu o Jeca de trabalhar arduamente pela transformação do Brasil numa potência econômica, na vida real seu autor, com o passar dos anos, verificou que a condição de vida dos camponeses, desprezada pelo poder público e condenada à miséria, permanecia a mesma, assim como a estrutura política arcaica e a alta concentração de renda nas mãos dos grandes proprietários de terras. Seu derradeiro livro, lançado em 1947, denuncia justamente a exploração das populações rurais pelos grandes latifundiários e evidencia sua aproximação

com o Partido Comunista – que marcou seus últimos anos de vida – ao defender a reforma agrária como meio para melhorar as condições de vida no campo. Nele, um interlocutor anônimo conversa com um trabalhador rural chamado Zé Brasil, que dá nome à obra. Como sempre, o lavrador está na mais absoluta miséria e esquecido pelos governantes. Na conversa, o interlocutor descreve a causa de todo o desânimo dos trabalhadores rurais: os grandes proprietários de terra. Representados na figura do coronel Tatuíra, um fazendeiro abastado que ficava com todo o lucro produzido pelo trabalho do pobre Zé, a personagem era uma denúncia contra um regime que privilegiava uma casta de ricos que viviam à custa do trabalho alheio e destinava aos pobres somente uma fração paupérrima. Zé Brasil, inclusive, havia acabado de ser expulso das terras do coronel e percebia sua condição de marginal dentro da sociedade brasileira e de excluído do processo produtivo. Seu misterioso interlocutor, então, lhe explica ideias defendidas pelo Partido Comunista tais como divisão da terra, apoio aos pequenos proprietários e união dos lavradores pobres.

O Zé Brasil, tal como se pode deduzir, não era outro senão o Jeca Tatu, que, provavelmente, consciente da luta de classes, aderiu às Ligas Camponesas.

Monteiro Lobato foi o editor do primeiro número da *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna* da editora Brasiliense ligada ao Partido Comunista Brasileiro que circulou entre 1948 e 1955, período da ilegalidade do Partido. Lobato faleceu no mês seguinte à publicação, deixando o segundo número da revista em estágio muito adiantado. Com a morte de Lobato o jornalista Afonso Schmidt assumiu o cargo de redator chefe e em setembro-outubro de 1948 a revista publicou um número especial em homenagem ao escritor. Em um dos artigos, Schmidt faz uma leitura sobre a postura sempre panfletária de Lobato e relaciona o desenvolvimento de suas ideias e teorias com o Jeca e o Zé Brasil, alegando que a passagem do primeiro para o segundo é uma “evolução política”:

(...) Porque muito amou o Brasil e seu povo, nas suas expressões mais delicadas, mais dignas de amparo: as crianças e os trabalhadores da roça. Quem estuda sua obra vê que ele foi unicamente panfletista. Começou pelo ‘Jeca Tatú’, acabou pelo ‘Zé Brasil’. Entre ambos, há um curso de evolução política que durou quarenta anos. Vai da simples constatação das nossas deficiências à proclamação formal da luta entre o latifundiário Tatuíra e o coitado do Zé Brasil, descalço, sub-alimentado, opilado, analfabeto, sem item, sem um palmo de chão, sem direito e sem liberdade. Esse incrível Zé Brasil que é perseguido e humilhado pelos Tatuíras nacionais e estrangeiros, pelos que o exploram, pelos que lhe arrebatam a terra, o ferro, o petróleo, o trabalho e tudo aquilo que é indiscutivelmente seu – mas que ele ainda não tem forças para defender. (SCHMIDT, 1948, p. 300)

Seja como for, a figura do Jeca *lobatiano* que prevaleceu no imaginário popular urbano, graças ao longo sucesso de seu almanaque farmacêutico, foi mesmo o do Biotômico Fontoura. Isso até 1959, quando o Jeca saiu das páginas impressas e foi parar no cinema, onde alcançou um sucesso maior ainda.

## O JECA COMO CRÍTICA À SOCIEDADE URBANA

O auge do deslocamento para os centros urbanos ocorreu entre os anos 1960 e 1980. O IBGE aponta que neste período a taxa de urbanização brasileira saltou de 45% em 1960 para 66% em 1980. Na região Sudeste, este salto foi mais notável: de 57% em 1960, a urbanização pulou para 82,81% em 1980.

O estudo *Histórico Demográfico do Município de São Paulo* (BRASIL, PMSP, 2010), realizado pela prefeitura do município, registra que na década de 1950 os fluxos de imigração haviam arrefecido consideravelmente. Por outro lado, a cidade passou a atrair contingentes populacionais de outros Estados, transformando-se no maior polo de migração interna. O estudo estima que entre 1950 e 1980 a cidade recebeu mais de 3 milhões de pessoas em busca de oportunidades de trabalho, em meio ao grande impulso industrial que a cidade experimentava.

Fugindo da fome e da miséria, os migrantes nem sempre encontraram melhores condições de vida em São Paulo, e reproduziram nas periferias urbanas – para onde foram relegados em função de sua condição socioeconômica – as mesmas condições precárias que caracterizavam sua subsistência em seus locais de origem. DURHAN (1973) apresenta em seu livro *A caminho da cidade* as características das relações sociais que os migrantes reproduziram nas cidades no auge do processo de urbanização brasileiro.

RUFINO (2016, p. 220) pondera que as mudanças na economia brasileira influenciaram diretamente o padrão de produção das cidades, mantendo o imenso contingente de população rural que para elas afluíram sob as mesmas condições de desigualdade nas quais encontravam-se no campo, habitando moradias autoconstruídas em áreas completamente inadequadas ao desenvolvimento urbano. A cidade de São Paulo cresceu espraiada em zonas periféricas, viabilizadas pela abertura de loteamentos populares distantes da cidade formal e ocupadas sem a instalação de qualquer infraestrutura prévia.

As dificuldades com insuficiência de transporte público, incapacidade do governo em prover saneamento, infraestruturas e serviços urbanos para todos, no entanto, eram aliviadas de vez em quando pela passagem de companhias circenses que visitavam constantemente os bairros tanto do centro como da periferia. Uma das que alcançava maior sucesso era a de um ator que se tornou muito popular, nas décadas de 1930 e 1940, por interpretar personagens proletários e, em especial, caipiras: Amácio Mazarropi.

Mazzaropi ingressou no sistema de comunicação de massas através do programa humorístico de rádio *Rancho Alegre* que foi ao ar em 1946 e que depois tornou-se o primeiro programa humorístico da TV brasileira transmitido pela Rede Tupi quando a emissora estreou em 1950. Foi nesse mesmo ano que o ator debutou no cinema – meio de entretenimento urbano muito comum e acessível na época –, interpretando, inicialmente, tipos italianos proletários, a exemplo de seu filme de estreia, *Sai da frente*, e em vários outros que se seguiram.

BARSALINI (2002, p. 25) conta que Mazzaropi constituía em si mesmo um personagem que repercutia o próprio desenvolvimento da civilização brasileira, sem, contudo, deixar escapar os elementos culturais que compunham a sua essência. Ele ganhava diversas roupagens, diversos nomes e diversas histórias conforme o tempo e os filmes se sucediam, sem perder nunca aquilo que o tornava tão reconhecível e íntimo das plateias: a síntese das origens do povo que retratava. Isto porque as origens artísticas de Mazzaropi possuem profundas raízes no teatro mambembe, uma forma de arte cuja razão de existir justificava-se pela demanda das camadas mais populares, junto das quais ele viveu a maior parte de sua vida como artista de circo.

Nesses teatros sempre improvisados, as encenações eram herdeiras da tradição teatral nacional-regionalista, cujas raízes estão em Martins Pena e nas comédias de costumes brasileiras. Focadas basicamente na figura do caipira e na oposição entre campo e cidade, as encenações tratavam "o campo como o espaço do verdadeiro, do honesto, do sincero, do puro, e a cidade como o espaço do falso, do desonesto, da mentira e do vício" (BARSALINI, 2002, p. 34). Tal como se pode apreender, apesar da grande repercussão midiática que as críticas de Lobato ao "bom caboclo" alcançaram em sua época, a percepção do homem rural como herdeiro da pureza moral do índio Perí de *O Guarani* permanecia intacta. Barsalini sustenta que o Jeca de Mazzaropi, construído sobre tais estruturas, não foi outra coisa senão uma fiel representação da metamorfose pela qual atravessava a sociedade urbana do Brasil, uma "ponta de lança da batalha travada entre a vocação rural do país e a imperiosa urbanização pela qual a nação atravessou nos anos de 1950" (BARSALINI, 2002, p. 35).

O Jeca *mazzaropiano* apareceu em 1959 no filme *Jeca Tatu*, produzido pela própria produtora do artista, a PAM filmes, e dirigido por Milton Amaral.

A película conta a história de Jeca Tatu, um caipira preguiçoso e simplório do interior de São Paulo, que tem sua propriedade ameaçada pelo vizinho Giovanni, um latifundiário progressista. Os problemas do Jeca aumentam quando Marcos, filho de Giovanni, apaixona-se por Marina, filha do caipira. Nenhum dos pais aprova o namoro, mas o latifundiário não fica apenas no desgosto: enraivecido, incendeia a casa do Jeca e este parte com a família para a cidade grande, onde se assusta com os novos costumes. No final, Marcos

e Marina se reencontram, Giovanni e Jeca fazem as pazes e o latifundiário restitui ao caipira seu rancho e ainda lhe concede uma bela indenização, tornando-o rico.

O filme é apresentado, logo em seus créditos iniciais, como “uma sincera homenagem ao saudoso Monteiro Lobato” e informa que a história “é baseada no conto ‘Jeca tatuzinho’, cujos direitos autorais foram cedidos graciosamente pelo ‘Instituto Medicamento Fontoura S/A’”, a quem Mazzaropi agradece. Apesar disso, nota-se que o enredo do filme apresenta um Jeca bem diferente do de Lobato no Almanaque Fontoura:

O Jeca de Mazzaropi era a representação do homem do campo em confronto com a cidade grande e a evolução. (...) Gerava uma identificação imediata com as pessoas que vinham do campo ou do nordeste para trabalhar na cidade e viam naquela figura o conservadorismo e o atraso de que fugiam. (DUARTE, 2009, p. 121)

Além disso, em um depoimento ao jornal *Folha de São Paulo* em 1976 Mazzaropi admite que seu Jeca foi construído mais alicerçado em sua observação das pessoas e de suas experiências artísticas no circo mambembe do que em Lobato: “Nunca estudei o Monteiro Lobato. Pela própria vida, conheço a figura do caipira tão bem quanto ele”. (LEITE, Paulo Moreira. A Hollywood caipira. In: *Folha de São Paulo*, SP, 8/6/1977)

Ao contrário, portanto, do Jeca *lobatiano* do início do século – um instrumento de comunicação para convencer as classes dirigentes sobre a situação de miséria e atraso no campo –, o Jeca *mazzaropiano* da segunda metade do século falava com as multidões proletárias vindas do campo em um país convertido numa economia industrial, fazendo com que se sentissem mais modernas do que o personagem e zombando, ainda que de maneira extremamente velada, de todo tipo de opressão e exploração promovida pela modernidade representada pela cultura urbana. O cineasta restaurou algumas características originais do Jeca – a preguiça e a ingenuidade –, e descartou as demais dimensões que Lobato foi conferindo a ele com o passar do tempo – o personagem como um parasita da nação, como um doente e, depois, curado e consciente como um camponês revolucionário. Em vez disso, Mazzaropi recriou o Jeca como um camponês conservador, avesso aos novos valores sedimentados na cidade e à lógica dos meios de produção industrial, sem condená-lo por isso. O Jeca *mazzaropiano* tornou-se, assim, um arquétipo da resistência da cultura das populações rurais frente à cultura urbana, curiosamente mais próximo à visão crítica do processo de modernização do país perfilada por Lobato em *Zé Brasil* do que à do positivismo higienista que ele propagou no Jeca do Biotônico Fontoura.

Afora as diferenças, os dois Jecas possuíam algo em comum: a desaprovação das elites intelectuais. Os críticos do Jeca de Mazzaropi usavam argumentos semelhantes aos “literatos da cidade” que tanto infernizaram

Lobato, e acusavam-no de ser estilizado, isto é, diferente do que um caipira real seria. As respostas do ator, não por acaso, também eram semelhantes às de Lobato:

Não é estilizado, não. Eles que não têm conhecimento da realidade brasileira. Leem livros de Monteiro Lobato e de outros escritores, mas interpretam da maneira deles... Como não convivem com o caipira, com o pessoal da roça, acham que não é daquele jeito. Acham que caipira tem que ser como o da festa de São João, em baile de Santo Antônio. Isto sim que é estilização. (apud DUARTE, 2009, p. 121)

Duarte afirma também que era justamente por causa desta intransigência do artista ao olhar da crítica intelectualizada que seu Jeca provocava identificação imediata com as pessoas que vinham do campo ou do Nordeste para trabalhar na cidade e viam naquela figura o atraso de que fugiam e que procuravam esconder. Por outro lado, o personagem também se constituía como representação do homem do campo em confronto com a cidade grande e a mudança de costumes, guardando características dos Jecas *lobatianos*, como a preguiça e a ingenuidade, sendo, porém, mais esperto e matreiro do que eles (DUARTE, 2009, p. 121).

## O SUMIÇO DO JECA

Amácio Mazzaropi faleceu no dia 13 de junho de 1981. O último filme no qual interpretou o caipira foi *O Jeca e a égua milagrosa*, de 1980, que, assim como suas películas anteriores, foi um grande sucesso<sup>59</sup>. Apesar disso, o depoimento dado a Caco Barcelos para o *Jornal Movimento* em 1976 evidencia que o artista deixa entrever uma pesarosa constatação, a de que seu público passou por uma mudança cultural em função das novas opções de entretenimento e das novas relações sociais na cidade:

Sempre me preocupei com o caboclo, o caipira, que foi mudando seu temperamento na medida em que a sociedade entrava na onda do desenvolvimento. Antigamente eu contava uma história ingênua e todos gostavam. Eu dizia que queria casar com uma namorada, mas o pai dela não deixava. Depois eu falava que ia dar um tiro no meu ouvido e outro no dela, para nós dois juntinhos nos unirmos no céu e era o maior sucesso. Hoje o povo dá gaitada disto, acha ridículo. Eles estão com a TV

---

<sup>59</sup> Segundo o portal das artes da Fundação Nacional das Artes (Funarte) Mazzaropi protagonizou “32 filmes entre 1952 e 1980, chegando a atrair mais de oito milhões de espectadores em um único longa-metragem”. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/o-fenomeno-mazzaropi/> Acesso em 27/01/2019.

em casa e não querem mais saber de riscar o dedão no chão<sup>60</sup> como faziam antes. (BARCELOS, Caco. In: *Jornal Movimento*, SP, 5/4/76)

Mazzaropi, inclusive, até já havia debochado desta ausência de ingenuidade que detectara no modo de vida moderno em *Jeca Tatu*. Basta observar os comentários nada sutis que são mostrados no número musical que encerra o filme: o galo vestido com calça e sapatos ciscando no terreiro, o cachorro metido numa casa com ares de edifício e com uma placa escrita "Brinquinho's home"<sup>61</sup> e o Jeca, trajando roupas finas e fumando charuto, encarnando o estereótipo do ricoço. Além de debochados, estes comentários evidenciam o que para o artista parece óbvio: Jeca é Jeca, não importa a roupa ou a condição socioeconômica. Ao mesmo tempo, ao deixar de lado a obtenção da prosperidade financeira por meios meritocráticos (o que endossaria a ideologia imposta pela industrialização, de alcançar a fortuna através do tempo capitalista cronometrado em função do trabalho árduo), a letra da música que ele canta, *O azar é festa*, frisa a melhora financeira como meio de alcançar dignidade para o personagem (que, conforme ficamos sabendo na história do filme, é obtida por meio de uma reparação, tratada na composição como uma sorte proveniente do azar):

Deixei de ser um quarqué / Já não como mais angu / Hoje sou um coroné  
/ Não sou mais Jeca Tatu. / Aqui hoje tem fartura / Tá sobrando até feijão  
/ Bebo leite sem mistura / Como carne e requeijão. (...) / Se alguma coisa  
não presta / Isso não vou discuti / Pra mim o azar é festa / O que eu  
quero é diverti. (IZIDORO; BENATTI, 1959)

O desânimo para com o trabalho e a alienação do Jeca *mazzaropiano*, portanto, surgem a partir de uma diferença cultural e não de uma condição financeira (muito menos de uma doença ou questão racial). Transformam-se em atraso, preguiça e ignorância somente quando observadas a partir dos valores da cidade. Neste entendimento, a bonança recebida é apenas o contrário de sua precariedade financeira, mas não de seus valores, pois o Jeca nunca vai deixar de ser o Jeca, e isto não é necessariamente algo ruim. Trata-se de uma teimosia do personagem em não ceder às imposições do modo de vida urbano industrial. Ao mesmo tempo, conforme o cineasta dá maliciosamente a entender em seu depoimento, quem está no meio urbano não é imperiosamente mais evoluído do que o caipira, posto que, no caso, o entretenimento moderno – transmitido pela TV, meio de comunicação hegemônico na época – torna a pessoa incapacitada de raciocinar, algo que,

<sup>60</sup> Gilvaldo Quinzeiro, em seu blog *No divã das palavras*, informa que “o caboclo, quando risca o chão, está pensando usando a ‘cabeça dos dedos’”. Mazzaropi, portanto, insinua que as pessoas não riem mais de suas piadas porque a televisão lhes tomou a capacidade de pensar.

<sup>61</sup> Brinquinho é o nome do cachorro do Jeca.

segundo ele, não se verificava no público que o assistia antes deste meio de comunicação, predominantemente urbano, surgir e consolidar-se.

Aliás, pelo que Mazzaropi declara em outro trecho do depoimento dado ao *Jornal Movimento*, as pessoas da cidade – ou, pelo menos, as da cidade de São Paulo –, não são diferentes das do campo; são, na verdade, Jecas urbanos:

Eu convivi muito com o povo. Sou um caipira. E São Paulo é uma cidade de caipiras. Tem dois tipos: o estilo Jeca Tatu e o homem que fala como todo o paulista, que tem aos montões por aí. Tem gente que vai na França e depois passa a vida inteira falando na torre, na ‘torre do enfia’, eles dizem. Esse cara também é um caipira, um caipira do dinheiro. Tem outro caipira. O homem do interior que vai ver o prédio do Banco do Estado e fica dizendo: ‘Ai, meu Deus do céu, essa geringonça vai desabar na minha cabeça’. É o caipirão. Tem também outra faixa de caipira, que é a faixa dos metidos, dos sofisticados, dos metidos a bom, daqueles que querem impor o que pensam. Para esses eu digo que o gênero humano é todo igual, que não adianta querer imposições e que eu estou cansado de ver advogado esnobe andando com o Tio Patinhas no bolso e depois querendo meter bronca. (BARCELOS, Caco. In: *Jornal Movimento*, SP, 5/4/1976)

O sucesso de *Jeca Tatu* foi tanto que, nas décadas de 1960 e de 1970 Mazzaropi protagonizou outros sete filmes que traziam o nome Jeca no título, sempre com grande êxito de bilheteria. A morte do artista representou também a derradeira grande repercussão midiática do Jeca, que iniciou um processo lento de desaparecimento do imaginário popular, especialmente devido ao triunfo da cultura urbana sobre o repertório cultural do mundo rural. Afinal, há de se convir que para as novas gerações de uma realidade predominantemente urbana, sujeitas a constantes novidades tecnológicas e a diversificação de entretenimento (com forte presença norte-americana), o arquétipo do caipira encarnado no Jeca Tatu parece não ser mais tão pertinente ou identificável. Aos olhos da cidade, que o enxergava somente como uma representação da preguiça e do alheamento, o Jeca acabou, com o passar do tempo, substituído por outros arquétipos de maior sintonia com as dimensões sociais, políticas, culturais e econômicas do meio urbano<sup>62</sup>.

Hoje em dia, o embate entre os valores e costumes da cidade e os do campo já não tem significado; os princípios de ambos encontram-se amalgamados em outro tipo de embate ético, cultural, econômico e político, que dizem respeito à convivência urbana, e não mais a uma preferência entre viver na cidade ou no meio rural. As populações rurais foram absorvidas pelas cidades e consubstanciadas em populações urbanas.

<sup>62</sup> Um bom exemplo desta substituição é o personagem Homer Simpson cuja imagem pode ser frequentemente encontrada nas redes sociais ilustrando situações que, antes, poderiam referir imediatamente ao Jeca: preguiça, alienação e improdutividade.

Na década de 1980, a cidade de São Paulo já não apresentava o mesmo aporte migratório das décadas anteriores. Na verdade, seu poder de atração populacional passou a apresentar saldos migratórios negativos em decorrência tanto do processo de transformação industrial – que redirecionou parte das instalações industriais para outras regiões do estado e do país –, quanto do processo de modernização tecnológica e gerencial, que suprimiu empregos no setor secundário da economia.<sup>63</sup>

Enquanto o crescimento vegetativo da cidade acompanhou o verificado no restante do país, apresentando um arrefecimento em decorrência da diminuição dos índices de fertilidade e de natalidade, sua taxa de urbanização manteve-se acelerada nas décadas seguintes. Tanto que o *Censo Demográfico* realizado pelo IBGE em 2010 (o mais atualizado até o momento da redação deste artigo), registra este indicador em 99,1 para a cidade, ou seja, de sua população total de 11.253.503 de pessoas, 11.152.344 habitam áreas urbanas e apenas 101.159 habitam áreas rurais. Em âmbito nacional, a situação não é muito diferente: a taxa de urbanização no país apontada pelo IBGE em 2010 é de 84,4%, o que confirma a predominância absoluta da situação urbana sobre a rural. A ocorrência predomina em todas as regiões: Norte (73,5%), Nordeste (73,1%), Sudeste (92,9%), Sul (84,9%) e Centro-Oeste (88,8%). Um crescimento urbano que, usando palavras do Jeca, foi *de encher o bacião!*

## O JECA E O TEMPO

O processo rápido e concentrado de urbanização que aconteceu no Brasil trouxe muitas consequências, várias negativas, especialmente pela dificuldade de planejamento urbano e de uma política econômica que resultasse em menor concentração de renda. Algumas, como a favelização, a violência urbana e a poluição, estão diretamente ligadas à lógica econômica industrial, que, na prática, demandou os altos fluxos migratórios para a cidade, a fim de obter mão-de-obra barata para as fábricas. O grande número de indústrias, automóveis e habitantes concentrados nas cidades intensificou as emissões de gases poluentes, assim como a contaminação dos lençóis freáticos e dos rios dos principais centros urbanos. A falta de uma política habitacional consistente, que fosse capaz de produzir um planejamento urbano de qualidade e dar conta do grande fluxo migratório para as cidades, resultou em ocupações irregulares nas principais capitais brasileiras, a exemplo de São Paulo, contribuindo para o aumento acelerado das favelas. Por fim, apesar da grande oferta de emprego nas indústrias, estas não foram capazes de absorver o enorme contingente de trabalhadores, resultando em um amplo número de

---

<sup>63</sup> PMSP. *Histórico Demográfico do Município de São Paulo*. Disponível em: [[http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/introducao.php](http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/introducao.php)]. Acesso em: 3/9/2018.

desempregados, aumentando os vários tipos de violência característicos das áreas urbanas.

Apesar disso tudo, é impossível negar que a cidade trouxe uma considerável melhora na qualidade de vida de boa parte das pessoas; afinal, descontadas as inúmeras precariedades, a cidade oferece, entre outras vantagens, mais oferta de escolas, hospitais e oportunidades de trabalho do que no campo.

Não é à toa, portanto, que, a julgar pelas estimativas realizadas por agências como a ONU Habitat e a CEPAL, o processo de urbanização no Brasil não vai parar tão cedo. O relatório produzido por estas entidades em 2016, *América Latina y el Caribe: desafíos, dilemas y compromisos de una agenda urbana común*, apontou que a taxa de urbanização no Brasil em 2015 foi de 85,7%, e que em 2040 essa taxa será de 89,9%<sup>64</sup>. A realidade brasileira atual, portanto, é urbana, e, para a tristeza do Jeca, tudo indica que permanecerá assim no futuro.

Usando a imaginação, podemos supor que os Jecas de Lobato e de Mazzaropi estão, lá na ficção, de suas casas no campo, observando o nosso mundo real de hoje, e que cada um deles está reagindo de um jeito diferente ao triunfo da situação urbana sobre a rural.

O Jeca progressista de Lobato – aquele mais famoso, o do Biotômico Fontoura –, provavelmente está encarando tudo isso como algo natural. Assimilado como foi pelos valores progressistas de seu criador, talvez considere essa predominância como uma consequência inerente ao progresso que, graças ao “elixir milagroso”, ele mesmo trouxe ao seu pedaço de chão.

Já o Jeca de Mazzaropi, não. Este deve estar meio amuado, por achar que a cidade quer comprar dele algo que ele não está disposto a vender: seu tempo. Um tempo que, tal como observa BOSI (1987, p. 11), é outro, é o do lavrador, contrário ao do ritmo frenético e intenso da cidade industrializada. Na cidade, o tempo é imposto por metas de produção, de vendas, por objetivos e realizações pessoais que demandam mais trabalho, mais estudos, mais comprometimento, mais investimentos, mais produtos, mais consumo, mais eficiência, mais resultados... Tudo é sempre mais. Só o tempo que é sempre menos. Na roça do Jeca *mazzaropiano*, não. Lá, o tempo é contado pelos espaços da vida, impregnado de pausas, pois ocorre entre o dia e a noite, entre a estação das chuvas e a da estiagem, entre o momento da sementeira e o da colheita, entre o do cio e o do parto... Este *tempo de Jeca* tem outro sentido e significado, é desacelerado, contado conforme as necessidades da lavoura de subsistência e das modestas atividades de caça, pesca, coleta e criação de poucos animais domésticos. Na cidade, o espaço da vida é que é contado – ou melhor, cronometrado – não em ciclos, anos, meses, dias ou horas, mas em segundos, frações minúsculas de tempo que não podem ser desperdiçadas

---

<sup>64</sup> CEPAL/ONU, 2016, p. 16. Disponível em: [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40656/1/S1600986\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40656/1/S1600986_es.pdf). Acesso em 6/9/2018.

com ócio, dúvida ou espera. Perder tempo? Nem pensar! Perder tempo significa perder oportunidades de negócios ou possibilidades de lucros. Na cidade, não se perde ou se ganha tempo; se vende ou se compra tempo. E o Jeca de Mazzaropi, como dissemos, não está nem um pouco interessado em vender seu tempo, pois o preço que se paga por ele, usando, ironicamente, o termo que Lobato tanto criticava na fala de seu primeiro Jeca Tatu, *não paga a pena*. E se a moeda de troca para custear a vida na cidade for mesmo aquela declarada no ditado popular, de que “tempo é dinheiro”, o Jeca, com certeza, prefere ficar no seu canto, e a urbanidade – com todas as suas consequências negativas e positivas –, que *vá plantar batatas!*

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Carmem Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na botocúndia*. SP, Editora Senac, 1998.

BARCELOS, Caco. O Jeca contra o tubarão. In: *Jornal Movimento*, SP, 5/4/1976.

BERSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o jeca do Brasil*. SP, Editora Átomo, 2002.

BRASIL, IBGE. *Atlas Nacional do Brasil Milton Santos*. DF, IBGE, 2017.

\_\_\_\_\_. Censo Demográfico 1940/2010.

\_\_\_\_\_. Censo Demográfico 2010. Disponível em: [<https://censo2010.ibge.gov.br>]. Acesso em: 5/9/2018.

\_\_\_\_\_. Directoria Geral de Estatística, [187?]/1930. *Recenseamento do Brasil 1872/1920*;

\_\_\_\_\_. Estatísticas do Século XX. Rio de Janeiro: IBGE, 2007. In: *Anuário Estatístico do Brasil 1994*. RJ, IBGE, vol. 54, 1994.

\_\_\_\_\_. Séries Históricas e Estatísticas: Taxa de Urbanização. Disponível em: [<https://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=POP122>]. Acesso em: 6/9/2018.

BRASIL, PMSP. *Boletim CEInfo – Informativo do Censo Demográfico 2010 – Edição Revisada*. SP, 2012. Disponível em: [[https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/saude/arquivos/publicacoes/Boletim\\_CEInfo\\_Censo\\_01.pdf](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/saude/arquivos/publicacoes/Boletim_CEInfo_Censo_01.pdf)]. Acesso em: 5/9/2018.

\_\_\_\_\_. *Histórico Demográfico do Município de São Paulo*. Disponível em: [[http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/introducao.php](http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/introducao.php)]. Acesso em: 3/9/2018.

BONELI, Regis. Nível de atividade e mudança estrutural. In: *Estatísticas do século XX*. RJ, Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão; IBGE; Centro de Documentação e Disseminação de Informações, 2006.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. SP, Editora Ática, 1987.

CANDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. SP, Edusp, 2018.

CEPAL/ONU. *América Latina y el Caribe: desafíos, dilemas y compromisos de una agenda urbana común*. CEPAL & ONU Habitat, 2016. Disponível em: [[https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40656/1/S1600986\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40656/1/S1600986_es.pdf)]. Acesso em 6/9/2018.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. SP, Edusp, 1995.

CPDOC-FGV. *A Era Vargas: dos anos 20 a 1945*. Disponível em: [[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/monteiro\\_lobato](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/monteiro_lobato)]. Acesso em: 4/9/2018.

DUARTE, Paulo. *Mazzaropi: uma antologia de risos*. SP, Imprensa Oficial, 2009.

DURHAN, Eunice. *A caminho da cidade*. SP, Perspectiva, 1973.

ESTADÃO ONLINE. *Homer Simpson: o brasileiro médio, segundo Bonner*. 6/12/2005. Disponível em: [<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,homer-simpson-o-brasileiro-medio-segundo-bonner,20051206p5280>]. Acesso em: 8/9/2018.

FRÓES, André Gilberto da Silva. *Do Urupê de pau podre à maquinização: Monteiro Lobato e a formação nacional (1914-1941)*. Dissertação de Mestrado. SP, IEB-USP, p. 51-52, 2014.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, Biblioteca Virtual Carlos Chagas. *Relatório da expedição científica de Belisário Penna e Arthur Neiva (1912)*. Disponível em: [<http://www.fiocruz.br/brasiliana/cgi/gilua.exe/sys/start.htm?infoid=157&sid=5>]. Acesso em: 11/6/2018.

GADELHA, Marina. O fenômeno Mazzaropi. In: *Memória das artes*. Funarte. Disponível em: [http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/o-fenomeno-mazzaropi]. Acesso em: 27/01/2019.

GOBBI, Leonardo Delfim. Urbanização brasileira. In: *Portal G1 Educação*. Disponível em: [http://educacao.globo.com/geografia/assunto/urbanizacao/urbanizacao-brasileira.html]. Acesso em: 5/9/2018.

GOUVÊA, Luzimar Goulart. *O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi: a construção de um imaginário*. SP, UNICAMP, 2001.

JECA TATU. Direção: Milton Amaral. Cinemagia, 2004. DVD (95 min)

LEITE, Paulo Moreira. A Hollywood caipira. In: *Folha de São Paulo*, SP, 8/6/1977.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo, Editora Globo, 2009.

MATOS, Marcela. *Sai da frente! A vida e a obra de Mazzaropi*. RJ, Desiderata, 2010.

MEYER, Marlyse. *Do Almanak aos Almanagues*. SP, Ateliê Editorial, 2001.

MUSEU DA TV. *Genésio Arruda*. Disponível em: [http://www.museudatv.com.br/biografia/genesio-arruda]. Acesso em: 4/9/2018.

MUSEU MAZZAROPI. *O Azar é Festa*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=gA53ARadM-c]. Acesso em: 10/9/2018.

NEVES, Arthur. Monteiro Lobato. in: Revista *Fundamentos*. SP, 1948.

PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo – edição fac-similar*. SP, Imprensa Oficial, 1987.

QUINZEIRO, Gilvaldo. *A filosofia cabocla, riscar o chão*. Disponível em: [http://nodivadaspalavras.blogspot.com/2010/04/filosofiacabocla-riscar-o-chao.html]. Acesso em: 5/7/2018.

RUFINO, Maria Beatriz Cruz. Transformação da periferia e novas formas de desigualdades nas metrópoles brasileiras: um olhar sobre as mudanças na produção habitacional. in: *Cadernos Metrôpole*, v. 18, n. 35, pp. 217-236. SP,

2016. Disponível em: [<http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2016-3510>]. Acesso em: 4/9/2018.

SCHMIDT, Afonso. Lobato Panfletista. in: *Revista Fundamentos*. SP, 1948.

SELKE, Ricardo de Castilho. Monteiro Lobato e seus críticos. In: *XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: 27 a 31 de Julho de 2015*, p. 1-14. Disponível em: [[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1433691454\\_ARQUIVO\\_MonteiroLobatoeseuscriticosANPUH2.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1433691454_ARQUIVO_MonteiroLobatoeseuscriticosANPUH2.pdf)]. Acesso em 26/01/2018.

SKIDMORE, T.E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976 p.177-91.

VELLOSO, João Paulo dos Reis. *O último trem para Paris – De Getúlio a Sarney: “milagres”, choques e crises do Brasil moderno*. RJ, Nova Fronteira, 1986, p. 92.

Recebido em 17.02.2019

Aceito em 19.08.2019

## CONSTRUINDO UMA REGIÃO: IMAGEM E IMAGINÁRIO SOBRE O NORDESTE BRASILEIRO

### BUILDING A REGION: IMAGE AND IMAGINARY ABOUT THE BRAZILIAN NORTHEAST

Manuella Mirna Enéas de Nazaré<sup>65</sup>

RESUMO: Este trabalho visa compreender a construção de imagem e imaginário em torno da região Nordeste do Brasil. Muitas são as maneiras de se alimentar e sedimentar imagens, imaginários e representações simbólicas de uma sociedade. Neste trabalho, abordamos alguns discursos sociológicos e literários que ajudaram a formar e a nutrir as imagens e os imaginários na região e sobre ela. Antes, fazemos breves reflexões sobre o conceito de imaginário e imagem, e alguns apontamentos sobre mito, que também participam dessa dinâmica significativa na elaboração simbólica de uma sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário; imagem; região; Nordeste; Brasil.

ABSTRACT: This work aims to understand the construction of image and imaginary around the Northeast region of Brazil. Many are the ways of feeding and sedimentar images, imaginaries and symbolic representations of a society. In This work, we approach some sociological and literary discourses that helped to form and nourish images and imaginaries in the region and on it. Before, we make brief reflections about the concept of imaginary and image, and some notes about myth, which also participate in this significant dynamics of the symbolic elaboration of a society.

KEYWORDS: Imaginary; image; region; Northeast; Brazil.

### INTRODUÇÃO

Ao longo da sua história, a região Nordeste do Brasil foi marcada por fortes significações e mitificações, erguidas pelo entrecruzamento de diversos discursos – políticos, socioeconômicos, religiosos, culturais, memoriais. Esse entrelaçamento ajudou a gerar imagens que se dinamizaram e se perpetuaram no imaginário da região, como alguns misticismos, o fenômeno do cangaço e a opulência das aristocracias detentoras dos engenhos de açúcar.

Os diversos problemas ligados ao território do semiárido nordestino geraram predisposições no imaginário dos seus habitantes para suas credices, por exemplo, como também condições para que o imaginário *sobre* o Nordeste – visto de fora – se construísse independentemente de veracidades, disseminando muitos estereótipos.

Assim, muitas imagens foram e são propagadas *na* e *sobre* a região Nordeste ao longo do tempo, sobretudo de fins do século XIX até meados do século XX, entre os estudos naturalistas de intenção nacional e os movimentos modernistas e regionalistas. Cabe entender como esse imaginário foi formado,

---

<sup>65</sup> Doutoranda em Letras, na área de Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). [manuella.eneas@gmail.com](mailto:manuella.eneas@gmail.com)

em que medida foi inventado discursivamente ou extraído da realidade factual, e sob que motivações. Ressalta-se, contudo, que os fios que participam da construção dos imaginários são bastante vastos e que, para este trabalho, focamos nos discursos regionais que mais se destacaram no Brasil como um todo.

## IMAGINÁRIO E IMAGEM: BREVES APONTAMENTOS

As imagens são capazes de alimentar representações que definem imaginários. Esses, por sua vez, são espécies de bacias semânticas de onde surgem representações em forma de imagens. Imagens, imaginários e representações se interpenetram e se retroalimentam. Assim, características culturais e sociais são possíveis de serem vislumbradas, acessadas e interpretadas a partir dessa rede de significações.

O imaginário fornece para o homem uma estrutura imaterial; permite ao homem compreender suas produções e suas heranças a partir dos homens. Muitos teóricos são importantes para os estudos do imaginário. Dentre eles, atentamo-nos brevemente àqueles que nos fornecem bases para pensar este trabalho.

Gilbert Durand (1988), com sua perspectiva antropológica, permite-nos entender o imaginário aliado ao mito, constituindo-se o primeiro substrato da vida mental de um indivíduo, até que se inclua em um trajeto antropológico mais amplo, o que faz do imaginário um mundo de representações.

Carl Jung, por sua vez, ao desenvolver o conceito de arquétipo junto ao de imaginário, levou a compreensão de imagens primordiais do inconsciente coletivo, unindo o imaginário e esquemas puramente subjetivos a processos racionais e imagens concretas da percepção humana em sociedade. (JOACHIM et al., 2011).

Já Cornelius Castoriadis (2004), atrela imaginário à coletividade, vendo-o como rede de significações imaginárias que incorpora sistemas simbólicos diversificados e constrói representações diversas, reguladoras da sociedade e atualizadas por ela. Exalta a potência de criação imanente às coletividades humanas e aos indivíduos, fugindo a uma ideia de criação imanente do imaginário humano, como o imaginário coletivo junguiano.

O imaginário seria, assim, uma dimensão tão significativa das sociedades quanto à própria vida, abrangendo produção e circulação de imagens não só visuais, mas verbais e mentais. Wunemburger (2007) também vê o imaginário se apresentar como uma esfera de representação e afetos profundamente ambivalente, cheia de erros, falseações e ilusões, bem como de revelações de verdades.

Em compasso com esses estudos do imaginário estão os de Aby Warburg sobre a imagem, muito revisitados por Didi-Huberman (2015). Ele fala em *nachleben*, palavra alemã que pode ser traduzida por sobrevivência, de

temas, de estilos, de motivos que transitam em uma lógica pulsional e sintomatológica, denunciando imagens peregrinas que apontam uma obsessão viajante através do tempo, um *pathosfolmen*. Essa ideia se combina às reflexões de Walter Benjamin a respeito de origem e de imagem.

Didi-Huberman (2015), ao retomar também esses estudos, explica que a origem enquanto tal não é o passado acabado, ainda que tenha sido fundador, mas, ao contrário, é um ritmo ofegante e frágil, o regime dinâmico de uma historicidade que, incessantemente, até nosso presente, pede para ser reconhecida como restituição e reconstrução. Estamos além da oposição categórica entre um presente que esquece e um passado que foi concluído; aqui nada está perdido, tudo é imagem.

O passado não deve ser rejeitado, nem ressuscitado, porque ele simplesmente retorna como anacronismo. Benjamin (1939 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015) chama esse entendimento de “imagem dialética”, que apela ao passado com naturalidade e aceita o choque com a memória. Uma imagem que reivindica o ontem sem nostalgia, mas na percepção de semelhanças e diferenças, decompondo o outrora e compondo-se a partir das necessidades e novidades de um agora transformado e transformador.

Na região nordestina, algumas imagens são constantemente visitadas, como a do beato místico, a da sociedade aristocrática do açúcar e a do cangaço (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001). O imaginário é persistente, tanto para quem nele foi gestado, quanto para quem olha de fora. Mesmo com migrações, desterritorializações e hibridismos que foram ocorrendo ao longo do tempo, algumas imagens formadoras dialogam com os indivíduos, servindo de substrato e parâmetros, bem como de questionamentos e conflitos.

Essas imagens construíram um imaginário nordestino, fundamentado miticamente na história da região. Conforme Andrade (2013), os mitos nascem das necessidades de explicação simbólica de grupos sociais e equivalem a um esforço de articulação de significação. O autor explica que, a partir deles, os ritos são criados, práticas imbuídas de simbolismos que consistem em traços culturais susceptíveis de serem difundidos, transplantados ou impostos em contextos culturais em evolução.

Segundo Andrade (2013), a herança de um mito é elaborada inconscientemente e refere-se à experiência vital dos homens, tornando-se palpável, digerível e inteligível a nível local, a partir de atualizações que vão formando uma explicação mitológica própria, singular. Essa adaptação torna o universo simbólico composto pelos mitos e manifestado pelos seus ritos ainda mais poderoso em uma cultura. Atenta-se que “o sistema simbólico se apresenta como uma invariante cultural característica da espécie humana diante do mundo” (ANDRADE, 2013, p. 44), e a linguagem, o mito, a arte, a religião são elementos desse universo humano.

O autor lembra que as experiências culturais no nosso país supõem a existência de heranças medievais (europeias), indígenas e africanas, que

sobreviveram em forma de mitos e ritos reinterpretados e retomados de acordo com as diversas realidades da cultura brasileira. Essas reinterpretações são matéria prima, força potencial de criação de imaginários.

No Brasil do século XIX, época do cangaço e de grandes cultos messiânicos no Nordeste, por exemplo, muito do misticismo no sertão nordestino foi influenciado pelo mítico sebastianismo português, se adaptando às realidades culturais e necessidades vitais das comunidades locais.

Muitos discursos de interesse formador sobre o Brasil e seu Nordeste foram responsáveis por influenciar a construção de imaginários e disseminar imagens sobre a região, os quais, ambos, se alimentaram continuamente. Em seu bojo, alguns deles foram mais extremistas e outros menos; alguns tentaram preservar na sua região tudo o que consagrou o passado, incluindo elementos que não necessariamente definiam e definiriam a identidade regional em longo prazo; outros discursos tentaram ler os diversos rostos do Brasil com a mesma lente, colocando todas as culturas e identidades no mesmo painel; outros, poucos, tentaram conhecer as diferenças dentro de cada brasilidade; outros criaram uma região mágica com base em artefatos da cultura popular, da cultura dos colonizadores e da cultura dos índios e africanos.

## **IMAGINANDO UM NORDESTE BRASILEIRO: ALGUNS DISCURSOS FORMADORES**

Albuquerque Junior afirma em *Feira dos Mitos* (2013) – obra que dialoga com sua *Invenção do Nordeste* (2001) – a necessidade de desconstruir os discursos cristalizados no senso comum para o Nordeste, de duvidar deles, que ajudaram a formar um imaginário coletivo de maioria da nação sobre essa região. Esse procedimento crítico se mostra necessário em um momento histórico-social em que as construções dos sistemas de representação, segundo Hall (2006), estão sendo desestruturadas, haja vista a fragmentação identitária que neles se flagra.

Os discursos formadores para o Nordeste brasileiro – que se deram, sobretudo, de fins do século XIX até a efervescente década de 20 do século XX, chegando até a década de 40 ainda com força – foram erguidos em um contexto sócio-histórico no qual a heterogeneidade da sociedade já ameaçava destruí-los. Contemporaneamente, em tempos de aceleração de globalização, transcultura, desterritorialização e hibridização, a instabilidade dos antigos sistemas de representação é maior, desestruturando suas bases.

Primeiramente, nos fins do século XIX, os discursos regionais naturalistas de teóricos importantes da época, como Silvio Romero, Nina Rodrigues e Graça Aranha, buscaram fazer um mosaico do Brasil a partir das regiões. Eles o fizeram descrevendo pormenorizadamente os diferentes meios

e tipos regionais, colocando estes condicionados àqueles, em uma visão determinista do povo e de suas manifestações de cultura e identidade.

Os intelectuais regionalistas naturalistas viam o regional como “um desfile de elementos culturais raros, pinçados como relíquias em via de extinção do progresso [...] elemento do folclore e da cultura popular, notadamente rural, abordando-os com indisfarçável postura de superioridade, com um olhar distante” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 52). O Nordeste, sob essa ótica, assemelhava-se a um catálogo cultural, e o Brasil a um somatório de catálogos, facilmente acessáveis por meio de uma literatura que pretendia “revelar” – prescrever – a nação e suas regiões.

Hoje há uma consciência bem maior acerca dos percursos históricos, ideológicos e políticos que modificam os espaços e as ideias sobre uma região.

A produção cultural e a própria construção de um conceito para a região não podem ser explicados apenas pela perspectiva econômica ou política, e sim que eles são o resultado do percurso histórico de um espaço social e afetivo, decorrente de muitas décadas, montados a partir de diferentes discursos que lhes concederam vários atributos morais, culturais, simbólicos etc. (AZOUBEL et al., 2006, s.p.).

As teorias regionalistas naturalistas de fins do século XIX foram tanto influenciadas pelo Discurso da Seca quanto o influenciou. Ele foi instituído a partir de 1877, ano marcante no registro de secas da região, sendo necessária a ajuda das províncias do Sul, o que significou uma assumida derrota frente elas, legando uma sensação de inferioridade do Nordeste em relação ao Sul. Politicamente, essa situação gerou uma relação de dependência e controle.

A partir do Discurso da Seca, certas características são levantadas como tipicamente nordestinas. Para Albuquerque Junior (2001), interessados em manter certa estabilidade política, ideológica e de classe, uma parte da elite nordestina intelectual busca, na história da região, dados tradicionais, passando a alimentá-los como atemporais e imemoriais, trazendo a sensação de que a identidade regional sempre esteve lá.

Esse procedimento se investe de uma das funções do mito, a de validar e preservar certo sistema sociológico, propriedades e impropriedades dele, no qual tal unidade social particular esteja apoiada (CAMPBELL, 2008). Assim, certas tradições são mitificadas em detrimento de outras, passando a compor um imaginário mais estruturado, e, para serem resgatadas, elas são acionadas via memória coletiva através de imagens padronizadas, de um modo por vezes estereotipado, como fez uma parcela da literatura regionalista.

Albuquerque Júnior (2001) explica que dos dados regionais impressos como verdade absoluta, são três os mais expressivos: o cangaço (ou, para alguns particularistas, banditismo), o messianismo (ou beatismo) e o coronelismo patriarcal. Dessa forma, o imaginário acionado quando se fala em Nordeste é o do poder nas mãos dos que possuem terras, que conseguem, pelo

suposto direito que lhes instituem suas posses, dominar e controlar a vida dos seus familiares e dos seus trabalhadores, servidores fiéis condicionados aos seus caprichos; é o do beato que, com grande dose de fanatismo, levanta seguidores incontestes sobre seus atos, seus mandos e suas profecias; e é o do herói bandido, que luta contra a lei a favor dos pobres e oprimidos, munido de um punhal de ouro, um facão de cobre e dois rifles americanos. Esses dados regionais tinham muito de fantasia e de extremismo.

O Nordeste foi se tornando, assim, em certa medida, “um lugar de lirismo e saudade. Retrato fantasioso de um lugar que não existe mais, uma fábula espacial” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 77), criada a partir da crise identitária de uma região desacreditada de si mesma frente aos outros estados brasileiros. Ela tendeu a ser vista como uma área caricatural e inferior do Brasil, condenada pelas questões naturais a uma eterna deficiência e dependência – características as quais os próprios governos nordestinos, na época, não tiveram interesse em consertar ou desmentir, uma vez que a miséria da região rendia-lhes ganhos e privilégios estatais.

Com o tempo, a imagem de atraso vai se modificando, sendo substituída pelo discurso de enaltecimento de uma pretensa brasilidade, com a intervenção dos modernistas do Sul. Antes deles:

O Brasil era apenas uma coleção de paisagens sem síntese ou estrutura imagético-discursiva que dessem unidade. O modernismo vai tomar os elementos regionais como signos a serem arquivados para poder posteriormente rearrumá-los numa nova imagem, em um novo texto para o país. Uma centralização de sentidos. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 56).

Uma figura importante dentro da voz modernista é Joaquim Inojosa, jovem pernambucano que estava deslumbrado com o entusiasmo paulista. Como nordestino, ele se sentia na responsabilidade de difundir as ideias de vanguarda para a sua região; acreditava na “necessidade de se criar um Brasil preocupado com o contemporâneo e não se deter na contemplação das glórias passadas” (INOJOSA *apud* ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 92). No entanto, provavelmente, lhe faltou certa dose de senso crítico, como explica Azevedo (1996), o que geraria polêmicas com outros teóricos, a exemplo de Gilberto Freyre, apesar da admiração que tinha pelo sociólogo:

Seu comportamento é o de um convertido, logo ungido apóstolo, predestinado a pregar entre os “gentios” a mensagem do “credo novo”. O deslumbramento impedia-o de assumir uma posição crítica diante dos fatos que presenciava, diante das ideias que assimilava. Não importava discutir o conteúdo da mensagem ou, quem sabe, a sua aplicabilidade em outra situação que, em verdade, era de todo diversa daquele que ele via em São Paulo. Importava apenas difundir a nova mensagem, consubstanciada, para Inojosa, na tarefa de destruir o passadismo. Como agiam, segundo entendeu,

os “klaxistas”<sup>66</sup> de São Paulo. E é isso que fará tão logo chegue a Pernambuco. (AZEVEDO, 1996, p. 42).

Recebidos inicialmente com indiferença, esses brados vão, pouco a pouco, gerando represálias e polêmicas entre modernistas e regionalistas, dos quais alguns, influenciados por Inojosa, chegam a dividir o próprio movimento modernista.

Os modernistas foram, muitas vezes, simplistas na postura de unificação da cultura brasileira, determinando características vistas apenas em alguns lugares do Nordeste como dados regionalmente homogêneos, e colocando signos de um certo tempo e espaço em um painel atemporal não localizado. Sem contexto bem delineado, tudo pode ser qualquer coisa. E foi o que aconteceu com o Nordeste, foi se tornando uma soma de discursos poluídos de verdades isoladas e deslocadas, tendo contribuído para isso o duelo ideológico entre a vertente paulista do Modernismo e o Regionalismo freyreano.

Mário de Andrade define que esse Modernismo perseguia a fusão de três princípios fundamentais, conforme Vieira (2013, s.p.), sobre os quais se observa que em todos se excluía a preocupação com tradições regionais. O autor explica que o primeiro princípio, o do “direito permanente à pesquisa estética”, não se propunha a resgatar, em pesquisa, experiências sociais, estéticas e culturais legadas à tradição de uma região brasileira, sejam do passado ou do presente, e sim a introduzir modernos signos artísticos e culturais que pudessem proporcionar o segundo princípio, a “atualização da inteligência artística brasileira”. Essa se consolidaria a partir da observância da linguagem artística dos países centrais (da Europa e os Estados Unidos), o que, com o tempo, levaria ao terceiro princípio, a “estabilização de uma consciência criadora nacional”.

Os modernistas queriam abraçar o novo como um valor em si, um signo capaz de mudar padrões da arte brasileira, bem como a mentalidade dos artistas e da população. Com a atenção à novidade constante, poderia ocorrer homogeneização dos vários brasis a partir dos centros econômicos do país, Rio de Janeiro e São Paulo, ofuscando traços singulares de cada região, que remeteriam ao passado e a valores tradicionais, entraves para a modernização proposta pelo movimento.

Vieira (2013) afirma que a resposta de Freyre ao furor modernista é lembrar que sua ideia de regional conciliava-se com o humano, ao mesclar tradição e experimentação, afirmando o gosto pela renovação do método literário, científico ou artístico. Seria um resgate crítico das vivências estéticas e socioculturais gestadas nos quatrocentos anos de história do Brasil. Assim, para Freyre, por via do Regionalismo, os brasileiros conseguiriam avaliar o

---

<sup>2</sup> “Klaxistas” eram chamados os integrantes do grupo da *Klaxon*, revista modernista de São Paulo.

que era válido ou não na modernização, e escolheriam incorporar ou não signos modernos às suas diversas realidades regionais. O que demonstraria senso crítico para com o legado do passado e para com as promessas de futuro, em ordem de defesa de uma cultura que passasse pelas reais necessidades dos vários brasis.

Com essas ideias, Gilberto Freyre parecia mostrar consciência de que o tempo produzia diversas histórias e que o olhar atento para as ofertas do período era importante. Parecia saber que através da memória se operava o resgate, a permanência e a manutenção de valores. Entretanto, ideal em suas teses, o Regionalismo freyreano acabou por se particularizar além do que se propunha, de forma a gerar uma imagem embalsamada sobre a região Nordeste.

Os regionalistas, decerto, foram protecionistas em muitos pontos, mas tiveram motivações para a atitude de resguardo. Azevedo (1996) coloca que o clima de regionalismo que se instalava na região, desde fins do século XIX, trazia, no início, o equívoco do naturalismo, mas que, no auge da década de 20, o erro fora superado, ficando marcado um convite contundente à autovalorização:

A recessão na vida econômica em Pernambuco [que andava mal deste a Seca de 1877] compunha bem a moldura para o quadro de defesa dos valores regionais, quer numa atitude de autocomiseração, quer numa atitude reivindicatória, tendentes ambas a ver no passado da região, marcado pela prevalência dos valores da vida rural em oposição à vida urbana, o ideal que desaparecia e que urgia restaurar. (AZEVEDO, 1996, p. 103).

Azevedo (1996) acredita ser compreensível que uma região que teve, na sua história, grandes momentos de fausto, sobretudo com a cultura do açúcar, queira lembrar e immortalizar essa realidade, ainda mais fortemente em um momento de queda econômica. Portanto, a política conduziu fortemente à implantação de um estruturado imaginário identitário e artístico da região nordestina, ajudando a alimentar certas imagens tradicionais.

Gilberto Freyre acreditava conseguir o equilíbrio necessário na implantação desse imaginário. Com ele, o discurso vai ser menos naturalista, menos simplista e mais cultural, como esclarece Andrade (*apud* FREYRE, 2004), já que o sociólogo pensa a ação do homem como determinante no processo de formação, transformação e definição do regional. Ele levou em consideração a existência de classes, de dominadores e de dominados, de senhores de engenhos e de escravos, retratando a sociedade açucareira para pensar seu *Nordeste* – a obra e a região –, admitindo, contudo, saber da existência de vários nordestes.

Ao partir da análise dessa sociedade, Freyre (2004) salientava a importância de certos aspectos culturais, marcando-os muito especificamente, criando, assim, identidades regionais e locais. Essa identidade foi pensada a

partir de Pernambuco, cujo ponto central foi atribuído a Recife, de onde, na opinião do sociólogo, partiriam as características regionais que influenciariam e guiariam o restante da região, disseminando-se e alojando-se em lugares específicos, o que provocava a mudança dos dados culturais recifenses e de outros:

Dentro da civilização do açúcar – que por algum tempo constituiu quase toda a civilização brasileira – o pernambucano foi a especialização mais intensa das qualidades e dos defeitos dessa organização monocultora, monossexual, e principalmente aristocrática e escravocrata. (FREYRE, 2004, p. 194).

Conforme Andrade (*apud* FREYRE, 2004), Gilberto Freyre tentou projetar as raízes nordestinas a partir de manifestações culturais populares da região, das raízes indígenas, das africanas e das ibéricas de tradição cristã, dentro de um contra movimento ao simplismo dos modernistas, que, para ele, não enxergavam o Nordeste com clareza. Ele recorre ao popular por ver nele um depósito das essenciais raízes nordestinas, capazes de fornecer a identidade nordestina por excelência, pois a cultura popular seria a que menos tinha se maculado pelas “perigosas” influências estrangeiras e modernizantes. (FREYRE, 2004).

O seu regionalismo, então, procurava aliar as modificações modernas e as tradições regionais, aceitando aquelas de forma moderada e funcional, para não obscurecer ou retirar o rosto das tradições. Estas, por sua vez, remetiam a um passado que remetia aos engenhos de açúcar da região, às relações sociais ali criadas, aos costumes e às várias manifestações culturais ali gestadas (FREYRE, 2004).

Albuquerque Junior (2001) explica que o Regionalismo freyreano, pela série de obras sociológicas e artísticas da elite regional nordestina, foi cimentando uma ideia de Nordeste puro, telúrico e romântico no esforço de alimentar territórios existenciais e sociais que fossem capazes de resgatar o passado de fausto da casa-grande, de glória da região e de estabilidade política e econômica – para os aristocratas.

É certo que o sociólogo enxergava pontos negativos nessa sociedade: “organização cheia de contrastes. Inimiga do indígena. Opressora do negro [...]. Opressora do menino e da mulher” (FREYRE, 2004, p. 194). Porém, não se aprofundou neles, acabando por suavizar outros, preferindo levantar a ideia de que, mesmo com toda a “patologia” dessa sociedade, destacadamente o seu extrato pernambucano, foi ela a responsável por enriquecer de elementos mais genuínos a cultura brasileira, tanto politicamente quanto estética e intelectualmente.

À sociedade açucareira, o sociólogo opunha a sociedade usineira, fruto das transformações modernas. As usinas, para ele, ao intensificar a monocultura, a destruição ambiental e afrouxar as relações senhor-

trabalhador, desumanizaram as relações patriarcais e ameaçaram a cultura nordestina. Com pensamentos como esse, no Regionalismo freyreano:

O conjunto das representações ultrapassa a noção de limite territorial e adquire um sentido aglutinador entre espaço e identidade social. Território e sociedade se fundem num mesmo discurso, que forja um caráter reivindicativo de identificação. [...] O discurso regionalista é, portanto, o principal responsável pela caracterização do Nordeste como é [ficou] conhecido. Interpretado é palavra mais coerente. A visão oriunda dos artífices desse discurso sangrou dos limites do seu espaço e tornou-se a interpretação real, e mesmo natural, do que *seja e represente a região Nordeste*. Institucionalizou-se o feitiço, sem que tenha o feiticeiro auferido dele grandes méritos. (SILVA JÚNIOR, 2006, p. 54).

Azevedo (1996) lembra que, embora o Modernismo paulista tenha tido posturas que acabaram por estereotipar o Nordeste, gerando sérios preconceitos ao longo do tempo, a vertente carioca do movimento teve o mérito de, em relação ao próprio Regionalismo tradicionalista, o qual também embalsamou muitas imagens no imaginário sobre essa região, se engajar em pesquisar raízes genuínas da região, pois buscou tais raízes não a partir de um ponto de vista só, mas no intento de estudar as regiões como um todo.

Em meio aos discursos regionalistas e modernistas, se deu um dos momentos literários mais belos da literatura brasileira, preocupado em tomar uma posição tanto política quanto artística em relação ao assunto em foco. Assim, no Regionalismo tradicionalista de Gilberto Freyre – oficializado em 1926 no Congresso Regionalista do Recife e consagrado, em 1937, com a publicação da obra *Nordeste* –, muito beberá os romances regionalistas de 30, os quais contribuíram para fixar esse Nordeste freyreano no imaginário nordestino e no sulista, exaltando a região e a sua cultura. Configuraram-se, assim, como “romances formadores” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 123); formadores de opinião, de identidades, de imagens, de imaginário.

Para Albuquerque Junior (2001, p. 123), os regionalistas de 30 tentaram defender a permanência dos “territórios-refúgio” e dos “territórios sagrados”.

Tanto a perspectiva da região como espaço de saudade quanto a que a interpreta como território de revolta, mesmo sendo aparentemente contraditórias, giram em torno da busca e do estabelecimento de identidades que ocultam mecanismos de dominação e de poder. Ambas pensam o Nordeste como uma entidade pronta e assim escondem a região como construção histórica, na qual se cruzam diversas temporalidades e espacialidades, cujos mais variados elementos culturais, desde eruditos a populares, foram controlados por categorias identitárias tais como memória, caráter, alma, espírito, essência etc. (AZOUBEL, 2006, s.p.).

Alguns dos romances regionalistas de 30 mostram, também, outros modos de ação dos seus escritores. Boa parte tinha ligação com o marxismo, que marcou certas obras com retratos da miséria e da injustiça social advinda da diferença de classes. Nesse viés, a região Nordeste foi um local de reação a algumas transformações desumanas do capitalismo.

O tom do paradigma marxista na região respondeu, duplamente, aos anseios de uma classe média em formação e aos da elite de onde vinham esses romancistas, gerações seguintes à aristocracia tradicionalista (grandes latifundiários e donos de engenho), que tentavam não repetir a nostalgia com os privilégios dos seus antecedentes, em meio a injustiças que a sociedade em geral sofria.

Anos depois, por volta da década de 40, é a vez de Ariano Suassuna se destacar entre os escritores com projetos de construção de um imaginário regional e imagens representativas da região nordestina. Ele consegue criar, guiar e supervisionar um movimento de tal forma estruturado e singular que a sua ideia de Nordeste prospera na memória coletiva nacional com bem mais sucesso que a dos movimentos anteriores:

Seu Nordeste popular, medievalizado [...] entra nos projetos de invenção, reinvenção e atualização da série de temas, conceitos, imagens, enunciados e estratégias que instituem o Nordeste como espaço oposto ao moderno, ao burguês, ao urbano, ao industrial. Nordeste sem espaço público, sem dessacralização da natureza, sem separação radical entre homens e coisas. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 172).

Um Nordeste que, de belo e mágico, preferia não enfatizar nos problemas socioeconômicos da região. Nascia o Movimento Armorial, da observação de uma série de tendências artísticas e do apuro e “ajustamento” dessas tendências a certa lógica, idealizada por Suassuna.

Essa manifestação literária idealizada pelo escritor cruzava: a essência dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste (literatura de cordel), a música popular feita com instrumentos regionais (viola, rabeca, pífano, entre outros), a xilogravura, os espetáculos populares regionais, de tradição fortemente ibérica e, ainda, o que ele chama de a “Heráldica popular brasileira”. Munido dessas influências, o Movimento Armorial pretendia “realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura” (SUASSUNA, 1977, p. 40).

Ariano Suassuna (1977) não queria imprimir retratos panfletários do Nordeste, como os romancistas de 30, nem inventar um imaginário mágico que só funcionasse ficcionalmente, criando algo ininteligível para seu público ou inverossímil na sociedade. Ele pretendia trabalhar com o espírito mágico e a essência mitológica que acreditava haver, de fato, nas sociedades nordestinas, especificamente no sertão, mas de forma verossímil.

Nisso, Suassuna contrapõe-se ao *Nordeste* de Freyre (2004), para o qual a regionalidade era vista a partir dos valores tradicionais da “civilização do açúcar” e não da “civilização do couro”, nas palavras dele (*apud* ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 168). Para o escritor paraibano, estaria no sertão a verdadeira identidade não só regional, mas também brasileira, as raízes da personalidade brasileira.

A partir desse localizado ponto do Brasil, de onde se extrairia a “Verdade” regional e a nacional, o Armorialismo buscará também a expressão da “Beleza” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001). Esta, segundo Ariano (1977), teria sido negligenciada pela produção sociológica e literária anterior, preocupada ou com as supostas belezas da sociedade açucareira (regionalismo freyreano), ou com os defeitos culturais e sociais advindos de problemas naturais do Sertão (o Discurso da Seca do regionalismo-naturalista), linguagens que macularam toda a região, expondo exageradamente os problemas da má gestão do capitalismo.

Assim, Ariano Suassuna (1977) produziu um Sertão épico, cujo povo era guerreiro e lutava em nome da honra e da vingança, tinha heróis dignos como os cavaleiros medievais, donzelas idôneas e tão belas quanto a dama de *bon parecer* do trovadorismo ibérico. Enigmas e maravilhas que, para ele, existiam e precisavam ser decifradas, a fim de se encontrar a raiz nordestina e brasileira por excelência.

Enquanto o romance de 30 tinha documentado o Nordeste, o movimento de Ariano ficcionalizou a região, exaltando-lhe as belezas e consagrando a imagética discursiva de “um nordeste saudoso, de um passado mítico, idílico, de pureza, ingenuidade, glórias, fausto” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 172).

Curiosamente, Ariano rejeitou todo tipo de estrangeirismo e modernidade para seu movimento, mas, mesmo assim, foi um modernista, na medida em que busca, através do primitivismo da sua região, uma identidade regional nordestina e, a partir desta, uma identidade brasileira que partisse do recorte do que era essencial nas suas regiões. Recorreu também a primitivismos ibéricos para tentar buscar, na cultura dos antigos colonizadores, raízes para o popular regional, para a origem do sertão e, a partir daí, do Nordeste.

O Modernismo pesquisou, em outras culturas, raízes e formas de expressão para a arte brasileira, tentando construir e compreender uma identidade que eles pretendiam ser genuinamente brasileira; desejo de Suassuna e do Modernismo, em consonância com o próprio apelo nacional da época, em busca de raízes e de faces que significassem o Brasil.

É importante ressaltar ainda, sobre o Movimento Armorial, que, para Ariano, todo lugar do mundo, toda cultura, tinha algo que podia lhe emprestar, influenciar e inspirar, já que “o Sertão é o Mundo” (SUASSUNA, 1977, p. 46). O Movimento enxergava uma unidade cultural na América Latina, percebendo

um parentesco com ela e, ainda, com outros lugares, cujos imaginários, igualmente maravilhosos de suas culturas populares, estavam impressos no sangue brasileiro e nordestino.

Nessa leitura do mundo e de imaginários diversos, Ariano Suassuna firmou pactos com a ficção. Ele defendia “a ilusão e o encantamento do Teatro”, se afirmando:

Herdeiro é do Teatro antigo, assim como, principalmente, dos espetáculos nordestinos [...] não me interessam nem o Drama psicológico e burguês, nem o Drama politizado do Teatro sectário. Sempre preferi a Tragédia e a Comédia, formas mais preferidas pelo Povo, mais próximas do espírito do nosso Romanceiro [...] uma dramaturgia de caráter nordestino e ligada à Literatura de Cordel e aos espetáculos populares nordestinos [...] trabalho de recriação e de amor ao espetáculo popular nordestino. Baseados em meus textos, deveriam partir deles um espetáculo mágico, festivo, com músicas, danças, máscaras, bichos e demônios. (SUASSUNA, 1977, p. 48).

Percebe-se que também Ariano se empenhou em imaginar um Nordeste entre o real e o inventado, orientando-se por determinados interesses e influências que ele definiu como importantes e legítimas.

Todos esses discursos foram modelos de Nordeste que desencadearam imagens e construíram imaginários, não ficando claro onde terminava as influências factuais e começavam as invenções, sejam intencionais ou não.

Quando da emergência da ideia de região Nordeste, nos anos 10 do século passado, dois aspectos foram considerados elementos privilegiados de singularização deste espaço, de definição de sua particularidade, de conformação de sua identidade: a sua natureza, marcada pela ocorrência das secas periódicas e pela rusticidade da formação da caatinga, pela paisagem sertaneja, árida e rústica; e a sua cultura, diferenciada em relação a outras áreas do país, cultura que teria preservado sua autenticidade, que representaria as próprias raízes da cultura brasileira, por não ter sofrido os influxos deletérios da imigração estrangeira. [...] Cultura que teria sua melhor expressão nas matérias e formas de expressão populares, nas manifestações culturais das populações rurais ou sertanejas, nos rituais, lendas, contos, poesias, danças, manifestações religiosas, festas, tradições, superstições, na literatura oral, presentes num passado que estava ficando para trás, na sociedade patriarcal que vinha desaparecendo sob o impacto da modernidade, da sociedade urbana, do mundo da técnica e do dinheiro, da sociedade burguesa e da economia capitalista. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p. 39).

Albuquerque Junior, em 2001, fala em “invenção” do Nordeste. Muitos anos antes, no século XX, Guilherme Merquior diz que “a literatura do Nordeste nunca existiu, pois ela tratou-se de uma identidade forjada pelos críticos políticos e assumida pelos seus escritores” (*apud* ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 107).

Hoje se sabe que parte do Modernismo pecou em uma visão simplista de Nordeste, elencando dados regionais deslocados para defini-lo, e que os regionalistas-naturalistas erraram ao buscar uma explicação para a região a partir da natureza. Sabe-se que Freyre e Suassuna analisaram todo o Nordeste partindo de um círculo estreito e, ao fazer suas teorias girarem em torno desses pontos, foram alimentando estereótipos.

Albuquerque Junior (2001) esclarece que a partir da década de 60 esses discursos vão perdendo o sentido frente aos fluxos da globalização, que se acelerava em todo o mundo, promovendo grande internacionalização, desterritorialização e hibridismo de todos os setores de atividades humanas, inclusive as artes. Em um cenário global, os regionalismos e os nacionalismos, aparentemente, ficaram sem aderência, pois pensar sobre eles dificultavam as trocas culturais.

Mas esses discursos deixaram frutos no imaginário *sobre e da* região nordestina, provocando sombras imagéticas que identificam a região e servem de representações simbólicas da vida em sociedade. O passado deixou rastros e todos os dias se produzem mais novidades sobre as ruínas que ele deixou. O agora se sobrepõe a esses vestígios, se imbricando com ele e estando em constante reconstrução.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que define uma sociedade é a unidade das suas representações simbólicas ou o mundo de suas significações sociais. No caso do Nordeste, muitas imagens deram contornos à região. Essa construção é dinâmica e significativa, de forma que se atualiza a cada mudança no imaginário da sociedade, demonstrando sua força enquanto símbolo, sua adaptabilidade enquanto mito e sua potência enquanto substratos do imaginário.

No Nordeste, toda uma construção de tradições e de valores ajudou a formar um imaginário singular, de faustos, honras, violências heroicas, misticismos, etc, que em muitos momentos serviu para estereotipar a região. O termo “regional” foi por muito tempo associado a provincianismo e inferioridade, em oposição à novidade e à modernidade, gerando bipolaridades, como campo-cidade, rural-urbano, atraso-avanço.

Muitos discursos serviram para erguer essa noção sobre a região nordestina, como o regionalismo naturalista. O modernismo, por sua vez, foi grande responsável pela noção de brasilidade e com a qual o contemporâneo se embate, entre imagens e questionamentos. O regionalismo freyreano e o armorialismo foram também muito relevantes na exportação de determinado rosto nordestino que foi absorvido por grande parte do Brasil, rosto que é o mais visto até hoje, revisitado e rediscutido em várias manifestações culturais da região e sobre ela. A ideia de Nordeste, assim, apoiou-se na realidade

concreta, mas se constituiu de fatores imaginários de dimensões míticas, que serviram para fixar imagens e estruturar o imaginário sobre/da região.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. *Feira dos Mitos*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ANDRADE, José Maria Tavares de. *Mitologia: da Mata ao Sertão*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

ANDRADE, M. C. de. Uma visão autêntica do Nordeste. In: FREYRE, G. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 7 ed. São Paulo: Global, 2004.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2. ed. João Pessoa/Recife: UFPB/Editora Universitária, 1996.

AZOUBEL, Roberto. *A (des)invenção do Nordeste*. Rio de Janeiro: PUC – Sistema Maxwell, 2006. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/8416/8416.PDF>.

CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras do pensável: as encruzilhadas do labirinto*. Volume VI. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1988.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaraeira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOACHIM, Sébastien et al. Saber do imaginário e saber do mito. In: \_\_\_\_\_. *Hermenêutica do imaginário*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.

SILVA JÚNIOR, Alcides Mendes. *Pa(lavras) em terra: forja e coifa de uma região: espaço e discurso na literatura regionalista nordestina*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: CONDEPE, 1977. Separata da *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, Recife, 4(1):39-64, jan.-jun., 1977.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Enganos e controvérsias a propósito de um conceito: regionalismo. In: MOTTA, Roberto e FERNANDES, Marcionila (orgs.). *Gilberto Freyre: região, tradição, trópico e outras aproximações*. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2013, p. 40-56.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Recebido em 30.04.2019

Aceito em 27.09.2019

## PETRÓPOLIS ATRAVÉS DOS TEMPOS E A MIADITIZAÇÃO DE SUA IMAGEM

### PETRÓPOLIS THROUGH THE TIMES AND THE MIADITIZATION OF ITS IMAGE

Juliana Meirelles Guerra<sup>67</sup>

RESUMO: Esse trabalho, vinculado à pesquisa de tese *Construção de lugares, identificações, sociabilidades e interações: um estudo de caso na rede sociotécnica cervejeira de Petrópolis/RJ*, apresenta as diferentes imagens de Petrópolis/RJ através do tempo e demonstra o papel da imagem urbana midiaticizada no favorecimento do turismo, das identificações, interações e trocas econômicas frente à heterogeneidade que permeia o entendimento de cidade na atualidade, e tendo como objeto de estudo a rede sociotécnica cervejeira e as festividades tradicionais do calendário do município, tomando como caso exemplar a Bauernfest. Para entender melhor essa dinâmica, a presente pesquisa recorre à proposição das realidades múltiplas (Mol, 2008) e alinha-se com a Teoria Ator-Rede (TAR) e o campo dos estudos Ciência-Tecnologia-Sociedade (CTS) que possibilitam reflexões transdisciplinares no campo da Arquitetura e Urbanismo a partir de outro olhar sobre o entendimento das interações, identificações e associações com os lugares.

PALAVRAS-CHAVE: Petrópolis através do tempo; Imagem urbana midiaticizada; Imagem cervejeira.

ABSTRACT: This work, linked to the research *Construction of places, identifications, sociability and interactions: a case study in the sociotechnical network of Petrópolis/RJ*, presents the different images of Petrópolis/RJ through time and demonstrates the role of mediatized urban image to favoring tourism, identifications, interactions and economic exchanges facing the heterogeneity that permeates the understanding of the current city, and having as object of study the sociotechnical beer network and the traditional festivities of the municipal calendar, like Bauernfest. To better understand this dynamics, this research uses the multiple realities proposal (Mol, 2008) and is aligned with the Actor-Network Theory (ANT) and the field of Science-Technology-Society (STS) studies that allows transdisciplinary reflections in the field of Architecture and Urbanism from another perspective on the understanding of interactions, identifications and associations with places.

KEYWORDS: Petrópolis through time; Mediatized urban image; Brewing image.

## INTRODUÇÃO

Sempre estamos preocupados com a imagem que transmitimos. Em pleno século XXI, e em meio ao processo de digitalização, fotos e publicações em redes sociais são parte da imagem que queremos passar ao mundo. Imagens de sucesso, de felicidade, de poder, de superação, são um pouco das inúmeras representações que vemos cotidianamente sendo perpassadas pelas pessoas.

---

<sup>67</sup> Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estácio de Sá (Petrópolis – RJ), Arquiteta e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) [arq.jmguerra@gmail.com](mailto:arq.jmguerra@gmail.com).

Com os espaços e lugares não é diferente. Desde os tempos mais remotos, a preocupação entre os governantes sempre foi passar a imagem de suas culturas e lugares bonitos, acolhedores e bem sucedidos para o mundo.

Sob essa ótica, hoje me recordo da primeira vez a qual percebi a imagem de Cidade Imperial do município ao qual nasci. Foi durante um passeio ao Museu Imperial, quando ainda criança, e olhando pela primeira vez aquelas telas retratando o Imperador e sua família e enquanto ouvia as explicações do guia e meus familiares. Recebi naquele exato momento e enquanto residente daquela terra meu patrimônio comum, minha carga de memória coletiva que iria compor-se com as minhas individuais. Minha imagem da cidade enquanto Cidade Imperial fez-se naquele momento, não por um decreto assinado em 27 de março de 1981 pelo presidente João Baptista Figueiredo, que atribui oficialmente a Petrópolis a denominação de Cidade Imperial devido sua concepção a partir do plano urbanístico de Júlio Frederico Koeler, promovido pelo mordomo Paulo Barbosa da Silva e concretizada pelo Imperador Dom Pedro II, mas sim por minha apropriação, comunicação e interatividade com espaço naquele momento. “A percepção da identidade faz parte da própria noção de identidade urbana – transmitida pela educação, pela comunicação – faculta o reconhecimento do caráter de um lugar, não tanto como sendo constante, mas como sendo coerente consigo próprio” (BRANDÃO, 2008, p. 14).

Porém nos espaços comerciais e turísticos, observa-se uma crescente midiaticização da imagem dos lugares, interferindo na forma como a identidade desses ambientes é percebida. Para Brandão (2008), é através da publicidade que temos sido apresentados as imagens sobre a história, identidades de destinos turísticos e locais de visitação de uma cidade. “Nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação, e a imagem é uma combinação de todos eles” (LYNCH, 2014, p. 2).

Esse processo de midiaticização e síntese de imagens é o que tem acontecido com Petrópolis. Hoje Petrópolis conta além de seu título e imagem de Cidade Imperial, também com a imagem tradicional da indústria têxtil (associado atualmente ao Polo de Moda da Rua Teresa) e ao seu título mais recente de Capital Estadual da Cerveja, decretado através da Lei Estadual nº7650 de 13 de julho de 2017.

Mas na última década o Polo de Moda da Rua Teresa tem sido afetado por quedas no movimento, devido o impacto da crise financeira e mudanças no comportamento do consumidor. Observa-se em contrapartida, um incentivo por parte de diferentes grupos de interesse, tanto público quanto privado, visando resgatar a imagem e vocação cervejeira do município, visto que Petrópolis é o município onde foi fundada a Bohemia, primeira cervejaria do Brasil em 1853.

O calendário de festividades divulgado pela Prefeitura com eventos efêmeros tradicionais como a Bauernfest vêm reinterpretando essa identidade “cervejeira” existente e compoem a imagem veiculada pela mídia em nível local e nacional. “Ao apontar os elos entre comunicação, cultura e política urbana, procuramos avaliar o grau de influência do marketing moderno no processo de construção da positividade da imagem da cidade” (GARCIA, 1999, p. 83).

Nessa perspectiva o objetivo do presente ensaio é identificar o papel da imagem urbana midiaticizada no favorecimento das identificações, interações e as trocas econômicas frente à heterogeneidade que permeia o entendimento de cidade na atualidade, e tendo como objeto de estudo a rede sociotécnica cervejeira alinhado com festividades tradicionais do calendário do município, como a Bauernfest.

## **A PRIMEIRA IMAGEM – CIDADE IMPERIAL**

Quando em 16 de março de 1843, o Mordomo Paulo Barbosa da Silva e o Major Júlio Frederico Koeler apresentaram ao Imperador Dom Pedro II o projeto para a construção de um palácio de verão na Fazenda do Córrego Seco, na Serra da Estrela, nascia alia a imagem de Imperial Fazenda. “Dom Pedro II tinha dezessete anos de idade e, ao longo da sua vida, acompanharia todos os estágios de desenvolvimento do plano urbanístico de Petrópolis” (COSTA, 2017, p.129).

O Imperador presenciou os trabalhos de arruamento, de retificação de curso e de revestimento do leito dos rios, de construção das primeiras moradias e do seu palácio de verão que contou com a mão de obra de colonos alemães que desembarcaram no porto do Rio de Janeiro em doze navios entre junho e novembro de 1845 totalizando aproximadamente dois mil colonos para o povoamento de Petrópolis (COSTA, 2017).

Petrópolis desenvolveu-se seguindo as diretrizes traçadas inicialmente pelo Major Koeler e com o passar dos anos multiplicou-se em quarteirões, lojas, residências, casas de diplomatas e membros da corte. Embaixadores obtinham de seus países autorizações para se estabelecerem na cidade que cada vez mais se concretizava em sua concepção de residência de veraneio do Imperador (COSTA, 2017).



Figura 01 – Planta de Petrópolis do Major Koeler de 1846 no monumento em sua homenagem na Praça Princesa Isabel (Fonte: acervo do autor, 2019).

Segundo Costa (2017), com a expatriação da família imperial em 1889, o palácio de veraneio permaneceu por muitos anos entre utilizações por entidades públicas e privadas, até que em 1940, o Presidente Getúlio Vargas expediu o decreto nº2096 criando o Museu Imperial.

Hoje Petrópolis abriga o mausoléu da Família Imperial com o jazigo do Imperador Dom Pedro II, da Imperatriz D. Teresa Cristina, da Princesa Isabel e do Conde D’Eu, na Catedral de Petrópolis e tem seu título de Cidade Imperial reconhecido através do decreto de 27 de março de 1981 assinado pelo Presidente João Baptista Figueiredo, apesar de que através dos tempos sua imagem de Cidade Imperial sempre esteve ligada a sua identidade e sua história, desde sua fundação até os dias atuais.

## **SOBREPÕE-SE OUTRA IMAGEM – POLO DE MODA**

Sua imagem de polo de moda está historicamente ligada ao transporte ferroviário no município e ao legado da indústria têxtil. Em 1873, ocorre a fundação da primeira indústria têxtil petropolitana – a Imperial Fábrica São Pedro de Alcântara – nas proximidades do centro da cidade, à margem

esquerda do Rio Quitandinha, afluente do Rio Piabanha. Consistia em uma fábrica de tecidos de algodão, que visava substituir os importados da Europa.



Figura 02 – Antiga Fábrica de Tecidos São Pedro de Alcântara (Fonte: acervo do autor, 2019).

Todo esse processo industrial iniciado pela Fábrica São Pedro de Alcântara, teve continuidade com a abertura de novas fábricas como, a Companhia Petropolitana de Tecidos (1874), a Fábrica Têxtil Dona Isabel (1889) – localizada onde hoje situa-se o Pólo de Moda da Rua Teresa, e Cometa (1903). De acordo com Ambrozio (2013, p. 191) “em 1907, por exemplo, nas quatro unidades fabris existentes no município, estavam empregados 1.880 trabalhadores, distribuídos deste modo: São Pedro de Alcântara, 270; Companhia Petropolitana, 1.100; Dona Isabel, 260; Cometa, 250 operários”.

Nos anos seguintes a indústria têxtil prosperou no município, atingindo seu auge em meados da década de 50, quando foi alcançado o valor de 59,02% sobre o montante de produção total das indústrias do município, onde a atividade têxtil permanecia como principal no setor.

Concomitante ao processo de desenvolvimento da indústria têxtil, é inaugurada na Vila Thereza, em 1882, a primeira estação ferroviária de Petrópolis. A inauguração do transporte ferroviário facilitou o estabelecimento de algumas fábricas, como a Fábrica Dona Isabel, inaugurada em 1889, e a

Sociedade Cometa, em 1903. Segundo Ambrozio (2013, p. 265) “até a instalação dessas fábricas, a Vila Thereza – e sua via principal, a Rua Thereza – não passava de área residencial, pontuada de algum comércio e serviço, por ser a única entrada para Petrópolis até a inauguração da Rodovia Washington Luís, em 1928”.

Toda essa atividade industrial iria transformar profundamente essas áreas e ser o ponto atrativo para migrantes, ocasionando um aumento demográfico no município. Esse impulsionamento demográfico ocorreu, sobretudo, no primeiro e segundo distritos (Cascatinha), que correspondem historicamente às regiões de maior concentração da atividade têxtil. Foi a indústria a principal responsável pelas mudanças na paisagem e na taxa demográfica do município. Porém, as mudanças nos modelos de produção industrial, as demandas de infraestrutura – como redes de estradas, ruas e transportes públicos, o preço elevado de solo urbano e o envelhecimento do maquinário, acarretaria na desindustrialização do município entre as décadas de 1960 e 1970.

Como reação de sobrevivência dos trabalhadores têxteis, que devido ao processo de fechamento das fábricas encontravam-se desempregados, a Rua Teresa – principal via de acesso ao centro da cidade até 1928, local de implantação de algumas plantas industriais têxteis, como a Dona Isabel, Cometa, Aurora e Santa Helena, agora transformava-se de rua predominantemente residencial em rua de localização de pequenas confecções e comércio de malhas.

Atualmente a memória desse grande passado da indústria têxtil ainda permanece na Rua Teresa, como exemplo da tradição ou do predomínio do setor no município, e nos vestígios deixados nas antigas vilas operárias e fábricas abandonadas. O município conta atualmente com 700 confecções, responsáveis por aproximadamente 40 mil empregos.

O setor têxtil vem mantendo sua presença, com as fábricas de tecido e o Pólo de Moda da Rua Teresa e do Bingen, além de lojas em Itaipava e no Centro. Somente na Rua Teresa existe mais de 900 lojas em seus dois quilômetros de extensão, cujo movimento corresponde a 14% do PIB do Município. (PLANO DIRETOR DE PETRÓPOLIS, p. 17).

Mas segundo dados divulgados pelo município<sup>68</sup>, a Rua Teresa enfrenta uma redução em seu público consumidor devido a crise financeira do país e a mudança de comportamento do consumidor. Segundo os números apresentados pela Associação da Rua Teresa (ARTE), nos últimos 10 anos, 400 lojas fecharam, provocando grande número de demissões<sup>69</sup>. A partir desses números, ações ligadas a promoção de eventos na Rua Teresa como o Rua

<sup>68</sup> <http://www.dadosmunicipais.org.br>

<sup>69</sup> <http://www.dadosmunicipais.org.br>

Teresa Fashion Day e a programação cultural associada a Bauernfest com comidas típicas germânicas e o transporte gratuito oferecido pela Associação dos Lojistas entre a festa e a Rua Teresa aumentaram de 30% a 40% o movimento no polo de moda durante a 30ª edição da Festa do Colono Alemão em 2019.<sup>70</sup>



Figura 03: Rua Teresa (Fonte: acervo do autor, 2014).

## PETRÓPOLIS E A IMAGEM CERVEJEIRA

O povoamento de Petrópolis ocorreu em boa parte através do processo de colonização, principalmente de colonos alemães. Colonos provenientes do interior da Alemanha que desembarcavam no porto do Rio de Janeiro “e assim o domínio daquele mar instigava os antigos a cruzar seus limites” (BONA; REIS, 2017, p.10), e através de contrato celebrado pelo governo fluminense e o comerciante Charles Delrue, Vice-Cônsul do Brasil em Dunquerque, na França, encontravam no Brasil um pedaço de terra e a possibilidade de vida nova (COSTA, 2017).

<sup>70</sup> <http://www.petropolis.rj.gov.br>

Com a chegada em Petrópolis, os colonos eram encaminhados as terras onde desenvolviam atividades agrícolas para sua subsistência e produção de queijos, pães, embutidos e cerveja, devido a qualidade da água potável.

A fabricação de cervejas permaneceu de modo artesanal, até que em 1853 o colono alemão Henrique Leiden fundou a primeira indústria cervejeira no Brasil, chamada de Imperial Fábrica de Cerveja Nacional de Henrique Leiden & Cia. Dez anos depois, Henrique Kremer, também alemão, assume a empresa e fica responsável pela sua expansão. Em 1898, recebe o seu nome atual de Cervejaria Bohemia, alcançando em 1922 seu reconhecimento nacional ao participar da exposição do centenário da Independência<sup>71</sup>.

Com o reconhecimento nacional e o crescimento da marca, em 1998, a fábrica de Petrópolis torna-se pequena e sua unidade fabril é transferida para Jacarepaguá. Por alguns anos, a Bohemia permaneceu afastada de seu município de origem, até que em 2011 a fábrica retorna a Petrópolis reabrindo-se como o museu da cerveja e para a produção do chopp exclusivo do restaurante localizado na antiga fábrica.

Petrópolis tem buscado sua representação coletiva e identidade na sua história e tradição. A imagem cervejeira de Petrópolis tem feito parte do que Yázigi (2001) chama de *personalidade* do lugar, “conjunto de características, materiais ou não, que marcam um espaço geográfico, independentemente do que o observador possa qualificar de virtudes” (YÁZIGI, 2001, p. 29).

Um conjunto de ações feitas pela prefeitura foram instituídas visando o incremento do turismo e o fortalecimento da imagem cervejeira do município nacionalmente. Entre essas ações está a lei municipal n.º 7.251, promulgada em 12 de novembro de 2014 e que institui em Petrópolis a rota turística e cultural da cerveja que, além de incentivar as feiras de cervejas artesanais como a Deguste<sup>72</sup>, estimula visitas turísticas às cervejarias artesanais e fábricas locais – como a Cervejaria Bohemia, no centro histórico do município, ou a Cervejaria do Grupo Petrópolis, fabricante da cerveja Itaipava –, produzindo e divulgando conhecimentos relacionados com os processos de fabricação e a degustação da cerveja.

Fica criada a rota turística e cultural cervejeira de Petrópolis – Rota Cervejeira de Petrópolis, com vistas à concessão de incentivos à instalação nos distritos do Município de cervejarias caseiras e microcervejarias, bem como à promoção de eventos ligados ao setor cervejeiro, integração e apoio mútuo entre as grandes cervejarias, microcervejarias e produtores caseiros, e integração turística com eventos e sítios históricos, garantindo a preservação do patrimônio histórico e cultural, material e imaterial municipais. (DIÁRIO OFICIAL MUNICIPAL DE PETRÓPOLIS, 2014, p. 3)

<sup>71</sup> <https://www.bohemia.com.br/historia>

<sup>72</sup> Evento que reúne cervejarias artesanais mensalmente em espaços públicos do município de Petrópolis, como no gramado do Palácio Amarelo.

De acordo com Mello (2017), nos últimos anos, um fenômeno aconteceu: com o interesse, a cada dia maior, pelas cervejas artesanais, pequenos produtores surgiram por todos os lados. Incluindo estes e as grandes marcas, a Serra soma 31 produtores. Boa parte desses produtores são atualmente expositores e agentes promotores de festividades em parceria com a prefeitura no município.

Em levantamento realizado durante essa pesquisa sobre o calendário das festividades de Petrópolis, observa-se a promoção de eventos em todos os meses do ano, onde se percebe forte associação a imagem cervejeira do município. Petrópolis, desde 13 de julho de 2017, é considerada através da lei estadual n° 7650 a 'Capital Estadual da Cerveja'.

<b>EVENTOS DO MUNICÍPIO DE PETRÓPOLIS 2019</b>			
MARÇO	16/mar	ANIVERSÁRIO DE PETRÓPOLIS	CENTRO
MAIO	01/maio a 05/maio	EXPO PETRÓPOLIS	PARQUE DE EXPOSIÇÕES
JUNHO	14/jun a 30/jun	<b>BAUERNFEST</b>	CENTRO/PALÁCIO DE CRISTAL
JULHO		FESTIVAL DE INVERNO (SESC E DELLART)	SESC
AGOSTO	08/ago a 11/ago	BUNKA-SAI (FESTA JAPONESA)	PALÁCIO DE CRISTAL
SETEMBRO	18/set a 22/set	FESTA ITALIANA	PALÁCIO DE CRISTAL
NOVEMBRO	14/nov a 12/jan	NATAL IMPERIAL	CENTRO/PALÁCIO DE CRISTAL
DEZEMBRO			
JANEIRO			
● eventos com associação a imagem cervejeira do município			
Fonte: <a href="http://www.petropolis.rj.gov.br/turispetro/eventos">http://www.petropolis.rj.gov.br/turispetro/eventos</a> , acesso em setembro de 2019			

Tabela 01: Quadro de Eventos de Petrópolis (Fonte: acervo do autor, 2019).

<b>EVENTOS DO MUNICÍPIO DE PETRÓPOLIS 2019</b>			
ABRIL	12/abril a 14/abril	CHOCO&BEER	BOHEMIA
JULHO	25/jul a 28/jul	WINE & BEER	CENTRO
SETEMBRO	7/set a 8/set	FESTIVAL DO CAFÉ	CENTRO
SETEMBRO	13/set a 15/set 20/set a 22/set	OKTOBERFEST IMPERIAL	PARQUE DE EXPOSIÇÕES
SETEMBRO	20/set a 21/set	RUA TERESA FASHION DAY	RUA TERESA
MENSALMENTE	-	DEGUSTE	CENTRO
● eventos com associação a imagem cervejeira do município			
Fonte: <a href="https://souponpetropolis.com">https://souponpetropolis.com</a> , acesso em setembro de 2019			

Tabela 02: Quadro de eventos de Petrópolis (Fonte: acervo do autor, 2019).

Das festividades apresentadas nos quadros acima a maior e mais tradicional do calendário do município é a Bauernfest. A Bauernfest tem início em 1989 em uma associação entre o Clube 29 de Junho, que reúne descendentes da colônia, e a prefeitura com o intuito de transformar as pequenas quermesses realizadas pelos descendentes da colônia em um evento de conhecimento da história e tradições dos alemães na cidade de Petrópolis.

A festa que teve início apenas nos arredores do Palácio de Cristal, hoje se espalha por outros pontos do centro da cidade, como a Praça da Liberdade e o gramado do Palácio Amarelo. O aumento expressivo da festa, principalmente nas últimas cinco edições, ocorre devido à divulgação da imagem cervejeira de Petrópolis e as festividades que compõem o calendário e fortalecem a representatividade do município enquanto um polo cervejeiro. Em 2019, durante a 30ª edição, a festa bateu o recorde de público com 450 mil pessoas e injetou R\$ 55 milhões na economia<sup>73</sup>, conforme números divulgados pela prefeitura.

<sup>73</sup> [http://www.petropolis.rj.gov.br/pmp/index.php/imprensa/noticias/item/13565-bauernfest-2019-bate-recorde-de-p%C3%BAblico-com-450-mil-pessoas-e-r\\$-55-milh%C3%B5es-injetados-na-economia](http://www.petropolis.rj.gov.br/pmp/index.php/imprensa/noticias/item/13565-bauernfest-2019-bate-recorde-de-p%C3%BAblico-com-450-mil-pessoas-e-r$-55-milh%C3%B5es-injetados-na-economia)

BAUERNFEST			
ANO	EDIÇÃO	DURAÇÃO	PÚBLICO
2014	25º edição	10 dias	215 mil pessoas
2015	26º edição	10 dias	250 mil pessoas
2016	27º edição	10 dias	320 mil pessoas
2017	28º edição	10 dias	320 mil pessoas
2018	29º edição	10 dias	350 mil pessoas
2019	30º edição	16 dias	450 mil pessoas

Fonte: G1 da Região Serrana e petropolis.rj.gov.br

Tabela 03: Quadro Comparativo com os números da Bauernfest (Fonte: acervo do autor, 2019).

## A IMAGEM URBANA MEDIATIZADA

Em meio às novas necessidades de uma sociedade tecnológica, poder estar em espaços dinâmicos e compartilhar fotos em redes sociais é como estar satisfazendo necessidades que antes somente eram saciadas ao andar pelas ruas da cidade, ou seja, ‘ver’ e ser ‘visto’ é algo comum e importante na cidade sociotécnica e faz parte da heterogeneidade de compartilhamentos da atualidade, seja presencialmente ou virtualmente. Para Serpa (2011), o que acontece é que da mesma forma que os lugares estão presentes nos meios de comunicação (no “virtual”), os meios de comunicação com suas diferentes técnicas também estão presentes nos lugares produzindo o espaço urbano da contemporaneidade.

Esse conjunto de relações dos ambientes com as tecnologias constitui-se no que Rheingantz (2017) denomina *lugares híbridos*. “A constituição híbrida dos lugares em ação; tem explorado as consequências e ressonâncias produzidas a partir da mistura das questões ‘técnicas’, ‘políticas’ e ‘econômicas’ que se produzem a partir das relações de urbanidade nos lugares híbridos” (RHEINGANTZ, 2017, p.4).



Figura 04: Divulgação da Bauernfest 2019 (Fonte: acervo do autor, 2019).

Mas tendo em vista a heterogeneidade urbana, os objetos técnicos como celulares, câmeras, máquinas fotográficas entre outros, articulam-se e são actantes em relações heterogêneas em nossas redes sociotécnicas. Para Rheingantz (2017, p. 1), “a cidade contemporânea tem se complexificado em função das diversas relações que ocorrem entre pessoas, ambientes e objetos”. Nessa ótica a cidade é entendida como heterogênea, ambiente de diversos tipos de relações envolvendo humanos e não-humanos.

Numa tentativa de entender melhor essa dinâmica, a presente pesquisa recorre à proposição das realidades múltiplas de Annemarie Mol (2008), cujas performances – tradução mais próxima de *enactment* – possibilita entender a realidade como múltipla e dependente de um conjunto de metáforas de intervenção e performance que, diferentemente das de perspectiva e construção, sugerem uma realidade que é feita e performada [*enacted*] e não tanto observada. Em lugar de vista por uma diversidade de olhos, mantendo-se intocadas no centro, a realidade é continuamente manipulada por meio de vários instrumentos, no curso de diferentes práticas cujo processo contínuo de produção e reprodução onde as relações, as realidades, as representações das realidades ou, mais genericamente, ausências e presenças, não têm status, posição ou existência fora desses processos. A autora reconhece a existência de “diferentes versões, diferentes performances, diferentes realidades que coexistem no presente. Esta é a situação que temos, tal como articulada pela teoria do ator rede e sociologias semióticas próximas” (MOL, 2008, pg. 68). Neste contexto, Mol (2008), admite que a realidade, em vez de *imutável*, deve ser entendida como um ponto de partida de políticas ontológicas, ou seja, de ligações entre o real, as condições de possibilidade com que vivemos, e o político.

Reconhecendo as realidades múltiplas e heterogêneas, compreendendo que nos lugares em ação coexistem diferentes performances e políticas ontológicas, o presente ensaio alinha-se com os fundamentos do campo dos estudos Ciência-Tecnologia-Sociedade (CTS) e da Teoria Ator-Rede (TAR). Com isso a presente pesquisa lança olhar sobre o papel da imagem urbana midiaticizada no favorecimento de identificações, interações e as trocas econômicas. Para Fagerlande (2015), o turismo aparece como um elemento importante dessa nova economia; e a imagem das cidades está bastante relacionada ao crescimento dessas atividades. O autor defende que turismo e atividades culturais estão cada vez mais relacionados na produção de bens imateriais e ligados à imagem da cidade.

Sob a ótica exposta por Fagerlande, podemos analisar o município de Petrópolis, que através de sua história e tradições vem resgatando sua vocação cervejeira e sob o viés mercadificado vem midiaticizando a imagem da cidade de Petrópolis como Capital da Cerveja.

A produção de atrações representadas nas festividades do calendário da prefeitura ocorre por meio de eventos efêmeros conhecidos como Construção de Lugares (*Placemaking*): trata-se de processos dinâmicos de intervenções efêmeras envolvendo a participação de diferentes pessoas ou grupos de interesse (*stakeholders*), promovem encontros, interações, associações, identificações, trocas econômicas e bem-estar em edifícios e lugares urbanos.

Esse tipo de intervenção se contrapõe a uma tendência de redução da presença das pessoas nos ambientes públicos que nas décadas recentes tem se disseminado em diversas cidades devido a um conjunto de fatores, tais como: aumento do número de veículos, valorização da abordagem rodoviária e do transporte motorizado individual no desenho urbano, espaços limitados, falta de prioridade da cidade como local de encontro, sensação de insegurança dos cidadãos nos centros urbanos, falta de interesse na discussão da cidade com seus cidadãos, ganância imobiliária e a falta de investimentos em infraestruturas urbanas melhores.



Figura 05: Bauernfest 2018 (Fonte: acervo do autor, 2018).

O processo da Construção de Lugares envolve fatores materiais e imateriais visando qualificar os edifícios e espaços urbanos, reforçando e ampliando suas vocações, estimulando a interatividade e a economia local. Segundo Kent e Madden (2015, p. 26), “é um processo continuamente dinâmico, não é um kit estático de atrações, objetos ou atividades. Vem das pessoas e envolve tudo o que nós vivenciamos ao nível dos olhos”.

Esses eventos efêmeros, como a Bauernfest, vêm reinterpretando essa identidade “cervejeira” existente, mobilizando grupos de interesse (*stakeholders*), transformando os espaços públicos nos quais se instala, promovendo encontros e conexões entre os diferentes atores e conferindo vitalidade econômica a cidade. Para Bruno (2010, p. 11) um ator “é tudo que tem agência, que produz diferenças, desvios, transformações na distribuição da ação numa rede sociotécnica e na fabricação do mundo”. Nessa perspectiva a Construção de Lugares vem promovendo o convívio heterogêneo entre diferentes atores no espaço urbano, “é o poder de produzir relações, de obrigar à negociação, de acolher o conflito. É o poder de ser o lugar da esfera pública, mas não só o lugar, é a própria condição de existência dela” (PECHMAN, 2014, p. 19).

Para Castello (2005), a Construção de Lugares (*Placemaking*) também se qualifica como um componente do que nomeia como *lugar da clonagem* – processo que, a exemplo da biotecnológica, a clonagem arquitetônico-urbanística pode criar vida, criar lugares onde irá se desenrolar a vida. Segundo o autor lugares da clonagem são reproduções, construção de uma réplica de um elemento ou de um espaço arquitetônico por meio de um projeto, geralmente envolvendo um tema específico. A Construção de Lugares,

de acordo com Castello (2005) é parte dos lugares da clonagem, pois visam criar lugares originais, quase sempre inspirados e apoiados em um tema, geradores de um evento ou uma rede de eventos. “Um lugar qualificado através de desígnios projetuais destinados a provocar intencionalmente a geração de estímulos que fomentem a percepção de urbanidade – e que comuniquem estrategicamente esta possibilidade” (CASTELLO, 2005, p. 240).

Esse processo de reprodução tem se manifestado em Petrópolis através da cenarizarização de influência alemã durante as festividades como a Bauerfest. Para Fagerlande (2015) as cidades dependentes do turismo têm a imagem como um de seus principais capitais, sendo assim realizam esforços para construir uma imagem agradável, com atrações interessantes e motivadoras.

Entre as maneiras de atrair os turistas, muitas cidades desenvolvem suas arquiteturas para criar atmosferas atraentes. Mesmo em lugares que trabalham o turismo e suas imagens de acordo com suas culturas locais, elas buscam criar modelos que se ajustem ao ideal de cidade turística do público que elas querem atingir. Muitas vezes esse processo é direcionado por governos, e outras vezes por grupos privados, grandes ou pequenos. (FAGERLANDE, 2015, p. 124).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente ensaio ao lançar olhar para Petrópolis através do tempo e suas imagens, percebe um processo cada vez mais contemporâneo de midiatização das imagens das cidades através de divulgações em meios tecnológicos e que vem incrementado o turismo, favorecendo as trocas economicas e aumentando identificações.

Essa midiatização das imagens tem acontecido muitas vezes baseada no resgate da história e tradições, como em Petrópolis objeto de estudo do presente ensaio. Petrópolis através do tempo sintetiza diferentes imagens, desde Cidade Imperial até sua imagem mais recente, de Capital Estadual da Cerveja. Suas diferentes imagens demonstram Petrópolis como uma lugar *em ação*, um lugar que tem acontecido em sua urbanidade, através da história e em ressonância com seu tempo. Hoje o município, reinterpreta-se através de sua vocação cervejeira como forma de manter seu crescimento consistente, visto que através de outras imagens, outrora consagradas, como a de Polo de Moda seus resultados estavam sendo afetados pela crise financeira e mudança de comportamento do consumidor. De acordo com Fagerlande (2015), podemos entender esse processo como uma questão contemporânea ou pós-moderna, onde a importância da história desses lugares transporta para a imagem que se buscou dar a elas, ao anseio dos turistas, em suas arquiteturas cenarizadas e inspiradas na história local, e não no que se poderia estabelecer como uma verdade histórica local.

Nessa perspectiva, o campo dos estudos Ciência-Tecnologia-Sociedade (CTS) e a Teoria Ator-Rede (TAR) possibilitam transformar a reflexão e o entendimento da Arquitetura e Urbanismo enquanto campo interdisciplinar, a partir de um olhar ou de um horizonte ampliado sobre as performances dos lugares. Serres (1999) chama a atenção para significado e a importância da palavra interface na relação entre os saberes. Segundo Serres, as interfaces entre os diferentes saberes são um desafio, uma superfície cheia de irregularidades, variáveis e que requer trabalho e disposição.

## REFERÊNCIAS

AMBROZIO, Julio. *Petrópolis: o presente e o passado no espaço urbano*. Petrópolis: Escrita Fina, 2013.

BONA, Fabiano Dalla; REIS; Sonia Cristina. Apresentação. *Interfaces*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 28, p. 9-15, jan. – jun. 2018.

BRANDÃO, Pedro. *A identidade dos lugares e a sua representação colectiva: bases de orientação para a concepção, qualificação e gestão do espaço público*. Lisboa: DGOTDU, 2008.

BRUNO, Fernanda. Prefácio. In: FERREIRA, Arthur; FREIRE, Leticia; MORAES, Marcia; ARENDT, Ronald (orgs.). *Teoria Ator-Rede e Psicologia*. Rio de Janeiro: NAU, 2010, p. 8-15.

CASTELLO, Lineu. *Repensando o lugar no projeto urbano*. Variações na percepção de Lugar na virada do milênio (1985-2004). Tese de Doutorado em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

COSTA, José Luiz de Mendonça. *Petrópolis na História*. Petrópolis: Editora Literar, 2017.

DIÁRIO OFICIAL MUNICIPAL DE PETRÓPOLIS. ANO XXIII – Nº 4590. Petrópolis, 2014.

FAGERLANDE, Sergio Moraes Rego. *A Construção da Imagem em Cidades Turísticas: tematização e cenarização em colônias estrangeiras no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

GARCÍA, Fernanda Ester Sánchez. O City Marketing de Curitiba: cultura e comunicação na construção da imagem urbana. In: DEL RIO, Vicente;

OLIVEIRA, Livia de (orgs.). *Percepção Ambiental: a experiência brasileira*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1999, p. 83-96.

KENT, Fred; MADDEN, Kathy. Ruas como lugares. In: KARSSEMBERG, Hans, et al. *A cidade ao nível dos olhos: lições para os plinths*. Trad. Paulo Horn Regal e Renee Nycolaas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015, p. 26-28.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MELLO, Igor. Região Serrana quer se consolidar como capital da cerveja. *Jornal O Globo*, 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/regiao-serrana-quer-se-consolidar-como-capital-da-cerveja-21060537>. Acesso em: 02.10.2017.

MOL, Annemarie. Política Ontológica: algumas ideias e várias perguntas. In: NUNES, João; ROQUE, Ricardo (orgs.), *Objetos impuros: experiências em estudos sobre a ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 63-77.

PECHMAN, Robert. Quando Hannah Arendt vai à cidade e se encontra com Rubem Fonseca: ou da cidade, da violência e da política. In: KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. *O Chamado da Cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 17-46.

RHEINGANTZ, Paulo Afonso. *Tecendo a Qualidade do Lugar: espacialidades, urbanidades e lugares em ação*. Rio de Janeiro: PROARQ/FAU-UFRJ, 2017. [projeto de pesquisa]

SECRETARIA DE PLANEJAMENTO E URBANISMO DA PREFEITURA MUNICIPAL DE PETRÓPOLIS. *Plano Diretor de Petrópolis – Diagnóstico – Versão 01*. Disponível em: [http://www.petropolis.rj.gov.br/pmp/phocadownload/Planejamento/comcidade/diagnostico/diagnostico\\_05\\_04.pdf](http://www.petropolis.rj.gov.br/pmp/phocadownload/Planejamento/comcidade/diagnostico/diagnostico_05_04.pdf). Acesso em: 03.09.2013.

SERPA, Angelo. *Lugar e Mídia*. São Paulo: Contexto, 2011.

SERRES, Michel. *Luzes: cinco entrevistas com Bruno Latour*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Unimarco, 1999.

YÁZIGI, Eduardo. *A Alma do Lugar: turismo, planejamento e cotidiano*. São Paulo: Contexto, 2001.

## ROMANCE E INTEPRETAÇÃO NACIONAL NO BRASIL: A CONTRIBUIÇÃO DO CONCEITO DE “HISTÓRIA LENTA” NUMA LEITURA DE *INCIDENTE EM ANTARES*

### NOVEL AND NATIONAL INTERPRETATION IN BRAZIL: THE CONTRIBUTION OF “SLOW HISTORY” CONCEPT IN AN *INCIDENTE EM ANTARES* READING

Pedro Dolabela Chagas<sup>74</sup>  
Heloisa Krüger Barreto<sup>75</sup>

**RESUMO:** Os ensaios de interpretação nacional e o romance brasileiro como sismógrafos das mudanças sociais e políticas do Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Proposição do conceito de “história lenta”, cunhado por José de Souza Martins, como síntese ou “tipo ideal” (na acepção weberiana do termo) de uma nova sensibilidade interpretativa da história nacional, orientada para a detecção de preservação de arcaísmos em processos de modernização. Identificação dessa atribuição de lentidão à história do Brasil na ensaística brasileira dos anos 1960 e 1970 (R. Faoro, F. Fernandes, F. H. Cardoso, entre outros), em seus diagnósticos sobre o processo de modernização conservadora em curso. Análise de *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo (1971), sob esse mesmo prisma: a sua representação das implicações da formação nacional brasileira sobre o presente e o futuro político do país, mediante a observação de condições atuantes na longa duração histórica, que freiam a nossa modernização ao preservarem arcaísmos em nossos processos de transição. O romance de Veríssimo é tomado como estudo de caso da afinidade do romance brasileiro com o conceito de “história lenta”, indicando-se, ao final do artigo, a potencial fecundidade daquele conceito para a historiografia do nosso romance desde a década de 1960.

**PALAVRAS-CHAVE:** romance brasileiro; literatura e interpretação nacional; *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; conceito de “história lenta”, de José de Souza Martins.

**ABSTRACT:** The essays of national interpretation and the Brazilian novel as seismographs of the social and political changes happening in 1960s’ and 1970s’ Brazil. The proposition of the concept of “slow history”, coined by José de Souza Martins, as a synthesis or “ideal type” (in the Weberian definition of the term) of a new interpretative sensibility about our national history, focused on the archaisms preserved throughout its modernizing processes. The identification of this attribution of slowness to Brazilian history in essays from the 1960s and 70s (by R. Faoro, F. Fernandes, F. H. Cardoso, among others), with their views about the current process of conservative change. Analysis of *Incident in Antares*, by Érico Veríssimo (1971), in this same light: the way it represents the implications of the Brazilian national formation on the present and the political future of the country, by identifying longstanding conditions that hamper our modernization by preserving archaisms within transition

---

<sup>74</sup> Doutor em Literatura Comparada e professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR). [dolabelachagas@gmail.com](mailto:dolabelachagas@gmail.com)

<sup>75</sup> Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) [helokb@gmail.com](mailto:helokb@gmail.com)

processes. Veríssimo's work as a case study of the affinity of the Brazilian novel with the concept of "slow history", with the indication, at the end of the article, of that concept's potential fecundity for the historiography of our novel since the 60's.

KEY-WORDS: Brazilian novel; literature and national interpretation; Érico Veríssimo's *Incidente em Antares*; José de Souza Martins's concept of "slow history".

Como sismógrafos em ação contínua, o romance e as ciências sociais são sensíveis aos movimentos de mudança social e política no Brasil, movimentos que eles indicam de maneiras distintas, mas potencialmente convergentes. Uma clara manifestação dessa convergência aparece nas páginas iniciais de *Incidente em Antares*, com suas remissões à terminologia analítica consagrada pela ensaística da primeira metade do século XX: o "mandonismo" nas relações locais de poder, a conciliação como modo preferencial de gestão dos conflitos, o "patrimonialismo" e o "coronelismo" da política personalista, o "patriarcalismo" das relações familiares, a religiosidade movida pela promoção da imagem pública do religioso, mas desprovida de teologia e da experiência do mistério... Termos importantes para o pensamento social brasileiro eram mobilizados pelo narrador de Érico Veríssimo, que descrevia o país cristalizado no século XIX, da perspectiva de 1971, ano de publicação do livro. Essa datação – 1971 – é central neste artigo, dedicado a observar como o giro pela história de *Incidente em Antares* tinha forte afinidade com certa interpretação da formação social e política do Brasil que, naquele momento, se dedicava a compreender as formas de continuação do passado no presente nacional. Da perspectiva sincrônica parecia que a nossa modernização fora arcaizante; tudo mudara em seu fluxo, mas tudo continuava igual. Uma visão lampedusiana da história brasileira começava a emergir: descrevê-la em seus traços gerais, para daí sugerir a sua longa permanência no tempo, é o objetivo global deste artigo.

Situemos o quadro geral. Ensaios de interpretação nacional têm uma longa tradição no Brasil, influenciando o modo como o país é pensado e descrito, em vários campos discursivos – incluindo a literatura. Soma-se a isso que, desde o século XIX, o romance brasileiro frequentemente se dedica à mesma missão daquela ensaística: interpretar o país. Desse plano geral estabelecemos o recorte histórico pontual deste artigo: as mudanças de tom e conteúdo na interpretação nacional posterior ao golpe militar de 1964, que desviou sociólogos, historiadores, economistas, artistas e escritores do otimismo difuso da década anterior. Ideias, projetos, utopias de Brasil idealizadas nos anos 1950 pareciam subitamente ruir, enquanto uma pergunta urgente se impunha: ao contrário do que previra as teorias do liberalismo clássico, por que a nossa modernização econômica não fora acompanhada da democratização política, como progressivamente ocorrera nas nações centrais do Atlântico Norte desde o século XIX? A pergunta foi colocada por Raymundo Faoro, Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Oliveira, Roberto Schwarz: por que entre nós o processo de modernização da produção

industrial, do transporte, da comunicação, do debate intelectual e da produção cultural, iniciado décadas antes, desembocara no autoritarismo ao invés de impulsionar o amadurecimento das instituições representativas (em conjunto com o melhoramento social)? Por que, como na Sicília de Tomasi di Lampedusa, as mudanças abrigavam e mascaravam a permanência do mesmo?

Diante desse choque de expectativas, ficções e ensaios buscaram reinterpretar o Brasil. A-sistemática, a literatura detectaria humores e imagens em formação, percepções emergentes sobre a realidade social, anseios, angústias e dúvidas disseminadas, mas que ainda não tinham articulação clara. Mesmo assim a hipótese deste artigo é que, cada qual à sua maneira, os dois tipos de discurso desembocaram numa visão convergente sobre o Brasil, que seguiria, a partir daí, atuante até o presente: trata-se da descrição de um país preso no passado, atolado na inércia, teimoso e vagaroso em suas mudanças internas. No pensamento social essa descrição não recebeu uma única formulação, e por isso proporemos aqui uma síntese de traços comuns, identificados num quadro diversificado de proposições publicadas entre finais dos anos 1950 e o começo dos anos 1970; para induzir um conceito comum desses traços semelhantes, recorreremos ao conceito de “história lenta”, de José de Souza Martins (1994).

Chamamos atenção para esta estratégia metodológica. Da maneira como o utilizamos neste artigo, aquele conceito terá uma função instrumental, na condição de recurso metodológico afim ao que Max Weber chamaria de “tipo ideal”: trataremos o conceito de “história lenta” como um construto heurístico, um instrumento proposto para nos auxiliar a documentar as regularidades de um determinado fenômeno social – no caso, a descrição do processo histórico corrente, em seus fundamentos de “longa duração”. Veremos que essa compreensão da história era o que o próprio José de Souza Martins tinha em mente ao cunhar o conceito, justificando a sua escolha para nomearmos o “tipo ideal” cuja formação inicial nós localizamos entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1970. Mas o que importa, nesta apresentação da nossa metodologia de trabalho, é indicar que não o utilizamos com a intenção de reproduzir elementos do mundo exterior, nem de traduzir, numa síntese redutora, a variedade de interpretações do Brasil que passaremos a comentar. A formulação do conceito ocorre “mediante um exagero consciente das características essenciais do padrão de ação que interessa ao pesquisador”, e mediante a “síntese dessas orientações características em um conceito unificado e rigoroso do ponto de vista lógico”. (KASPERG, 2010, p. 41) Ou então, nas palavras do próprio Weber:

Obtém-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isoladamente dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar

um quadro homogêneo de pensamento. Torna-se impossível encontrar empiricamente na realidade esse quadro, na sua pureza conceitual, pois trata-se de uma utopia (...) Ora, desde que cuidadosamente aplicado, esse conceito cumpre as funções específicas que dele se esperam, em benefício da investigação e da representação. (WEBER, 2003, p. 106)

Não sugerimos, portanto, que o pensamento social aqui analisado foi homogêneo em suas interpretações do Brasil: pelo contrário, explicitamos que a semelhança advém da nossa seleção intencional de algumas das suas características salientes, originalmente presentes de diferentes maneiras e em diferentes graus em cada ensaio comentado. É como “tipo ideal” que a noção de “história lenta” será, neste artigo, proposta como matriz descritiva de uma nova relação do romance brasileiro com o passado e o futuro nacional, pressupondo-se que romances e ensaios sugeriam novos modos de interpretação de uma realidade social que eles afirmavam como real. No caso do romance, conferia apelo retórico às suas representações a verossimilhança que elas alcançavam na descrição de personagens, lugares e contextos, e especialmente na atribuição de valores morais e políticos aos acontecimentos do enredo: tal viés valorativo adquiria verossimilhança no diálogo com outras representações contemporâneas do real; bakhtinianamente, entendemos que é na mediação com os juízos e atributos de fato colocados por outros gêneros discursivos que o romance remete ao mundo atual. Daí a contribuição potencial das ciências sociais: se estava em curso uma mudança na interpretação do país, e se romancistas dialogavam com os discursos emergentes que lhes pareciam mais salientes e influentes no tratamento dos seus temas de interesse, é de supor que o romancista brasileiro interessado na interpretação nacional cotejasse e processasse um espectro de informações similar ou isonômico àquele que o cientista social tomava como objeto de pesquisa. Não se trata de postular que o autor aqui analisado – Érico Veríssimo – lesse especificamente o ensaísmo aqui comentado, pois o que os unia era o esforço de responder a problemas recentemente intuídos, e dispersamente articulados no campo aberto das trocas discursivas – na imprensa, na discussão acadêmica, na oratória política, nas manifestações artísticas...

Acreditamos que é assim que, dentro de certo recorte temporal, a comparação com a ensaística pode iluminar a história do romance no Brasil, indicando preocupações e soluções comuns em um e outro gênero. Nos limites deste artigo, o recorte temporal é situado entre finais dos anos 1950 e meados dos anos 1970, o conceito é o de “história lenta” (compreendido como “tipo ideal” weberiano), o romance é *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo. Esses são os recortes propostos para o tratamento inicial de uma hipótese que aqui será apenas colocada: a relevância do conceito de “história lenta”, conforme aqui definido, como chave interpretativa da relação do romance com a história do Brasil, ao longo das últimas décadas. O romance escolhido para análise foi um clássico instantâneo que, em seu momento de lançamento, oferecia uma

espécie de enciclopédia das contradições da modernização brasileira desde o século XIX, desembocando na crítica do presente. Ele é um bom campo de teste para avaliar a pertinência tanto da hipótese apresentada, quanto da aplicação do conceito “história lenta” para a análise de obras posteriores. Essa relevância do conceito para a produção posterior aparecerá apenas como sugestão para uma investigação futura, indicando-se, em todo caso, um pequeno *corpus* pelo qual se poderia iniciá-la.

A seguir discutiremos o conceito, para depois analisarmos mais longamente a obra selecionada. O objetivo é consolidar, num “tipo ideal”, a síntese visada da sensibilidade historiográfica emergente nos anos 1960, para depois analisar as suas instâncias de manifestação na obra de Veríssimo. Tudo dando certo, teremos formalizado um conceito que, representante de uma nova percepção do Brasil pela literatura e pelo pensamento social, pode ter um poder analítico extenso ao descrever a maneira como a história nacional é interpretada numa porção importante da produção romanesca posterior. Como foi antecipado, analisaremos uma única obra, para ao final do percurso sugerirmos a extensão do poder descritivo do conceito de “história lenta” – não há espaço para fundamentar empiricamente a hipótese, mas lançaremos a ideia, de toda maneira.

## “HISTÓRIA LENTA”

O Brasil das décadas de 1960 e 1970 não era mais o mesmo. Transformações demográficas, sociais e culturais foram marcantes, em meio a um processo ambicioso de modernização econômica que, no entanto, nos levou a um retrocesso político: ao invés de cumprirmos a profecia liberal e conciliarmos a liberdade de iniciativa econômica com o aumento das liberdades individuais, tínhamos uma ditadura militar mantenedora de arcaísmos sociais e políticos. Essa aparente contradição estimularia novas interpretações do passado nacional e novas antevisões do futuro, em meio às tensões do presente.

O otimismo despertado pela redemocratização de 1945 se perdera. As utopias do modernismo artístico e arquitetônico dos anos 1950, a Constituição democrática de 1946, a construção de Brasília, o ISEB e as promessas do nacional-desenvolvimentismo, o CEPAL e a construção do futuro fundamentada na crítica da nossa formação histórica: com o golpe militar de 64, parecia que possibilidades ainda recentemente plausíveis se haviam fechado. A imaginação do futuro mudou drasticamente, levando a uma notável mudança de tom no pensamento social, que se estenderia nas décadas seguintes: sob a inspiração de José de Souza Martins (1994), sintetizaremos essa mudança no conceito de “história lenta”, no qual agregaremos diversas diferentes entre si, mas convergentes em pontos importantes.

Pensemos no conjunto heterogêneo, e temporalmente dilatado, constituído pelo Florestan Fernandes de *A revolução burguesa no Brasil*, pelo Raymundo Faoro de *Os donos do poder*, pelo Luís Werneck Vianna de *A revolução passiva*, pela parceria de Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto em *Dependência e desenvolvimento na América Latina*. Ao invés de organizar a interpretação nacional pela polarização entre “atraso” e “desenvolvimento” (ou “modernização”), todos eles – com suas diferenças e particularidades – passaram a propor que o atraso era inerente à modernização brasileira. Nossos processos históricos teriam um viés conservador, tradicionalmente dirigidos por movimentos de conciliação nas elites, em detrimento dos interesses majoritários: até mesmo as mudanças provocadas pelas nossas “revoluções” preservavam privilégios e arcaísmos.

Em *A Revolução Burguesa no Brasil* (iniciado nos anos 60, mas publicado em 1975), Florestan Fernandes refletia sobre a natureza da nossa revolução burguesa mediante a comparação com revoluções burguesas da Europa: se lá a burguesia fora um elemento desestabilizador da ordem tradicional, que ela tivera que combater para impor a sua própria ordem ao futuro nacional, entre nós a vanguarda econômica e o estamento político tendem a buscar o caminho da conciliação. As forças econômicas se acomodam ao mando tradicional, numa aliança conveniente de interesses, e por isso as revoluções existem apenas na aparência, pois nenhuma mudança de fato revolucionária transcorre no campo político:

As análises de Florestan sobre a constituição da moderna sociedade de classes no Brasil trataram, exatamente, dos impasses inerentes a um processo de modernização sem vigor para superar o legado do passado, a fraqueza do moderno acabou por bafejar a tradição com um sopro de vida, quando a ela se combinou. (BOTELHO e SCHWARCZ, 2009, p.316)

Quanto às teorias da dependência, elas teriam um objeto mais amplo: analisar as contradições dos processos de modernização dos países latino-americanos, entre os quais o Brasil era um estudo de caso. Mas isso não diminuía o interesse pelo país: em reação às teorias etapistas e funcionalistas do desenvolvimento desenvolvidas pela CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e Caribe), em *Dependência e desenvolvimento na América Latina* (1967) Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto indicavam a coexistência, ou melhor, a fundação da modernização brasileira em estruturas tradicionais de dominação. Eles tomavam como índice de subdesenvolvimento a dependência econômica dos países latino-americanos do mercado mundial, mas isso era apenas metade da equação: internamente, em cada país a posição dependente era espelhada em hierarquias internas, e arcaicas, de integração entre a política e a economia. Aos empresários nacionais interessava a posição dependente, desde que ela lhes assegurasse a sua perpetuação no topo da hierarquia social: eles não estariam dispostos a atuar como uma força de fato

modernizadora, pois eles não apenas eram parte do *statu quo*, como a porção subdesenvolvida do Brasil provia condições suficientes para os modos de produção estabelecidos. Era enganoso, portanto, pensar que o subdesenvolvimento era uma mera etapa a ser superada em direção do desenvolvimento, pois ele era causa e consequência da nossa modernização – uma modernização que tinha na desigualdade uma condição de possibilidade, e perpetuava essa desigualdade nos resultados dos seus processos. Relações globais e internas de dependência se alimentavam reciprocamente de maneira estrutural, portanto, num quadro sem possibilidades de reversão à vista.

Retrospectivamente, é possível que Raymundo Faoro tenha sido o patrono desse modo interpretativo. Faoro indicava que a natureza patrimonial do Estado brasileiro e a afinidade desse patrimonialismo com o autoritarismo político eram características tradicionais e arraigadas da nossa formação nacional, oriundas de um distante século XIV português. Tal proposição foi formulada em meio ao otimismo dos anos 50 – *Os donos do poder* foi publicado em 1958 –, mas apenas a sua segunda edição (revista e ampliada), de 1975, ganharia grande repercussão. Em meados dos anos 70, num período sombrio de uma ditadura que já durava muito tempo e parecia que iria durar indefinidamente, a obra parecia explicar os traumas da história recente ao revolver as condições da nossa formação nacional. Em seu arsenal analítico o autor diferenciava a modernidade da modernização: essa última seria uma intervenção feita “do alto”, por “coação”, “uma política de mudança, confirmando o cerne do sistema de poder” (BOTELHO e SCHWARCZ, 2009, p. 376); ao ser movida pelas elites tradicionais, no Brasil toda modernização, como processo planejado, pressupõe a conservação das elites que a haviam promovido, no presente e desde sempre.

Para descrever o sentido predominante nos processos históricos nacionais, essa nova imaginação sociológica traria categorias analíticas como a “contrarrevolução permanente”, as “costuras pelo alto”, a “revolução passiva”, a “revolução burguesa”, o “desenvolvimento dependente”. Em comum essas expressões expunham as contradições dos nossos processos de modernização ao longo da história, neles identificando uma temporalidade morosa, uma história “sempre por fazer” que caracteriza, para o sociólogo José de Souza Martins, uma sociedade de “história lenta”. Tal como os autores que viemos comentando, Martins identifica a morosidade dos nossos processos históricos nos arcaísmos que eles sempre tendem a preservar:

Uma *sociologia da história lenta* permite descobrir, e integrar na interpretação, estruturas, instituições, concepções, e valores enraizados em relações sociais que tinham pleno sentido no passado, e que, de certo modo, e só de certo modo, ganharam vida própria. É a sua mediação que freia o processo histórico e o torna lento. (MARTINS, 1994, p. 14, grifo do autor)

Publicada em 1994, a obra de Martins – intitulada *O Poder de atraso – ensaios de sociologia da história lenta* – atesta a longevidade da sensibilidade historiográfica inaugurada nos anos 60. Ele se mostrava herdeiro de um modo de interpretação nacional já tradicionalizado, ao desdobrar a compreensão de que a peculiaridade da sociedade brasileira estava nas “persistências” identificadas em seus processos históricos: Martins diagnosticava fatores que em outras sociedades haviam motivado transformações permanentes e profundas, para concluir que, no Brasil, as mudanças tendem a ser assimiladas e integradas a um sistema político arcaico. Esse tipo de processo seria favorecido pela diluição da sociedade civil num Estado dominado por oligarquias e relações de clientelismo: ao se deixarem cooptar pelo Estado, mesmo os movimentos de contestação social tendem, involuntariamente, a reforçar a “lentidão da história”. Tudo somado, tem-se o “uso conservador do moderno”: a apropriação da modernização para a preservação do arcaico.

Visões semelhantes seriam encontradas em Francisco de Oliveira (1972), Luiz Werneck Vianna (1997), Carlos Guilherme Mota e Adriana Lopez (2015), Heloisa Starling e Lilia Schwarcz (2015 e 2019), sugerindo um padrão interpretativo de longa duração: por isso sugerimos o termo “história lenta”, inicialmente proposto por Martins, como síntese integradora das proposições que, abrangendo um campo longo e diversificado de produção intelectual, tiveram as suas origens na virada dos anos 60, com forte presença a partir do golpe de 64. Feito esse resgate, propomos que as origens e os efeitos dessa sensibilidade interpretativa não se limitaram às ciências sociais, pois a literatura – entre outras formas discursivas – também participou do seu processo de constituição e disseminação. Em meio as incertezas daquele período, também o romance sismografava a revolução conservadora em curso: *Incidente em Antares* é um bom exemplo disso. Nas páginas a seguir, a intenção não é argumentar que Érico Veríssimo recorreu a categorias formuladas pelo pensamento social para compor a sua obra, ou que ele reproduzia nela o Brasil real. O argumento é que, ao ficcionalizar processos históricos recentes no cenário de angústias posterior ao golpe militar, ele integrou ativamente a consolidação daquela nova sensibilidade interpretativa. Como ficcionista, ele não se importava em oferecer formulações conceituais precisas sobre o Brasil que ele ficcionalizava, mas a sua integração ao trabalho de reinterpretação do país sugere a fertilidade da comparação da sua obra com o pensamento social contemporâneo. Vejamos como isso pode ser feito.

### **INCIDENTE EM ANTARES: UMA ARQUEOLOGIA DO GOLPE**

“Num país totalitário este livro seria proibido”: esta epígrafe reprisa a propaganda de lançamento da obra de Veríssimo em 1971, sob a vigência da ditadura militar e do decreto de censura prévia a livros e periódicos (Decreto Lei n.1.077/70). A frase foi impressa e distribuída por todo o país em um

cartaz preto com o fac-símile da capa, afirmando que o país não era totalitário. Mas o que isso significava, exatamente? Aquém do totalitarismo muito autoritarismo ainda era possível, e o seu leitor entenderia que a obra não aliviava a crítica ao regime: a campanha de lançamento trazia uma ironia velada.

*Incidente em Antares* foi um sucesso editorial. Quinze mil exemplares foram vendidos no lançamento e outros cinco mil na semana seguinte; foi uma das quatro obras mais vendidas no Brasil entre novembro de 1971 e o início de 1972. Ela satirizava a história do país e zombava do autoritarismo corrente; para tanto, o autor construía um amplo painel histórico, em diálogo constante com interpretações tradicionais do Brasil.

Já na primeira página encontramos pistas de onde encontrar a “lentidão da história” nessa composição. A narrativa inicia falando sobre o tempo, sobre buscas arqueológicas, eras geológicas, animais em extinção, a criação do *homo sapiens*, para desembocar numa cidade que, de tão pequena, seria omitida do mapa do Brasil. Nesse lugarejo perdido na fronteira com a Argentina transcorre toda a ação, mas ao apresentar o lugar e os seus habitantes a narração se inicia na história da fundação de Antares no século XIX, apenas bem mais tarde chegando ao “incidente” que dá título à obra, ocorrido no dia 13 de dezembro de 1963 – quando a cidade, paralisada pela greve geral convocada por uma central sindical, veria, aterrorizada, os defuntos voltarem à praça para exigir o próprio enterro. A narração do incidente vem na segunda parte da obra; no início, o primeiro morador do lugar ainda conhecido como “Povinho da Caveira” é apresentado pelo olhar estrangeiro de um naturalista francês e de um jesuíta argentino: trata-se de Francisco Vacariano, proprietário de terras caracterizado pelo seu “ar autoritário, (...) habituado a dar ordens e a ser obedecido” (VERÍSSIMO, 2016, p.18). Ele tivera vários filhos (“ilegítimos”) com as índias locais, mas noivara a filha de um estancieiro rico; através de “excertos de documentos” e “cartas históricas”, vamos conhecendo a progressão do seu domínio político, baseado na confluência entre a posse de terras e o puro mandonismo.

A “autoridade suprema” do coronel Vacariano seria abalada em 1860, quando o criador de gado Anacleto Campolargo compra terras na região. Surge ali o primeiro grande conflito da obra, que se prolongaria por décadas: o antagonismo entre as famílias Vacariano e Campolargo, uma disputa pelo poder local narrada em sincronia com a história nacional. Eventos históricos se misturam ao conflito entre os clãs: a Guerra do Paraguai, a abolição da escravidão, a Revolução Federalista, a Proclamação da República. Assim, mesmo que as rivalidades locais fossem turbinadas por questões pessoais, elas eram perpassadas por questões políticas e econômicas que refletiam os desdobramentos da história regional e nacional sincrônica.

Estruturalmente a obra é dividida em duas partes, “Antares” e “O Incidente”. Ocupando pouco mais de um terço do volume total da narrativa, a

primeira percorre 130 anos de história gaúcha, e logo brasileira, saindo da fundação da vila em 1830 para chegar ao plebiscito que restauraria o presidencialismo em janeiro de 1963. O tom da narração gira entre o historiográfico e o memorialístico, mas a certa altura ela inclui outra fonte de conhecimento sobre Antares: o estudo sociológico intitulado “Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira”, realizado, já na década de 1960, por uma equipe de professores e alunos sob a coordenação do professor Martim Francisco Terra, da UFRGS, com financiamento da Fundação Ford. O estudante Xisto Vacariano Neto, um dos herdeiros do clã e orientando do professor Terra, participa da escolha da cidade como objeto da pesquisa.

Na segunda parte, bem maior que a primeira, Antares é tomada pela greve geral. Os coveiros a integram e os sete mortos do dia não são enterrados: Barcelona, um sapateiro anarquista, o músico Menandro Olinda, a prostituta Erotildes, o operário João da Paz (torturado pela polícia), Pudim de Cachaça, notório beerrão, Dr. Cícero Branco, o advogado corrupto da Prefeitura, e D. Quitéria, matriarca dos Campolargo. Os insepultos saem do cemitério e caminham para a cidade, aterrorizando a todos com o seu mau cheiro, a sua podridão, e também com a promessa de revelar a hipocrisias da “alta sociedade” caso eles não fossem logo enterrados. Forma-se uma espécie de “auto” no coreto da praça, com os mortos insepultos, liderados pelo Dr. Cícero, no papel de promotores de acusação da elite antarense. Começa o julgamento, em seu tom moralizador: os mortos descortinam atos de corrupção, traições, torturas cometidas pelo delegado Inocêncio Pigarço, entre outras coisas. Nesse ponto aparecem figuras novas no enredo, como o grupo de estudantes mascarados que, de cima das árvores, atua como um coro em apoio ao auto, ovacionando as acusações: após o juízo histórico do Brasil desenvolvido na primeira parte da obra, na segunda predominam as críticas à hipocrisia da nossa vida social.

Mesmo quando os mortos retornam aos seus caixões a inquietação da população permanece. Muita coisa fora exposta e o mal-estar é visível; a cúpula política e social de Antares se reúne para decidir o que fazer. Eles arquitetam um plano para apagar o incidente da memória coletiva, a chamada “Operação Borracha”. O plano é bem sucedido e o incidente é esquecido, “ou então [Antares] sabe fingir muito bem” (VERÍSSIMO, 2016, p.488). Os dois últimos capítulos relatam a prosperidade da cidade sete anos depois do incidente, numa elipse que salta a 1970 e à euforia do “milagre econômico”. Relatam-se a ordem e a pacificação geral pela revolução vitoriosa – com a perseguição ao sindicalista Geminiano Ramos, o fechamento dos bares “comunistas”, a promoção do delegado torturador, a exoneração do professor Martim. O novo regime saíra vitorioso, até que a última página fala da morte de um estudante pela polícia, no exato momento em que ele escrevia num muro a palavra “liberdade”. Um sopro de esperança é depositado na vaga possibilidade de uma insurgência bem-sucedida num futuro adiado: decerto

era uma esperança mínima, mas talvez o máximo de esperança possível no presente histórico.

Ao final, percebe-se que o romance de Veríssimo buscara no passado explicações para o presente, partindo da primeira metade do século XIX, percorrendo (às vezes em detalhe) os grandes eixos de movimentação da história nacional, fazendo uma espécie de arqueologia do golpe de 64, para chegar ao quadro do “milagre econômico” do seu momento de publicação – num espírito semelhante ao do Raymundo Faoro que viajara à ascensão da Casa de Avis, em 1385, para entender o Brasil contemporâneo. Ao longo de *Incidente em Antares* a História – sempre registrada com letra maiúscula – é tão ou mais importante que as características pessoais e a vida mental dos personagens. Especialmente a primeira parte é narrada num tom historiográfico, pontuado por discursos que vivificam e dão autenticidade à construção daquele mundo ficcional: excertos de cartas, diários, artigos científicos. As relações interpessoais mais decisivas se desenvolvem em contextos social e politicamente determinados: influência e dominação são empregadas para alcançar vantagens econômicas, status, sexo. Muito da construção dos personagens é formada com recurso a arquétipos sociais: eles são oligarcas, padres, prostitutas, estudantes, professores, grevistas, advogados, juízes, chefes políticos. Em suma, para dar familiaridade ao Brasil ficcionalizado a narração recorria a informações amplamente compartilhadas sobre o país – estereótipos, interpretações tradicionais, ideologias, crenças –, que aparecem mesmo em meio a eventos fantásticos e sobrenaturais.

Retomando os interesses deste artigo, que tipos de interpretação nacional são explorados na obra? Acompanhemos a cronologia da história em *Antares*. O século XX chega à cidade trazendo mudanças, na esteira da proclamação da República e da abolição da escravidão. Especialmente nos anos 20 o “progresso” impactaria o lugar: estrada de ferro, luz elétrica, carros importados, rádio, bailes e novidades culturais, filhos de velhos oligarcas se sofisticando, saraus de poemas modernistas – na “era do jazz”, *Antares* se integrava ao mundo contemporâneo. Mas as coisas não mudavam sem resistência; os dois patriarcas se obstinavam em conservar velhos hábitos,

[relutando] em aceitar a ideia de que já não eram os senhores absolutos e discricionários dentro de seus feudos. As gerações novas rebelavam-se contra as ideias dos seus maiores em matéria de costumes e rituais domésticos. (...) Assim, ao findar a década de 20 os dois senhores de *Antares* pareciam-se um pouco com os gliptodontes e os megatérios no fim do Pleistoceno, isto é, eram dois representantes de espécies animais em processo de extinção. (VERÍSSIMO, 2016, p. 46).

Não por acaso, naquela altura acabaria o conflito de sete décadas entre os Vacariano e os Campolargo. Em 1925 Getúlio Vargas chega a *Antares* e marca uma reunião para promover a conciliação, unindo forças em seu projeto

de união nacional contra a “política do café com leite”. Na obra de Veríssimo, Getúlio fala com bom humor: “quem governa o Brasil são ora os mineiros ora os paulistas – não é justo que o chimarrão tenha também a sua vez?” (VERÍSSIMO, 2016, p.49) Nessa suspensão do velho conflito oligárquico encerra-se a era iniciada em 1860; simbolicamente, após o acordo os dois coronéis morreriam e Antares entraria em uma nova era: o seu “Eoceno Político”. Agora os herdeiros do mando local são Tibério Vacariano e Zózimo Campolargo, que preservariam o tratado de paz e manteriam uma boa relação. O sentido da mudança era claro: a história regional do Rio Grande do Sul – ou de qualquer outro estado da Federação – se havia encerrado, dando início a uma história nacionalizada que unificava as diferentes porções do território, incluindo seus rincões perdidos – como Antares.

Por vias tortuosas (como a história registra), a estratégia daria certo e Getúlio seria eleito. Com o fim da República Velha o papel dos coronéis mudaria; após a centralização do poder estatal na capital da República eles teriam que aprender outro jogo. Mas Tibério podia cobrar as contas do favor prestado a Getúlio pelo seu apoio eleitoral, incluindo a fraude nas eleições locais. Ele transfere o seu balcão de negócios para o Rio de Janeiro e passa a traficar influência sob o beneplácito do presidente (Antares era vizinha a São Borja, terra de Getúlio). Tudo seguiria bem por um bom tempo, até uma nova crise se apresentar. Em meados dos anos 40 o Estado Novo estava com os dias contados e todos pressentiam a sua queda; Tibério não espera o barco afundar e abandona Getúlio – apostando que ele nunca retornaria ao poder.

Nada poderia estar mais errado. Getúlio nunca de fato abandonaria o poder e os leitores da obra sabiam o fim da estória: ele retorna ao comando, mas não se esquece da traição de Tibério, que é reduzido à obsolescência na capital federal. A obra daí acompanha a crise do segundo governo de Vargas até o seu suicídio em 1954, seguindo o caos da política nacional até as vésperas do golpe militar. O agravamento da polarização política após a morte de Getúlio é minuciosamente ficcionalizada: a eleição de JK é recebida com resistência pelos conversadores de Antares, o populismo de Jânio Quadros geraria estranhamento entre coronéis e caudilhos. Tudo aparece no enredo: Jânio renuncia e, para engrossar a crise, João Goulart, o vice, estava em viagem na China; a expectativa da posse de Jango gera tensão; Brizola promove um movimento legalista; o parlamentarismo é a saída conciliatória que duraria “16 meses e foi um fracasso”. A narração vira um relato historiográfico até o plebiscito responsável pelo retorno ao presidencialismo: sobre esse pano de fundo transcorreria o incidente da sexta feira, 13 de dezembro de 1963. Nessas tantas remissões ao Brasil, como aparecia a noção de “história lenta”? Visitemos alguns dos conceitos interpretativos sintetizados na tipologia, aos quais o enredo faz remissão.

## PATRIMONIALISMO E CORRUPÇÃO

Sabemos que em *Incidente em Antares* as ações de vários personagens são motivadas pelo poder: influência política, dominação de classe, subordinação das mulheres. É um modo personalista e patriarcal de ação, borrando as fronteiras entre o público e o privado. Ao longo das gerações, Vacarianos e Campolargos usariam a ingerência na máquina do Estado para preservar a estrutura patriarcal e oligárquica de mando; coronelismo, apadrinhamento, clientelismo e fraude eleitoral aparecem na narrativa.

É nesses termos que o conceito-chave de Faoro pode fertilizar a interpretação da obra de Veríssimo. Remissões ao patrimonialismo são nela recorrentes, explicando a própria fundação do município de Antares: “Graças aos bons ofícios e ao prestígio político de Anacleto, amigo de figurões do governo da província, Antares foi separada de São Borja, e elevada à categoria e sede de município, por Lei Provincial de 15 de maio de 1878” (VERÍSSIMO, 2016, p. 27). Dez anos depois, Xisto Vacariano se valeria das suas relações pessoais com o senador Pinheiro Machado para voltar a morar em Antares após o exílio imposto pelos Campolargo (vitoriosos na Revolução Federalista de finais do século XIX); para tanto intercederia o presidente do estado, Júlio de Castilhos, intimidando Benjamin Campolargo a conceder ao rival o direito ao retorno.

Na geração seguinte, Tibério Vacariano continuaria o patronato. Apoiador de Getúlio, no Rio de Janeiro ele aproveita “a oportunidade para conseguir com o chefe da nação bons empregos em repartições públicas federais para alguns de seus parentes e amigos” (VERÍSSIMO, 2006, p. 57), além de obter empréstimos no Banco do Brasil, autorizados por Getúlio, para comprar um apartamento na Avenida Atlântica. Ele usa empreendimentos públicos como oportunidades de negócio para seus parentes e amigos; tendo perdido o apoio do presidente, em 1951 ele usaria pela última vez o aparato estatal para promover negócios pessoais com um novo ator econômico: um empresário chinês. O “coronel” barganha com Chang Ling a instalação da sede de uma fábrica de óleos de soja e amendoim em Antares, oferecendo-lhe um terreno (de sua propriedade, a ser vendido ao chinês) e isenção tributária por cinco anos (garantida pelo prefeito, seu primo). Em troca pelos favores concedidos, o investidor se comprometeria a comprar integralmente a produção de soja de Tibério, que ainda receberia ações da sua empresa.

Assim Tibério tocava a sua vida política. Apenas por hipocrisia e ressentimento ele se tornaria opositor de JK: àquela altura, ele estava excluído do jogo. Dez anos antes ele coordenara o jogo patrimonialista na admissão do capital estrangeiro na industrialização do Brasil: para investir no país, o estrangeiro tinha que se adaptar ao patrimonialismo local. É certo que o populismo de Jânio Quadros e a presença, na narração, das noções de “subdesenvolvimento”, “Terceiro Mundo” e dependência (cultural e

econômica) indicavam uma mudança histórica em curso. Mas a instalação de multinacionais em Antares, que também sinalizava novos tempos, indicava, na mesma medida, a persistência do passado: Jefferson Monroe III, Jean-François Duplessis e Chang Ling, respectivamente os diretores do Frigorífico Pan-Americano, da Cia. Franco-Brasileira de Lãs e da Cia. De Óleos Comestíveis Sol do Pampa, tinham fácil acesso ao prefeito Vivaldino Brazão e outros líderes políticos locais, que eles beneficiavam diretamente e dos quais eles obtinham benefícios pessoais. Ou seja, várias mudanças recentes pressupunham e reforçavam a vocação patrimonial do Estado, revelando a persistência do passado – o imobilismo da história. Era como no comentário de Faoro, pelo qual o patrimonialismo

se amolda as transições, às mudanças, concentrando no corpo estatal os mecanismos de intermediação, com suas manipulações financeiras, monopolistas, de concessão pública de atividade, controle de crédito consumo, numa gama que vai da gestão direta à regulamentação material da economia. (FAORO, 1975, p. 737)

Patrimonialista, Antares era o Brasil lampedusiano, em que as coisas mudavam continuando iguais.

## CONSERVADORISMO MORAL E PARANOIA COMUNISTA

Dialogando com a sensibilidade política do presente da sua publicação, *Incidente em Antares* ficcionalizava a polarização entre a esquerda radical e o conservadorismo moral do *statu quo*. A partir de 1961 seria rápida a degradação do ambiente político, mitigando o espaço de negociação; em Antares como em todo lugar, a palavra “neutralidade” sumiria do vocabulário político.

Ilustra esse quadro a maneira como a equipe de pesquisadores da UFRGS seria recebida na cidade. De um lado do espectro político, um comunista levantaria suspeitas: “O projeto está sendo financiado pela Fundação Ford. Está claro que nesse negócio todo anda o dedo da CIA. Não devemos colaborar com esses lacaios do Departamento do Estado” (VERÍSSIMO, 2016, p.141). A paranoia se disseminava, pois do outro lado do espectro um manifesto faria este apelo:

Povo de Antares! Pais e mães de família! Alerta! Os inimigos estão já dentro de nossos muros! Protegei a vossa intimidade. Fechai as vossas portas e os vossos corações a esses forasteiros curiosos e indiscretos, agentes do comunismo internacional ateu e dissolvente. O prof. Martim Francisco Terra, o chefe dessa quadrilha vermelha disfarçada, está fichado no Dops, como marxista confesso. Defendamos a nossa crença em Deus, na Pátria, na Família e na Propriedade! Assinava esse apelo *Um Patriota*. (VERÍSSIMO, 2016, p. 141, grifo do autor)

As elites locais são caracterizadas, pois, pelo seu conservadorismo moral. A hipocrisia é geral, como seria denunciado no “auto” dos mortos. Mas antes de falecer, em sua conversa com o professor Martim Francisco a matriarca dos Campolargo, Dona Quitéria, falava das “indecências” da época e da dissolução dos costumes nos tempos modernos: a rebeldia dos jovens, a expansão da pornografia (em revistas, livros, filmes, peças de teatro), e assim por diante. Em resposta à situação, ela anunciava a criação de um grupo para conter o avanço da esquerda libertina chamado “Legionários da Cruz”, e cujo lema seria “Deus, Pátria e Família”, posteriormente acrescido da “Propriedade” pelo seu presidente de honra, Tibério Vacariano. Não poderia haver menção mais evidente ao movimento pela “Tradição, Família e Propriedade” de 1964, e remissão mais clara à censura atuante no momento de publicação da obra, quando canções, filmes, peças teatrais e obras literárias eram proibidas pela ofensa “à moral e aos bons costumes”. Em sua reação ao conflito, o romance recorria à ironia, ao humor e a sátira, sugerindo, talvez, que em 64 a conversa e a ponderação poderiam ter evitado o pior. Ao mesmo tempo situava no moralismo agressivo da elite política uma força importante de desaceleração da história.

## **TUDO MUDA PARA FICAR IGUAL: MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA NO BRASIL**

“Estamos em uma democracia!”: é uma frase repetida diversas vezes, em momentos de crise, entre os líderes políticos de Antares – cuja tendência à solução autoritária, no entanto, é evidente. Os militares são a carta na manga das elites políticas: para eles a democracia tem um caráter meramente instrumental; ela não é um fim em si mesmo, mas um instrumento de classe. Tais noções têm uma forte afinidade com a noção de “história lenta”.

Em *A Revolução Burguesa no Brasil*, Florestan Fernandes indicava como o *statu quo* cooptava as forças sociais, fazendo da democracia institucional um instrumento da dominação estamental:

Essa situação fomentou um desequilíbrio persistente entre o comportamento político das elites no poder e os requisitos jurídico-políticos da ordem legal, instituída sob o modelo ideal de um Estado Nacional. A democracia não era condição geral da sociedade. Porém, necessidade e recurso de equilíbrio, eficácia e continuidade da dominação estamental. (FERNANDES, 2006, p.63-64).

Também Faoro sugeria que o autoritarismo fora constitutivo da nossa formação nacional, sendo por isso um recurso recorrente – com diferentes intensidades – do poder tradicional. *Incidente em Antares* confirmava essa condição, enquanto ironizava os seus apoiadores. Os oligarcas menosprezavam o Estado de Direito e se referiam ao sistema democrático

como “cafajestocracia” e “merdocracia”, no tipo de comportamento apontado por Florestan Fernandes e claramente representado, na obra de Veríssimo, neste trecho que se segue à renúncia de Jânio Quadros:

Tibério Vacariano estava perturbado. “Agora temos de engolir o Jango Goulart como presidente”, pensava. “É o fim da picada! É o fim da picada!” E repetindo essa frase ele atravessou a praça em diagonal e entrou na sede do diretório do PSD, onde só encontrou caras alarmadas e interrogativas. Um de seus correligionários disse: “Segundo a Constituição o Jango tem de assumir”. “A Constituição que vá pro diabo! Não podemos deixar o herdeiro do Getúlio tomar de novo o poder!” Alguém falou em “legalidade” e Tibério, apalpando o revólver na cintura, disse por entre dentes: “A legalidade está aqui”. (VERÍSSIMO, 2016, p.127)

Companheiros legalistas do diretório do PSD alertariam o velho Vacariano sobre a incoerência da proposta. Referindo-se a Lionel Brizola e à possibilidade da derrubada de Jango por um golpe militar, um deles diria: “– Tenho horror a esse homem – explicou um deles – mas precisamos ser coerentes, Tibé. Quando nos convém, invocamos a Constituição. Quando não convém, estamos prontos a rasgá-la”. (VERÍSSIMO, 2016, p. 134). Distante desse comportamento, Dona Quitéria parecia consciente da sua própria condição, entendendo que era impossível barrar a mudança em curso: “sei que os tempos mudaram e que vão mudar ainda mais. As contradições estão liquidando aos poucos a nossa classe. (...) Dia virá que teremos de dividir nossas terras, eu sei.” (VERÍSSIMO, 2016, p. 191). A alusão era às “reformas de base” prometidas por João Goulart, envolvendo um projeto de reforma agrária: as coisas mudariam a partir de 1963, então?

Não: como tem sido discutido nesse artigo, a explicação da natureza das mudanças nacionais pelo pensamento social posterior a 1964 indicaria o viés conservador da nossa modernização, orientado para a preservação do *statu quo* tradicional. Pouco tempo antes, nas utopias desenvolvimentistas do ISEB o Brasil seria modernizado pela parceria produtiva entre intelectuais, industriais e políticos. Em meados da década seguinte, porém, essa promessa de integração nacional havia fracassado e Florestan Fernandes desenvolveria a sua interpretação das particularidades históricas (e pré-modernas) que determinavam o nosso “tempo social lento e reiterativo”, indicando que “os círculos sociais responsáveis pela preservação das estruturas sociais, na mesma escala, são igualmente responsáveis pela formação e consolidação da nova ordem social” (FERNANDES, 2006, p.75). Já nos anos 70, tendo retomado a segunda parte da obra após o seu afastamento da USP pela ditadura militar, Fernandes aprofundaria o seu pessimismo em relação ao futuro: quanto a sua percepção se aproximava do jogo entre o moderno e o arcaico em *Incidente em Antares*?

Vimos destacando que o imobilismo de Antares em seus processos de modernização, a resistência das suas elites à mudança, sugeriam

metonimicamente o poder de permanência das velhas estruturas sociais e políticas no Brasil. A ficcionalização da história ao longo do enredo enfatizava a lentidão dos nossos processos de mudança, como neste trecho: “a progressão social repousa essencialmente sobre a morte. Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos”. (VERÍSSIMO, 2016, p. 312-313) Tomando o Rio Grande do Sul como metonímia do Brasil, a passagem vinha após a visão dos fantasmas da política gaúcha, representados nos quadros pendurados no gabinete do prefeito de Antares: do passado, Borges de Medeiros e Júlio de Castilhos vigiavam o presente – e o prendiam a si.

Como isso funcionava, na prática? Uma estratégia, segundo os ensaios de interpretação nacional, era resolver os conflitos de forma conciliatória – preservando as posições tradicionais de mando –, e não pelo confronto que levaria à substituição dos agentes de poder. Outra estratégia seria a completa captura ou cooptação da sociedade civil pelo Estado, que amalgamava a si as expressões da diferença, impossibilitando que processos deliberativos envolvendo participação popular produzissem qualquer impacto real. Em *Incidente em Antares*, vemos esses dois modos de desaceleração da história em atuação.

O espírito conciliatório de Vargas e Jango, bem como as reuniões da cúpula social de Antares durante a greve, exemplificavam o mecanismo tradicional de solução conciliatória dos conflitos, chamada diversas vezes na obra de “tratado de paz”. Por sua vez, a crítica da ausência da participação popular é sugerida quando o narrador alerta que a História será contada apenas da perspectiva daqueles que a “fazem”, mas não daqueles que a “sofrem”. E no desfecho há uma terceira visão dos modos como o país costuma lidar com os seus conflitos e traumas: o apagamento intencional das memórias, representado pela Operação Borracha – pois uma maneira eficaz de equacionar um conflito é fazê-lo nunca ter acontecido. Mais enfaticamente que em qualquer outro lugar do enredo, aqui Veríssimo remetia diretamente ao presente da publicação de *Incidente em Antares*, identificando na ignorância voluntária da violência uma condição necessária para a euforia com o sucesso econômico do regime.

No impasse histórico de 1964, quando mais uma vez o novo parecia estar para chegar, Tibério prenunciava ainda um quarto tipo de resolução: a violência pura e simples. Da perspectiva da obra, esse modo de encaminhamento não seria mais autoritário que os demais, pois o triunfo dos conservadores pela violência do golpe aparece, na obra, como mais um retorno do mesmo, como tantas vezes acontecera ao longo do tempo:

— Não sejas bobo, menino. As minhas ideias são as minhas propriedades, o meu sossego, a minha vida, este crioulo, as coisas que sempre gostei de fazer e, acima de tudo, a minha liberdade. Não vou entregar nada do que é meu a esses comunistas de merda, declarados ou disfarçados.

— Haja o que houver — disse o velho, piscando um olho —, temos um trunfo escondido. — O Exército? — Adivinhou. Você não é tão burro como parece. — Mas já pensou, coronel, que um golpe do Exército pode levar o país tanto para a esquerda como para a direita? E não lhe ocorreu também que, uma vez no poder, os militares podem facilmente dissolver os partidos e alijar os políticos profissionais... e os coronéis de... de... quero dizer, os coronéis honorários, como o senhor? — As Forças Armadas, moço, um dia vão apertar os parafusos frouxos deste país. Precisamos, antes de mais nada, de ordem. (VERÍSSIMO, 2016, p.476)

O golpe não é descrito no romance: isso seria desnecessário. Apenas há menções ao novo governo e seus efeitos, a “revolução vitoriosa”, ao clima eufórico do milagre econômico sentido em Antares, e também no diálogo entre o professor Terra e Xisto Neto em que o professor acadêmico anuncia a sua saída do país como prevenção à perseguição pelo regime. A obra ficcionaliza o retorno do mesmo, do qual o golpe seria apenas mais um exemplo após aquele giro de 130 anos pela história: no enredo de Veríssimo, o peso das repetições do passado é o modo escolhido para denunciar o presente.

## JUNTANDO OS CACOS

“História lenta” em *Incidente em Antares*, então? Ali encontramos conciliações promovidas pelo topo da hierarquia social, manifestações de autoritarismo, patrimonialismo, paternalismo e patriarcalismo, a coerção da sociedade civil e o abafamento da sua influência no rumo da história. A ficcionalização do tempo histórico é marcada pelo peso da tradição, pela resistência à mudança, pela modernização arcaizante, por fantasmas do passado a conduzir o futuro. Como metonímia do Brasil, a obra revolve a formação da nação para interpelar a sua aparente condenação à *stasis* – em sintonia, portanto, com a guinada dos ensaios de interpretação nacional pós-64. Para traçar a influência no presente das condições iniciais da nossa formação social, a obra voltava ao início do século XIX: o passado profundo não é evocado para sinalizar a sua diferença em relação ao presente; pelo contrário, o passado era resgatado para explicar o o presente, porque ele seguia vivo no presente.

“Eternas permanências”, a vitalidade das estruturas arcaicas: além de *Incidente em Antares*, o conceito de “história lenta” pode ser um recurso produtivo para a análise de outras obras publicadas desde então. Exemplos disso são: *A festa*, de Ivan Ângelo, *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, *Tocaia grande*, de Jorge Amado, *À mão esquerda*, de Fausto Wolff: todas elas giraram pelo passado para abordar o presente. “História lenta”, em todos eles? Sim, apostamos que seria produtivo mobilizar o conceito para analisá-las: assim como *Incidente em Antares* reagia às angústias do presente denunciando a imobilidade do tempo, essa presença fantasmática do passado

seria novamente acusada nas décadas seguintes – como ainda hoje acontece, afinal. Isso não é dizer que, em todas aquelas obras, o mesmo Brasil voltava do passado para assombrar o presente: são diferentes autores, diferentes momentos, diferentes visões do país. Em conjunto, porém, eles apresentam um “ar de família” que pode ser conceitualmente caracterizado pelo recurso ao pensamento social. Mesmo que os conceitos das ciências sociais sejam formulados para outras finalidades, eles não raro respondem a questões que também afligem os escritores, e por isso o conceito de “história lenta” não atuaria como um molde imposto aos textos literários, mas como um termo comparativo que ajudaria a salientar alguns dos seus componentes estruturais mais relevantes.

Por isso as perguntas prosseguem: é plausível estender a fertilidade do conceito de “história lenta” para a descrição de romances escritos não apenas na esteira do golpe de 1964, mas nas décadas que se lhe seguiram? A pesquisa continua...

## REFERÊNCIAS

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Florestan Fernandes. Vocação científica e compromisso de vida. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.310-323.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. *Dependência e Desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. Edição revista e ampliada. Porto Alegre/São Paulo: Globo/Edusp, 1975.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2006 (1ª ed. 1975).

FURLAN, Oswaldo Antônio. *Estética e crítica social em Incidente em Antares*. Florianópolis, UFSC, 1977.

KALBERG, STEPHEN. *Max Weber: uma introdução*. Tradução Vera Pereira – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARTINS, José de Souza. *O poder do atraso: Ensaio de Sociologia da História Lenta*. Editora Hucitec: São Paulo, 1994.

MORETTI, Franco. A alma e a harpia – reflexões sobre as metas e os métodos da historiografia literária. In: *Signos e estilos da modernidade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 11-56.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista (1972)/O ornotorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; BOTELHO, André (org). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

STARLING, Heloísa; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VERÍSSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 15 reimpresão, 2016.

WEBER, Max. *A objetividade do conhecimento nas ciências sociais*. IN: Weber, Sociologia (col. Organizada por Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 2003, p. 79-127.

WERNECK VIANNA, Luiz. *A revolução passiva*. Iberismo e americanismo no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

Recebido em 30.04.2019

Aceito em 27.09.2019

# OS EFEITOS DE SENTIDO DE UMA QUESTÃO CONTROVERSA: O CASO DA *REPÚBLICA DE CURITIBA*

## THE EFFECTS OF MEANING OF A CONTROVERSIAL ISSUE: THE CASE OF THE *REPUBLIC OF CURITIBA*

David José de Andrade Silva<sup>76</sup>

**RESUMO:** A história recente da política nacional brasileira, principalmente após os ocorridos na eleição presidencial de 2014, é marcada pela polarização política entre a esquerda, conhecida pelo pensamento progressista, e a direita, conhecida pelo pensamento conservador. Um dos locais que se tornaria o símbolo da disputa de forças em Brasília é o município de Curitiba, capital do estado do Paraná, onde foi deflagrada a Operação Lava-Jato, responsável pela investigação sobre crimes de corrupção na esfera governamental. O presente trabalho tem o objetivo de discutir os efeitos de sentido causados pelo enunciado “República de Curitiba” a partir da Análise do Discurso e quais as implicações sociais e políticas que decorrem dessa alcunha.

**PALAVRAS-CHAVE:** República de Curitiba; disputa política; análise de discurso

**ABSTRACT:** The recent Brazilian political history, mainly after the events during the presidential race in 2014, is remarked by the polarization between the left wing tendency, known by the progressive thinking, and the right wing tendency, known by the conservative thinking. One of the places which would become the symbol of the battle of these forces in Brasília is the city of Curitiba, capital of the state of Paraná, where it was started the “Car Wash Operation”, responsible for the investigation of corruption crimes in the governmental sphere. The present paper aims to discuss the meaning effects caused by the statement “Republic of Curitiba” based on the Discourse Analysis and which social and political implications are generated after this name.

**KEYWORDS:** Republic of Curitiba; political battle; Discourse Analysis

## INTRODUÇÃO

A polarização política brasileira é um fenômeno intensificado nos últimos anos, principalmente após as eleições presidenciais de 2014 quando o país ficou praticamente dividido entre simpatizantes e militantes da situação (lado vitorioso), considerado de formação ideológica esquerdista, e os opositoristas, capitaneados por lideranças de direita.

A pressão popular pode ser classificada como um componente legitimador para as decisões ocorridas na capital federal, culminando no processo de impedimento somente da titular da chapa vencedora à

---

<sup>76</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e docente do Instituto Federal do Paraná- Campus Jacarezinho. [dajoas@gmail.com](mailto:dajoas@gmail.com)

presidência. Ironicamente, o estopim do movimento que encorajou antipatizantes do governo petista a sair às ruas para protestar nasce nas manifestações de 2013, cuja pauta inicial era o passe livre para estudantes (após o aumento da tarifa do transporte público de São Paulo e Rio de Janeiro) e transforma-se em um movimento contra a corrupção. Esta última passa a predominar na agenda à medida que outro evento fortalece-se midiaticamente: a Operação Lava-Jato.

As investigações da Política Federal aliadas às delações premiadas acolhidas pela Justiça Federal sediada em Curitiba instauraram um processo profundo de midiaticização de um esquema de propina e suborno entre políticos e empresas de proporções consideradas maiores que o conhecido “mensalão”. Embora haja a ciência de que os atos ilícitos foram praticados por representantes tanto de esquerda quanto de direita, a condução das informações divulgadas nos veículos de massa alimentavam a ideia de que o protagonismo da corrupção era único e exclusivo da estrela solitária vermelha. Logo, se já havia o recalque pela eleição perdida em 2014, as seguidas publicações de desvios de recursos públicos para enriquecimento ilegal somadas ao mau desempenho econômico fortaleceram a derrocada provisória de Dilma Roussef do poder e a ascensão da oposição.

Nesse cenário belicoso, as declarações das principais lideranças políticas ganham importância dobrada em virtude de seu potencial para angariar novos aliados ou aprofundar a animosidade. Um trecho do áudio da conversa grampeada entre Luís Inácio Lula da Silva (doravante Lula) e Dilma Roussef (doravante Dilma), cuja divulgação fora autorizada pelo juiz federal Sérgio Moro em meados de março de 2016, provocou uma reação inusitada no jogo de poder em tela. O enunciado em questão é: “Eu sinceramente estou assustado é com a República de Curitiba”. O que era para ser uma referência em tom de alerta aos encaminhamentos de Sérgio Moro em nome da Operação Lava-Jato, torna-se um símbolo de apoio e orgulho da população curitibana ao juiz, como se ele representasse o último bastião da moralidade do país.

O presente trabalho tem o objetivo de analisar os efeitos de sentido provocados pela sequência discursiva de referência “República de Curitiba”, partindo das condições de produção de sua formulação/ emergência, para então circunscrever os domínios de memória aos quais reporta e então descrever como se estabelecem os laços com o campo da ideologia. Para tal, será utilizado como referencial teórico a Análise de Discurso Francesa (doravante AD), a partir dos estudos de Pêcheux (1988), Courtine (2009), Orlandi (2008), Cazarin (1998). Também será complementada, na análise, o conceito de ideologia a partir de Althusser (1980).

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS PRELIMINARES

O encaminhamento metodológico inicial para a pesquisa na Análise de Discurso consiste na determinação, conforme Courtine (2009, p. 107-108), “da escolha de uma sequência discursiva como ponto de referência, a partir do qual o conjunto de elementos do *corpus* receberá sua organização”, denominada de sequência discursiva de referência (SDR), que é “República de Curitiba”.

Em seguida, faz-se necessário, antes de partir-se para o estudo em si, delimitar os conceitos que aqui serão trabalhados para entender o objeto que se propõe a investigar. O primeiro ponto a se destacar é a fundamentação da AD, cuja base epistemológica é composta pelo *materialismo histórico*, a *linguística* e a *teoria do discurso* (CAZARIN, 1998, p.6).

No que se refere ao materialismo histórico, é altamente relevante ao presente debate a questão da ideologia que, segundo Althusser (1980, p.82), seria a relação imaginária dos indivíduos com as relações reais que vivem. E a relação entre a ideologia e o indivíduo é chamada por Althusser (1980, p.99) de *interpelação*, nos seguintes termos:

Sugerimos então que a ideologia “age” ou “funciona” de tal forma que “recruta” sujeitos entre os indivíduos (recruta-os a todos), ou “transforma” os indivíduos em sujeitos (transforma-os a todos) por esta operação muito precisa a que chamamos de *interpelação* (...)

Para o autor, a ideia de indivíduo seria, na prática, inexistente, tendo em vista que, desde o ventre materno, já ocorre o processo de inscrição do sujeito por sua família. Portanto, “os indivíduos são sempre-já sujeitos” (ALTHUSSER, 1980, p. 102). Neste sentido, não faria sentido posicionar a análise do fenômeno “República de Curitiba” de forma objetiva, asséptica: parte-se do pressuposto de que há, efetivamente, uma disputa ideológica representada por sujeitos pertencentes a correntes distintas sob o rótulo de Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE) concorrentes.

Os AIE (ALTHUSSER, 1980, p.44) específicos são os dois grandes blocos políticos que, desde a retomada da democracia, têm disputado o poder nas três esferas governamentais (municipal, estadual e federal), com destaque para a supremacia no comando da nação. De um lado, um partido identificado com a classe trabalhadora (cujo nome é Partido dos Trabalhadores), possui um projeto voltado à justiça social, à valorização das minorias étnicas e sociais e à intervenção do Estado como agente de desenvolvimento econômico. Suas alianças iniciais envolviam apenas partidos de correntes socialistas ou comunistas, mas, para a manutenção do poder, passou a aliar-se a outras alas de vertente mais conservadora. De outro lado, um partido identificado com a classe patronal (denominado Partido da Social Democracia Brasileira), cujo projeto visa o provimento de serviços públicos essenciais a partir da

desoneração do Estado, o liberalismo econômico e o atendimento às demandas de setores mais tradicionais da sociedade nas políticas públicas.

Popularmente, associa-se a imagem do PT à corrente político-ideológica historicamente conhecida como de *esquerda* e a do PSDB à de *direita* (por isso, em alguns momentos no texto, haverá esse intercâmbio de sentidos), mesmo que esses partidos sejam, conforme o próprio Althusser (1980, p.54) coloca, “<relativamente autônomos> e susceptíveis de oferecer um campo objetivo a contradições que exprimem”, como todo AIE se caracteriza. Assim, o que está em jogo nessa luta de classes é um dos lados tornar-se a dominante, conseqüentemente, determinando a ideologia dominante. Segundo Pêcheux (1988, p. 147):

O aspecto ideológico da luta para a transformação das relações de produção se localiza, pois, antes de mais nada, na luta para impor, no interior do complexo dos aparelhos ideológicos de Estado, novas relações de desigualdade-subordinação (...)

O produto da fricção entre a disputa de forças entre os lados antagônicos é o que realmente interessa para uma análise de discurso: como a ideologia atua no fazer discursivo dos sujeitos. Nesse aspecto, Pêcheux (1988, p.157) retoma a metáfora do “recrutamento” proposta por Althusser (1980, p.99):

Se é verdade que a ideologia “recruta” sujeitos entre indivíduos (no sentido em que os militares são recrutados entre os civis) e que ela os recruta a todos, é preciso, então, compreender de que modo os “voluntários” são designados nesse recrutamento, isto é, no que diz respeito, de que modo todos os indivíduos recebem como evidente o sentido do que ouvem e dizem, lêem ou escrevem (...)

A postura de guerra em torno da questão da “República de Curitiba” vai ao encontro da analogia ao recrutamento militar, pois os lados envolvidos na questão colocam-se em constante disputa chegando, em alguns casos, à agressão física e psicológica. Assim, os sujeitos assumem-se como “soldados” com o objetivo de vencer o “exército inimigo” na disputa de trincheiras, transcendendo a normalidade da militância política. À medida que uma discussão torna-se uma contenda, esse novo papel naturaliza-se, pois já não há mais cidadãos atuando na urbanidade, mas o retorno às disputas da Idade Média, onde só os fortes sobreviveriam. Na visão de Althusser (1980, p.86):

O indivíduo em questão conduz-se desta ou daquela maneira, adota este ou aquele comportamento prático e, o que é mais, participa em certas práticas reguladas, que são as do aparelho ideológico de que “dependem” as ideias que enquanto sujeito escolheu livremente, conscientemente.

A animosidade gerada pela expressão “República de Curitiba” é, logo, mais um capítulo na luta de classes que confirma a postulação de Pechêux (1988, p.160) sobre a questão do sentido e seus efeitos, o que prova mais uma vez que o discurso não se origina no sujeito, mas na exterioridade:

(...) o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). Poderíamos resumir essa tese dizendo: *as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam*, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às *formações ideológicas* (...) nas quais essas posições se inscrevem.

Nesse ponto, cabe também destacar que a sequência discursiva de referência (doravante SDR) ocorre em um determinado momento histórico, o que possibilita aos interlocutores ter uma dimensão mais profunda da discussão. Para isso, faz-se necessário conceituar as condições de produção (CP) que, segundo Cazarin (1998, p.21):

Quando se diz algo, se diz de algum lugar da sociedade para alguém também de algum lugar da sociedade e isso faz parte da significação. Há nos mecanismos de toda formação social regras de projeção que estabelecem a relação entre as situações concretas e as representações dessas situações no interior do discurso. Diante disso, é preciso considerar o lugar social dos interlocutores.

Courtine (2009, p.108) aborda a importância das condições de produção no aspecto metodológico, com vistas a oferecer aos analistas de discurso orientações de como proceder frente ao objeto pesquisado (SDR):

Escolher uma sequência discursiva de referência equivale assim a determinar a pertinência histórica de tal conjuntura, a situar a produção dessa sequência na circulação de formulações trazidas por sequências discursivas que se opõem, se respondem, se citam..., a descrever, enfim, o âmbito institucional e as circunstâncias enunciativas dessa produção.

Por fim, para completar os elementos utilizados para a análise, será dado destaque à noção de memória discursiva que, conforme Courtine (2009, p.112):

É a partir do domínio da memória que poderemos apreender os funcionamentos discursivos de encaixe do pré-construído e de articulação de enunciados (no sentido dado a esses termos): isso equivale a dizer que o domínio da memória representa, num plano de organização de um *corpus*

discursivo, o interdiscurso como instância de constituição de um discurso transversal que regula para um sujeito enunciativo, produzindo uma sdr em cp determinadas, o modo de doação dos objetos de que fala o discurso, assim como o modo de articulação desses objetos: é a partir do domínio de memória que se poderá aproximar os processos que garantem a referência dos nomes por um sujeito enunciativo e autorizam, assim, a predicação e a correferencialidade.

Portanto, para compreender a SDR “República de Curitiba”, também faz-se mister analisar a memória discursiva que foi acionada pelo ex-presidente Lula no momento em que dialoga com a então presidenta Dilma sobre a crise pelo qual o governo passava, que será a próxima seção.

## REPÚBLICA DO GALEÃO E REPÚBLICA DE CURITIBA

O ex-presidente Lula é notório pela sua liderança política, pelo período em que esteve à frente do governo federal, por cunhar expressões populares como “deixa o homem trabalhar” e “nunca antes na história deste país...” e também por se utilizar da interdiscursividade para marcar eventos expressivos, apelando recorrentemente a outro presidente de expressão na história do país: Getúlio Vargas.

O governo de Getúlio Vargas, marcado pelo populismo (ele era conhecido como o “pai dos pobres”) e por vários progressos sociais (como a abertura para as mulheres votarem), educacionais (a criação de universidades) e econômicos (a criação de grandes empresas estatais como a Companhia Vale do Rio Doce e a Petrobrás), é tão emblemático que se utiliza, didaticamente, a expressão “Era Vargas” para se referir ao seu governo. Poucos presidentes gozam deste *status*, como o próprio Lula, cuja gestão é também referenciada como “Era Lula”. Assim, as semelhanças entre os projetos políticos de Vargas e Lula foram utilizados por este último para reavivar um momento áureo para os brasileiros, principalmente os das camadas populares.

A repercussão da associação da figura de Lula à de Vargas também provocou o posicionamento de acadêmicos sobre a validade dessa relação. Em 2006, a Gazeta do Povo On-line publicou uma entrevista com o Prof. Ricardo Costa de Oliveira (OLIVEIRA, 2006), da Universidade Federal do Paraná, onde este analisou a questão e declarou que “Não dá pra esquecer o mito e o carisma do presidente Lula. Vale lembrar que desde Getúlio Vargas, ele é o maior líder brasileiro.” Em 2009, à jornalista Marcela Oliveira (OLIVEIRA, 2009), do portal G1, o historiador Celso Carvalho Júnior disse que Lula “tenta associar sua imagem ao desenvolvimentismo nacionalista. Não tentar se desvencilhar das comparações com Getúlio Vargas, principalmente se forem positivas.” Portanto, a legitimidade da comparação atingia camadas sociais

diversificadas, mesmo que houvesse pontos de divergência entre os ex-presidentes, facilmente explicado pelos momentos históricos em que viveram.

Assim, levando-se em consideração a memória de Vargas evocada por Lula e as condições de produção de cada episódio, é possível aventar uma conexão entre a “República de Curitiba” e a “República do Galeão”. O primeiro, a ser melhor detalhado na sequência, é uma análise de Lula a respeito das iniciativas tomadas pelo juiz Sérgio Moro no processo investigativo da Operação Lava-Jato, as quais poderiam ser consideradas, pelos apoiadores de Dilma, abusivas e afrontosas ao estado de direito. O segundo, ocorrido em 1954, refere-se à instituição de um Inquérito Policial Militar (IPM) visando a investigação do atentado contra o jornalista Carlos Lacerda, ferrenho opositor ao governo Vargas, que teve como principal baixa o major da aeronáutica Rubens Vaz, responsável pela segurança do alvo principal. A partir da morte do oficial, os militares conduziram a investigação à revelia das demais autoridades competentes e, por terem como base o aeroporto do Galeão na capital carioca, sobrepuseram seu poder ao do Estado, constituindo-se em um poder paralelo, uma república dentro de outra: a República do Galeão.

O resultado principal da IPM foi o aumento da pressão sobre Vargas para que deixasse a presidência, o que viria a ocorrer colateralmente em virtude de seu suicídio em 24 de agosto de 1954. Assim, o alerta dado por Lula a Dilma não se restringia somente à salvaguarda da gestão dela, mas, principalmente, a sua própria imagem. Tanto apoiadores quanto detratores de Lula sustentam a tese de que a Operação “Lava Jato” tem por objetivo principal chegar até ele. Sobre isso, Roberto Amaral (2016), colaborador da revista Carta Capital, publicado no site homônimo no dia 11/02/2016, em tom de protesto e clara referência ao juiz Moro, mantém as comparações entre a República de Curitiba e a do Galeão:

E assim sem leis a observar, desconhecendo limites a obedecer, o comandante do inquérito, ou presidente dessa República auto-constituída dentro da República constitucional, tornou-se um reizinho absoluto, porque tudo podia, todas as diligências, todas as prisões, senhor que era de todas as jurisdições. Porque tinha o respaldo de seus superiores – fortalecidos em face da fragilidade crescente do governo e de seu chefe – e o aplauso da imprensa, que o incentivava.

Lula, consciente ou inconscientemente, utiliza-se da memória de Vargas também para retratar um momento conturbado da gestão petista liderado por Dilma, mesmo tendo eventos mais recentes com algumas semelhanças, como o próprio impeachment de Fernando Collor de Mello, a renúncia de Jânio Quadros ou a deposição de João Goulart. Embora, dentre os casos citados, a menção a Collor fosse menos provável, a opção por manter a conexão com Vargas aparenta ser mais do que uma estratégia midiática, mas uma identificação real, principalmente se for considerado que Lula cunhou a

expressão “República de Curitiba” em uma conversa telefônica com Dilma, e não em um pronunciamento público. Nesse sentido, recorre-se a Courtine (2009, p.112), pois, como convida o autor:

Notemos, enfim, no interior do domínio de memória, a possibilidade de delimitar um domínio das formulações-origem. O domínio das formulações-origem não atribui, de modo algum, um “começo” ao processo discursivo, mas constitui o lugar onde se pode determinar, no desenvolvimento do processo discursivo, o surgimento de enunciados que figuram como elementos do saber próprio a uma FD.

Portanto, pode-se considerar que, embora não haja evidências comprovadas de que Getúlio Vargas estivesse politicamente alinhado com a esquerda, sua imagem funciona no discurso de Lula como referência de um político voltado para o povo e, logo, incorporou-o ao seu repertório discursivo, pela memória, sob a perspectiva de um representante da esquerda. Esse fenômeno pode ser explicado, talvez, pelo ex-presidente ter passado sua primeira infância na Era Vargas e, provavelmente, por sua família ter sido beneficiada por pelas políticas sociais à época, ou por haver um discurso predominante de enaltecimento de Getúlio que era reproduzido em várias esferas sociais.

## **A PREDOMINÂNCIA IDEOLÓGICA DE CURITIBA**

A história da *Operação Lava Jato*, apesar de iniciada há pouco tempo, pode ser considerada um marco no aumento da polarização política (além de outras áreas). Se, por um lado, a investigação reacendeu a esperança da população na punição de agentes públicos e privados corruptos, por outro, aparentou centrar suas ações no partido da então situação (de ideologia de esquerda) em detrimento de participantes cuja legenda era oposicionista (de ideologia de direita). Assim, a Lava Jato tornou-se praticamente um pano de fundo para a continuidade da disputa entre os polos envolvidos, mas teve em Curitiba um terreno “fértil” para pender para um dos lados.

A capital paranaense é conhecida nacionalmente pelo clima predominante frio, pelo transporte público (considerado modelo por muitos anos), pela população pouco acolhedora (se comparado à imagem genérica do brasileiro) e pela prosperidade econômica, o que a coloca no patamar do tão aclamado modelo europeu, como se este fosse um padrão a ser almejado por qualquer lugar do mundo. O que é pouco divulgado sobre Curitiba é a predominância político-ideológica expressada pelas disputas eleitorais municipais e estaduais. Esta última será inclusa considerando que só a população da capital representa 18% do estado inteiro do Paraná.

Iniciando pela prefeitura, a relação dos prefeitos eleitos, após a retomada da democracia, é a seguinte (WIKIPÉDIA, 2018)<sup>77</sup>:

**Tabela 1 – Lista de prefeitos de Curitiba após a retomada da democracia**

Roberto Requião	PMDB	1986	31 de dezembro de 1988
Jaime Lerner	PDT	1º de janeiro de 1989	31 de dezembro de 1992
Rafael Greca	PFL	1º de janeiro de 1993	31 de dezembro de 1996
Cássio Taniguchi	PFL	1º de janeiro de 1997	31 de dezembro de 2000
		1º de janeiro de 2001	31 de dezembro de 2004
Carlos Alberto Richa <i>Beto Richa</i>	PSDB	1º de janeiro de 2005	31 de dezembro de 2008
		1º de janeiro de 2009	30 de março de 2010
Luciano Ducci	PSB	30 de março de 2010	31 de dezembro de 2012
Gustavo Fruet	PDT	1º de janeiro de 2013	31 de dezembro de 2016
Rafael Greca	PMN	1º de janeiro de 2017	Até o momento

(Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_prefeitos\\_de\\_Curitiba](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_prefeitos_de_Curitiba))

Por mais que constem cinco siglas partidárias diferentes, é sabido no âmbito da política paranaense que praticamente o mesmo grupo, iniciado por Jaime Lerner, predominou de 1989 a 2012 no poder. Gustavo Fruet, embora tenha concorrido com o candidato da situação na eleição de 2012, não pode ser considerado um político de vertente popular, pois construiu sua carreira por muitos anos pelo PSDB (inclusive concorreu para o Senado por esta legenda em 2010). Logo, Roberto Requião, o primeiro candidato eleito após 1964, pode ser visto como representante de ideologia esquerdista a ter comandado o município.

O governo estadual não modifica muito a preferência paranaense por políticos alinhados com o pensamento de centro-direita. Para tornar a visualização melhor, serão destacados em cinza os períodos dirigidos por políticos de esquerda:

**Tabela 2 – Lista de governadores do Paraná eleitos na transição da ditadura militar para o democrático**

José Richa	PMDB	15 de março de 1983	9 de maio de 1986	governador eleito por sufrágio universal
João Elísio Ferraz de Campos	PMDB	9 de maio de 1986	15 de março de 1987	vice-governador eleito por sufrágio universal, assumiu o cargo de governador

<sup>77</sup> Optou-se por utilizar a Wikipédia porque, ao contrário do site da Prefeitura de Curitiba, constam as legendas partidárias dos prefeitos eleitos. Vide em <http://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/relacao-dos-prefeitos-de-curitiba/4>. O mesmo critério vale para os governadores.

Álvaro Dias	PMDB	15 de março de 1987	15 de março de 1991	governador eleito por sufrágio universal
Roberto Requião de Mello e Silva	PMDB	15 de março de 1991	2 de abril de 1994	governador eleito por sufrágio universal
Mário Pereira	PMDB	2 de abril de 1994	1º de janeiro de 1995	vice-governador eleito por sufrágio universal, assumiu o cargo de governador
Jaime Lerner	PDT	1º de janeiro de 1995	1º de janeiro de 1999	governador eleito por sufrágio universal
Jaime Lerner	PFL	1º de janeiro de 1999	1º de janeiro de 2003	governador reeleito por sufrágio universal
Roberto Requião de Mello e Silva	PMDB	1º de janeiro de 2003	4 de setembro de 2006	Governador eleito por sufrágio universal.
Hermas Eurides Brandão		4 de setembro de 2006	1º de janeiro de 2007	presidente da Assembleia Legislativa
Roberto Requião de Mello e Silva	PMDB	1º de janeiro de 2007	1º de abril de 2010	Governador reeleito por sufrágio universal.
Orlando Pessuti	PMDB	1º de abril de 2010	31 de dezembro de 2010	vice-governador eleito por sufrágio universal,
Carlos Alberto Richa	PSDB	1º de janeiro de 2011	31 de dezembro de 2014	governador eleito em sufrágio universal
Carlos Alberto Richa	PSDB	1º de janeiro de 2015	06 de abril de 2018	governador reeleito por sufrágio universal
Cida Borghetti	PP	06 de abril de 2018	31 de dezembro de 2018	Vice-governadora eleita por sufrágio universal. Assumiu o governo em face da renúncia do titular.
Carlos Roberto Massa Júnior (Ratinho Jr.)	PSD	01 de janeiro de 2019	Até o momento	governador eleito em sufrágio universal

(Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_governadores\\_do\\_Paran%C3%A1](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_governadores_do_Paran%C3%A1))

Cabe ressaltar novamente que, a despeito dos partidos, os grupos políticos não necessariamente seguem a mesma ideologia. José Richa, por

exemplo, elegeu-se pelo PMDB (mesmo partido de Roberto Requião), mas saiu para fundar o PSDB, movimento acompanhado depois por Álvaro Dias (que hoje está no PV). Portanto, dos aproximadamente 30 anos de eleições para governador do estado, somente Roberto Requião conseguiu romper a tradição política unilateral por 12 anos em intervalos distintos (sendo os últimos 8 anos alinhados com a eleição e reeleição de Lula).

É coerente afirmar, logo, que, embora Curitiba tenha sediado a Operação Lava Jato em função das investigações de lavagem de dinheiro em postos de gasolina iniciadas no ano de 2009, longe das disputas políticas atuais, a constituição da “República de Curitiba” ganhou adeptos fervorosos na batalha ideológica.

## CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

As condições de produção do objeto ora sob análise exigem uma breve recapitulação sobre a complexa situação em que o país se encontrava no final de 2014 e ao longo de 2015, com alguns resquícios de 2013.

A tensão política logo após a posse de Dilma para seu segundo mandato permanecia latente e intensificou-se quando o deputado federal Eduardo Cunha saiu vitorioso na disputa pela presidência da Câmara. Assim, Dilma não somente deveria lidar com a herança de um país dividido no período eleitoral de 2014, mas também entrar em um embate severo contra a Câmara dos Deputados para emplacar projetos de seu interesse.

Em pouco mais de um ano de mandato como presidente, Eduardo Cunha, pertencente ao mesmo partido do vice-presidente Michel Temer (o que, como vimos acima, não garante que sejam da mesma corrente ideológica) decide romper com a situação e inicia uma estratégia de minar as ações do governo ao propor as conhecidas “pautas-bomba” e, em um movimento mais ousado, acolher um dos pedidos de impeachment contra a presidenta Dilma.

Conforme a oposição em Brasília crescia, a parte da população “derrotada” nas eleições de 2014 passou a organizar manifestações por todo o país, tal qual ocorreu em 2013, com uma mudança significativa de pauta. Se em 2013 começou uma luta “não só por R\$0,20”, a qual mudou para um pedido de reforma política e combate à corrupção, em 2015 era claramente uma campanha contra o PT, contra o governo de Dilma (pedindo sua renúncia) e em apoio à Operação Lava Jato (sinônimo de combate à corrupção).

O ambiente inóspito para o progresso de qualquer proposta da presidenta, em virtude das inúmeras dificuldades que enfrentava, ganha contornos dramáticos a cada notícia amplamente explorada sobre o fraco desempenho econômico do Brasil e, principalmente, pelo fechamento do cerco sobre Lula, representado na condução coercitiva autorizada por Moro no dia 04 de março de 2016. O impacto dessa diligência da Polícia Federal foi tão

significativo que em muitos veículos de comunicação chegou-se a aventar que seria a prisão do ex-presidente.

A “República de Curitiba” é anunciada durante diálogo privado entre Lula e Dilma, ocorrido também no dia 4 de março de 2016 e registrado em arquivo de áudio pelos investigadores da Operação Lava Jato durante a 24ª fase, denominada “Operação Aletheia”.<sup>78</sup> O conteúdo da conversa teve o sigilo retirado no dia 16 de março pelo juiz federal, no mesmo dia da nomeação de Lula para o Ministério da Casa Civil, ato que daria ao político foro privilegiado caso fosse indiciado pela justiça. Tanto a divulgação do áudio quanto a possível tentativa de Lula de evitar um julgamento em primeira instância causaram grande repercussão no país em vários sentidos: o possível intuito político de Moro em desgastar a imagem de Lula; a estratégia de obstrução das investigações contra ex-presidente; e as declarações deste, incluindo a forma que se referiu à capital paranaense. No dia 17 de março de 2016, foram organizadas inúmeras manifestações pelo país, entre passeatas, “buzinaços” e “panelaços”. O trecho em questão é o que segue abaixo:

**Lula:** - Nós temos uma Suprema Corte totalmente acovardada...

**Dilma:** - É isso aí.

**Lula:** - Nós temos um Superior Tribunal de Justiça totalmente acovardado... Um Parlamento totalmente acovardado... Somente nos últimos tempos é que o PT e o PC do B começaram a acordar e começaram a brigar... Sabe? Nós temos um presidente da Câmara fodido, um presidente do Senado fodido... Não sei quantos parlamentares ameaçados... Sabe?! E fica todo mundo no compasso de que vai acontecer um milagre e vai todo mundo se salvar... Eu sinceramente estou assustado é com a ‘República de Curitiba’. É porque a partir de um juiz de primeira instância tudo pode acontecer nesse país. Tudo pode acontecer. (METRÓPOLIS, 2016)

O que ocorre na sequência é a intensificação dos protestos pró e contra o governo petista e Sérgio Moro. Em especial, na cidade de Curitiba, há um engajamento maior em apoio ao juiz, com frequente concentração de pessoas em frente ao tribunal federal hasteando bandeiras do Brasil, conforme veiculado amplamente pela mídia televisiva, impressa e digital. Em adendo, a população curitibana assume-se pertencente à “República de Curitiba” e também passa a produzir novos enunciados de enaltecimento desse espaço, resignificando a conotação atribuída por Lula inicialmente. Por outro lado, os simpatizantes e militantes de esquerda também produzem novos significados que contradizem ou questionam o status de justiça e idoneidade do protagonismo do juiz em tela e dos sentidos do enunciado em questão.

<sup>78</sup> *Aletheia* é uma palavra grega que significa “verdade”.

## A REPÚBLICA DE CURITIBA

Em tempos de intensa midiaticização das relações, os enunciados ganham força ao transpor a barreira do texto escrito quando se transformam em imagens, marcas e, conseqüentemente, bens de consumo. Com a República de Curitiba, não poderia ser diferente.

A onda de produtos virtuais e físicos com o mote “República de Curitiba” reconfigurou a paisagem curitibana, desde sátiras nas redes sociais a placas publicitárias de dimensões grandes posicionadas em locais estratégicos da cidade. Em uma das peças, há uma camiseta<sup>79</sup> na qual há uma foto contendo Sérgio Moro no centro, ladeado pelos procuradores da república Carlos Fernando (à esquerda) e Deltan Dallagnol (à direita), com a expressão “República de Curitiba” seguida da frase “aqui se cumpre a lei”. Nota-se que, ao colocar nestes termos, o efeito de sentido pretendido é colocar que nessa república a lei é cumprida e no Brasil não.

Em outro material de circulação digital<sup>80</sup>, emula-se um documento clássico contendo borda, data (16 de março, dia em que Sérgio Moro liberou os áudios de Lula e Dilma), a frase de efeito “aqui vagabundo não se cria”, que destoa dos outros elementos textuais e gráficos pelo seu alto teor informal, e outra frase dizendo “por um Brasil melhor”. O uso de “vagabundo” e o verbo “criar” remetem a uma linguagem coloquial utilizada em ambientes que lidam com o universo policialesco, como os programas de televisão regionais sensacionalistas que cobrem as ocorrências no submundo da zona urbana. Na mesma peça, há novo estranhamento ao incluir “por um Brasil melhor”, como se a República de Curitiba, virtual, interviesse pela República do Brasil, real. Assim, a primeira mantém seu pertencimento à segunda.

Em um *outdoor*<sup>81</sup> exposto em local público, há um texto baseado em outro áudio divulgado para compor a peça publicitária. Em um dos diálogos entre Lula e Dilma, ele se despede dela carinhosamente com a frase “Tchau, Querida!” O tratamento entre os amigos torna-se uma forma irônica de endosso ao coro dos que desejavam o impedimento da presidenta às vésperas da votação na Câmara Federal. A sátira era acompanhada da imagem de um grampo de cabelo, simbolizando o grampo telefônico que revelou as tratativas de Dilma e Lula, e a expressão “República de Curitiba” passa a ser a assinatura do texto, não mais a mensagem principal, como se os seus “cidadãos” estivessem enviando uma mensagem à governante da “outra nação”.

---

<sup>79</sup> Disponível em: [https://www.gazetadopovo.com.br/ra/mega\\_/Pub/GP/p4/2016/03/18/VidaPublica/Imagens/Cortadas/Protesto\\_Fora\\_Dilma%20-%20MA%20-24-kiIE-U102679341760IYG-1024x683@GP-Web.jpg](https://www.gazetadopovo.com.br/ra/mega_/Pub/GP/p4/2016/03/18/VidaPublica/Imagens/Cortadas/Protesto_Fora_Dilma%20-%20MA%20-24-kiIE-U102679341760IYG-1024x683@GP-Web.jpg). Acesso em 18 mar.2019.

<sup>80</sup> Disponível em: <https://pbs.twimg.com/media/Cet6HFpWwAAJLSB.jpg:large>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>81</sup> Disponível em: [http://www.poconeonline.com/imgs/post/45553\\_0\\_gr.jpg](http://www.poconeonline.com/imgs/post/45553_0_gr.jpg). Acesso em: 18 mar.2019.

No mesmo *outdoor*, há também a referência à comunidade na rede social Facebook que, aparentemente, é a articuladora dos eventos do grupo simpatizante. Vê-se, mais uma vez, o poder e a capilaridade internet por meio das redes sociais ao, por exemplo, constatarmos que, nesta página, um vídeo de Sérgio Moro presente no show da banda Capital Inicial foi visualizado por mais de 2 milhões de pessoas.

Retornando ao universo virtual, a produção de material de divulgação dos que contestam a República de Curitiba visa principalmente a imagem de Sérgio Moro e concentra-se nos espaços da internet. Sobre isso, Pechêux (1988, p. 147) coloca que: “A forma de contradição inerente à luta ideológica entre duas classes antagonistas não é *simétrica*, no sentido em que cada uma tenderia a realizar, em proveito próprio, a *mesma coisa* que a outra (...)”.

Logo, a estratégia dos defensores de Dilma centra suas ações na desqualificação do juiz sob ângulos diversos. Em uma imagem<sup>82</sup> que circulou nas redes sociais, a defesa apoia-se no próprio discurso jurídico para indicar que um representante do Poder Judiciário teria, arbitrariamente, infringido a lei para fazê-la cumprir:

Sob o ponto de vista da ala de esquerda, a atitude de Moro teria caráter persecutório para se atingir o alvo principal: Lula. Logo, o juiz estaria abusando de sua autoridade e posição privilegiada não para fazer justiça, o que implicaria o uso dos mesmos mecanismos legais na direção de outros políticos na mesma proporção, mas para promover uma investida específica. Retomando outro trecho do texto de Roberto Amaral (2016), quando este comparou a perseguição que Vargas sofreu à que Lula está sendo submetido pelo representante da Justiça Federal de Curitiba:

Tudo queria, tudo podia e tudo alcançava porque seu objetivo, o objetivo do IPM e da ‘República’, não era apurar a morte do major guarda-costas, mas atingir, como afinal atingiria mortalmente, a honra do Presidente Getúlio Vargas, alvo da mais injuriosa, da mais violenta campanha de imprensa jamais no Brasil contra um chefe de estado.

Saindo do campo do Direito e partindo para o político-social, outra imagem<sup>83</sup> apela para, digamos, axiomas populares, tais quais aqueles que postulam, por exemplo, que “a justiça é só para os ricos” ou “só pobres vão para a cadeia”. Ou seja, parte-se do pressuposto que a “República de Curitiba” não seria tão justa quanto se diz, considerando que é mantido o *status quo* da ordem social desigual não somente econômica, mas no acesso a direitos. Assim, ao identificar os sujeitos de direita como ricos e os de esquerda como

<sup>82</sup> Disponível em: [https://3.bp.blogspot.com/-0ikH0VkjzYc/VwEH4WAKi\\_I/AAAAAAAAEBdk/wUJpE5VAtGltI8gpnjzxMTks6zH9J-Njw/s1600/.%2Ba%2BTransit%25C3%25B3rio%2B03.jpg](https://3.bp.blogspot.com/-0ikH0VkjzYc/VwEH4WAKi_I/AAAAAAAAEBdk/wUJpE5VAtGltI8gpnjzxMTks6zH9J-Njw/s1600/.%2Ba%2BTransit%25C3%25B3rio%2B03.jpg). Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>83</sup> Disponível em: [https://novobloglimpinhoecheiroso.files.wordpress.com/2015/06/sergio\\_moro25\\_bessinha.jpg?w=500&h=287](https://novobloglimpinhoecheiroso.files.wordpress.com/2015/06/sergio_moro25_bessinha.jpg?w=500&h=287). Acesso em: 18 mar.2019.

pobres, estabelece-se a relação partidária já descrita anteriormente e geram-se colocações como esta imagem<sup>84</sup>.

Como último excerto, tem-se uma textualidade muito difundida e facilmente acolhida pelos brasileiros: o texto humorístico. Geralmente, utiliza-se a comicidade para falar de assuntos polêmicos ou tabus de tal forma que se possibilite uma reflexão sobre o tema em pauta, como ocorre em uma imagem de circulação nas mídias sociais.<sup>85</sup>

A imagem central é composta pelos personagens principais da comédia fílmica “Débi e Lóide” (cujo jogo de palavras remete a “debiloide”, uma forma pejorativa de se dirigir a pessoas com déficit intelectual). Na parte superior, estão os nomes de Aécio (Senador Aécio Neves, candidato derrotado por Dilma na eleição de 2014), Joaquim Barbosa (ex-ministro do Supremo Tribunal Federal conhecido pelo protagonismo no julgamento do “Mensalão” e pela postura de oposição ao PT) e Cunha (Deputado Eduardo Cunha, já apresentado anteriormente). Na parte inferior, constam os dizeres “agora a modinha é: SOMOS MORO”, fazendo referência novamente ao juiz federal. A composição da imagem possibilita entender que: 1) todo apoio aos opositores do PT são temporários e dependem do destaque na mídia; 2) essa postura é tida como acrítica, ou impensada, considerando os personagens no centro da imagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se nesse trabalho analisar a sequência discursiva de referência “República de Curitiba” por meio da AD e traçar alguns dos efeitos de sentido provocados por essa expressão, bem como os posicionamentos ideológicos imbricados para a produção da mesma e as implicações discursivas.

Os pontos nodais levantados indicaram vários aspectos a serem considerados. Primeiro, o ex-presidente Lula, ao cunhar a expressão-objeto, utilizou-se da memória discursiva para remeter ao episódio da República do Galeão, ocorrido no período de Getúlio Vargas, cuja imagem populista é refletida no ex-presidente petista. Segundo, a historicidade da cidade de Curitiba fê-la constituir-se em espaço apropriado para mudar o sentido da expressão, que inicialmente era em tom de protesto contra a justiça federal curitibana, para tornar-se um símbolo do combate à corrupção e oposição ao PT. Terceiro, as condições de produção que envolveram o diálogo entre Dilma e Lula configuravam em um ambiente de tensões componentes dos embates sociais e políticos dos últimos três anos. Por fim, verificaram-se os efeitos de

<sup>84</sup> Disponível em: [https://novobloglimpinhoecheiroso.files.wordpress.com/2015/06/sergio\\_moro25\\_bessinha.jpg?w=500&h=287](https://novobloglimpinhoecheiroso.files.wordpress.com/2015/06/sergio_moro25_bessinha.jpg?w=500&h=287). Acesso em: 18 mar.2019.

<sup>85</sup> Disponível em: [https://3.bp.blogspot.com/--NR3y\\_6P0I0/WiXmrS-52fi/AAAAAAAAABWIs/e1dcq8PaAb8HnKYDGRBVgLY0IYeO9vhKwCLcBGAs/s1600/aeciocunha\\_moro.jpg](https://3.bp.blogspot.com/--NR3y_6P0I0/WiXmrS-52fi/AAAAAAAAABWIs/e1dcq8PaAb8HnKYDGRBVgLY0IYeO9vhKwCLcBGAs/s1600/aeciocunha_moro.jpg). Acesso em: 18 mar. 2019.

sentido produzidos pela sequência discursiva “República de Curitiba” sob a ótica dos polos principais da disputa ideológica, onde cada lado buscou fazer prevalecer suas posições de sujeito.

É importante destacar que haveria espaço para o aprofundamento das análises discursivas dos materiais publicados física e virtualmente, considerando a riqueza das produções. No entanto, não foi possível realizar em função da necessidade de, provavelmente, ter que desfocar da análise principal e incluir outros conceitos fundamentais da AD, como Formação Discursiva (FD) e Posição Sujeito (PS), o que não era a intenção desse trabalho.

## REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Lisboa: Editora Presença, 1980.

AMARAL, Roberto. *Vargas, Juscelino, Lula – o ódio vítreo que se construiu contra Vargas e JK é semelhante ao direcionado a Lula*. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/politica/vargas-juscelino-lula>. Acesso em: 18 jul. 2016.

CAZARIN, Ercília Ana. *A propósito de uma introdução para a Análise do Discurso da Escola Francesa*. Ijuí: UNIJUÍ, 1998.

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

G1. *Membros da associação de juízes se mostram a favor de Sérgio Moro*. 17/03/2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/03/membros-de-associao-de-juizes-fazem-manifesto-em-favor-de-moro.html>. Acesso em: 18 jul.2016.

METRÓPOLIS. *Conversa entre Lula e Dilma*. 16/03/2016. Disponível em: <http://www.metropoles.com/brasil/politica-br/integra-da-transcricao-da-conversa-entre-lula-e-dilma>. Acesso em: 18 jul. 2016.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. *Caso Lava Jato*. Disponível em: <http://lavajato.mpf.mp.br/entenda-o-caso>. Acesso em: 18 jul. 2106.

OLIVEIRA, Mariana. *Lula repete Getúlio Vargas com nova estatal, dizem especialistas*. 01/09/2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL1287655-5601,00-LULA+REPETE+GETULIO+VARGAS+COM+NOVA+ESTATAL+DIZEM+ESPECIALISTAS.html>. Acesso em: 18 jul. 2016.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. *Lula é o maior líder popular depois de Getúlio Vargas*. Entrevista publicada na Gazeta do Povo On-line. 24/09/2006. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/lula-e-o-maior-lider-popular-depois-de-getulio-vargas-a7i80x876g2i0qveh7zbvix5a>. Acesso em: 18 jul. 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Texto e discurso. In: ORLANDI, E.P. *Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos*. Ed. Pontes. 3 ed. Campinas, Pontes: 2008. p.111-118.

PECHÊUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.

WIKIPÉDIA. *Lista de governadores do Paraná*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_governadores\\_do\\_Paran%C3%A1](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_governadores_do_Paran%C3%A1). Acesso em: 18 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. *Lista de prefeitos de Curitiba*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_prefeitos\\_de\\_Curitiba](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_prefeitos_de_Curitiba). Acesso em: 18 mar. 2019.

Recebido em 21.03.2019

Aceito em 20.09.2019

## INSTRUÇÕES PARA O ENVIO DE ARTIGOS

A Revista Interfaces aceita:

- artigos inéditos de 10 a 20 laudas;
- resenhas críticas de no máximo 5 laudas;
- traduções de no máximo 15 laudas, com a devida autorização do autor ou editor.

Os artigos e as resenhas podem ser redigidos em português, inglês, italiano, francês ou espanhol. O envio dos trabalhos implica a cessão sem ônus dos direitos de publicação, inclusive em versão eletrônica online. Todos os direitos provenientes da venda da revista ficam cedidos à *Revista Interfaces*. A republicação dos trabalhos deve mencionar a publicação original na *Revista Interfaces*.

As propostas devem ser encaminhadas em arquivos compatíveis com a plataforma Windows, com margens de 3 cm, fonte Cambria, corpo 12, espaçamento entre linhas de simples, sem espaçamento entre parágrafos. Os artigos podem conter subtítulos indicando seções. Epígrafes são aceitas apenas no início do artigo. De acordo com o formato da revista, há dois tipos de nota: a) notas explicativas, que só devem ser usadas quando absolutamente necessárias e devem figurar no rodapé da página, com alinhamento justificado, em corpo 10, com espaçamento simples; b) notas bibliográficas, referentes aos textos citados, que devem vir entre parênteses no corpo do texto, contendo o nome do autor, data de publicação e o número da(s) página(s), como no exemplo: (CALDAS, 2007, p. 86-88). **Não devem ser utilizadas notações como idem ou ibidem, nem pp. para intervalo de páginas.**

As citações de até três linhas deverão vir entre aspas junto ao texto, seguidas da referência entre parênteses. Citações com mais de três linhas virão destacadas, em um novo parágrafo, com recuo de 2 cm, sem aspas, corpo

11, espaçamento simples, seguidas da referência entre parênteses, como no exemplo: (CALDAS, 2007, p. 86-88).

As Referências virão no final do artigo; devem conter apenas os livros e artigos mencionados ou citados no artigo, segundo as normas da ABNT. Deverão ser indicados os nomes dos tradutores, caso seja uma obra traduzida. Livros e/ou artigos de um mesmo autor devem vir em ordem crescente de data.

Para livros, deve-se seguir o seguinte formato: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. *Título do livro em itálico*. Local de publicação: Nome da editora, data de publicação. Incluir, entre o Título do livro e o Local de publicação, o número da edição, quando não for a primeira [Exemplo: 3. ed.].

Quando ocorre o caso de repetição de títulos do mesmo autor, deve-se marcar a repetição do nome autoral com 6 traços; ponto; espaço; Título do livro. [Exemplo: \_\_\_\_\_. *Título do livro*.]

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_. *A ideologia e a utopia*. Trad. Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

Capítulos de livros deverão vir em redondo, após o nome do autor. Em seguida virá In: seguido do nome do autor do livro (se for o mesmo autor usar três traços antes do título da obra em itálico). Exemplo: \_\_\_\_\_. *Título do livro*. Local de publicação: Nome da editora, data de publicação, intervalo de páginas do capítulo. FERREIRA, Luciana da Costa. A popularização das sátiras de Emílio de Menezes. In: QUELHAS, Iza & JONES, Irineu Eduardo (org.). *Papéis efêmeros, explorações permanentes*. São Paulo: Livre Expressão, 2014, p. 54-64.

BLOOM, Harold. Shakespeare, centro do cânone. In: \_\_\_\_\_. *O Cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 63-102.

Para artigos, deve-se seguir o seguinte formato:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. Título do artigo. *Nome do periódico em itálico*. Local de publicação, volume do periódico, número do periódico, intervalo de páginas do artigo, data.

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. Pianistas, pianeiros e o tango brasileiro na Belle Époque carioca: 1870-1920. *Interfaces*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 21, p. 46-61, jul.-dez. 2014.

As referências a artigos online devem conter o link exato do artigo e indicar o último acesso. Exemplo:

MCCAFFREY, Steve. Transcoherence and Deletion: the mesostic writings of John Cage. *Études anglaises*. Paris, vol. 59, p. 329-340, 2006. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-études-anglaises-2006-3-page-329.htm>. Acesso em: 02.07.2014.

Os textos em línguas diferentes da língua utilizada no artigo devem vir traduzidos quando não houver tradução indicada nas Referências Bibliográficas. As traduções serão de responsabilidade do autor.

Os resumos dos ensaios, em português e em inglês, deverão vir no início do texto, após o título em português e em inglês e o nome do autor e serão seguidos de palavras-chave, igualmente em português e em inglês.

As propostas virão acompanhadas de dados biográficos do(s) autor(es), contendo apenas a titulação mais elevada, a filiação institucional e o e-mail para contato.

As tabelas serão numeradas consecutivamente, com algarismos arábicos e com títulos.

As ilustrações devem ser apresentadas à parte, em arquivo imagem, nos formatos: .jpg, jpeg, .png ou .tiff, com resolução mínima de 300 dpi.

**Chamamos sua atenção para o respeito aos direitos autorais dos textos citados e das imagens reproduzidas. Só poderão ser publicadas imagens contendo a devida autorização do autor da obra original ou de quem detiver seus direitos.**

Será exigida, no caso de traduções, uma autorização do autor do texto original quando este não for de domínio público.