

2. Identidade, imaginário e representação social

2. 1. A procura por uma identidade social

A República brasileira surgiu em uma sociedade hierarquizada e mergulhada em profunda desigualdade social, sendo proclamada quando havia intensa especulação financeira por conta das “*grandes emissões de dinheiro feitas pelo governo para atender às necessidades geradas pela abolição da escravidão*”.¹⁹ Tamanha especulação atingiu especialmente a capital do país²⁰, onde aconteciam os fatos que culminaram na República brasileira – que acabou por nascer em meio a um espírito de especulação e uma grande correria pelo enriquecimento pessoal que, embora tenha sido denunciado de várias formas, marcou o novo regime de maneira oposta às virtudes igualitárias anunciadas por ele. Não havia preocupação com o interesse público.²¹ Sendo assim, desde o início do regime republicano, a constituição de instituições públicas que conduziriam a formação de uma identidade coletiva foi dificultada pela falta de uma coesão ideológica anterior a ele. Mesmo depois de destituído o regime monarquista, o povo ainda não tinha meios de se organizar coletivamente e a despeito de todas as tentativas de transformar a república no regime político guardião do bem comum, as desigualdades sociais e toda a corrupção causada pela extrema especulação financeira abafaram tais esforços.²²

A busca por uma identidade coletiva igualitária para o país, por uma base política onde pudesse ser construída a nação, se deu durante todo o período da Primeira República (1889-1930). Desse modo, toda uma geração de intelectuais tentou definir uma identidade que era, no fundo, a busca por bases que pudessem

¹⁹ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990. p. 29.

²⁰ Na época era o Rio de Janeiro.

²¹ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 30.

²² *Ibidem*, p. 31.

redefinir a República, para que houvesse a implantação de um governo que superasse o fracasso e o desencanto provocado pela obra de 1889.²³

A República no Brasil foi sedimentada em bases fragmentadas, divididas por interesses diversos e correntes políticas divergentes. A Igreja, separada do Estado desde a Questão Religiosa em 1888, manteve-se soturnamente à parte e caminhou solitária, estimulando a vinda de instituições europeias, geralmente educacionais, partícipes de estreita aproximação com a Santa Sé. Ocorre que durante a monarquia imperial a Igreja era membro do Estado por conta do Direito do Padroado, aspecto jurídico herdado de Portugal, e depois da separação acreditou que a revitalização do catolicismo apostólico romano lhe daria estofo político para agir sozinha no país. Mas nesse conturbado período de transição, em formação do projeto político republicano, “*pelo menos três correntes disputaram a definição da natureza do novo regime: o liberalismo à americana, o jacobinismo à francesa, e o positivismo*”.²⁴ Essas três correntes ideológicas laicas, cada uma a seu modo, lutaram intensamente entre si nos anos iniciais da república, até a vitória do liberalismo, por volta da virada do século XIX para o século XX.²⁵

A ideologia é um “*instrumento clássico de legitimação de regimes políticos no mundo moderno*”.²⁶ Justifica racionalmente a organização do poder e, embora fundamentalmente de natureza discursiva, ultrapassa esse aspecto quando, por exemplo, traz com ele elementos utópicos e visionários. No início, os discursos ideológicos para a formação de uma nova sociedade brasileira, e tais ideologias republicanas, não ultrapassavam o círculo das elites, mas esse acesso restrito acabou por causar um movimento, dentro dos próprios círculos privilegiados, em defesa do envolvimento das camadas populares na vida política. Como essa integração não poderia ser feita através do discurso, pois a maior parte da população não tinha educação formal, os republicanos, possivelmente como nos dias de hoje, acreditaram que ela teria que ser feita através da leitura de uma “*linguagem*” que era “*mais fácil*”, com sinais mais próximos do entendimento universal, como as imagens, as alegorias, os símbolos e os mitos.²⁷ Sendo assim, o

²³ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 33.

²⁴ *Ibidem*, p. 9.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Ibidem*, pp. 9-10.

imaginário social republicano do Brasil foi constituído e se expressou através de ideologias e utopias, mas também, e talvez, principalmente, através desses elementos que formam o universo simbólico de um imaginário criado além das palavras. Símbolos e mitos podem ser difundidos com certa facilidade, e por possuírem uma leitura menos codificada, ou melhor, codificadas à sua maneira, podem tornar-se poderosos elementos de projeção de interesse e das aspirações e medos coletivos. Quando conseguem alcançar o imaginário também podem ser capazes de modelar visões de mundo e condutas.²⁸ E, sendo a produção de um imaginário social, parte integrante da legitimação de qualquer regime político, é através dele que se pode chegar à cabeça e, em particular, ao coração; ou seja, conhecer as aspirações, medos e esperanças de um povo. É dentro do imaginário que “*as sociedades definem as suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro*”.²⁹

A nação brasileira foi marcada pela violência dos regimes de governo, em que as camadas populares – o povo – foram, desde sempre, oprimidas, empurradas para viver nas periferias e, muitas vezes, sem liberdade para exercer as suas crenças. Na medida em que foi se estabelecendo a República, repleta de interesses econômicos e fortemente baseada em sistemas movidos pela desigualdade social, era necessário que fosse estabelecida uma identidade social que pudesse operar em tal situação. Pode-se considerar então que a identidade brasileira teria sido mais cuidadosamente construída a partir do regime republicano. Os heróis mais importantes da história do país estão ligados à luta pela democracia, e suas representações ou imagens foram muito importantes nesse processo. Um bom exemplo foi a representação de Tiradentes, cuja imagem em diferentes suportes serviu a propósitos diversos dentro das diferentes correntes que lutaram pelo poder na nova república. A representação que experimentamos na vida cotidiana é homogênea; a ideia que os brasileiros têm do país e de si mesmos se tornou tão uniforme que, em determinados momentos, é possível se crer na existência de uma unidade, de uma identidade, e até mesmo na indivisibilidade da nação e do povo brasileiros e, pelo mesmo motivo, em outros momentos, aceitar a divisão social e a divisão política na forma de amigos da

²⁸ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, pp. 10-11.

²⁹ *Ibidem*, p. 10.

nação e dos inimigos a serem vencidos numa luta que dará vida ou conservará essas mesmas unidade, identidade e indivisibilidade nacionais.³⁰

Tal representação, embora indique pontos negativos, é basicamente construída a partir da ideia de que se trata de um país abençoado e de um povo pacífico, onde não há intolerância e a natureza é rica. Essa construção permite que alguém que se diz contra a violência e as desigualdades sociais, também se afirme, orgulhoso de sua nacionalidade, tendo de si mesmo uma imagem positiva, imaginando-se parte de uma unidade fraterna.³¹ Essa representação social que, embora seja imaterial ou imaginada, é também concreta e consegue manter-se sempre renovada, tem sua origem no que Chauí chama de *mito fundador*. Como *mito*, entende-se não somente no sentido etimológico, ou seja, de “*narração pública de feitos lendários da comunidade*” (no sentido grego da palavra *mythos*), mas também no que diz respeito à antropologia, onde o papel dessa narrativa é solucionar, imaginariamente, tensões, conflitos e contradições que não conseguem ser resolvidos dentro da realidade.³²

O mito fundador é um conjunto de representações da realidade. Em cada momento da formação histórica, os elementos que fazem parte dessa representação são reorganizados dentro de sua hierarquia interna, onde muda o elemento principal que está à frente e determina a ordem dos outros, e há mudanças também do ponto de vista da ampliação do seu sentido, quando novos elementos vêm se juntar ao significado primitivo. Desse modo, as ideologias, que estão necessariamente presentes em qualquer movimento histórico da formação, acabam por se alimentar das representações que são produzidas pela fundação e conseguem atualizar-se para ficarem sempre adequadas ao novo período histórico. É essa capacidade de adaptação e reorganização simbólica que permite ao mito repetir-se indefinidamente sob novas roupagens.³³

A importância da *formação* estaria no fato de que ela “*se refere a um momento passado imaginário que se mantém vivo e presente no curso do tempo*”.³⁴ Acontece que essa dimensão imaginada tem origem em práticas e relações sociais; são fenômenos históricos, embora enunciem-se como os antigos

³⁰ CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 4ª reimpressão. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. pp. 7-8.

³¹ *Ibidem*, p. 8.

³² *Ibidem*, p. 9.

³³ *Ibidem*, p. 10.

³⁴ *Ibidem*, p. 9.

mitos e eles, também, tiveram sua gênese histórica ou concreta na história da humanidade. No caso do Brasil, a *fundação* aparece como tendo origem na sociedade (no caso, na nação) e, ao mesmo tempo, como algo que formou essa mesma sociedade (ou nação), da qual ela se originou. Daí ela ser considerada como mito.³⁵

Assim, os três elementos que formariam o mito fundador da República, contraditoriamente laica, surgem como eventos históricos que ocorreram “miticamente” em algum período de conquista e colonização da América e do Brasil: a “elaboração mítica do símbolo do ‘orientes’”, ou seja, a *sagração da Natureza* – o Brasil como terra abençoada, de natureza rica e exuberante, e paraíso terrestre; o segundo foi a *sagração da história*, onde o Brasil seria uma espécie de terra onde “*somos agentes da vontade de Deus e nosso tempo é o da sagração do tempo*”, e a história parte da teologia; o terceiro elemento é a *sagração do governante*, onde o poder monárquico estava ligado à vontade divina, e onde o rei é representante de Deus e não dos governados.³⁶

Esses elementos mostram a origem da estrutura da nossa sociedade; ela foi formada pelo poder das classes dominantes e pelo poder da Igreja do Padroado. Embora a República tenha lutado por um Estado laico e conseguido manter a separação do Estado e da Igreja, na prática o que observamos é que essas partes continuaram muito próximas, o que permitiu que a sociedade sofresse poucas mudanças em relação às suas estruturas e em relação ao olhar sobre o país e sobre si mesma. Desse modo, a estrutura social do Brasil foi constituída por bases sólidas construídas a partir dos interesses dos mais poderosos, o que causou uma tensão permanente entre quem estava no poder e entre os demais membros da sociedade.

Nosso interesse no mito fundador está em como ele forneceu elementos para a formação da identidade nacional, e depois para as variações ocorridas dentro das representações relacionadas a essa identidade. O que interessa particularmente a esse estudo é como essas ideias foram traduzidas para uma dimensão física ou concreta nas imagens dos cartazes de cinema pertencentes aos filmes brasileiros, ou como foram deixadas de lado pela necessidade de se seguir moldes gráficos vindos dos cartazes de cinema estrangeiros.

³⁵ CHAUI, Marilena. *Op. cit.*, pp. 9-10.

³⁶ *Ibidem*, pp. 58, 70, 79, 82, 86.

Devemos nos lembrar de que a ideia de nação também é uma invenção; toda sociedade é trespassada por valores simbólicos, e toda ideia é uma construção arbitrária ou convenção social. Quando falamos em ideologia, estamos nos referindo ao que há por trás ou subjacente de toda representação, seja ela discurso verbal – oral ou escrito – ou imagem gráfica. A nação é uma invenção histórica recente, “*entendida como Estado-nação, definida pela independência ou soberania política e pela unidade territorial e legal*”.³⁷ Pode-se dizer que o nascimento da nação brasileira se deu por volta de 1930, e compreender o seu processo histórico foi importante para nos ajudar a entender um fenômeno significativo que ocorreu no Brasil: a passagem da ideia de “caráter nacional” para a de “identidade nacional”.³⁸

O surgimento do Estado moderno é definido por “*um território preferencialmente contínuo, com limites e fronteiras claramente demarcados, agindo política e administrativamente sem sistemas intermediários de dominação*”.³⁹ Como na prática, as diferenças econômicas sociais e políticas dificultavam a inclusão de todos os habitantes do território na esfera da administração estatal, e era preciso que houvesse lealdade dos habitantes ao sistema que dirigia o território – pois havia uma disputa por essa lealdade através das lutas de classe e no interior de cada classe social, tendências políticas antagônicas e crenças religiosas –, aos poucos a ideia de nação foi surgindo como solução para a formação de uma unidade indivisa.⁴⁰

O conceito de “povo” poderia parecer bastante revolucionário, particularmente entre os povos que, oprimidos, estavam perto de reafirmar ou definir sua identidade nacional ou para os que não tinham em sua formação local, uma classe média ou uma aristocracia. Para essas pessoas, qualquer coisa que pudesse juntar informações sobre seus hábitos ou suas origens, como um dicionário, uma gramática ou coletânea de canções folclóricas era um acontecimento de inigualável importância política, uma espécie de “*primeira declaração de independência*”.⁴¹ Por outro lado, para quem o relativo conforto proporcionado pelo conformismo, pela ignorância e pela devoção, o culto a

³⁷ CHAUI, Marilena. *Op. cit.*, p. 14.

³⁸ *Ibidem*, p. 21.

³⁹ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁴¹ HOBBSBAWN, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. 9 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. pp. 288-289.

elementos nacionais primitivos levavam a uma interpretação conservadora – eles representavam “a unidade da inocência, do mito e da antiga tradição, que a sociedade burguesa destruía dia a dia. O capitalismo e o racionalista eram os inimigos contra quem o rei, o senhor e o camponês tinham que manter uma sagrada união”.⁴²

Os principais elementos formadores do “caráter nacional” são território, densidade demográfica, expansão de fronteiras, língua, raça, crenças religiosas, usos e costumes, folclore e belas-artes.⁴³ Ele é entendido como “disposição natural de um povo e sua expressão cultural”⁴⁴, e apresenta a ideia de uma sociedade brasileira sem levar em consideração a fragmentação social. O “caráter nacional” “é uma totalidade de traços coerente, fechada e sem lacunas porque constitui uma ‘natureza humana’ determinada”.⁴⁵ A “identidade nacional”, por outro lado, define um núcleo básico a partir de algumas determinações internas percebidas a partir das referências que ela possui do que é externo a ela. Ou seja, “a identidade não pode ser construída sem a diferença”.⁴⁶ É a partir da referência do outro que será formada a nossa identidade social.

Nos dias atuais, a discussão sobre uma identidade nacional está enfraquecida; se de 1830 a 1970 o nacionalismo e a nação foram importantes argumentos dentro de discursos partidários, programas estatais ou lutas civis e guerras mundiais, hoje o discurso verbal e a ação dos direitos civis e de todas as demais lutas por aceitação das diferenças, assim como a prática econômica neoliberal, deixaram as nacionalidades de fora da política e das ideologias, revelando que elas ainda continuam sendo referenciais importantes apenas em países ou regiões onde os poderes econômicos e políticos não possuem grande estatura a nível mundial, ou em lugares onde a questão da nacionalidade está profundamente vinculada à religião.⁴⁷

A identidade brasileira foi construída sob a perspectiva do atraso ou do subdesenvolvimento, ou seja, formou-se a partir de características que lhe faltavam. O Brasil, ao ser elevado à categoria de “país emergente”, passou a ser considerado dono de grande potencial econômico e teve, aproximadamente a partir

⁴² HOBBSBAWN, Eric J. *Op. cit.*, p. 289.

⁴³ CHAUI, Marilena. *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 28-29.

dos anos 1980, o conceito de nação e nacionalidade deslocado para um campo de representações que já estavam consolidadas e que permitiram a legitimação de uma sociedade autoritária, ao mesmo tempo em que criava mecanismos de aceitação para as várias formas de violência e para avaliar as autodenominadas políticas de modernização dentro do país.⁴⁸ Poderíamos dizer, então, que os conceitos anteriores de nacionalidade foram substituídos por uma ideia de identidade que ainda está para se concretizar. Agora, a identidade do brasileiro se encontra inserida na expectativa do que ele pode vir a ser, do ponto de vista de um novo caminho econômico a ser implantado no país e da melhoria da qualidade de vida dos cidadãos, o que significa ser incluído no grupo de países que conseguem manter um bom nível de igualdade social, mas também, de consumo.

2.2. A imagem feminina da República

A identidade de um povo está ligada diretamente às características políticas (e também religiosas), do local em que ele vive. Entre os vários símbolos e alegorias utilizados pela república francesa, por exemplo, destaca-se a figura feminina. Usada em contraponto à figura masculina do Rei, decapitado no período do Terror, a alegoria feminina dominou a simbologia cívica francesa em todas as fases da república, representando, além dela mesma, a liberdade e a revolução.⁴⁹ Ela passou a ser utilizada desde a proclamação da república, em 1792, com inspiração em Roma, onde a liberdade já era simbolizada por uma mulher.⁵⁰ O símbolo mulher, iconograficamente, foi sofrendo algumas alterações, indo da figura feminina retratada como guerreira, com feições de mulher do povo, até protetora e maternal. Modernamente, em sua fase mais popular, no período que precedeu a Terceira República francesa, a alegoria feminina se popularizou através da figura de Marianne. Ela passou a personificar a república em oposição ao Império de Napoleão III, unificando as formas anteriores de representação. O culto à figura de Marianne se espalhou pelo país através de estatuetas, bustos e gravuras, provocando como reação do governo, o incentivo ao culto da Virgem Maria. Com a Comuna de Paris e a Terceira República o culto que antes era clandestino e perseguido, torna-se aberto e oficial, e grandes monumentos

⁴⁸ CHAUI, Marilena. *Op. cit.*, p. 29.

⁴⁹ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 75.

⁵⁰ *Idem.*

aparecem com a figura feminina. Mas com o abalo das relações entre a "república" burguesa de Napoleão III e o socialismo, novos símbolos revolucionários apareceram, como por exemplo, o operário de torso nu. A própria Marianne passa de símbolo da República libertária a símbolo da nação ou da França, para depois deixar de ser usada como símbolo – a própria república deixou de ter monumentos.⁵¹



Figura 1. *A liberdade guiando o povo*. Eugène Delacroix, 1830. CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 100.

No Brasil, os republicanos de orientação francesa⁵², isto é, as três grandes correntes ideológicas que fundaram o imaginário identitário brasileiro, tentaram diminuir a diferença que existia no fato de que, enquanto na França a Monarquia era masculina, aqui a herdeira e possível regente era uma mulher, usando o argumento de que a princesa Isabel seria um brinquedo nas mãos do Conde D'Eu, seu marido. Ao mesmo tempo, foi arquitetada uma enorme campanha para desmoralizar o conde. O fato de ser de origem francesa facilitava relacioná-lo ao

⁵¹ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, pp. 76-78.

⁵² É preciso lembrar que a corrente liberal americana também tem sua origem na França iluminista que fundou a república americana do norte. No final do século XIX, por ocasião do centenário da independência dos Estados Unidos, a França presenteou, como gesto de amizade entre as duas nações, a Estátua da Liberdade, localizada em uma ilha na entrada do porto de Nova York.

Antigo Regime e Silva Jardim chegou mesmo a sugerir que ele deveria ter o mesmo destino que Luís XVI recebeu pela Revolução. A partir daí, não havia mais empecilhos para a apropriação da figura feminina pelos republicanos.⁵³



Figura 2. *República*. Décio Villares. CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p.100.

Antes mesmo da proclamação já havia representações femininas, especialmente no que diz respeito ao trabalho dos caricaturistas, cuja grande maioria era simpática à República. Uma das imagens que se tornaram recorrentes foi publicada na *Revista Illustrada*, na charge de Ângelo Agostini em 9 de junho de 1888 e reaparece no número de 16 de novembro de 1889, desenhada agora por Pereira Neto⁵⁴, que por anos reproduziu essa alegoria feminina, “*vestida à romana, descalça ou de sandálias, barrete frígio, geralmente com a nova bandeira em uma das mãos*”.⁵⁵

A despeito das modificações iconográficas que a imagem de representação da República possa ter sofrido, é necessário observar que, ainda assim, ela não se tornou uma figura tão marcante como na França e é interessante lembrar o quanto a religião católica, que marchava paralelamente à República, mas intervindo

⁵³ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 79.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 79-80.

sistematicamente, pôde influenciar na formação dos símbolos mesmo dentro da política. Se o governo imperial francês tentou enfraquecer a figura de Marianne usando como estratégia o culto à Virgem Maria, no Brasil, país que carrega em suas raízes culturais uma grande marca do cristianismo, os positivistas também tentaram se apropriar da imagem feminina. Aqui, a maioria dos pintores praticamente ignorou o simbolismo da imagem feminina no regime da república⁵⁶, à exceção dos artistas positivistas que defendiam uma escala de valores na qual em primeiro lugar vinha a humanidade e, logo depois, a pátria e a família. Para eles a república era a forma ideal de organização da pátria e a mulher era o ideal de representação da humanidade. Para Comte, era a mulher quem melhor representava o sentimento de altruísmo que, dentro do positivismo, seria a base para a sobrevivência de uma sociedade sem Deus. Assim, a mulher seria o símbolo ideal para representar a humanidade, mas contraditoriamente, Comte julgava que o símbolo perfeito seria a virgem-mãe, “*por sugerir uma humanidade capaz de se reproduzir sem a interferência externa*”.⁵⁷

Mas, ainda mais importante que a representação da república ou da humanidade como uma mulher quase santa, é notar que, além da figura feminina reproduzir as feições da amada de Comte, Clotilde de Vaux, as alegorias femininas estavam distantes dos modelos brasileiros. Se por um lado os positivistas diziam considerar a raça negra como superior à branca, e davam importância à integração dos índios e proletários à nação brasileira, quando representavam a humanidade ou a república, não apareciam nessas alegorias, nem mesmo idealizadas, índias, negras, mulatas ou proletárias. Era sempre a imagem de Clotilde.⁵⁸ Décio Villares foi o único na época a exaltar a raça negra, com sua obra *Epopéia africana no Brasil*.⁵⁹

Assim, os únicos que levaram a sério a tentativa de utilizar a figura feminina com a alegoria cívica foram os pintores positivistas, e essa tentativa de copiar os moldes franceses para “vender” o novo regime através da imagem feminina foi pequena e fracassou. A sociedade que instituiu a República do Brasil não conseguiu produzir uma estética própria ou procurou redefinir regionalmente o uso da estética já existente de forma política, como fez o pintor francês Jean-

⁵⁶ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 80.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁵⁹ *Idem*.

Louis David em relação ao regime republicano implantado pela Revolução Francesa. E, embora a pintura histórica tenha continuado a ser realizada no Brasil, de modo geral, ela perdeu terreno com a chegada do novo regime – “*os poucos quadros cívicos produzidos limitavam-se à tentativa de criar heróis republicanos, como no caso de Deodoro e Tiradentes, ou de celebrar as novas instituições, como a Constituição de 1891*”.⁶⁰

Mas, por que a figura feminina como república foi sendo esquecida pelo regime e gradativamente ridicularizada pelos caricaturistas? Assim como na França, tanto a virgem como a mulher heroica mostrada pelos republicanos foi facilmente transformada em prostituta, sendo que no Brasil, essa representação se tornou dominante mesmo pelos que apoiavam inicialmente o novo regime. O desapontamento com a república que se constituía se refletiu no trabalho de caricaturistas, atingindo simultaneamente os políticos da propaganda e os escritores.⁶¹

A representação da República como mulher pode ter fracassado por vários motivos, mas talvez o principal deles seja o fato de, aparentemente, não existir no Brasil uma comunidade de imaginação, uma comunidade de sentido, que seria a base necessária para a construção de um imaginário. Na ausência de uma base social e cultural para alimentá-los, símbolos, mitos e alegorias se tornam difíceis de serem criados, manipulados ou utilizados como elementos de legitimação.⁶²

Outro fator importante foi a ausência das mulheres no processo de mudança do regime. Se na França as mulheres participaram ativamente das revoluções, mesmo com resistência dos homens à participação delas, no Brasil, havia apenas uma elite política, os chamados homens públicos. Como vimos, entre o povo não havia organização política sequer dos homens, quanto mais das mulheres. As “mulheres públicas” eram as prostitutas, e não era considerado adequado que mulheres participassem de política – era coisa de homem.⁶³ Desse modo, a figura feminina no Brasil não tinha elementos simbólicos fortes o suficiente para tornar a imagem da República como mulher numa alegoria duradoura.

A separação entre Igreja e Estado, promovida pela Monarquia Imperial e mantida pela República, e que ocasionou, entre outros protestos, a Revolta de

⁶⁰ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 86.

⁶¹ *Ibidem*, p. 87.

⁶² *Ibidem*, p. 89.

⁶³ *Ibidem*, p. 92.

Canudos, não foi suficiente para enfraquecer a adoração pela imagem da Virgem Maria (Clotilde nunca chegou perto de superá-la). No Brasil, à época da Primeira República, sua imagem foi utilizada contra o regime, havendo um claro esforço dos bispos para incentivar o culto mariano, especialmente através da figura de Nossa Senhora Aparecida.⁶⁴ As romarias oficiais se iniciaram no início do século passado e, quando em 8 de setembro de 1904 (um dia após a comemoração da independência), foi coroada rainha do Brasil (um título monárquico), ficou clara a competição entre Igreja e República pela representação da nação. Em 1930, Nossa Senhora da Conceição Aparecida é declarada padroeira do Brasil, pelo papa Pio IX. Ainda que seja problemática a representação da nação pela Aparecida, não houve nenhum símbolo feminino mais forte do que ela, que é mais forte também do que quase todos os símbolos cívicos, pois, além de possuir raízes na sólida tradição católica e mariana, ela é brasileira e negra⁶⁵, bem diferente da imagem de Clotilde. Não conseguindo estabelecer uma alegoria feminina que pudesse fazer frente à

⁶⁴ A milagrosa imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, culto introduzido no Brasil pelos Jesuítas, tomou o nome Aparecida, pois se encontra na cidade de Aparecida do Norte, em São Paulo. Essa apropriação toponímica é recorrente na nomeação dos Santos pelo mundo afora. Na verdade, o “aparecimento” ou milagre de N. S. da Conceição, em meados de 1717, deu-se na cidade de Guaratinguetá (na época, ainda uma pequena vila), quando o Conde Assumar passou por lá a caminho de Vila Rica (Minas Gerais), para pôr fim à guerra dos Emboabas; entre outras providências, três pescadores foram convocados para providenciar alimento para o visitante e sua enorme comitiva. Não conseguiam nada do Rio Paraíba, pois não era época de pesca, e pararam no Porto Iguaçú. Na última tentativa, acabaram por encontrar a imagem da santa (primeiro o corpo e depois a cabeça), e diz-se que depois disso conseguiram pescar de modo abundante, conseguindo completar a missão. A imagem permaneceu com um dos pescadores durante quinze anos, e depois construiu-se um oratório. Por volta de 1734, o Vigário de Guaratinguetá, com autorização do Bispo do Rio de Janeiro, construiu a Capela do Morro dos Coqueiros, aberta à visitação pública, inaugurada em 26 de junho de 1745. Mas, o número de devotos aumentava e exigia uma igreja maior, cuja construção iniciou-se em 1834 e foi concluída em 1888, sendo elevada à Basílica Menor, em 29 de abril de 1908. O Distrito de Aparecida foi criado pela Lei Provincial nº 19, em março de 1842, recebendo foros de Vila. Vinte anos depois, em 17 de dezembro de 1928, a Vila que se formou ao redor da Capela do Morro dos Coqueiros tornou-se município, emancipando-se de Guaratinguetá, pela Lei nº 2.312.

Disponível em: <<http://www.portalvale.com.br/cidades/aparecida/historiadeaparecida.php>>

Acesso em: 13 set. 2013.

Curiosamente, o nome correto da cidade é apenas Aparecida; com a inauguração da estrada de ferro, os romeiros passaram a viajar de trem até lá. Embarcavam na Estação Norte, em São Paulo, e diziam que seu destino era Aparecida da Estação Norte. Com o passar dos anos, por um processo linguístico coletivo chamado braquilogia, eliminaram a palavra “Estação”, reduzindo o nome a Aparecida do Norte, que resiste até os dias de hoje.

Disponível em: <<http://vanderdissenha.wordpress.com/2010/10/06/porque-chamam-a-cidade-de-aparecida-de-aparecida-do-norte/>> Acesso em: 18 out. 2013.

⁶⁵ A imagem é negra, pois não possui encarnação, de modo que o que se vê é a cor da madeira escura na qual ela foi esculpida.

santa, a república saiu derrotada não só na batalha pelos símbolos, mas sofreu também uma derrota do cívico diante do religioso.⁶⁶

Como veremos logo adiante, no que diz respeito à criação do mito de Tiradentes, sua figura foi gradativamente se aproximando da imagem do Cristo que é, talvez, o mais forte símbolo religioso dentro da iconografia cristã. Por coincidência ou não, após cinco anos de construção, a estátua do Cristo Redentor foi inaugurada em 1931, no Rio de Janeiro, capital da república, no dia de Nossa Senhora Aparecida, um ano depois de ela ter sido proclamada padroeira do país.

2.3. Tiradentes, religiosidade e a batalha dos símbolos

Acreditamos que toda essa tradição católica amparada na figura de Nossa Senhora influenciará a construção do imaginário social brasileiro sobre a mulher e sua representação nos filmes e também nos cartazes de cinema nacionais. Muitos personagens do cinema, especialmente em comédias de costumes, nas primeiras pornochanchadas, são atraídos por mulheres que seriam “falsas beatas”, recatadas e religiosas para a sociedade e devassas em sua intimidade. Há também a religiosidade dos filmes regionais e do Cinema Novo, onde a figura feminina muitas vezes é quem carrega a fé que, por exemplo, a torna capaz de suportar a vida sofrida das terras secas do nordeste, assim como as lavadeiras que entoam cantos religiosos enquanto trabalham na beira dos rios. E, é claro, há também a culpa, especialmente através do sexo.

Apesar das mudanças ocorridas a partir da chamada vida moderna, em que as mulheres foram gradativamente mudando alguns hábitos comportamentais com a chegada das novas tecnologias e, lentamente, foram conseguindo o direito a estudar e a trabalhar fora (embora no começo, elas tenham exercido profissões ligadas às suas vidas domésticas, como costureiras, professoras, enfermeiras, telefonistas, secretárias ou datilógrafas⁶⁷), ou a desmanchar o casamento, a imagem da mulher ainda hoje é fortemente ligada à sua maternidade e aos afazeres de esposa. As representações da imagem feminina frequentemente se alternam na ambiguidade entre a candura e a sensualidade, uma "santa no lar e

⁶⁶ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, pp. 93-94.

⁶⁷ MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. *Os recônditos do mundo feminino. In.:* NOVAIS, Fernando A. (coord. coleção); SEVCENKO, Nicolau (org. volume). *História da vida privada no Brasil*. Volume 3. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. p. 402.

uma vadia na cama". Essa representação pode ser observada no filme *Dona Flor e seus dois maridos* (direção de Bruno Barreto, 1976), baseado na obra de Jorge Amado. Flor, uma recatada viúva cujo marido falecido era malandro e mulherengo, depois de sofrer com a ausência do marido, resolve se casar com o pacato farmacêutico que está apaixonado por ela. Quando a sua vida parece tranquila, embora um pouco sem graça, o fantasma do falecido começa a aparecer, tentando seduzi-la. Depois de resistir, ela passa a ser amante dos dois. A jovem e bela Flor continua sendo a atenciosa e prezada esposa para Teodoro, mas a sua sensualidade está predominantemente ligada ao fantasma de Vadinho, que foi seu primeiro marido. Assim, temos personificada através desse triângulo amoroso, a ambiguidade da representação da imagem feminina dentro da nossa sociedade.



Figura 3. Cartaz do filme *Dona Flor e seus dois maridos*. Benicio, 1976.
Disponível em:
<<http://www.benicioilustrador.com.br/>>.
Acesso em: 08 jul. 2013

O modo de conduta da mulher sempre foi observado, e a sua imagem, a cada mudança social, é reconstruída. A dimensão simbólica da imagem feminina é uma construção inserida no imaginário social sobre a mulher e, a partir das imagens

gráficas dos cartazes de cinema, podemos observar através de representações concretas, o que estaria por trás dessas imagens, o que se revela além delas.

Outros símbolos que fizeram parte da batalha simbólica dentro do regime republicano foram a bandeira, as armas nacionais e o hino⁶⁸, mas ainda mais interessante que tais elementos dentro dessa intensa luta pela legitimação dos símbolos, foi a figura do herói e mártir Tiradentes. A busca por um herói da república foi deliberada, e antes que Tiradentes ocupasse esse lugar, tentou-se promover Deodoro, Benjamin Constant e Floriano Peixoto. O esforço resultou em pouco, pois a densidade histórica daquele dia 15 de novembro, marcado apenas por uma passeata militar, não foi suficiente para abrir terreno para a formação de mitos. Soma-se a isso, o fato de que os candidatos também não possuíam profundidade histórica.⁶⁹

Diante da dificuldade de transformar os participantes da proclamação em heróis, foi surgindo, aos poucos, a imagem de Tiradentes. Os clubes republicanos, principalmente no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, vinham tentando resgatar sua memória desde 1870, e em 1881 houve a primeira celebração de 21 de abril.⁷⁰ Sua figura histórica é marcada por um intenso debate, mas apesar de tais contradições e fatos, a construção do mito de Tiradentes estaria além da construção racional e dos cânones da historiografia. O mito atua dentro do imaginário, que por sua vez, se expressa na tradição oral e escrita, na produção artística e nos rituais ou festas cívicas. Assim, o imaginário pode formar um mito a partir de evidências não documentais, interpretando os fatos segundo seus próprios mecanismos simbólicos, e que podem estar fora da narrativa histórica.⁷¹ Essa interpretação que vai além de qualquer registro documental permite que se concretizem representações diversas sobre um mesmo mito, e que ele se transforme até se encaixar nos anseios que fazem parte desse imaginário.

Parece que um dos fatores mais importantes, que permitiram a formação do mito de Tiradentes, seria a transformação de sua paradoxal imagem rebelde em um ser místico; especialmente a partir da publicação do livro de Joaquim Norberto de Souza Silva, *História da Conjuração Mineira*. Norberto escreveu a obra a

⁶⁸ Para maiores informações sobre esses elementos simbólicos da república, ver CARVALHO, *Op. cit.*, capítulo 5, p. 109.

⁶⁹ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, pp. 56-57.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 57.

⁷¹ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 58

partir dos *Autos da Devassa*, descobertos na Secretaria do Estado do Império, onde era chefe de sessão, do texto *Memória*, de autoria anônima, e do depoimento de Penaforte. O livro revelou importantes documentos até então desconhecidos e virou referência obrigatória para os estudos posteriores sobre a Inconfidência. Os debates sobre ela, embora constituíssem basicamente uma disputa historiográfica, onde cada autor procurava a “verdade histórica”, acabavam sempre girando em torno do mito de Tiradentes.⁷²



Figura 4. Alferes Joaquim José da Silva Xavier. José Walsht Rodrigues. CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 99.



Figura 5. Tiradentes. Décio Villares. CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 98.

Se por um lado havia dúvidas se a obra de Souza e Silva era isenta, já que ele era funcionário do Império, por outro, curiosamente, as declarações dele que causaram maior discussão foram as que mais parecem ser verdadeiras do ponto de vista histórico. Ele falava que as transformações causadas na sua personalidade e comportamento seriam consequência do longo tempo que passara preso, dos incessantes interrogatórios e da presença dos frades franciscanos. O patriotismo

⁷² CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 62.

antes fervoroso de Tiradentes teria se transformado em devoção religiosa, e ele teria escolhido morrer como um religioso e não como um rebelde.⁷³

Decerto os republicanos foram contra essa imagem; duvidavam de que ele tivesse se transformado em um místico na prisão, o que enfraquecia sua imagem como o herói rebelde, deslocando a liderança da Inconfidência para Tomás Antônio Gonzaga e o transformando de pessoa do povo em representante da elite. Mas, tanto Souza e Silva quanto os seus críticos estavam enganados quanto ao fato de que o misticismo de Tiradentes no final de sua vida destruiria o apelo patriótico de sua imagem de herói. Após a proclamação da república, o culto cívico a ele tornou-se ainda maior, com data comemorativa, desfiles e, claro, representações de sua imagem, em que as referências cristãs eram recorrentes, especialmente a semelhança de sua figura com a imagem de Jesus Cristo. A tradição cristã do povo brasileiro facilitava a aceitação da imagem de Tiradentes como um Cristo cívico, e o êxito da sua imagem sobre a dos rivais teria sido, principalmente, pelo fato de ele ter passado pela Inconfidência sem derramar sangue, sem violência, e sem inimigos. As traições sofridas, sua resignação e até a satisfação em ir sozinho para o cadafalso, aceitando de boa vontade toda a culpa pela revolução e caminhando serenamente para a morte, perdoando o carrasco como fez o Cristo e incorporando as culpas, as dores e os sonhos tanto dos companheiros de luta como dos compatriotas, fortaleceram sua imagem – “operava pelo sacrifício, no domínio do místico, a salvação que não pudera operar no domínio cívico”.⁷⁴

Embora textos literários e artigos de jornais comparassem a figura de Tiradentes à de Jesus Cristo, podemos perceber essa relação de maneira ainda mais clara nas representações de imagem do inconfidente. Tiradentes foi enforcado em 1792, mas a proclamação da República intensificou o culto cívico relacionado a ele (em 1890 o dia 21 de abril foi declarado feriado nacional), e as menções ao Cristo ainda continuavam. A partir daí, passaram a acontecer desfiles nessa data, e já no primeiro deles, em 1890, a comemoração lembrava os atos da paixão de Cristo que era celebrada na semana santa. Durante esse desfile foi distribuída uma litogravura com um retrato de Tiradentes feito pelo pintor positivista Décio Villares, que muito se assemelhava à imagem de Cristo – barba e

⁷³ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, p. 63.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 63-68.

cabelos longos, olhando para o infinito com o ar sereno. Estava com a corda no pescoço e a imagem trazia uma palma, significando o martírio, e louros, símbolo da vitória. Curiosamente, não existia nenhum retrato que tivesse sido pintado por alguém que o tivesse conhecido. A simbologia cristã apareceu em outras obras da época, e as referências poderiam ser mais discretas, como quando ele foi pintado visto de baixo para cima, assim como olhamos alguém crucificado, e um frade lhe mostrando um crucifixo (elemento que aparece em outras representações do mártir); com o cadafalso representado de forma semelhante a um altar ou com um dos braços pendentes para fora do cadafalso, numa clara referência à *Pietà* de Michelangelo.⁷⁵ É interessante observar que, ou por desvalorização de sua figura cívica (bem como por outros símbolos patriotas), ou pelo desinteresse pelos velhos símbolos da república, a figura de Tiradentes não sofreu mudanças na sua representação, permanecendo até hoje como nos primeiros tempos do regime, com sua figura suave e romântica.

O sofrimento e a luta de Tiradentes alcançavam ou foram deliberadamente ancorados no sentimento popular, carregado de religiosidade cristã e sua figura era de fácil empatia com o povo por promover um sentimento de unidade mística, na qual os cidadãos se sentiam unidos em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república. Era uma figura cívica muito forte porque não promovia a divisão de pessoas ou classes sociais, nem do país, e não separava o presente do passado ou do futuro, o que permitia que sua figura ligasse a república à independência, associando-a ao crescente ideal de liberdade futura. “Liberdade ainda que tardia”.⁷⁶

Mesmo que a figura histórica de Tiradentes seja um tanto ambígua, a sua representação social contribuiu largamente para a formação do sentimento de união que viria a ser extremamente importante para a construção do imaginário da nação. Poderíamos dizer que, a partir da legitimação de sua representação (tanto histórica quanto iconográfica) de herói nacional, começou a ser formada uma comunidade de imaginação ou de sentido que seria a base para a construção desse imaginário. Embora tenha encarnando, a princípio, a figura do rebelde, o Tiradentes místico se encaixa perfeitamente dentro de um dos elementos do já citado *mito formador*, a sagração do governante: com sua imagem de Cristo cívico para representar a

⁷⁵ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, pp. 64-65.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 28.

república, a ênfase de sua figura não incide sobre os seus possíveis atos políticos, mas sim sobre o martírio sofrido ao tentar lutar pela pátria. Curiosamente, não houve questionamentos sobre se essa imagem ajustava-se à realidade histórica ocorrida na inconfidência, ou à representação de um poder que foi constituído como sendo laico e que teve na separação entre a Igreja e o Estado um dos mais fortes argumentos usados na propaganda republicana.⁷⁷

De fato, apesar dos mais de cento e vinte anos da proclamação da república, podemos notar que, se o sentimento de identidade não é mais tão confuso como no início, vários fatores contribuem para que ele se torne enfraquecido, fazendo com que apareça basicamente em algumas circunstâncias, como quando o país participa de disputas esportivas internacionais ou quando a economia nacional aponta para melhorias na vida dos brasileiros.

2. 4. O campo vai para a cidade: mudança de local, mudança de identidade

Embora o mais forte processo de modernização no Brasil, até então, tenha ocorrido a partir dos anos 1950, as mudanças que visavam ao desenvolvimento econômico e social baseado na industrialização se iniciaram a partir da reestruturação de forças que culminaram na Revolução de 30. De maneira geral, podemos considerar que essa reorganização se deu “*a partir do arrefecimento do poder das velhas oligarquias agrárias em favor das classes médias urbanas que viriam a se articular com uma burguesia industrial incipiente*”.⁷⁸ Tal projeto político, ao ser conduzido por um Estado forte, centralizador e autoritário, intervindo no processo econômico, social e cultural propiciaria, durante o Estado Novo, a formação de um polo urbano-industrial. Essa visão de que a industrialização seria o meio principal de desenvolvimento de um Estado forte torna-se mais firme entre as décadas de 1930 e 1940, e já nos anos 1950, a ideia de que o país teria uma vocação agrária natural é abandonada a partir do governo de Juscelino Kubitschek, quando ocorre uma grande expansão do mercado interno.⁷⁹ Sendo assim, a partir dessa intervenção do Estado na economia, em que

⁷⁷ CHAUI, Marilena. *Op. cit.*, p. 86.

⁷⁸ BRAGANÇA, Maurício de. *Cantinflas e Mazaropi: um peladito e um caipira no descompasso do bolero e do samba*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2003. p. 47.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 48.

as políticas econômicas passaram a privilegiar o crescimento da industrialização, nem sempre acompanhada pelo desenvolvimento social, este passou a ser considerado o principal fator de desenvolvimento da economia e, por conseguinte, para o crescimento do país. Foi, especialmente durante o período que vai de 1930 a 1954, que o Estado passou a trabalhar para a implantação e consolidação de um núcleo capitalista no país, favorecendo assim a burguesia industrial através do investimento de capital privado e possibilitando a continuidade de uma acelerada concentração de renda.⁸⁰

Para que o Estado permanecesse forte, era necessário também, que o sentimento de unidade fosse reforçado e incorporado de forma mais profunda pelos cidadãos brasileiros. O nacionalismo praticado no Estado Novo ultrapassou a política econômica e provocou uma (re)definição do conceito de “cultura brasileira”. Entre outras mudanças, passou a se considerar que “*os intelectuais seriam aqueles que conseguiriam captar o ‘subconsciente coletivo’ da nacionalidade, onde residiriam os códigos de brasilidade*”⁸¹, e eles passaram a se envolver com as questões do Estado e também a fazer o papel de elo de ligação entre cultura e política. Mas o que aconteceu foi que, dentro dessa nova construção do imaginário de “cultura nacional”, foram deixados de lado uma série de pluralismos característicos da cultura popular e deu-se ênfase a códigos que representassem a identidade nacional a partir dos interesses da política do Estado. A partir desse momento, com o crescimento dos meios de comunicação de massa, e com a sociedade se adaptando ao crescimento do capitalismo no país, o Estado coloca os conceitos escolhidos (ou construídos) por ele para representar o nacional como se fosse o popular, tornando a representação da cultura brasileira homogênea, como forma de garantir a organização do poder.⁸² Embora os intelectuais tenham criado uma identidade que foi considerada uma mistura entre o erudito e o popular, ou que eles mesmos consideravam como um diálogo entre elas, onde o popular estaria sendo privilegiado⁸³, o que percebemos é que, na prática, muitas manifestações da cultura popular continuaram a ser consideradas como a representação da pobreza ou do atraso do país.

⁸⁰ BRAGANÇA, Maurício de. *Op. cit.*, p. 48.

⁸¹ *Ibidem*, p. 49.

⁸² *Ibidem*, pp. 49-50.

⁸³ *Ibidem*, p. 52.

Quando, a partir dos anos 1950, a industrialização se intensificou, as mudanças ocasionadas por causa disso alteraram de forma profunda o perfil social, econômico e político brasileiros, modificando de forma determinante as estruturas das relações entre campo e cidade, e ocasionando uma inversão progressiva dessa relação a partir do esvaziamento do campo em direção à cidade, provocado pela crescente deterioração das relações sociais e da violência no meio rural.⁸⁴

Com o desenvolvimento do capitalismo, a ideia do brasileiro sobre si mesmo, ou sobre quem ele gostaria de ser, mudou. A vida simples não é mais satisfatória, é preciso ser guiado pelo progresso. Dentro das mudanças e do permanente choque cultural entre o Brasil arcaico e o Brasil moderno, estão personagens que confrontam o país rural e a vontade de desenvolvimento, como as figuras do caipira e do malandro, que nasceram na literatura e tiveram uma grande entrada no imaginário social brasileiro a partir de suas adaptações para o cinema e a perpetuação de sua representação através dos cartazes dos filmes.

Sobre o caipira, um bom exemplo de identidade nacional, cuja representação esteve estampada nos cartazes de cinema, é a figura criada por Amácio Mazzaropi. No imaginário nacional, a imagem do caipira que ficou conhecida antes de Mazzaropi foi a de Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. O personagem era tão conhecido na década de 1920 que passou a fazer parte de uma das publicações mais populares da época, o almanaque de farmácia, que misturava conhecimentos gerais, curiosidades, provérbios e, é claro, propaganda de remédios.⁸⁵ A origem do tipo popularizado por Mazzaropi, também, tem outras influências: vindo de uma linhagem de artistas populares que costumavam travar um diálogo direto com o público através de espetáculos apresentados em circos, Mazzaropi dava continuidade à tradição na forma de representação do personagem caipira dentro da cultura popular, tomando para si algumas características do tipo construído no teatro por Genésio Arruda nos anos 1930. E retornando ainda mais ao passado, apresenta elementos do filme *Nhô Anastácio chegou de viagem*⁸⁶, de 1908, que mostra de forma cômica a primeira visita de um homem do interior à capital federal, já num esboço sobre as diferenças entra a

⁸⁴ BRAGANÇA, Maurício de. *Op. cit.*, pp. 52-53.

⁸⁵ CAMARGO, Mário de. (org.). *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica/EDUSC, 2003. p. 53.

⁸⁶ BRAGANÇA, Maurício de. *Op. cit.*, p. 111.

vida rural e a urbana.⁸⁷ A imagem do Jeca surge de forma pejorativa: um tanto passivo, preguiçoso; Mazzaropi toma para si a figura desse homem do campo e a revigora. Embora os personagens nem sempre sejam os mesmos, as mudanças ocorridas nas características do tipo caipira encarnado por Mazzaropi parecem divergir dos anseios da crítica e de alguns setores da sociedade, que não aceitam “*esta manifestação do rural em meio a um tempo de progresso tecnológico e intensa urbanização consequente da industrialização do país*”.⁸⁸ Ainda que parte da sociedade brasileira desejasse esquecer as fortes raízes rurais, relacionando o campo ao atraso econômico e cultural, o caipira de Mazzaropi se tornou muito popular. O desenvolvimento de uma “mitologia do caipira” se deu através da mistura da imagem do Jeca com a sua própria imagem. Ele sabia bem disso e recusou várias propostas para fazer publicidade ou programas de televisão com o intuito de protegê-la. É uma imagem que traz os valores antigos do universo rural, encarnando clichês desses valores, em que a condição de caipira “*se traduz principalmente na esfera da ética e da moral: uma espécie de catolicismo rústico, onde o pecado é a mudança. E esta ocorre sempre por causa fortuita*”.⁸⁹

Embora de iconografia regionalista, o personagem alcança também o universo nacional. Para Abreu, “*o reconhecimento popular dessa mitologia faz parte de um processo de resistência cultural*”.⁹⁰ Ao ocupar o espaço vazio dentro dos anseios populares, Mazzaropi conquista um lugar dentro do mercado cinematográfico, mas vai além: embora tenha criado uma imagem cheia de clichês (e talvez, exatamente por causa disso), fixa a imagem do caipira como um dos elementos da identidade do povo do interior brasileiro. Desse modo, ele concretiza a convenção em um retrato do homem do campo que, embora seja uma simplificação, retorna em um momento de mudança na qual esse homem se vê obrigado a mudar o seu modo de vida e se recolocar socialmente. Sendo assim, podemos compreender que essa simplificação é uma espécie de abstração, que é um processo fundamental para construir um mito ou dar curso a isso que chamamos imaginário social. Alguns de seus filmes mostravam o caipira fora do

⁸⁷ *Nhô Anastácio chegou de viagem*, 1908, curta-metragem, Rio de Janeiro, direção de Júlio Ferrez. Considerado a primeira comédia do Cinema Brasileiro. NETO, Antônio Leão da Silva. Dicionário de filmes brasileiros: curtas e média metragem. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2006. p. 816.

⁸⁸ ABREU, Nuno Cesar. *Anotações sobre Mazzaropi que não era Tatu*. In.: *Revista Filme Cultura*, n° 40. Rio de Janeiro: Embrafilme, Ago/Out de 1982. p. 38.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ *Idem*.

ambiente rural, o que parece se constituir em mais um motivo de empatia do público. São aventuras de um homem do campo se deparando com ambientes e hábitos ainda desconhecidos para ele, como o quartel, o trabalho na cidade e os novos hábitos de consumo.



Figura 6. Cartaz do filme *Sai da frente*, direção de Abílio Pereira de Almeida. Autor desconhecido, 1952. Folder da Retrospectiva Vera Cruz apresentada no Festival de Biarritz (sem data).



Figura 7. Cartaz do filme *Jeca Tatu*, direção de Milton Amaral. Jaime Cortez, 1959. Disponível em: <http://blogspot.com.br/2012_09_01_archive.html>. Acesso em: 10 fev. 2014.

Estava claro que havia uma grande fatia do público que ainda não se identificava completamente com os novos valores da sociedade e via no personagem uma forma de reafirmar os velhos valores. No caso de Mazzaroppi, se por um lado a sua representação do caipira significava a lembrança de um país onde o progresso ainda não chegara por completo, por outro lado, era também interpretado por grande parte dos espectadores como o brasileiro que consegue resolver espertamente as suas dificuldades, driblando a miséria e as rápidas mudanças sociais em atitudes que misturam ingenuidade e esperteza.

Nessa época, os filmes que dominavam o mercado eram as chanchadas da Atlântida, onde a identidade cultural estava ligada ao universo urbano e politizado da capital do país, e de modo particular, aos cariocas, “cujas personagens,

tradutoras de um espírito da malandragem carioca, possuíam determinadas características de modernidade ligadas à vida urbana".⁹¹ A cultura urbana carioca já havia se consolidado como representante do *status* de identidade nacional, fazendo com que as demais expressões que pudessem revelar a diversidade do cenário cultural brasileiro fossem rotuladas como "regionalistas" (não apenas o caipira, mas o gaúcho, por exemplo). Desse modo, o caipira não viria a reivindicar para si a representação da identidade nacional – principalmente porque ele se encontra inserido em uma indústria cultural que já está consolidada e que reproduz o discurso hegemônico oficial – mas poderia reforçar a existência de outras identidades culturais, "trazendo à tona o imaginário forte e presente de toda aquela massa camponesa vítima do projeto de industrialização brasileira".⁹²

Embora não apenas os filmes de Mazzaropi pensassem sobre "*sinais de brasilidade a partir do outro colocado pelo 'interior brasileiro' (o sertão ou o mundo caipira)*"⁹³ – o filme *O Cangaceiro* (1952), de Lima Barreto, por exemplo, colocava a busca por uma identidade nacional a partir de referências sobre a vida rural nordestina. Apesar disso, é importante lembrar que esse olhar que tentava identificar outras possibilidades de "identidade brasileira" e outros modos de ser e viver dentro do país era, sempre, um olhar carregado de estranhamento, de certa distância, o que não acontecia com os filmes cariocas, cujas referências visuais e os tipos que representavam a ideia do que era "ser brasileiro" já haviam sido assimilados e aceitos como modelo. Sendo assim, o interior brasileiro mostrado nesta época nunca deixou de ser encarado como o "outro".⁹⁴

A imagem do malandro carioca, perpetuada e popularizada por Oscarito e Grande Otelo nas Chanchadas desde os anos 1940, passa a conviver com o estereótipo do caipira de Mazzaropi, desde seu primeiro filme, *Sai da frente*, de 1952. O personagem sofre uma mudança definitiva a partir do filme *Jeca Tatu*, de 1959, onde a sua figura se torna invariavelmente mais próxima do personagem de Monteiro Lobato, o que vai popularizar a sua postura física e o figurino do personagem como a figura do caipira: "*a calça acima da botina, deixando aparecer uma parte da canela, o chapéu de palha, o fumo de rolo, a camisa xadrez, e o andar desengonçado, com os braços ligeiramente abertos, ombros*

⁹¹ BRAGANÇA, Maurício de. *Op. cit.*, p. 108.

⁹² *Idem.*

⁹³ *Ibidem*, p. 109.

⁹⁴ *Idem.*

levemente suspendidos, o que encolhia seu pescoço”.⁹⁵ A aceitação do homem do interior mostrado de forma um tanto caricata se deu porque o projeto de desenvolvimento nacional que foi esboçado na revolução de 30 já estava totalmente colocado e o país acreditava que já havia se distanciado de suas raízes de desenvolvimento a partir da agricultura. Desse modo, era possível encarar a figura do caipira como uma identidade distante, que acabou por se tornar uma ficção, embora carregasse pontos de identificação com muitos brasileiros.⁹⁶ É interessante perceber que a figura do caipira nos cartazes dos filmes de Mazzaropi é frequentemente desenhada no estilo das ilustrações cartazes das comédias americanas da época, mas especialmente no que diz respeito ao personagem *Jeca Tatu*, embora os cartazes ainda mantenham basicamente os elementos dessa “linguagem” gráfica, essa configuração faz com que raramente seja possível perceber todos os elementos que compõem a imagem desse personagem, principalmente a sua postura física, elemento marcante em sua composição.

Do caipira surgido nos anos 1950, daremos um salto até o personagem Macunaíma no cinema, no final da década de 1960. Nessa obra literária modernista, lançada em 1928, o personagem é considerado, por vários autores de pesquisas ou outras publicações⁹⁷, como uma matriz do que estaria presente no imaginário social brasileiro. Não raro, essa afirmação tem como base alguns discursos sobre a formação da nação, como a ausência de identidade nacional, a gradativa miscigenação racial e os aspectos climáticos do país.⁹⁸

Adaptação para a literatura das aventuras do deus do mal e do catecismo originário do folclore amazonense e que haviam sido compiladas por Koch-

⁹⁵ BRAGANÇA, Maurício de. *Op. cit.*, p. 109.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 109-110.

⁹⁷ Por exemplo, um texto da Escola Superior de Guerra, de 1971, que, segundo Marcelo Gonçalves Ribeiro, lamentava a existência de blocos culturais que resistissem às mudanças que, segundo os militares, favoreciam o desenvolvimento do país, e cujo trecho dizia: “Os bagaços culturais da cultura (...) se manifestam através das necessidades primárias, emocionais, sob forma de comportamentos totêmicos, ingênuos, sem qualquer influência dominante dos valores civilizados. Presente, toda a riqueza dos desejos, da vontade e dos interesses da famosa figura do herói sem caráter de Macunaíma (...), desvinculada da ordem social e do progresso civilizador. Da letra impressa e do raciocínio lógico, seguro e conseqüente (...)” Escola Superior de Guerra (Brasil). Departamento de Estudos. *O homem em nossa época*. Rio de Janeiro: ESG, 1971. p. 4. *Apud* RIBEIRO, Marcelo Gonçalves. *Macunaíma (de Daibert): múltiplas representações de um anti-herói sem caráter*. Tese (Doutorado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009. p. 12.

⁹⁸ RIBEIRO, Marcelo Gonçalves. *Op. cit.*, pp. 11-12.

Grünberg⁹⁹, Macunaíma, obra definida como uma rapsódia, procura identificar o caráter brasileiro e “*as raízes inconscientes de sua nacionalidade*”¹⁰⁰, fazendo uso das formas de criação popular coletivas, embora esteja, de fato, retomando, selecionando e organizando os mitos e lendas dentro do discurso literário.¹⁰¹ Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, “*sendo o mito uma forma fechada, cuja maior função é a despolitização do real, a arte é seu contrário, isto é, uma atividade de descoberta. É nesse sentido que nasce o novo Macunaíma, portador e deflagrador das condições básicas do tempo em que se insere*”.¹⁰²

Embora a nossa principal reflexão seja sobre a imagem, especialmente a imagem gráfica, e não sobre literatura, é importante ter em mente que muitas imagens que hoje são facilmente reconhecidas por nós e viraram referências reconhecidas no tempo pela sua forma ou estilo, foram primeiramente imagens mentais criadas a partir de textos literários. Junto a fotografias, postais e demais impressos que guardam registros sobre determinada época, sobre o modo de se vestir, mobiliar a casa e outros hábitos sociais, a literatura ajudou (e ajuda) a criar um imaginário que é guardado, revisitado e frequentemente transformado.

Nos anos 1960, a proposta de redescoberta do Brasil feita pelos modernistas na Semana de 22 estava de volta, em novos termos: enquanto os modernistas procuravam pela independência cultural, por suas raízes, e tentavam uma espécie de descolonização da cultura brasileira procurando definir uma nacionalidade, agora a procura era pelo reconhecimento do Brasil a partir de sua estrutura social e econômica, e pela independência econômica. O Cinema Novo fazia parte desse núcleo cultural que procurava por tal identidade nacional e o filme de Joaquim Pedro de Andrade é parte desse núcleo de produtores de cultura que passam a se preocupar com os problemas do país e do público.¹⁰³

Desse modo, embora Macunaíma seja um texto que possui narrativa fragmentada, ele é repleto de referências ao universo folclórico nacional (o que acaba por transformar o personagem, assim como o Jeca, em um homem do campo). Se tal estrutura dificulta uma leitura objetiva e uma correspondência imediata entre imaginário e personagens, tornando mais difícil reconhecer os

⁹⁹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.53.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 53-54.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 54.

estereótipos¹⁰⁴, permite, na adaptação feita para o cinema, certa agilidade, não apenas pela participação de Grande Otelo, popular ator e muito conhecido desde as primeiras Chanchadas, mas por tornar o herói mais próximo da personificação do brasileiro que “se vira” e consegue solucionar as maiores dificuldades, ainda que o personagem seja outra versão do malandro, o “herói sem caráter”. Se antes José de Alencar, através da obra romântica *O Guarani*, procurou retratar, na figura do índio Peri, o povo brasileiro como sendo nobre e corajoso, em Macunaíma o personagem é motivado pelos prazeres mundanos. Essa visão do brasileiro como malandro, imoral em relação ao anterior, acabou por ser amenizada a partir do momento em que o Brasil passou a ser considerado um país em pleno desenvolvimento, ou seja, quando a oposição *subdesenvolvido* e *desenvolvido* se tornou mais fluida e os anseios por uma vida melhor, aparentemente, estariam mais próximos de serem concretizados. Partes dessas referências estão presentes também no cartaz do filme, especialmente a malandragem do personagem e o universo de figuras folclóricas que fazem parte da história. Observando mais atentamente, podemos perceber, também, o mito de que, ao se distanciar da natureza, a inocência seria irremediavelmente corrompida.

2.5. Representação Social

As imagens impressas em suportes gráficos bidimensionais ou tridimensionais são tão reveladoras quanto misteriosas; compreender a natureza delas não é tarefa fácil e tentar interpretá-las se configura em perigo constante. Contudo, se poderia afirmar com certa segurança que, em termos quantitativos, hoje as imagens são produzidas de forma tão volumosa e constante que se tornaram, talvez, o objeto mais produzido pela humanidade. Há autores que mencionam o fim da logosfera e o início da iconosfera.¹⁰⁵ Concretamente verificase que os produtores de imagens não podem fixar ou controlar os seus significados, embora tentem arduamente fazê-lo;¹⁰⁶ de qualquer modo, consideramos extremamente importante que para avançarmos nesse campo é preciso pensar: a imagem é para quem? Quem faz uso da imagem? Assim sendo,

¹⁰⁴ RIBEIRO, Marcelo Gonçalves. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁵ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.

¹⁰⁶ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 223.

o significado da imagem depende do contexto em que ela foi produzida, do seu contexto social – entendendo-se por tal “*um ‘contexto’ geral, cultural e político, bem como as circunstâncias exatas nas quais a imagem foi encomendada e também seu contexto material, em outras palavras, o lugar físico onde se pretendia originalmente exibi-la*”.¹⁰⁷

Ao analisar objetos do passado, por exemplo, nos deparamos com artefatos que estão fora do seu tempo e, muitas vezes, fora do seu espaço, ou seja, deslocados do seu local de origem e, não raro, de seu uso original. Esses objetos deslocados de seu mundo acumulam discursos de outros tempos e contextos, pois cada observador constrói a sua descrição segundo as formas de contemplação, sua bagagem cultural ou os significados que vão sendo modificados através das várias formas de apropriação promovidas pela sociedade em que ele está inserido.¹⁰⁸

Assim, ficam constatadas duas coisas: uma, que as imagens são produzidas e dirigidas às pessoas e não há, portanto, imagens autônomas no mundo; elas serão sempre produzidas por homens e mulheres e certamente terão que ser vistas por essas mesmas pessoas. Em segundo lugar, que nós interpretamos as imagens, sempre conforme a nossa visão do presente, e precisamos tentar descobrir, pesquisando sobre os códigos da época, maneiras de compreender as imagens que estão fora do nosso tempo de forma a não torná-las imagens de hoje, mas chegar perto do seu significado original. Da mesma forma que devemos fazer quando usamos textos como evidência, é preciso lembrar que, embora algumas imagens tenham sido produzidas com a intenção de se tornar um registro, a maioria delas não foi criada com esse propósito, mas serviu a diversas funções – religiosas, estéticas, políticas e inúmeras outras. Tiveram papel de destaque na “construção cultural” da sociedade e podem ser encaradas como testemunhas dos arranjos sociais e das maneiras de ver e de pensar no passado.¹⁰⁹ Sendo assim, “*representações da sociedade são feitas e usadas em organizações sociais, e nós a compreendemos melhor quando as colocamos nesse contexto*”.¹¹⁰

¹⁰⁷ BURKE, Peter. *Op. Cit.*, p. 225.

¹⁰⁸ BAXANDALL, Michael. *Op. cit.* (2006), Introdução à edição brasileira, SALGUEIRO, Heliana Angotti. p.10

¹⁰⁹ BURKE, Peter. *Op. Cit.*, p. 234.

¹¹⁰ BECKER, Howard S. *Falando da sociedade – ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009. p. 185.

Podemos então compreender que a construção do material simbólico e as imagens que são criadas e circulam, a partir da formação de determinado imaginário social, fazem parte de uma dinâmica de trocas simbólicas que constitui um campo. Tomando como exemplo o campo da arte, segundo a denominação de Bourdieu, notamos que as relações se baseiam na tríade *produção, circulação e recepção*, ou seja, numa relação entre o espaço topológico daqueles que fabricam os objetos, o espaço dos consumidores e também o espaço dos agentes de legitimação. Assim, as relações de trabalho e cooperação, e as várias etapas pelas quais uma obra deve passar, são fundamentais para o seu resultado final. Existe um conjunto de relações entre o artista e os outros artistas e, além disso, o conjunto de agentes engajados na produção da obra e o valor social dela (críticos, diretores de galerias, mecenas etc.). Desse modo, o artista não seria aquele gênio criativo autônomo dotado de dom e intuição, nem subordinado apenas às coerções do meio ou às demandas diretas de uma clientela, mas submetido a um universo social, dotado de tradições próprias, leis particulares de funcionamento e de recrutamento e, portanto, de sua própria história, que é o universo da produção artística.¹¹¹ Assim, a autonomia da arte e do artista não é senão uma autonomia (relativa) desse espaço de jogo que o autor chama de campo, autonomia que se institui pouco a pouco e, sob certas condições, no curso da história.¹¹²

Para Bourdieu, o que se chama *criação* é o encontro entre um *habitus* socialmente constituído e certa posição já instituída, ou possível, na divisão do trabalho de produção cultural e, em segundo lugar, na divisão do trabalho de dominação – o trabalho através do qual o artista faz sua obra e, inseparavelmente, se faz como artista, pode ser descrito como a relação dialética entre a sua função social, enquanto prática profissional e seu *habitus*, que o predispõe de forma mais ou menos completa para ocupar essa função ou transformá-lo mais ou menos profundamente.¹¹³ Embora Bourdieu admita que exista uma autonomia parcial dentro do campo, ela não excluiria a dependência: as revoluções específicas, que perturbam as relações de força no interior de um campo, só são possíveis na medida em que aquelas que importam as novas disposições e querem impor as novas posições encontram, por exemplo, um apoio fora do campo, em públicos

¹¹¹ BOURDIEU, Pierre. *Mas quem criou os criadores? In.: Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 163.

¹¹² *Idem*.

¹¹³ *Ibidem*, p. 164.

novos cujas demandas são ao mesmo tempo expressas e produzidas por eles.¹¹⁴ É sempre o movimento de um grupo – social.

A noção de *campo* é definida como um espaço social de relações objetivas entre agentes e entre agentes e suas respectivas obras. Assim sendo, o *campo* se estrutura a partir do entrelaçamento entre instâncias de produção, reprodução e consagração de bens simbólicos. Nessa organização social, cada agente ocupa uma posição dentro de uma das instâncias e essa posição determina suas ações.¹¹⁵ O campo molda o *habitus* de grupo e o *habitus* individual e ambos correspondem a um conhecimento adquirido e não universal, o que define o agente não apenas como suporte da estrutura social na qual se localiza, mas como indivíduo dotado e liberdade de ação. Diversas lógicas regulam as relações objetivas dos agentes em busca de legitimação, o que Bourdieu chamou de luta pelo poder simbólico, que quer dizer a procura de um repertório “particular” de sinais que ilustram a visão “individual” do agente. Devemos entender esses termos – particular e individual – como resultantes da combinação da trajetória individual do agente com a sua formação dada por sua localização no campo ou sua formação social em geral.¹¹⁶ Desse modo, não é difícil compreender que a produção de imagens tem a ver também com o lugar social do indivíduo, ou o lugar que o indivíduo gostaria de ocupar dentro desse ambiente.

A busca por uma identidade social dentro das obras de arte nos parece bastante antiga, mas de maneira geral, e especialmente no que diz respeito ao século XX, ela pode ser detectada mais facilmente dentro de países que estiveram, ou que estão sendo, de alguma forma, submetidos à opressão causada pelo seu próprio governo, por regras sociais rígidas e intolerantes. A identidade social contida em uma obra cinematográfica e, por extensão, às peças gráficas referentes a ela, tem a ver com a memória e também com o momento histórico e social, os acontecimentos que cercam o local onde se originou a obra. Portanto, não é por acaso que, dentre as indústrias que começaram a se desenvolver no país durante esse período, esteja a indústria gráfica. A princípio servindo à distribuição de ideologias políticas, os impressos foram de grande utilidade para a formação do

¹¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* (1983), p. 165.

¹¹⁵ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002. pp. 59-73. *Apud*. CIPINIUK, Alberto, texto disponibilizado na aula de História do Design, PPG PUC-Rio, 2007.

¹¹⁶ *Idem*.

imaginário social do país, difundindo imagens que seriam perpetuadas e se tornariam símbolos duradouros de representação social.

No final do século XIX, a fotografia em tom contínuo (uso de retícula) começou a ser usada como matéria prima na reprodução de imagens pelos impressores. Ela vai se popularizando ao lado da litografia e se afirma definitivamente a partir do cartão postal, que tinha tratamento artístico e era utilizado como registro familiar (inclusive no Brasil), virando item de coleções organizadas em álbuns. Foi nessa época, também, que houve o desenvolvimento do processo que permitiu a utilização de outros tipos de impressão, como o *offset* e a fotogravura. No Brasil o acesso às novas máquinas ainda demorou certo tempo, mas a produção gráfica continuou crescendo.¹¹⁷

Ainda no início da República, podemos notar práticas políticas e econômicas que, uma vez que foram institucionalizadas, perdurariam até os dias de hoje. Em 1897 foi fundada no Rio de Janeiro, por Machado de Assis, a Academia Brasileira de Letras. Desse modo, a literatura brasileira estava oficializada ou institucionalizada, refletindo a onda de “progresso” trazida pelo novo regime, especialmente na capital federal onde, já no início do século XIX, os salões literários faziam muito sucesso. As correntes literárias, influenciadas pelos europeus (simbolistas, parnasianas e naturalistas), dividiam a atenção com o trabalho de grandes escritores como Machado de Assis e Lima Barreto, que tratavam de temas nacionais e eram mulatos. Sua literatura ganhava espaço com o crescimento das cidades e a formação de uma classe média com certo poder aquisitivo e que era interessada em temas do seu cotidiano. Paralelamente às livrarias, continuava a prática dos vendedores de livros nas ruas e a distribuição de livros de temas diversos, além de orações (santinhos) e modinhas, produzidas por pequenas gráficas espalhadas por todo o país.¹¹⁸ Mas a República é menos tolerante que o antigo regime no que diz respeito à censura, e passa a controlar de forma rígida a circulação de ideias; concomitantemente, um sério quadro de inflação começa a afetar também o meio cultural – livros que faziam grande sucesso no Brasil, inclusive de autores nacionais, eram impressos na França e em Portugal.¹¹⁹

¹¹⁷ CAMARGO, Mário de. (org.). *Op. cit.*, pp. 40-41.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 47.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 46-47.

2.6. Imagem e memória social

Os cartazes de cinema são compostos para atender a uma função comercial, feitos para chamar o público para o cinema e, hoje, ainda mais do que isso – ajudam a vender os produtos que derivam desses filmes – mas carregam a dimensão simbólica das imagens ainda mais que outros objetos de design que estão fora da dimensão gráfica. Se observarmos com atenção as imagens dos cartazes pertencentes ao cinema brasileiro, poderemos perceber traços da identidade (ou da ideia de identidade nacional), do imaginário do país. Desejariam as moças se parecerem com as atrizes louras? Parte dos rapazes se identificaria com os heróis de pele negra, vistos apenas recentemente nos cinemas?

Segundo Forty, “*a história do design é também a história das sociedades; qualquer explicação da mudança deve apoiar-se em uma compreensão de como o design afeta os processos das economias modernas e é afetado por eles*”.¹²⁰ Assim, “*um dos aspectos de compreensão mais difícil nesses processos é o papel desempenhado pelas ideias, pelo que as pessoas pensam do mundo em que vivem*”.¹²¹ Então, como identificar (nos cartazes de cinema nacionais) os mitos e o sentido implícito que mencionamos mais acima, criados a partir das crenças e das experiências cotidianas das pessoas?

A familiaridade e a proximidade do público em geral com as imagens incluem em sua origem o hábito do retrato de família. A grande maioria dos cartazes de cinema traz como imagem principal a figura humana. Há semelhança com os retratos individuais e os de família, ambos privados, mas no caso dos cartazes de cinema há também imposição de atitudes através da posição de personagens, criação de poses e valorização de determinados tipos físicos. A imagem pública dos indivíduos no Brasil teve sua construção visual iniciada pelo hábito de se encomendar retratos pintados como forma de afirmar a posição social. O início dessa prática no período colonial acabou por se estender até os dias de hoje, mas de outra forma: no século XIX, as pessoas públicas que costumavam sair nas notícias de jornais por vezes tornavam seus retratos públicos

¹²⁰ FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 14.

¹²¹ *Ibidem*, p. 15.

pintados pelas mãos de um artista em exposições de arte.¹²² Nos dias de hoje, as pessoas que têm suas imagens públicas estão, além dos jornais, em outros meios de comunicação e aparecem principalmente em revistas e em *sites* dedicados a fofocas. Hoje, as poses encontradas nos cartazes de cinema em geral também se assemelham às imagens produzidas pela propaganda de moda, tanto em peças publicitárias como em editoriais.

A importância de tais retratos, particularmente os fotográficos, está na sua condição de registro da intimidade do indivíduo. Essas imagens remetem a uma espécie de culto da memória, em que o registro visual possibilita “a permanência de uma continuidade do passado familiar”¹²³, servindo de fio condutor da memória dentro de um mundo fragmentado e dispersivo, resistindo à velocidade do tempo e contribuindo para a fixação da autoimagem dos indivíduos e também dos grupos familiares.¹²⁴

José Luis Brea afirma que a imagem carrega uma “*promessa de duração, de permanência – contra a passagem do tempo*”.¹²⁵ Ela é dotada de um potencial simbólico que faz com que traga marcada em sua configuração mais do que as cores e formas, mas o que gostaríamos de ser, de ter ou de guardar. Assim todo o sentido das imagens do mundo – dentro de certa concepção da cultura, em seu conjunto – seria de se rebelar contra essa finitude.¹²⁶

Mas o retrato, a despeito de sua impressão de realidade e afirmação da individualidade, parece ser o meio de representação em que, de forma mais complexa do que aparenta, se torna “*equivalente à forma como os indivíduos coletivamente se organizam para regular e estabelecer valores para uma sociedade*”.¹²⁷ Ele faz parte de um sistema de relações que, ao mesmo tempo em que revela valores, também os cria. Desse modo, a fronteira entre o individual e o coletivo possui uma linha tênue, pois nós afirmamos a nossa individualidade a partir do outro.

¹²² CIPINIUK, Alberto. *A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. p. 20.

¹²³ SCHAPOCHINIK, Nelson. *Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade*. In.: NOVAIS, Fernando A. (coord. coleção); SEVCENKO, Nicolau (org. volume). *História da vida privada no Brasil*. Volume 3. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. p. 457

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, 2010. p. 9.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ CIPINIUK, Alberto. *Op. cit.* (2003), p. 14.

A imagem, em sua essência, é representação social. É preciso que ela diga respeito a algo que interesse a alguém, que seja reconhecida por ele, ou não passaria de simples figura, despida até mesmo da compreensão das formas. É surpreendente o modo como a imagem pode ser mais, possuir maior valor do que a própria pessoa ou objeto que ela representa – desde as antigas épocas quando a morte era assimilada através de longos rituais onde reis e imperadores eram velados em ricos funerais por meio de imagens esculpidas que pareciam vivas, “*como se a pedra esculpida aspirasse nela o sopro dos desaparecidos*”.¹²⁸ Como já vimos com Brea, a ideia de vencer a finitude também se encontra presente aqui: segundo Debray, essa transferência da alma do morto para a sua representação significaria um “*prolongamento sublimado, mas ainda físico, de sua carne*”.¹²⁹ A imagem arcaica tinha o poder de conferir tamanha excelência a um indivíduo, que transformou rapidamente a representação em um privilégio social. O seu uso poderia guardar tanto poder, durante tanto tempo, que em Roma, por exemplo, até o Baixo Império, a exibição de retratos individuais em público era controlada. As mudanças foram acontecendo gradativamente: no primeiro momento, apenas os mortos ilustres tinham direito à efígie; depois, os poderosos ainda vivos e sempre do sexo masculino tiveram direito a exibir suas imagens publicamente e, bem mais tarde, as mulheres tiveram o direito de serem representadas em bustos e retratos. E ao cidadão comum restou esperar o fim da era republicana para ter direito à imagem.¹³⁰

Desse modo, é fácil perceber que a imagem, na história da humanidade, foi constantemente usada como representação social. Não há ação humana fora das estruturas sociais; portanto, podemos afirmar que não existe imagem desligada desse contexto, pois a representação de imagens é uma prática social que possui sua origem na noite dos tempos. Uma imagem ou uma representação social é uma especialização do tempo; as coisas concretas que chamamos de artefatos possuem uma noção que as precedem, noção essa construída pelas práticas e relações sociais. Sendo assim, elas são dotadas de ideologia. Quem produz uma imagem, o faz para chegar a um objetivo, elas têm um valor de uso – o produtor a usa para dizer alguma coisa. Não quer dizer que exista alguma

¹²⁸ DEBRAY, Régis. *Op. cit.*, p. 26.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Idem.*

intenção ruim por detrás, mas há sempre alguma intenção – de fato, elas nunca são neutras. As representações tanto na arte antiga quanto nas atuais peças de propaganda que se tornaram abundantes, a partir da época moderna, são reflexos do modo de vida da sociedade; dos retratos dos nobres, burgueses ou trabalhadores, pinturas com temas de paisagens ou naturezas mortas, fotografias de todos os tipos, impressos publicitários com ilustração ou fotos, a filmes e programas de televisão. Todas essas imagens, independentemente do seu suporte, tratam de representar o mundo, mas não o mundo das coisas, o mundo das ações humanas que produzem coisas.

Assim, as imagens de referência ao passado cumprem um pouco o papel de manter fixas em si um fragmento do tempo, dando a sensação de termos algo que possui uma natureza menos efêmera do que as inúmeras informações que recebemos todos os dias. Para Andreas Huyssen, a emergência da memória é uma das principais preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais. Ele afirma que *“esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX”*.¹³¹ Mas, segundo o autor, teriam ocorrido algumas mudanças principalmente a partir do poder da eletrônica: o acúmulo de memória passou a ser medido em *bites* e no poder de reciclar o passado. E, lembrando da arte de reprodução mecânica citada por Benjamin (e incansavelmente divulgado nos cursos de formação profissional para designers), afirma que a fotografia hoje teria recuperado a sua aura de originalidade a partir de sua reciclagem digital. Para ele, *o “famoso argumento de Benjamin sobre a perda ou declínio da aura na modernidade era apenas uma parte da história: esqueceu-se que a modernização, criou ela mesma, a sua aura”*.¹³² Assim, nos dias de hoje é a digitalização que dá aura à fotografia “original” e a própria aura se tornou, ela mesma, objeto de estratégia de *marketing* na indústria cultural.¹³³ Sobre essa discussão, teremos que nos posicionar de forma cuidadosa; sendo a ideia de aura formulada a partir de uma noção metafísica, ela é, na verdade, para o campo da arte, uma idealização criada por críticos de arte dentro de um sistema de valorização da noção moderna do artista como gênio da criação da obra de arte.

¹³¹ HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9.

¹³² *Ibidem*, p. 23.

¹³³ *Idem*.

Nesse processo de transformar o artista em gênio, possuidor de um dom "mágico", e sua obra em um objeto inigualável, o que foi denominado como aura constituiu-se, desde sempre, no objeto de *marketing* de que fala Huyssen. A sua existência não se dá concretamente e, volta e meia, retornamos a esse conceito justamente para lembrar que ele é construído.

Os retratos passaram a ser mais numerosos a partir da popularização da fotografia. Nem todo mundo podia ter um retrato pintado a óleo, mas os estúdios fotográficos possibilitaram que um maior número de pessoas pudesse registrar a si próprias e à família, a colecionar fotografias. Os fotógrafos Lambe-Lambes, muito comuns durante todo o século XX, também contribuíram para a criação desse imaginário que é tanto individual quanto coletivo, registrando a vida social cotidiana. Os registros fotográficos produzidos por esses fotógrafos podem ser considerados como uma construção social, em que os significados são produzidos em conjunto pelo fotógrafo e o fotografado. Todos os elementos que fazem parte do retrato, desde as poses, gestos e posturas, até os objetos, roupas e lugares fotografados, são elementos de elaboração de uma memória visual produzida intencionalmente.¹³⁴ Além disso, são eles próprios, enquanto imagens, importantes ferramentas para a constituição de uma cultura visual, pelo regime visual da cultura, na qual o indivíduo é indivíduo desde que possua uma imagem.

Desse modo, nos retratos de família e também nos cartazes de cinema, é o *habitus*, o universo simbólico que vai definir como a pessoa será registrada ou, como já vimos em Baxandall, como vamos interpretar a sua imagem. No caso dos retratos, cada detalhe escolhido demonstra como o retratado gostaria de ser visto, e, não raro, ele deseja aparecer numa posição social superior à sua. Assim, os retratos são uma representação, portanto, há neles o que Goffman define como uma idealização.¹³⁵ Embora não esteja se referindo particularmente aos retratos, mas ao modo de representação do indivíduo em geral, ele diz que existe uma fachada social onde a configuração da imagem é pensada a partir de três elementos: cenário (que é o ambiente), aparência (a estética visual) e maneira (posturas e gestos).¹³⁶ Desse modo, poderíamos afirmar que toda imagem é

¹³⁴ ÁGUEDA, Abílio Afonso da. *O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008. p. 138.

¹³⁵ GOFFMAN, Erwing. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 40.

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 29-36.

representação e privilegia um modo de olhar e um modo de apresentar o que se vê. Assim como essa configuração pode ser reconhecida no universo dos retratos, nos cartazes de cinema também é possível, muitas vezes, reconhecer facilmente os tipos que formam o universo iconográfico de personagens da narrativa clássica no cinema. Pela postura e pelo figurino de um ator é possível saber se ele é o vilão ou o mocinho, em que época se passa a história, se o filme é romântico, comédia ou de aventura. Alguns cartazes reproduzem a forma de representar a figura humana ou as técnicas gráficas usadas em outros países. Um bom exemplo disso é o trabalho de Benicio, hoje reconhecido como um dos maiores ilustradores brasileiros e com uma grande produção de cartazes de cinema. Assim, a maneira pela qual os elementos formais de uma representação (seja de uma imagem, seja de um objeto) são apresentados, será capaz de dar pistas sobre o que se pretende mostrar e com que propósito.

Mas por que as imagens passaram a ser tão importantes? Efetivamente, como já vimos em Debray, elas sempre estiveram ligadas aos rituais religiosos com vistas à perpetuação dos vivos e, principalmente, segundo a maior parte da literatura, a partir do Renascimento, também aos cidadãos que ganhavam muito dinheiro – nem sempre de forma lícita – e que encontravam na aquisição de pinturas e esculturas uma forma de satisfação pessoal em possuir obras consideradas de boa qualidade, e nas benfeitorias realizadas através de pinturas nas igrejas, uma forma de pagar uma indenização à sociedade, *algo entre uma doação caridosa e o pagamento de taxas ou de impostos à Igreja*.¹³⁷ É verdade também, que as benfeitorias nas igrejas eram privadas, isto é, capelas privadas construídas dentro de espaços públicos, sobretudo, para perpetuação simbólica dos poderosos de então. Do mesmo modo que hoje donos do jogo do bicho “patrocinam” os desfiles de carnaval, os príncipes do início da Idade Moderna, assim como aqueles que os precederam, consertavam os tetos das igrejas, ou das capelas privadas que possuíam, pois sabiam que seria lá que seriam enterrados. Assim, os pintores eram sempre contratados por alguém e esse comendatário, quase sempre, interferia de forma intensa no trabalho do pintor. A pintura de boa qualidade técnica ou estética, ou que passou a ser considerada assim, era produto de uma prática comercial, e muito dessas práticas, seja da própria prática da

¹³⁷ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 13.

pintura, como do financiamento para a construção de um capital simbólico, estão concretamente materializadas nas pinturas.¹³⁸ É preciso lembrar que a figura do artista “independente”, que pinta segundo a sua própria vontade e no seu próprio ritmo de tempo, produzindo obras autônomas em si mesmas, objetos tidos como coisas transcendentais ou anti-históricas, surge a partir da era moderna. É na Idade Moderna que surge o conceito de individualidade e os conceitos de autonomia da arte, da obra de arte válida para sempre e do artista como alguém dotado de uma natureza especial que difere dos outros homens, o homem imortal.

A construção do modo de representar “moderno” ou “realístico” que hoje nos é tão familiar, começou a ser construída no Renascimento, exatamente quando o termo “arte” começou a ser utilizado, especialmente a partir do século XVIII, no Ocidente e onde “*a função estética das imagens, pelo menos nos círculos de elite, passou a dominar os muitos outros usos desses objetos*”.¹³⁹ Foi a partir do Renascimento que a forma de olhar a pintura e o valor dado à imagem passou a mudar gradativamente. Aparentemente, essas mudanças estão ligadas às mudanças no grau de importância de determinados elementos que as constituíram; no caso da pintura, podemos tomar como exemplo o desuso dos pigmentos preciosos, como o ouro, a prata ou o lápis-lazúli, na mesma proporção em que aumentava o interesse pela habilidade da técnica pictórica e do uso das cores de outros pigmentos naturais. Sobre as mudanças estruturais na configuração da imagem, podemos citar o uso da unificação em um único espaço para a representação de diferentes temporalidades, ou o uso da perspectiva, ou da forma naturalista, que era a que representava o mundo de forma mais próxima da impressão que temos sobre ele.¹⁴⁰

Mas talvez as duas mais significativas revoluções na produção de imagens contemporâneas, de acordo com o regime cultural a partir da Idade Moderna, sejam o surgimento da imagem impressa durante os séculos XV e XVI e o surgimento da imagem fotográfica – incluindo-se aí o filme e a televisão – nos séculos XIX e XX.¹⁴¹ Essas duas revoluções possibilitaram que as imagens fossem elaboradas e transportadas mais rapidamente do que as pinturas, e

¹³⁸ BAXANDALL, Michael. *Op. cit.* (1991), p. 12.

¹³⁹ BURKE, Peter. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁰ Ver e enxergar tem uma dimensão cultural e a forma naturalista é tida como verossímil porque é racional. A representação depende de uma convenção do real e a noção de realidade depende do tempo e do lugar.

¹⁴¹ BURKE, Peter. *Op. cit.*, p. 21.

permitiram “*um grande aumento no número de imagens disponíveis para as pessoas comuns*”.¹⁴²

Em seus estudos sobre a utilização de aparatos óticos na primeira metade do século XIX, Jonathan Crary sugeriu que o observador do período moderno e sua competência perceptiva teriam sido forjados através da utilização desses novos instrumentos, que necessitavam de uma participação maior do sujeito, isto é, do corpo do observador, tanto do ponto de vista da atenção como do ponto de vista corporal. Desse modo, Crary estabelecia uma distinção entre espectador e observador, especialmente de forma etimológica: “espectador” é “*aquele que vê qualquer ato*”, o que lhe coloca em posição corporal passiva, enquanto o termo “observador” sugere significações mais interligadas ao sentido do olhar – como “*olhar com atenção; estudar*” – e até a ampliação desse conceito, podendo significar também “*cumprir ou respeitar as prescrições ou preceitos; obedecer a; praticar*”.¹⁴³

Direcionando a questão do olhar e da imagem para o espectador de cinema e sua relação com o cartaz cinematográfico, o ponto mais importante sobre o observador apontado por Crary é a constatação de *que o sujeito moderno, surgido a partir do século XIX, reveza sua condição de observador e espectador, na medida em que vive a dificuldade crescente de fixar o olhar sobre apenas um elemento, imagem ou objeto*.¹⁴⁴ Crary também admite a coexistência de diversos modos de olhar, o que implicaria uma coexistência de formas modernas e pré-modernas em uma mesma cultura visual.¹⁴⁵ Portanto, o observador se encontra em um universo visual e simbólico que pode ser um tanto complexo, daí a sua inserção na contemporaneidade e, eventualmente, na cultura pós-moderna. Embora a forma gráfica do cartaz de cinema pouco tenha mudado, o espectador se encontra num contexto de informações que se modificou bastante, o que influencia na sua forma de olhar tanto o cartaz quanto o próprio filme.

É extremamente difícil compreender uma imagem produzida em outro tempo; ela é um objeto deslocado de nossas vivências cotidianas, e desse modo, nós não temos os referenciais sobre as circunstâncias em que ela foi produzida e para qual uso. Muitas imagens que hoje nos são familiares fazem parte de

¹⁴² BURKE, Peter. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁴³ KOSMINSKI, Dóris. *O olhar inocente é cego: a construção da cultura visual moderna*. Tese (Doutorado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2008. p. 33.

¹⁴⁴ *Idem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 34.

convenções visuais que foram aceitas como naturais dentro de uma determinada cultura ou em um gênero.¹⁴⁶ Vimos que a partir da Idade Moderna estamos acostumados a aceitar que as imagens são reproduções fiéis do mundo real, e esquecemos que elas são, na verdade, representações sociais da realidade, isto é, convenções. Nossos olhos foram treinados de modo sistemático e assistemático para reconhecer e entender os códigos contidos nas imagens e, muitas vezes, esquecemos de que não há “olhar inocente” ou puro, pois nenhum olhar é totalmente objetivo ou totalmente livre de expectativas ou preconceitos. Toda imagem produzida registra “um ponto de vista”.¹⁴⁷

A imagem pode manter, por muito tempo, o mesmo sentido simbólico, sofrendo apenas mudanças sutis na sua forma, mas mantendo o seu significado adquirido dentro das convenções visuais. Detalhes cujos significados foram definidos através de estudos iconográficos nos permitem compreender um pouco do universo simbólico das pinturas que, destacadas do seu contexto, são difíceis de serem compreendidas sem um rigoroso método de análise. A interpretação de imagens através de detalhes formais e sensíveis foi denominada como “iconografia” e, embora seja um método que constitui uma forma de análise reconhecidamente eficaz em alguns pontos, em determinados contextos ela não é suficiente para desvendar uma imagem, o sentido implícito que mencionávamos, exatamente pelo seu caráter baseado primordialmente nos métodos de análise literária e da linguagem. Particularmente nos dias de hoje, por se tratar de uma “leitura da linguagem das formas”, sabemos, é preciso cautela ao se tentar traduzir em palavras o que vemos nas imagens, cuidado constantemente assegurado por Baxandall, que nos lembra várias vezes de tais perigos em seus caminhos de análise. O método iconográfico é específico para a interpretação e foi desenvolvido “cientificamente” no início do século XX. Segundo Peter Burke, a falha desse método consiste em sua capacidade de ser demasiadamente preciso em alguns casos, o que, por vezes, o torna limitado e, muito vago em outros. Para ele, de forma geral, esse método fica sujeito ao risco de não levar em conta toda a variedade de imagens ou de não considerar as várias questões históricas que podem ser esclarecidas com o auxílio das imagens.¹⁴⁸ Apesar de construir esse pensamento a partir do contexto da

¹⁴⁶ BURKE, Peter. *Op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 52.

historiografia, o que Burke deixa claro e serve para qualquer pesquisador, de qualquer área do conhecimento, que se utiliza da análise de imagens, é que, embora ela seja uma ferramenta importante, é preciso ir além da iconografia.¹⁴⁹ Assim, aparentemente, o que encontramos nos cartazes de cinema vai além da transposição da representação do assunto que se trata no filme; é a representação dos próprios mitos da sociedade, que claramente fazem parte de todas as ações promovidas pelo homem e, por conseguinte, de todas as obras criadas por ele.

Vimos até aqui que a identidade social é construída; os mitos que fazem parte de uma identidade nacional servem para criar pontos de identificação entre os indivíduos e manter a sociedade unida. Por outro lado, parece ser uma necessidade também do indivíduo de se sentir integrado, especialmente a partir das mudanças ocasionadas pelo capitalismo dentro da sociedade brasileira.

¹⁴⁹ BURKE, Peter. *Op. cit.*, p. 52.