

**PAULO ROBERTO STEENBOCK**

**O *HINO NACIONAL BRASILEIRO* E SUAS POSSIBILIDADES DISCURSIVAS NAS  
LINGUAGENS ESCRITA E VISUAL**

CURITIBA

2012

**PAULO ROBERTO STEENBOCK**

**O *HINO NACIONAL BRASILEIRO* E SUAS POSSIBILIDADES DISCURSIVAS NAS  
LINGUAGENS ESCRITA E VISUAL**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs.

CURITIBA

2012

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**PAULO ROBERTO STEENBOCK**

**O HINO NACIONAL BRASILEIRO E SUAS POSSIBILIDADES DISCURSIVAS  
NAS LINGUAGENS ESCRITA E VISUAL**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (Orientadora - Uniandrade)



Prof. Dra. Janice Cristine Thiél (PUC-PR)



Prof. Dra. Edna Polese (Uniandrade)

Curitiba, 16 de agosto de 2012.



## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho pode ser lido e avaliado de variadas maneiras. A forma como leio e faço minha análise conclusiva se divide em situações onde em algumas ocasiões o apoio e as orientações que recebi se pautaram em direcionamentos que priorizaram tecnicamente seu conteúdo, em outras sua abrangência, e em outras, o apelo emocional que me possibilitaram sua concretização. Início meus agradecimentos pela orientadora que conduziu esta realização. A Professora Doutora Verônica Daniel Kobs demonstrou para mim, na condução desta tarefa, a sua enorme capacidade e paciência, que ultrapassaram suas responsabilidades e me presentearam com seu exemplo de educadora e amiga, sem as quais a conclusão deste meu trabalho estaria bastante próxima da impossibilidade. Impossibilidade mais plausível sem o apoio que recebi do Colégio Militar de Curitiba, instituição que me proporcionou as condições de execução requeridas a esta realização. À família, meu especial preito de gratidão: ao Leonardo, à Gisele e ao Bernardo, filhos carinhosos e dedicados ao meu bem estar e às condições satisfatórias à realização deste trabalho, ora dirigindo palavras de apoio, ora proporcionando belas intervenções sobre arte e outros assuntos; à Débora, esposa e companheira inigualável, sempre dispondo de seu próprio tempo, me apoiando e incentivando incondicionalmente. Certamente, aqui, a impossibilidade da realização deste trabalho sem seu apoio seria uma realidade. Enumero também meus pais, meus parentes, amigos, colegas e companheiros, dos quais recebi importante e fundamental apoio. Especial agradecimento faço ao filósofo Mokiti Okada, que, inspirando-me e me conduzindo por intermédio de seus ensinamentos, possibilitou-me esta oportunidade ímpar de aprendizado.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	7
<b>ABSTRACT</b> .....	8
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 ANÁLISE DO <i>HINO NACIONAL BRASILEIRO</i></b> .....	14
1.1 A obra, o autor e seu posicionamento ideológico.....	14
1.2 A produção contextualizada historicamente.....	21
1.3 Abordagens feitas pela associação imagem/texto.....	24
1.4 A construção da identidade.....	25
<b>2 - <i>NOSSOS BOSQUES TÊM MAIS VIDA - A PARÓDIA DO HINO NACIONAL BRASILEIRO</i></b> .....	30
2.1 A análise paródica .....	30
2.2 Elementos de tensão .....	35
2.3 A apropriação paródica do <i>Hino nacional</i> .....	37
2.4 Título e tela – uma contradição paródica .....	39
2.5 O discurso ideológico em sua criação.....	41
2.6 O mito do paraíso perdido.....	45
2.7 Comprometimento crítico .....	48
<b>3 - <i>CIRANDA DA BANDA</i></b> .....	51
3.1 Estratégia discursiva.....	53
3.2 Características da arte <i>naïf</i> .....	55
3.3 A influência do Romantismo .....	57
3.4 Transfiguração visionária .....	59
<b>4. <i>DNA DO BRASIL, HINO NACIONAL EM TUPI</i></b> .....	61
4.1 A influência expressionista.....	61
4.1.1 O grupo “Die brücke” .....	64
4.1.2 O grupo “Die blaue reiter” .....	65
4.2 A tela de Adriane Stange.....	65
4.3 A identidade cultural .....	70
<b>5. A EXPERIÊNCIA DE NOVOS SIGNIFICADOS</b> .....	74
5.1 O diálogo entre as manifestações artísticas.....	74
5.2 O século XX e o momento colonial .....	75
5.2.1 O momento burocrático.....	76
5.2.2 O terceiro momento foucaultiano – o pós-moderno, a sociedade da imagem .....	77

5.3 Um enfoque amplo e abrangente.....	78
5.4 As pinturas de Carla Schwab e Eloir Junior .....	82
5.5 O deslocamento da identidade.....	86
<b>CONCLUSÃO</b> .....	89
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	93
<b>ANEXO 1 – A LETRA DO HINO NACIONAL BRASILEIRO</b> .....	96
<b>ANEXO 2 – INTRODUÇÃO ABOLIDA DO HINO NACIONAL BRASILEIRO</b> .....	98
<b>ANEXO 3 – AUTORIZAÇÕES PARA A REPRODUÇÃO DAS TELAS DOS PINTORES E PARA A TRANSCRIÇÃO DAS FALAS DOS ENTREVISTADOS</b> .....	99
<b>APÊNDICE – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS FEITAS COM OS ARTISTAS E COM O COORDENADOR E IDEALIZADOR DO CONCURSO DE PINTURAS</b> .....	105

## RESUMO

A exposição das pinturas participantes do concurso intitulado *120 anos de adoção do Hino nacional brasileiro* indicou variados enfoques e inúmeras possibilidades de interpretação pelos artistas participantes, pelos organizadores do evento e pelo público em geral. A grande variedade de recepções da obra pictórica, feita a partir do texto do *Hino nacional*, proporcionou o surgimento de análises voltadas às expressões literárias e plásticas. O objetivo desta dissertação é a busca pelo entendimento adequado da susceptibilidade persuasiva gerada pelo patriotismo, e de como ela se processa de maneira eficaz por intermédio da comunicação sensível da arte literária e visual, com ênfase a momentos e situações históricas pertinentes às análises. Não sendo uma característica inata, nem tampouco biológica, o patriotismo desenvolve-se principalmente pela ameaça de incursão estrangeira no território do Brasil e na cultura do país, e pela necessidade de o país se afirmar após a independência. As bases teóricas deste estudo variam de acordo com os temas trabalhados: as questões referentes à brasilidade baseiam-se nos estudos de Marilena Chauí e Sérgio Buarque de Holanda; Linda Hutcheon auxilia nas discussões sobre paródia; Fredric Jameson direciona a análise sobre a pós-modernidade e o Expressionismo é analisado por Graça Proença.

Palavras-chave: *Hino nacional*. Recepção. Brasilidade. Adaptação Pictórica.

## ABSTRACT

The exhibition of the canvases which took part in a contest called *120 anos de adoção do Hino nacional brasileiro* (120th anniversary of the Brazilian national anthem) indicated a variety of views and innumerable possibilities of interpretations by the participant artists, event organizers and the audience in general. The different perceptions of the pictorial works made from the text of the National anthem have made the emergence of analyses looking at the literary and plastic arts possible. The objective of this paper is the search for the adequate understanding of the persuasive susceptibility generated by patriotism, and how it is processed efficiently by means of visual and literary art sensitive communication, with an emphasis on historical times and situations pertaining to the analyses. As it is not a biological nor a native characteristic, patriotism is developed mainly by the menace of foreign incursion in Brazilian territory and by the necessity of an affirmative stand of the country after independence. The theoretical bases of this study vary according to its themes: issues concerning “brazilianness” are based on Marilena Chauí’s and Sérgio Buarque de Holanda’s studies; Linda Hutcheon helps the discussions on parody; Fredric Jameson guides the analysis about post-modernism, and the expressionism is analysed by Graça Proença.

Key words: National anthem. Perception. Brazilianness. Pictorial adaptation.

## INTRODUÇÃO

O Colégio Militar de Curitiba, a Fundação Mokiti Okada e a Associação Paranaense de Artistas Plásticos consolidaram o projeto de pinturas iniciado em 2006, intitulado “Pintando o Colégio Militar de Curitiba”, com a exposição comemorativa aos 120 anos da adoção do *Hino nacional* brasileiro. Em novembro de 2009, após seis meses do lançamento e da divulgação do concurso de pinturas com temática específica voltada ao *Hino nacional*, ocorrem a inauguração da exposição de trabalhos dos 16 artistas plásticos e visuais participantes e a premiação dos trabalhos classificados nos cinco primeiros lugares.

O processo desencadeado a partir da ideia do lançamento do concurso de pinturas sobre o *Hino nacional* gerou uma grande curiosidade nos promotores do evento, pelas possibilidades de retratar o povo e a cultura do Brasil e também pelo destaque do sentimento patriótico inserido nas telas.

O ponto de vista do artista impregnado na tela gera inúmeras possibilidades discursivas que desencadeiam avaliações amplas no processo da avaliação e classificação das pinturas. Notadamente os movimentos artísticos da pintura e literatura permeiam as telas, principalmente os movimentos renovadores da arte ocidental surgidos a partir do final do século XIX e do século XX, com ênfase ao discurso iniciado no Expressionismo e na releitura estética e discursiva do Pós-modernismo.

Os organizadores do evento realizado em 03 de junho de 2009, durante a abertura da exposição do concurso, no Espaço Cultural Mokiti Okada, destacaram que a idealização do concurso enfatiza a importância da inserção e do comprometimento cultural que toda a comunidade envolvida no projeto teria durante

sua realização, além da análise do sentimento patriótico dos alunos do Colégio Militar de Curitiba em relação ao *Hino nacional*.

Durante os quase seis meses de divulgação do evento puderam ser percebidas, nos artistas participantes, preocupações constantes com o comprometimento cultural, conforme pode ser constatado nos relatos feitos nas entrevistas concedidas<sup>1</sup> pelo coordenador da Fundação Mokiti Okada e pelo artista plástico Eloir Junior. As pinturas analisadas pela comissão julgadora do concurso – Gustavo Roberto de Sá Pereira (Coordenador da Fundação Mokiti Okada), Alani Fonseca de Mello (Presidente em exercício da Associação Paranaense dos Artistas Plásticos - APAP), Maria Luísa Pretto Pereira e Paulo Roberto Steenbock (Professores de Artes do Colégio Militar de Curitiba) e Kátia Velo (Secretária da Cultura de São José dos Pinhais) - demonstraram possuir como principal característica a ampla capacidade de enfoques inovadores. A diversidade criativa presente nas pinturas remeteu o autor deste trabalho à tentativa de abordagens semióticas a partir da análise de cinco quadros escolhidos especialmente para o desenvolvimento desta dissertação. Os significantes teóricos presentes nos signos linguísticos referentes ao *Hino nacional*, texto-base das cinco telas escolhidas, e como esses elementos foram utilizados, na adaptação pictórica, foram os critérios usados para a escolha das telas que seriam analisadas.

O *Hino nacional*, neste trabalho dissertativo, será analisado como texto literário, apresenta função estética pelos significantes nele inseridos, os quais

<sup>1</sup> Todas as entrevistas feitas pelo autor desta pesquisa com os promotores, idealizadores e com os artistas que participaram do evento foram transcritas e incluídas no apêndice deste trabalho.

evocam as realidades expressadas subjetivamente, a partir das associações que estabelecem.

Os elementos que compõem o discurso histórico e social descrito pelo brasileiro, reconhecendo características que o inserem em posições ideológicas que atendem às demandas sociais, são objeto de estudo do primeiro capítulo. Os sentimentos de pertencimento e de patriotismo presentes no *Hino nacional*, apesar da heterogeneidade da comunidade representada, transpõe parcialmente as situações plurais resultantes do apagamento de vozes e revela a visão do artista, que age como intérprete/receptor do texto.

A análise feita no segundo capítulo deste estudo demonstra que o discurso presente na pintura de Christian Schönhoffen reflete a preocupação da sociedade contemporânea no que se refere ao meio ambiente (muito enfatizada a partir da segunda metade do século XX) e aos danos decorrentes da sobreposição de questões econômicas às questões ambientais. As divergências percebidas entre essas questões e o discurso nacionalista (com ênfase às riquezas naturais) presente na letra do *Hino nacional* direcionaram a análise literária do texto, que se fez paralela à análise estético-paródica da tela, intitulada *Nossos bosques têm mais vida*. A abordagem relativa à paródia baseia-se nos pressupostos de Linda Hutcheon. O quadro retrata uma cena na qual se percebe ausência de vida vegetal em signos que direcionam o espectador a formas e cores relacionadas à brasilidade, juntamente com questões relativas à inserção do indivíduo no contexto globalizado. Para auxiliar no estudo das imagens presentes na tela e relacioná-las às questões históricas foram usados os textos de Pero de Magalhães Gândavo e Sergio Buarque de Holanda que remetem ao *mito do paraíso perdido*.

O terceiro capítulo, referente à tela *Ciranda da banda*, de Corina Ferraz, classificada em primeiro lugar no concurso de pinturas, aborda criticamente situações ideológicas retratadas numa composição em que estão inseridos contrapontos discursivos que são avaliados pela artista de maneira sutil. Homi Bhabha, quando discorre a respeito do processo de colonização, indica elementos da construção ideológica da alteridade no discurso colonialista, os quais são importantes na crítica presente na expressão *Naïf* da pintura. Ilana Goldstein aponta elementos sociais nos quais se embasa o cruel academismo que deu origem à pura expressão artística *Naïf*, desencadeada como processo evolutivo natural do Romantismo.

*DNA do Brasil – hino nacional em tupi*, tela de Adriane Stange que possui forte tendência expressionista, é tema da análise do quarto capítulo. A deformação da realidade que expressa subjetivamente a natureza e o ser humano, dando primazia à expressão dos sentimentos, mais que à descrição objetiva da realidade, promove, nessa tela, uma reflexão a respeito das questões morais e idealistas descritas na letra do *Hino nacional* brasileiro. A teoria de Stuart Hall, em sua análise da construção da identidade cultural nacional, foi a fundamentação utilizada para a análise do contexto social que deu origem à representação das distorções culturais detectadas por Stange. A representação deste direcionamento pode ser percebida visualmente na transcrição do hino na língua tupi, o que evidencia uma interiorização da criação artística projetada na obra de arte.

As telas de Carla Schwab e Eloir Junior direcionaram o autor deste estudo à análise das pinturas por enfoque voltado ao Pós-modernismo. As transformações imagéticas ocorridas na pós-modernidade e a relação existente entre o texto do *Hino*

*nacional* brasileiro (literatura) e a representação visual (pintura) assinalam mudanças que evocam, com a energia própria do Pós-modernismo, um entendimento contemporâneo e que valoriza o relativismo sobre coisas cotidianas e familiares. Experimentando novos significados para fatos sociais e históricos, tais eventos conservam o controle sobre a realidade estética e reforçam a discussão sobre o presente. Fredric Jameson observa, no século XX, os momentos colonial, burocrático e pós-moderno, configurando na teoria da visão<sup>2</sup> processos históricos importantes ao entendimento de Marilena Chauí, que aborda manifestações artísticas situadas no Pós-modernismo.

<sup>2</sup> “Dentro da teoria da visão, que depende necessariamente da elaboração histórica de uma cultura social e de uma experiência social da visão, que depois teoriza...” (JAMESON, 1996 p.129)

## 1. ANÁLISE DO *HINO NACIONAL* BRASILEIRO

O Brasil é descrito pelo brasileiro de muitas maneiras: “povo heróico”, “mãe gentil”, “gigante, belo, forte, impávido colosso”, “terra de Nosso Senhor”, etc. As características reconhecidas no mundo inteiro, como carnaval, futebol, música, tropicalidade e natureza magnífica, são a manifestação desse discurso, um acontecimento social e histórico que faz parte da cultura do país e é responsável pela conservação e perpetuação dos elementos que o compõem.

Além destas imagens positivas, há outras, inclusive negativas, relacionadas ao cenário político, social, e econômico do Brasil, assim como temas relacionados a não obediência à legislação de preservação ao meio ambiente, em conformidade com a legislação internacional, e a violação dos direitos humanos. As imagens do país citadas geraram estereótipos e inúmeras informações, muitas vezes erradas, e que colaboraram para a formação da identidade brasileira. A opção pelo enfoque das imagens positivas na letra do *Hino nacional* deve-se ao fato de o contexto da época em ele foi criado exigir semelhante atitude, em prol da formação identitária almejada.

### 1.1 A OBRA, O AUTOR E SEU POSICIONAMENTO IDEOLÓGICO

As posições sociais condicionando as produções discursivas definem o lugar do autor no discurso, produzindo o sentido que pode ir desde a propaganda até o protesto. A descrição do Brasil pelo enaltecimento das suas qualidades tem função de caracterizar a pátria, e suas representações são legitimadas a partir da música e do texto do *Hino nacional*. A experimentação criada com as várias concepções

presentes no *Hino* é eficaz meio de comunicação entre a cultura popular e as elites, estabelecendo condições adequadas para uma identificação nacional.

A análise do texto do *Hino nacional*, comparando-o com a *Canção do exílio*<sup>3</sup>, sugere um diálogo ocorrido e a transformação de um texto pré-existente, características marcantes da Paródia. A Independência, a exaltação da pátria e o nacionalismo são características marcantes do Romantismo no Brasil. O *Hino nacional* foi escrito 66 anos após a *Canção do exílio* e alguns trechos do *Hino* lembram o poema escrito por Gonçalves Dias. A *Canção do exílio* tornou-se bastante popular, motivando, comparativamente, outros textos posteriores, como os escritos, por exemplo, por Mário Quintana (*Uma canção*), Casimiro de Abreu (*Canção do exílio*), Chico Buarque de Holanda (*Sabiá*), Jô Soares (*Canção do exílio às avessas*), entre outros.

A intertextualidade aqui perceptível valida a análise comparativa: Na *Canção do exílio*: “Nosso céu tem mais estrelas. / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida / Nossa vida mais amores”. (DIAS, 2012). No *Hino nacional*: “Do que a terra mais garrida / Teus risinhos, lindos campos têm mais flores; / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida no teu seio mais amores”. (LUZ, 2005, p.179)

Os versos da *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, afirmam a identidade brasileira, institucionalizada na letra do *Hino nacional*, repleta de metáforas ligadas à

<sup>3</sup> Poema escrito por Gonçalves Dias, em 1847, em que o autor exalta a natureza brasileira, impregnado pela saudade da sua terra natal.

natureza. A ideia de nacionalidade construída na época em que foi criado o *Hino* pressupunha culturalmente a noção de que todos aqueles nascidos no Brasil eram filhos da mesma Pátria, “naturais” do Brasil.

A organização conceitual com a finalidade de integração social e a autoafirmação nacional permeiam a letra do *Hino*, buscando transformá-lo no espelho da nação, tornando os símbolos nacionais parte do cotidiano das pessoas. Sendo assim, o projeto político do *Hino nacional*, estabelece a busca pela coesão consensual.

O artista assume a função social de organizar e assinar determinada produção escrita, de acordo com sua inserção num determinado contexto histórico-social, e assim produz determinada linguagem ou imagem.

O nacionalismo e o indianismo presentes na obra literária *Iracema*, de José de Alencar sugerem uma reflexão a respeito do gentio nas terras brasileiras, as situações decorrentes da incursão do “homem branco” (português) e das situações ocorridas a partir desses aspectos, tornando-se importantes na confecção do projeto político de *Independência* pretendido e para o *Hino*.

A valorização do Brasil e a aversão a Portugal (pelo fato de o Brasil ter sido uma colônia portuguesa e pelo esforço em se libertar do modelo colonizador estabelecido) e a conseqüente busca da sua autonomia indicam que a liberdade e o orgulho patriótico poderiam ser representados na figura do índio. A característica genuinamente brasileira do índio foi exaltada sobremaneira, no *movimento romântico*, tornando-o personagem literário.

Iracema acendeu o fogo da hospitalidade; e trouxe o que havia de provisões para satisfazer a fome e a sede: trouxe o resto da caça, a farinha-d'água, os frutos silvestres, os favos de mel e o vinho de caju e ananás. Depois a virgem entrou com a içaçaba, que enchera na fonte próxima de água fresca para lavar o rosto e as mãos do estrangeiro. (ALENCAR, 1991, p. 7)

A representação do Brasil pelo personagem Iracema indica a ideologia do romance de José de Alencar. A exploração de suas riquezas pelos colonizadores é metaforizada pela relação amorosa com Martin, a quem Iracema se submete e por quem ela se afasta da sua tribo, sacrificando-se pelo filho Moacir, fruto do amor dela com o português, morando sozinha e isolada, enquanto Martin está fora.

A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor.

- Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.

A ará, pousada no olho do coqueiro, repetiu Moacir; e desde então a ave amiga unia em seu canto ao nome da mãe, o nome do filho. O inocente dormia; Iracema suspirava:

- A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sasafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colméia. Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso. (ALENCAR, 1991, p. 54)

A beleza romântica de *Iracema* exalta o Brasil representado pelo índio, e a interferência da civilização europeia subordina-a e a encaminha ao seu trágico

destino. O nacionalismo na obra de Alencar é perceptível em comparações valorativas das características físicas da terra brasileira, e sua linguagem utiliza termos próprios à língua indígena.

Iracema recosta-se langue ao punho da rede; seus olhos negros e fúlgidos, ternos olhos de sabiá, buscam o estrangeiro, e lhe entram n'alma. O cristão sorri; a virgem palpita; como o saí, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe, que se prostra sobre o peito do guerreiro. Já o estrangeiro a preme ao seio; e o lábio ávido busca o lábio que o espera, para celebrar nesse ádito d'alma, o himeneu do amor. (ALENCAR, 1991, p. 39)

Um contraponto perceptível no romance é a exaltação do estrangeiro, que vence o bravo e corajoso índio Irapuã e amorosamente se relaciona com Iracema. Situações vividas por Iracema e Martin, como os diálogos sobre a existência e as características de sua noiva, as lembranças da pátria, a promessa pela volta da alegria do “guerreiro branco” e a posterior entrega de Iracema, quando “sentiu que sua alma se escapava para embeber-se no ósculo ardente” (ALENCAR, 1991, p. 12), metaforicamente demonstram a submissão e a dificuldade em superar a ideologia europeia, apesar de belas comparações e da utilização magnífica de expressões indígenas.

O nativo por excelência em face do invasor; o americano, [...] versus o europeu. Mas não foi precisamente o que se passou em nossa ficção romântica mais significativa. O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. (BOSI, 1992, p.177)

O autor/criador de um texto, adotando uma posição ideológica e inserindo o que produz em um contexto histórico e social, mantém-se comprometido com a condição a ele conferida como integrante de determinado grupo. Do mesmo modo, o sentido da produção é articulado nesse mesmo contexto.

Todo símbolo tem um significado, sem o que ele não pode representar coisa alguma. Por exemplo: a bandeira é o emblema de um clube, de uma empresa, de uma corporação, de um partido político ou de uma nação. No sentido figurado, é a idéia, divisa ou lema que serve de guia a um grupo, um grêmio, uma organização, um povo e um país. Assim, deve declarar, interpretar e proclamar idéias, intenções e propósitos, pelos atributos de símbolo e distintivo que lhes são inerentes. (LUZ, 2005, p.16)

A análise do texto do *Hino nacional*, que estruturalmente possui variados discursos que se inter-relacionam, sugere uma apropriação ideológica que permite a constituição de um sentido crítico.

Os elementos de conteúdo, ditos subjetivos, são o significado que lhe é atribuído (e que se cristaliza com o uso e a tradição) e a mensagem que ela contém e transmite. Estes componentes são comuns a todas as bandeiras, sejam de um clube, de uma corporação, de uma empresa, de uma Igreja ou de um País. O valor cognitivo do símbolo aumenta na medida em que é adequadamente usado e preservado. E, acima de tudo, à medida em que a mensagem que encerra corresponda fielmente a uma realidade histórica, o que redundará na imperiosa necessidade de atualização do símbolo. (LUZ, 2005, p.37)

O discurso ideológico baseia-se objetivamente num trabalho voltado ao sujeito condicionando-o e produzindo sentidos que atendem à demanda social. A

interpretação do discurso depende da prática e das conjunturas sociais, e a formação ideológico-discursiva determina o discurso dominante e vice-versa.

A figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século. (BOSI, 1992, p. 179)

O embasamento histórico da obra de José de Alencar, que buscava a construção da literatura brasileira e a afirmação da nossa nacionalidade, pautou-se na ideologia da época, repleta de preconceitos com relação ao índio e de valorização do colonizador. Este embasamento encaminha o posicionamento ideológico presente em *Iracema*, que privilegia o colonizador, subjugando os índios que resistem e impondo seus valores.

A concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio - o heroísmo, a beleza, a naturalidade - brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los. (BOSI, 1992, p. 180)

Os propósitos românticos, e não os de historiador demonstrados, tinham base mais lendária, com a clara intenção poética na afirmação da nacionalidade brasileira.

O risco de sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino, que Alencar apresenta em termos heróicos ou idílicos. (BOSI, 1992, p.179)

A visão de mundo europeia, comum na época, determina a ótica do autor, mostrando o domínio do colonizador. A exuberância, força e beleza da natureza no Brasil, exploradas pelo estrangeiro, podem ser analisadas como metáforas usadas em *Iracema* e que reforçam a condição do índio, submisso em relação ao povo europeu, indicando dessa maneira a tentativa da construção de uma sociedade independente e civilizada. A passividade de Iracema em sua relação com Martim é um indício desta submissão à influência estrangeira e aceitação da supremacia hegemônica. As diferenças que caracterizam o Brasil, apreciadas pelos estrangeiros e ressaltadas e exaltadas no *Hino* e em *Iracema*, constroem a identidade nacional. A constatação da submissão ao poder hegemônico é perceptível na base da construção desta identidade, fornecida pela visão colonialista neles presentes.

## 1.2 A PRODUÇÃO CONTEXTUALIZADA HISTORICAMENTE

O hino de qualquer país, assim como a bandeira, é um símbolo oficial, que positivamente o idealiza e “apresenta” às outras nações, circunstancialmente afastando-se da realidade, mas nem sempre os cidadãos definem a realidade vivida por eles baseados nesta idealização. As características discursivas e textuais presentes no *Hino nacional* relacionam-se às condições históricas presentes em sua produção.

O *Hino nacional* brasileiro foi criado na época em que dominava a estética literária parnasiana e o texto apresenta resquícios do Romantismo, com exaltação ao país e à natureza. Uma rápida retomada destes estilos literários auxiliará o entendimento da análise da pintura citada com base na paródia. A descritividade sintetiza a poética do Parnasianismo, que se caracterizava pelo gosto da descrição nítida (a mimese pela mimese). Entretanto, na criação do *Hino*, a descrição, longe de ser gratuita, objetivava o patriotismo. Sem o esvaziamento do conteúdo, portanto, o *Hino* também se afastava da estética parnasiana pela ausência de rigor em alguns versos e rimas. Dessa forma, a inclusão do *Hino* no período do parnasianismo obedece a um critério cronológico apenas. Em termos de ideologia, o texto retoma a estética Romântica, por apostar na expressão da brasilidade, característica necessária a um *Hino nacional*. Um fato que comprova a presença da ideologia Romântica no *Hino* é a similaridade desse texto com a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, acentuando a exaltação ao país e à natureza.

Grandes acontecimentos históricos marcaram a época que antecedeu o estabelecimento oficial do *Hino*, tais como “a abolição da escravatura (1888) e a queda do regime imperial com a proclamação da República. A transição do século XIX para o século XX e o início do século XX representaram para o Brasil um período de consolidação de novas instituições republicanas” (BOSI, 1980). A relevância desses eventos demonstra como o aspecto histórico-social interfere na criação literária. Durante o Romantismo, todos buscavam a expressão da brasilidade, porque a Independência do Brasil tinha sido decretada em 1822. Em 1909, o destaque à brasilidade fazia-se novamente necessário, afinal, mesmo o *Hino* tendo sido criado muito tempo depois da Independência, acabou coroando todo o

processo de construção da identidade nacional desencadeado até aquele momento, consolidando o Brasil como Pátria, País e em 1909 também como República.

A música do *Hino nacional* foi composta por Francisco Manuel da Silva e foi elaborada para comemorar a abdicação de D. Pedro I, em 1831, tendo a motivação do antilusitanismo, iniciando um processo de construção de identidade através da alteridade. Em 1889 proclama-se a República, tendo características oposicionistas à constituição imperial, mas bastante distante dos círculos populares. A necessidade de aproximação popular indicava utilização de símbolos que, sintetizando um ideal, fossem legitimados e adotados pelo povo. O símbolo criado na época e que atendia a esta necessidade, sendo também composto por outros símbolos da brasilidade, foi o *Hino nacional*, que, em sua letra, exalta a natureza exuberante e as riquezas naturais, elementos também presentes na bandeira.

Um importante marco do movimento modernista no Brasil ocorreu na Semana de Arte Moderna, entre 11 e 18 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, que disseminou ideias de arrojo e dinamismo na comunicação e também a consciência da realidade da desigualdade social e a dependência brasileira à cultura europeia da época. A expressão ampla ocorrida por manifestações políticas, educacionais, empresariais e da classe trabalhadora encaminha uma reflexão aprofundada relativa às questões identitárias, situação também perceptível no processo pelo qual passa o *Hino nacional* na mesma época.

O texto do *Hino nacional* permaneceu sem letra até 1909, quando foram adotados os versos de Osório Duque Estrada. A oficialização veio apenas em seis de setembro de 1922 (um dia antes da comemoração do Centenário da

Independência do Brasil). A partir desta data, letra e música foram mantidas e utilizadas por todos os regimes políticos e ideologias que governaram o país.

### 1.3 ABORDAGENS FEITAS PELA ASSOCIAÇÃO IMAGEM/TEXTO

A linguagem literária que representa o Brasil no *Hino nacional* e seu entrelaçamento com a linguagem pictórica, possibilitada pela abordagem plástica presente nas pinturas analisadas nesta dissertação, permitiram inúmeros olhares sobre a textualidade, pela sinésia, pela estética, ou por outro signo visual e escrito constitutivo das obras analisadas. A associação imagética voltada à escrita encaminha o espectador à análise narrativa do mundo ali retratado e possibilita novas e criativas abordagens do tema. Leituras plurais ideológicas, morais e políticas presentes nas telas, e por vezes opostas ao texto do *Hino nacional* encaminham uma análise igualmente plural que se busca estabelecer neste trabalho. O discurso referencial presente na grande quantidade de adjetivos presentes no *Hino nacional* e a particular significação desses são entendidos como símbolos, nos Estudos Sociais e Culturais, razão pela qual são confrontados historicamente em situações cotidianas. Exemplificam as atuais significações possíveis: a liberdade exaltada no hino e simbolizada nos “raios fúlgidos” do sol comparada à liberdade alcançada por meio de influências estabelecidas pelo discurso colonial; as distorções detectadas pela influência decisiva do poder econômico nas questões voltadas à preservação e cuidados relativos ao meio ambiente, comparativamente relacionados com os adjetivos referentes aos bosques, às “margens plácidas” e aos “lindos campos” presentes no hino; e a confrontação do

termo “mãe gentil” definindo a pátria no hino com situações de corrupção em meios governamentais e da sobrecarga de impostos.

#### 1.4 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

O cultivo do patriotismo pelo brasileiro, com o passar do tempo, sofreu alterações devido às mudanças ocorridas na sociedade desde a adoção do *Hino nacional* até a atualidade. Evidentemente, esse processo é inerente a qualquer país, já que situações políticas e sociais interferem diretamente nessas mudanças, provocando sentimentos diversos de amor ou de tentativas de convencimento situacionais no contato com símbolos nacionais, e o discurso hegemônico, objetivando nivelar e anular as diferenças regionais e apegos locais, busca preterilas em favor de um “bem comum consensual”.

A noção de soberania nacional moderna é atrelada à ideia de nação regida por leis, na qual o cidadão não é um súdito atrelado à figura de um rei ou príncipe, passando a se apoiar no constitucionalismo, regido por direitos e deveres, com noção bem definida de soberania popular.

O descrédito institucional encaminha o entendimento das repercussões dos símbolos nacionais, entre eles o *Hino*. O posicionamento de seu leitor, relacionado ao patriotismo e às características exaltadas no texto, sofreu alterações e influências.

Questões relativas à autonomia da nação e à quantidade das informações disponíveis subsidiam o entendimento temporal da questão patriótica quantitativa, juntamente com a identidade nacional brasileira, que se formou, em parte, pela

fusão das raças negra, branca e índia e sua incursão nos meios sociais, que interferiram consideravelmente para as mudanças ocorridas na repercussão do *Hino*, pelo afastamento ideológico que promoveram.

Caracteristicamente forte e “criadora” de identidade, a ideologia representada pelos símbolos, no *Hino nacional*, reúne fragmentos da identidade do povo brasileiro, de acordo com a concepção do autor, que, por vezes, retrata também a ideologia popular. Ricardo Marques de Mello, em seu artigo intitulado *As marcas da estrutura no acontecimento: O Hino Nacional Brasileiro* identifica em seu texto analítico as construções identitárias relacionadas aos símbolos nacionais brasileiros.

A letra do Hino Nacional, cantada em festas cívicas, em algumas escolas, no dia da Bandeira, em algumas solenidades públicas, [...] enfim, em momentos variados, acaba por evocar certos sentimentos em grande parte dos que o cantam. A emoção é um sentimento não apenas evocado; ele é potencializado na psique conforme a sensibilidade “inerente” a cada indivíduo. Isso não é uma reação *natural* e sim uma construção histórica. Portanto, a confecção da letra deve ser circunscrita em um tempo e espaço, [...] que foi feita com determinados objetivos, sendo, talvez, alguns dos principais os de criar no indivíduo um sentimento de pertencimento, de patriotismo, de nacionalidade, que fizesse com que o “cidadão” acreditasse que era parte integrante de um “sentimento comum”, de algo acima dele e que, simultaneamente, era pra ele. (MELLO, 2012, p. 5)

As estrofes do *Hino nacional* analisadas separadamente, como Mello executou com propriedade em seu artigo, proporcionam o estabelecimento da inserção histórica do indivíduo brasileiro pela construção identitária em determinada ideologia, por meio do “apagamento de vozes” e da supressão de embates sociais “em busca de um bem comum que quer parecer ser legítimo, consensual” (MELLO, 2012, p. 10 e 11).

Exemplo analítico referente a essa situação pode ser percebido em diversos outros estudos psicossociais existentes sobre o *Hino nacional*. Encontramos, no texto extraído e reproduzido a partir do artigo citado, uma forma de sintetizar situações correlatas:

A escritura da letra nada mais é que a cena enunciativa a qual o enunciador estava imerso e que transpôs, parcialmente, ao enunciado. Por exemplo:

A primeira estrofe

Ouviram do Ipiranga as margens plácidas  
De um povo heróico o brado retumbante,  
E o sol da Liberdade, em raios fúlgidos,  
Brilhou no céu da Pátria nesse instante.

é, por assim dizer, sintomática: retoma um conjunto de discursos sobre o que caracteriza o Brasil desde o seu “achamento”, com a carta de Pero Vaz de Caminha [...] e iria atravessar a história do Brasil chegando aos dias de hoje, evidentemente, sob signos variados. [...] A frase inicial da primeira estrofe, em discurso indireto, discretamente, coloca como sujeito a natureza, “as margens plácidas”, calmas, tranquilas, como o Paraíso. A paisagem é testemunha do acontecimento. A alusão à natureza – *que é uma constante no Hino* – é algo maior que apenas o retomar de um tema recorrente na história do Brasil; é a postulação desse edenismo – personificado na metáfora da natureza – não apenas como elemento constitutivo de uma brasilidade, mas como elemento central. (MELLO, 2012, p.7)

As análises das demais estrofes do *Hino nacional* direcionam ao entendimento de que a expressão linguística, por ser criadora da identidade, possui efeitos históricos e sociais. Os efeitos perceptíveis a partir do início do século XX e os que foram transfigurando entendimentos ideológicos e evocadores de sentimentos perpassam o texto sinalizando os meios utilizados para a construção da

identidade cívico-patriótica almejada. Sendo construtor de identidade, um efeito perceptível e decorrente desta construção identitária excludente é, na escritura da letra, a transposição parcial de situações presentes na comunidade heterogênea representada, buscando legitimidade consensual.

O Romantismo no Brasil tem como aspectos característicos a construção da identidade nacional e a elaboração de uma consciência nacional. A possibilidade de assimilação de uma cultura estrangeira encaminhou o processo de auto-afirmação, inspirando no povo o sentimento de identidade nacional.

A literatura romântica brasileira consolida-se na criação da imagem do índio, autêntica idealização do tipo natural de homem, e que simbolicamente era o tipo formador e a origem do nosso povo. Personagens criados no Romantismo basearam-se na valorização da natureza, como no caso do personagem Moacir, no romance *Iracema*, de José de Alencar, que simbolizava a origem do povo brasileiro, fruto da união da bela índia Iracema com o nobre guerreiro europeu Martim:

O cajueiro floresceu quatro vezes depois que Martim partiu das praias do Ceará, levando no frágil barco o filho cão fiel. A jandaia não quis deixar a terra onde repousava sua amiga e senhora. O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça? (ALENCAR, 1991, p. 86)

O orgulho pela nacionalidade e ascendência do índio, elemento autóctone brasileiro, verificado no respeito à natureza e também confirmado pelos ritos ancestrais, o amor pelo Brasil e a valorização da comunidade foram as bases da ideologia indianista, representativa do Romantismo, e que se pautou na busca por uma identidade “ideal”, calcada no exotismo, característica que conferia um aspecto positivo às “diferenças” do brasileiro e por isso atraía o estrangeiro.

As análises das telas feitas nos capítulos a seguir, relacionadas a movimentos artísticos correlatos, indicam algumas possibilidades detectadas e perceptíveis dos diálogos inter-artes ocorridos.

## **2. NOSSOS BOSQUES TÊM MAIS VIDA - A PARÓDIA DO HINO NACIONAL BRASILEIRO**

A tela *Nossos bosques têm mais vida*, pintada por Cristian Schönhoffen e escolhida para ser analisada neste capítulo, será relacionada a textos teóricos de Linda Hutcheon, que investiga a questão da paródia. Além disso, a adaptação pictórica será comparada à ideologia que deu origem, no início do século XX, ao *Hino nacional* brasileiro, enfocando o patriotismo e a idealização, com o propósito de discutir mudanças e permanências na questão da identidade nacional, relacionando-a a ideologia e ao contexto atuais.

### **2.1 A ANÁLISE PARÓDICA**

A paródia é um efeito que vem se tornando cada vez mais presente nas obras artísticas contemporâneas. Existe uma consonância entre paródia e modernidade.

Quero manter a designação por paródia desta relação estrutural e funcional de revisão crítica, em parte porque acho que uma palavra como “citação” é fraca demais e não transmite (etimológica e historicamente) nenhuma dessas ressonâncias paródicas de distância e diferença que encontramos presentes na referência da arte moderna ao seu passado. (HUTCHEON, 1985, p.27 e 28)

Ideologicamente, a paródia participa da obra de arte como elemento constitutivo, de modo constante, inclusive na Antiguidade, sendo proveniente de épocas passadas, como demonstra a utilização das indumentárias. Suprimindo o

caráter da vitalidade própria de épocas que apresentavam estas características utilitárias, o que é muito comum em obras atuais, caímos no vazio de uma beleza abstrata, pela ausência de olhar e porte temporais próprios, tornando a busca pelo aprendizado por meio do estudo de antigas obras de arte um exercício que pode tornar-se investigativo do passado, ajudando a entender o presente, baseado no conceito de tradição e encaminhando o entendimento estético atual.

Na unidade que se chama nação, as profissões, as castas e os séculos introduzem a variedade, não somente nos gestos e nas maneiras, mas também na forma concreta do rosto. Tal nariz, tal boca, tal fronte correspondem ao intervalo de uma duração que não pretendo determinar aqui, mas que certamente pode ser submetida a um cálculo. Essas considerações não são suficientemente familiares aos retratistas; e o grande defeito de Ingres, em particular, é querer impor a cada tipo que posa diante de seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos compulsório colhido no repertório das ideias clássicas.

Em semelhante matéria, seria fácil e mesmo legítimo raciocinar a priori. A correlação perpétua do que chamamos alma com o que chamamos corpo explica perfeitamente como tudo o que é material ou emanação do espiritual representa e representará sempre o espiritual de onde provém. (BAUDELAIRE, 1996, p.24 e 25)

A citação e a crítica de Baudelaire sinalizam para um dos grandes problemas da arte, o de que a beleza é uma promessa de felicidade. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental, na segunda metade do século XIX, e especialmente com os movimentos mais radicais do século XX, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia tornou-se um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo, decorrente da análise crítica da estética modernista. Entretanto, a paródia não é uma invenção recente; ela existe desde a Grécia e Roma antigas. Sendo assim, o que ocorre

modernamente é uma intensificação no uso desse recurso. Pela frequência com que aparecem obras de Paródia, percebemos que a arte contemporânea se compraz num exercício em que a linguagem artística se dobra sobre si mesma, como em um jogo de espelhos.

A *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, poema citado no 1º capítulo, representativo da saudade da terra natal e do nacionalismo, pode ser utilizado como exemplo de várias correspondências perceptíveis. Inúmeros autores, partindo da *Canção do exílio*, criaram textos onde a intertextualidade pode ser percebida. As relações existentes em *Jogos florais*, por exemplo, demonstram que mudanças promovidas por diferentes autores, baseiam-se na estética temporal e no posicionamento moral e social pretendido na escrita.

### **Jogos Florais I**

Minha terra tem palmeiras  
onde canta o tico-tico  
Enquanto isso o sabiá  
vive comendo o meu fubá

Ficou moderno o Brasil  
ficou moderno o milagre  
a água já não vira vinha  
vira direto vinagre

### **Jogos Florais II**

Minha terra tem palmares  
memória cala-te já  
Peço licença poética  
Belém capital Pará

Bem, meus prezados senhores

dado o avanço da hora  
errata e efeitos do vinho  
o poeta sai de fininho.

(será mesmo com esses dois esses  
que se escreve paçarinho?). (CACASO, 2012)

A troca do Sabiá pelo tico-tico, e a nova posição assumida por esse personagem, que “vive comendo o meu fubá” (CACASO, 2012), a referência ao *milagre brasileiro* exaltado no período da revolução militar ocorrida no Brasil (1964 – 1985), e a inversão da transformação bíblica da água em vinho quando escreve: “Ficou moderno o Brasil; ficou moderno o milagre; a água já não vira vinha; vira direto vinagre”. (CACASO, 2012)

As correspondências entre assuntos abordados entre dois ou mais textos indicam um efeito intertextual.

### **UMA CANÇÃO**

Minha terra não tem palmeiras...  
E em vez de um mero sabiá,  
Cantam aves invisíveis  
Nas palmeiras que não há.

Minha terra tem relógios,  
Cada qual com sua hora  
Nos mais diversos instantes...  
Mas onde o instante de agora?

Mas onde a palavra "onde"?  
Terra ingrata, ingrato filho,  
Sob os céus da minha terra  
Eu canto a Canção do Exílio! (QUINTANA, 2012)

Mário Quintana demonstra em *Uma canção*, no descaso com o meio ambiente e a aversão ao discurso consensual pretendido que exalta a alegria do povo brasileiro, percebidos em: “Cantam aves invisíveis; Nas palmeiras que não há.” (QUINTANA, 2012), outros exemplos de inversões e críticas relacionais promovidas pelo seu autor.

A invenção da fotografia, no início do século XIX proporciona à pintura a possibilidade de importantes avanços. Desde seu surgimento, em 1826, a fotografia evolui a partir do aperfeiçoamento da ideia inicial em reunir os fenômenos físico e químico da câmara escura e da fotossensibilidade. O significado da palavra “fotografia”, segundo o *Moderno dicionário da língua portuguesa Michaelis*, é: “Arte ou processo de produzir, pela ação da luz, ou qualquer espécie de energia radiante, sobre uma superfície sensibilizada, imagens obtidas mediante uma câmara escura” (MICHAELIS, 2007). O “desenho” obtido a partir desse processo agradou a quem queria um retrato ou paisagem exclusivos, e não tinha a possibilidade de contratar um pintor. A liberdade estética proporcionada a partir do avanço da fotografia possibilitou aos pintores especializações metalinguísticas, ocorrendo esta transposição para outras manifestações artísticas. Surge então uma intensificação do uso da Paródia, que se define através de um jogo intertextual (quando um autor utiliza obras de outros artistas) ou intratextual (quando o escritor retoma sua “própria” obra e a reescreve).

Autores que antecederam os formalistas russos Tynianov (1919) e Bakhtin (1928) definiram a paródia aproximando-a do burlesco, considerando-a como um subgênero. Coerente com essa linha de pensamento, alguns autores posteriores aos

formalistas russos citados continuaram a considerar a paródia como mero sinônimo de “pastiche<sup>4</sup>”. Entretanto, contrariando essa visão simplista e redutora, Tynianov conseguiu tornar o conceito de paródia mais sofisticado, quando resolveu estudá-lo paralelamente ao conceito de estilização.

## 2.2 ELEMENTOS DE TENSÃO

A paráfrase está relacionada à imitação e funciona como um esclarecimento de uma passagem difícil, aproximando-se do texto original. A estilização aproxima-se da atividade que se apropria da obra alheia e introduz nela maneiras pessoais de interpretação. Quanto ao aspecto comum entre ambas destaca-se a interferência necessária no significado do texto, em menor grau, no caso da paráfrase, e de modo mais evidente, na estilização.

Em um enfoque semiológico amplo, os problemas fundamentais da linguagem também se repetem com outros elementos sógnicos, em diferentes domínios artísticos. A Semiologia reaparece então como o espaço geral onde essas questões podem e devem ser abordadas. A paráfrase tem um sentido positivo e ocorre quando um texto cita outro, na intenção de reafirmar, reforçar, exaltar, concordar ou apropriar-se de seu significado para a construção de uma nova ideia. A paródia refere-se ao processo de “imitação”, afinal, é uma “imitação” que inverte o sentido da escrita com intenção de produzir uma deformação crítica, que não conserva a ideologia do texto que lhe deu origem.

<sup>4</sup> “...o *pastiche* literário, em termos genéricos, refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes.” (EDTL, 2012)

A intermedialidade não exige a paródia, mas dá chance a ela dependendo do grau de afastamento da paródia em relação ao texto base, prevendo a relação entre literatura e pintura. Claus Clüver, em seu estudo sobre intermídias indica as dificuldades das questões de método e tarefas relacionadas à transposição semiótica na construção de uma base teórica do estudo intermidiático, e em estabelecer conceitos relacionados à mídia. A comparação da literatura e suas relações textuais ao conceito geral de “arte” e seus objetos de pesquisa assume acentuado papel nos relacionamentos e interesses de estudo. A comunicação pelos signos e as convenções a eles associados pode ser estabelecida por vias complexas de contato entre autores ou textos, os “pré-textos” existentes e que isoladamente não podiam ser identificados, mas com frequência percebia-se que os passíveis de identificação pertenciam ao domínio de diversas artes.

Os estudos sobre esses processos se ocupam, em primeiro lugar, da representação linguística de textos não verbais e da transposição de textos literários para outras artes e mídias (ilustração, filmagem, musicalização como poema sinfônico e não como canção, etc.), mas percebe-se que esses procedimentos também acontecem entre mídias não verbais. Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermidiáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original. Mas, independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo e

interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte. Existem muitos pontos de contato entre o estudo de transposições intersemióticas e as pesquisas sobre traduções interlinguísticas, tanto em relação à metodologia quanto à definição de tarefas e metas; mesmo assim, esse estudo demanda outras competências. Sobretudo, exige uma familiaridade não apenas com as convenções e tradições da mídia representada no texto-alvo, mas também com a disciplina acadêmica correspondente. (CLÜVER, 2006, p. 17 e 18)

A prática da colagem usada nas artes plásticas, propiciando a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico insere a apropriação na literatura. Na arte, esse processo teve destaque no Dadaísmo, período em que os artistas manipulavam objetos da sociedade industrial para construir suas obras.

### 2.3 A APROPRIAÇÃO PARÓDICA DO *HINO NACIONAL*

A partir dessa breve retomada dos conceitos de “apropriação”, “paráfrase”, “estilização” e “paródia”, é possível afirmar que Christian Schönhffen faz uma apropriação paródica do *Hino nacional* e o principal traço desse processo é a inversão de conceitos e de ideologia, em um sentido mais amplo.

Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. (HUTCHEON, 1985, p.34)

Percebe-se que o discurso moral e o discurso descritivo presentes no *Hino nacional* brasileiro, possuem a essência patriótica que norteiam a identidade nacional.

Se o penhor dessa igualdade / Conseguimos conquistar com braço forte, / Em teu seio, ó Liberdade, / Desafia o nosso peito a própria morte!” (LUZ, 2005, p.179)

Se em teu formoso céu, risonho e límpido / A imagem do Cruzeiro resplandece. / Gigante pela própria natureza, / És belo, és forte, impávido colosso. (LUZ, 2005, p.179)

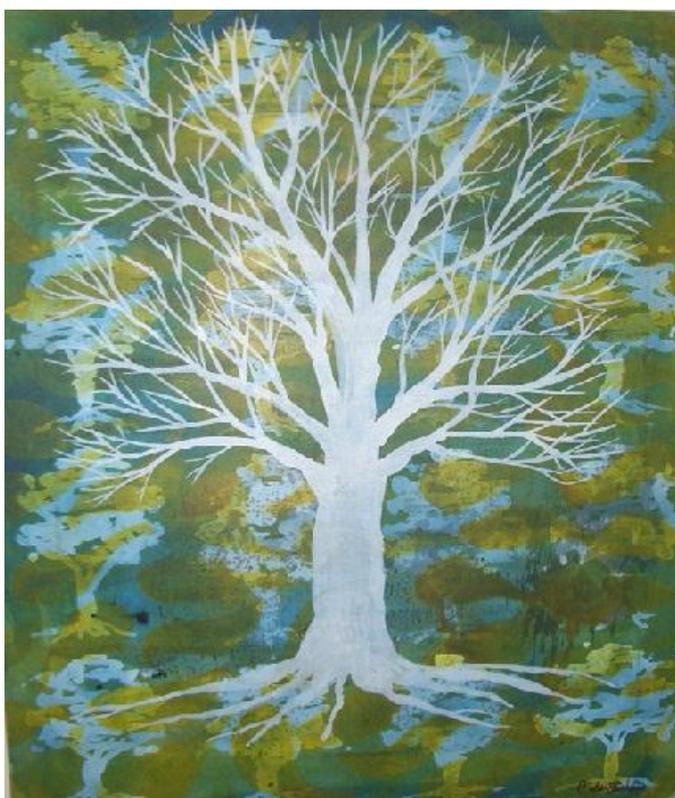
Entretanto, a paródia proposta por Christian Schönhoffen opta pela desconstrução dessa característica fundamental, no momento em que mostra, em primeiro plano, uma árvore sem vida e totalmente dissociada das imagens mostradas em segundo plano, as quais simbolizam a riqueza natural do Brasil.

O que é importante ter em mente aqui, todavia, é que a paródia – seja qual for sua marcação – nunca é um modo de simbiose parasitária. Ao nível formal, é sempre uma estrutura paradoxal de sínteses contrastantes, uma espécie de dependência diferencial de um texto em relação a outro. (HUTCHEON, 1985, p.81)

A crítica inserida na tela *Nossos bosques têm mais vida* demonstra diferenças formais substanciais quando comparada ao texto-base, e fica estabelecida firmemente pela marcação contrária estabelecida.

## 2.4 TÍTULO E TELA – UMA CONTRADIÇÃO PARÓDICA

A crítica ao discurso social e ideológico do *Hino nacional*, desde a época em que foi criado, é sintetizada na pintura analisada e reproduzida a seguir:



*Nossos bosques têm mais vida*, de Christian Schönhoffen.

O enriquecimento da linguagem alternativa usada na tela de Christian Schönhoffen, apresentada no concurso de pinturas realizado no Salão de Artes do Colégio Militar de Curitiba, possui elementos críticos pictóricos que direcionam e convidam o observador da pintura a uma comparação com o trecho do *Hino* que tem um verso transformado em título da tela.

Deitado eternamente em berço esplêndido,  
Ao som do mar e à luz do céu profundo,

Fulguras, ó Brasil, florão da América,  
Iluminado ao sol do Novo Mundo!

Do que a terra, mais garrida,  
Teus risinhos, lindos campos têm mais flores;

**Nossos bosques têm mais vida,**

Nossa vida em teu seio mais amores. (LUZ, 2005, p.179) (ênfase acrescentada)

Comparando a imagem da tela ao trecho do *Hino* transcrito acima, verifica-se que o autor da pintura embasa-se na estrofe citada, ao utilizar um fundo que remete a árvores que demonstram vida e beleza e pintadas com as cores da bandeira nacional brasileira. Entretanto, a crítica e a inversão, características essenciais à paródia, aparecem na figura estampada em primeiro plano: uma árvore com características fantasmagóricas, sem a presença de folhas, que se contrapõe totalmente à ideia de natureza representada no *Hino nacional*. A partir do conflito demonstrado na pintura, Christian Schönhoffen relativiza o teor patriótico do texto, ao contradizer apenas um verso: “Nossos bosques têm mais vida” (LUZ, 2005, p.179). Dessa forma, a pintura especifica que a mensagem contida no *Hino* não está relacionada a questões de degradação ambiental, discutidas a partir da metade do século XX, razão pela qual aponta semiologicamente a distorção detectada.

A mimese representativa da vida nos bosques evidencia o caráter paródico da tela e faz surgir um efeito metalinguístico relativo ao discurso presente no *Hino nacional*. Desse modo, o artista consegue estabelecer um diálogo com o espectador, tendo como ponto de partida a questão vital da identidade nacional e a permanência ou transitoriedade da representação identitária. A intermediação presente nesse diálogo ocorre pelas cores verde e amarelo do segundo plano, representativo dos bosques repletos de árvores coloridas e cheias de vida, e pela oposição clara

distinguida na árvore maior (primeiro plano), seca e sem vida. Em outras palavras, identifica-se, no segundo plano, uma estilização não-ingênua, própria da paródia, que entra em conflito com a criação de uma nova imagem, em destaque, no primeiro plano. O resultado é a apresentação de planos discordantes, em que a sobreposição serve para indicar que a ideologia do texto literário, base para a paródia no exemplo aqui analisado, relaciona o passado à idealização romântica, opondo isso ao presente, privilegiando a realidade.

## 2.5 O DISCURSO E AS TRANSFORMAÇÕES IDEOLÓGICAS OCORRIDAS

O século XIX foi marcado por uma série de rebeliões (Sabinada, Revolução Farroupilha, Insurreição dos Cabanos, Balaiada) em diversos pontos do país, agravando a instabilidade política provocada pela deposição do Imperador Dom Pedro I. O espírito nacional, a noção de progresso, e a evolução foram fatores usados para superar as divergências geradoras destes conflitos e o estabelecimento de um “senso comum”. A busca da superação das citadas divergências e da consolidação de uma identidade nacional condicionou o discurso presente no *Hino*.

Um século separa o texto do *Hino nacional* da tela *Nossos bosques têm mais vida* e esse fato é suficiente para justificar as mudanças feitas pelo pintor, em sua tela, distanciando-a da ideologia que permeava o texto-base. A identidade e o patriotismo passaram por inúmeras transformações, no último século. Sendo assim, é natural que uma obra que privilegia a brasilidade seja coerente com a ideologia de seu tempo. Por essa razão, os valores da contemporaneidade são a nova base da representação nacional e esses não abrangem a idealização. Se, antes, esse traço

era fundamental, para “impulsionar” o país e o povo brasileiro, hoje, ele se mostra anacrônico e excessivo.

Analisando a tela de Christian Schönhoffen em detalhes, pode-se perceber com mais clareza a oposição que o artista faz em relação ao texto-base.



Detalhe da tela *Nossos bosques têm mais vida*, de Christian Schönhoffen.

O detalhe ressalta a posição assumida pelo pintor perante o discurso ideológico presente no *Hino nacional*, evidenciando, no primeiro plano, sua crítica (a forma vegetal sem vida, que se contrapõe ao segundo plano, rico e vivo). Assim, emprega-se outra técnica e privilegia-se outro tipo de representação, com intenção de se opor diretamente à ideia do *Hino*.

Questões referentes ao homem e à natureza abordadas no texto do *Hino nacional* brasileiro e discussões relativas a elas, principalmente sobre a identidade nacional, determinam a justaposição evidenciada no detalhe ressaltado da pintura –

com destaque à questão do indivíduo, representada pela árvore sem vida, que, possui elementos determinantes à sua condição supérflua, no contexto globalizado, relação representada, no segundo plano, pelas cores vivas, mas utópicas e inatingíveis na sociedade contemporânea. Seguindo essa linha de pensamento, é possível mencionar contradição da imagem também em relação aos versos que seguem:

**De um povo heróico o brado retumbante,**

**E o sol da Liberdade, em raios fúlgidos,**

Brilhou no céu da Pátria nesse instante.

Se o penhor dessa igualdade

**Conseguimos conquistar com braço forte,**

Em teu seio, ó Liberdade,

Desafia o nosso peito a própria morte! (LUZ, 2005, p.178-179) (ênfase acrescentada)

O texto reproduzido do *Hino nacional* sugere ser do povo heróico o brado retumbante que determinou a liberdade simbolizada pelos raios fúlgidos do sol, conquistada pelos braços fortes do brasileiro retratado em primeiro plano. A pintura ressalta que o indivíduo atualmente (ou sempre) tem (ou teve) evidência apenas aparentemente, daí o fato de ter pouca importância e influência, quando confrontado com os valores representativos da brasilidade, evidenciados no segundo plano da tela.

Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*, define a autoria paródica como traço presente na mudança e na continuidade cultural, e não como mero pastiche ou como algo executado sem seriedade.

Mas a paródia implica, também, outro tipo de conexão “mundana”. O fato de se apropriar do passado, da História, o questionar do contemporâneo, “referenciando-o” com um conjunto de códigos diferente, é uma forma de estabelecer continuidade que pode, em si mesma, ter implicações ideológicas. (HUTCHEON, 1985, p.139)

O reexame do passado (em alguns casos com ironia) permite a caracterização da paródia irônica como uma forma importante de a arte restabelecer um vínculo prático em seu discurso, opondo-se à teoria que defende a existência de uma pressuposição tácita de as pessoas permitirem o fato de serem desprezadas e desconcertadas por teorias elitistas.

[...] quando falo em paródia, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. (HUTCHEON, 1991, p.47)

A análise que complementa a forma disponível visual e/ou discursiva torna lícito o objetivo da prática paródica, assim como as questões psicossociais e políticas resultantes da alteração de espaço e tempo, as quais ocorrem naturalmente, referendam-na.

Para complementar a análise avaliadora que caracteriza a pintura, a retomada do passado e a análise do presente são importantes abordagens para o entendimento da paródia irônica. Stuart Hall escreve: “As sociedades da modernidade tardia, são caracterizadas pela *diferença*; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de

identidades.” (HALL, 2002, p.17). A interpretação do que está além do texto, buscando a tentativa do autor da paródia em pragmatizar sua estratégia de incorporação de um texto que lhe serve de fundo, sintetizando formalmente a diferença entre o que é contrastante no texto e sua crítica, estabelece o entendimento sobre a paródia irônica, e estas características são percebidas na tela analisada. A assimilação das diferenças se torna mecanismo eficaz que, junto à pressuposta função avaliadora, estabelece os efeitos perceptíveis na tela.

## 2.6 O MITO DO PARAÍSO PERDIDO

O contexto histórico social do Brasil, na época da criação do *Hino nacional*, a exemplo do que ocorreu na época do descobrimento, embasava-se no mito do Paraíso Perdido na Terra. Entendimento apropriado para esta questão pode ser obtido lendo trechos do *Tratado da Terra do Brasil: História da Província Santa Cruz*, de Pero de Magalhães Gândavo, que tinha a finalidade de documentar descritivamente a terra do Brasil ao rei de Portugal.

Esta Provincia he à vista mui deliciosa e fresca em gram maneira: toda està vestida de mui alto e espesso arvoredo, regada com as aguas de muitas e mui preciosas ribeiras de que abundantemente participa toda a terra, onde permanece sempre a verdura com aquella temperança da primavera que cà nos offerece Abril e Maio. E isto causa não haver là frios, nem ruinas de inverno que offendão as suas plantas, como cà offendem às nossas. Em fim que assi se houve a Natureza com todas as cousas desta Provincia, e de tal maneira se comedio na temperança dos ares, que nunca nella se sente frio nem quentura excessiva. As fontes que ha na terra sam infinitas, cujas agoas fazem crescer a muitos e mui grandes rios. (GÂNDAVO, 1980, p.8)

A descrição relata riquezas naturais em abundância e situações amistosas entre os nativos e os portugueses. Belezas naturais, ausência de grandes montanhas e de enfermidades, terra fértil, relatos magníficos de suas paisagens e clima muito ameno complementam as características do Paraíso Terrestre imaginado.

Sergio Buarque de Holanda, no livro *Visão do Paraíso*, relata ocorrências referentes ao tema, na época dos descobrimentos marítimos, desde o contato com terras do ultramar e a sedução pelo tema paradisíaco. Existia, então, uma crença na realidade física do Éden, percebida nos relatos de viagens e nas obras de cartógrafos, e a ignorância da realidade dos locais distantes da Europa, da Ásia e da África. Esse posicionamento, por sua vez, incitava conjecturas a respeito das condições muito amenas e saudáveis desses locais. Histórias com citações referentes ao Paraíso Terrestre eram muito populares, não apenas nas camadas mais crédulas da população, mas também junto à elite.

Sabe-se que ainda saíram das Canárias em busca daquela *terra de promessa* [...]. A idéia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terrestre, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguiu, com pequenas diferenças a todos os espíritos. A imagem daquele jardim fixada através dos tempos em formas rígidas, quase invariáveis, compêndio de concepções bíblicas e idealizações pagãs, não se poderia separar da suspeita de que essa miragem devesse ganhar corpo num hemisfério ainda inexplorado que os descobridores costumavam tingir da cor do sonho. (HOLANDA, 2000, p.220-221)

A busca pela afirmação - promessa bíblica - e pelas idealizações pagãs ganhava corpo em um hemisfério inexplorado e gerava especulações a respeito de

lendas célticas a respeito da fabulosa *Ilha do Brasil*, que aparecia em cartas medievais.

Percebe-se, nos relatos de Gândavo e nas abordagens feitas por Sérgio Buarque de Holanda, que a situação imaginada nas terras descobertas pelos navegadores do século XIV remetia invariavelmente ao mito do Paraíso Terrestre. Christian Schönhoffen, em sua pintura, parodia o *Hino nacional*, contrapondo-se a este discurso. Uma análise embasada nesta constatação direciona o espectador da pintura ao entendimento da motivação de seu autor, por meio da crítica feita pela paródia. Imediatamente pode o observador perceber a contraposição relativa à supervalorização das questões naturais e relativas às questões humanas, sobretudo àquelas concernentes ao patriotismo, todas elas presentes no discurso do *Hino nacional*.

A reverência às belezas naturais e o exotismo do Brasil perduram desde a época do descobrimento, e, na época da criação do *Hino nacional*, influenciam enormemente a expressão artística do escritor. A pintura de Christian Schönhoffen parodia a essência deste discurso, interferindo criticamente, com seriedade objetiva. Em sua crítica reflexiva, o artista faz uma análise do discurso idealista e patriótico, de modo a incitar o espectador de sua obra à atitude de complementar as formas e os espaços vazios da pintura, a partir de sua confrontação com o *Hino*. Em suma, a imagem distorce o conteúdo do texto literário, para evidenciar o desencaixe da sociedade contemporânea em relação à representação idealizada feita no *Hino*. A partir dessa confrontação, o autor aprofunda o tema da identidade brasileira e convida o espectador à reflexão e à discussão sobre representação, arte e realidade brasileiras.

## 2.7 COMPROMETIMENTO CRÍTICO

A partir da breve análise da pintura de Christian Schönhoffen, demonstrou-se que a paródia pode ser entendida adequadamente pelas funções estética, literária e teórica que a envolvem. A distância crítica adequada permite identificá-la corretamente, separando-a do pastiche. O processo analítico que permite deduções a partir de certo número de ocorrências, tal qual o método científico determina, poderia ser um caminho sensato para investigar o objetivo do artista no processo de criação do quadro analisado, mas os fenômenos culturais que interferem na Pós-modernidade não permitem tal análise, pela diversidade e abrangência deles decorrentes. A pós-modernidade analisada como manifestação cultural e artística permite relacionar elementos estéticos, culturais e discursivos de maneira tão ampla quanto possa ser o conhecimento humano, tornando o método científico ineficaz em tal análise. Adequada, hoje, é a valorização das funções social e política exercidas pelo natural desencadeamento lógico da paródia, que possibilitam proposições estéticas e voltadas ao indivíduo e à sociedade contemporâneos. A ideologia e a estética presentes no texto do *Hino nacional* brasileiro, juntamente com o descritivismo da obra e a busca pela expressão de brasilidade, determinam que a crítica de Christian Schönhoffen, em sua pintura, torna ricas a temática e a estética do quadro, a partir do ponto em que a obra, possuindo elementos característicos, torna-se discursivamente diferenciada do *Hino nacional* brasileiro, obra que lhe deu origem.

A paródia possibilitou a Christian Schönhoffen a execução de uma obra criticamente comprometida com o discurso da obra original. Na utilização do texto

literário pela pintura, é importante enfatizar que o surgimento da nova obra não modificou a essência<sup>5</sup> da obra original, mas colaborou para a revisão do aspecto ideológico do texto-base. As representações simbólicas retratadas pela paródia são manifestações contrárias à manipulação utópica evidenciada no texto do *Hino nacional*.

[...] é no ato de olhar realmente para os textos paródicos didáticos da arte moderna que podemos chegar a descobrir o verdadeiro “espírito” da paródia. É por isso que a minha chamada “teoria” da paródia deriva dos ensinamentos dos textos em si, e não de qualquer estrutura teórica imposta do exterior. A paródia de hoje não pode ser explicada totalmente em termos estruturalistas de forma, no contexto hermenêutico de resposta, num contexto semiótico-ideológico ou numa absorção pós-estruturalista de tudo pela textualidade. Todavia, as complexas determinantes da paródia envolvem, de certa forma, todas estas perspectivas críticas coerentes – e muito mais. [...] Não se trata tanto de uma defesa do pluralismo crítico quanto de um apelo à teoria, para que se constitua como uma resposta às realidades estéticas. (HUTCHEON, 1985, p.147 e 148)

A estética Pós-moderna aplicada à tela, com a síntese do detalhamento evidenciado nos primeiro e segundo planos, apresenta preocupação com a identidade do sujeito e sustenta o processo paródico de questionamento e inversão dos símbolos contidos no *Hino nacional* brasileiro. A discussão proposta pelo pintor,

<sup>5</sup> A letra do *Hino nacional* representa o discurso patriótico, em cuja “essência” encontram-se os valores cívicos e morais que objetivam a formação identitária almejada ideologicamente.

quando parodia o *Hino*, diz respeito à busca por uma valoração mais adequada e atualizada das questões ambientais (condizentes com a atualidade e problematizadas pela busca da sustentabilidade e menor degradação da natureza) e humanas (porque a mudança social provoca, também, transformações no indivíduo, que passa a se relacionar com o espaço-nação de outro modo).

### 3 - CIRANDA DA BANDA



*Ciranda da banda, de Corina Ferraz.*

A busca pelo entendimento sintético do universo criador artístico proporcionado pela manifestação pictórica e a apropriação dos símbolos da cultura popular tornam a arte *Naïf* um registro sutil e autêntico desse procedimento.

No academicismo a contemplação das experiências e dos conhecimentos visuais encaminha o fazer laboral a utilizar técnicas (ferramentas estéticas) que podem ser marcantes características expressivas, mas a psique humana direciona o fazer artístico a priorizar conceitos artísticos pressentidos como seus fundamentos básicos. A expressão “ingênua”, usada para caracterizar a arte *Naïf*, contemplando a essência que lhe confere atributos autênticos de manifestação da perspicácia da transformação dinâmica do meio exterior, pode se entendida como uma reação emocional e ele.

No Brasil, a arte dos chamados *artistas primitivos* passou a ser valorizada após o Movimento Modernista [...]. E um artista primitivo é alguém que seleciona elementos da tradição popular de uma sociedade e os combina plasticamente, guiando-se por uma clara intenção poética. (PROENÇA, 1998, p.247)

A resposta obtida às questões fundamentais da vida, definindo uma concepção do mundo, é a visão particular que o artista tem dele, e o conhecimento de uma questão (neste caso, visual) possibilita um proporcional aprofundamento apreciativo e laboral. A análise relacional e temporal possível de trabalhos artísticos encaminha entendimento dúbio, quando abordada uma questão importante na arte *Naiif*. A experiência acadêmica então estabelece ao fazer artístico um distanciamento da ingenuidade, impossibilitando sua expressividade ímpar, afastando-o irremediavelmente de sua mais marcante característica?

A estruturação histórica e memorial é baseada em lugares simbólicos e funcionais, definindo a identidade das pessoas. A complexidade das relações existentes entre as imagens e o ser humano permite considerações sobre ideias e sentimentos, frutos de processos do conhecimento e da ficção. As interpretações são múltiplas, de acordo com leituras individuais, permitindo novas representações como respostas a padrões e conhecimentos do período em que foram elaboradas. A tradição e a conservação da memória popular encontram na arte *Naiif*, pela sua lógica distante das convenções acadêmicas e aparente ingenuidade, possibilidades de perpetuação de um enfoque particular perceptível, mas nunca completamente dissociado de experiências anteriores. A primazia pelo universo interior do artista *Naiif* é representada em sua obra, de maneira pouco convencional e com tendências técnicas que se aproximam da pintura moderna, com cores fortes e puras, independentemente de formação anterior, quer acadêmica ou experimental.

Abordar esta questão e buscar definitiva classificação, por sua característica marcadamente polêmica e aberta, tende a transformar o enfoque analítico em filosófico, o que não é o objetivo desta dissertação. A busca pelo caráter expressivo, mitológico e onírico em movimentos artísticos pré-existentes (surrealismo, por exemplo) valida a questão e sua essência se faz presente na maioria das manifestações artísticas de distintas maneiras, incluindo a expressão *Naiif*. A independência e emancipação do ser humano, pela anulação das fronteiras entre a realidade e o ideário do artista e pela despreocupação estética, encaminham entendimento adequado a questões importantes da arte, dentre as quais a citada influência ou ausência do saber acadêmico como elemento estrutural fundamental da expressividade.

A tela *Ciranda da banda*, de fortes influências *Naiif* e executada pela artista plástica Corina Ferraz, recebeu a premiação máxima no concurso de pinturas com sua interpretação do *Hino nacional*. As características da arte *Naiif* abordadas neste capítulo diferenciaram a tela de Corina Ferraz, por meio do apelo emocional inserido em sua pintura. Executada tecnicamente de maneira eficaz, direciona, pelos meios utilizados, o espectador de sua obra a analisar e questionar os conceitos validados pelo conhecimento acadêmico em sua tradição. Situações correlatas, em que se percebe a utilização dos meios tradicionais, possuem menor apelo discursivo, traduzindo em menor escala os significantes das imagens nelas inseridas.

### 3.1 ESTRATÉGIA DISCURSIVA

A arte *Naiif* deriva do conceito intelectual de que a arte primitiva provém de sociedades “menos evoluídas”, segundo paradigmas científicos que determinam

“uma pirâmide evolutiva entre as raças humanas, em cujo topo estariam os brancos caucasianos e em cuja base estariam negros e índios” (GOLDSTEIN, 2008. p.28).

Historicamente, o limite qualificativo que determina a importância e o *status* de “obra de arte” à produção artística deriva de padrões estabelecidos por críticos e historiadores, segundo instrumentos da cultura. Instituições intervencionistas estabelecidas e com tal finalidade (museus, por exemplo) permitem ao objeto artístico manifestações que delimitam a sua disposição no contexto da arte e no meio social.

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de "fixidez" na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre "no lugar", já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido. (BHABHA, 1998, p.105)

Homi Bhabha percebe a ambivalência do estereótipo como estratégia, no discurso colonialista, quando, de acordo com a conveniência política mutante, é construída a teoria do discurso hegemônico. A força da ambivalência garante sua perpetuação significativamente. Questões dogmáticas, quando confrontadas com a significação da opressão e discriminação, exigem reações teóricas desafiadoras do modo funcionalista e determinista da relação entre o discurso e a política. O reconhecimento da imagem e o conseqüente determinismo relativo à positividade ou negatividade passam, segundo Bhabha, à compreensão dos processos de

subjetivação que permitem a transgressão do limite definido pelo estereótipo e sua consequente articulação da diferença, da fantasia, da origem e da identidade.

A elevação do *status* de um objeto à categoria de “obra de arte” acontece por meio da utilização adequada dos meios disponibilizados pelos valores validados pela tradição (em sua maioria colonialista). A validação ocorre pela repetição, pelo estereótipo, e em algumas situações pela desordem, todos convenientemente direcionados.

### 3.2 CARACTERÍSTICAS DA ARTE *NAÏF*

As características do artista que determinam em suas manifestações impulsos artísticos descompromissados dos constrangimentos sociais, a espontaneidade e a pureza da pintura, a utilização de fortes coloridos, e a ausência de regras compositivas são marcas da arte *Naïf* (“ingênuo”, em francês). Corina Ferraz, que possui formação acadêmica, tendo cursado Belas Artes em Ribeirão Preto – São Paulo, e Curso Superior de Pintura em Curitiba – Paraná, optou pela linguagem estética e discursiva *Naïf* para expressar em sua tela uma ideologia e maneiras próprias de pensar, que envolvem política, direitos humanos e principalmente a parte poética.

As figuras representativas das pessoas integrantes da banda possuem expressões semelhantes e inopinadas que, simbolicamente, fazem o espectador da pintura relacionar a pequena importância que o paradigma científico citado por Ilana Goldstein, no artigo *Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly* (2008), determina à sociedade abordada, mas que dela se utiliza para alcançar seus objetivos discursivos de perpetuação de dominação cultural.



Detalhe da tela *Ciranda da banda*, de Corina Ferraz

O detalhe da pintura reproduzida enfatiza elementos discursivos e poéticos que determinam uma análise temática direcionada às questões de dominação cultural presentes no Brasil. Elementos religiosos impostos e derivados da colonização europeia (anjos com harpas e trombetas) e da cultura popular (bandeirolas – festas juninas) estão claramente separados na composição plana e simétrica que a artista utilizou. A separação dos campos da imagem pela cor vibrante e sensivelmente “quente” (vermelho), e a disposição dos significantes – o primeiro envolvendo de forma circular o elemento principal da tela, e o segundo disposto à margem do conjunto - determinam a importância relativa que cada signo e seu conteúdo possuem. Derivados da cultura popular, os festejos juninos ali representados encontram-se na dimensão que a cultura dominante estabelece.

As décadas de 1960 e 1970 conheceram uma verdadeira explosão de pintores "ingênuos" brasileiros. [...] O motivo pelo qual esse tipo de expressão cultural costuma ser chamada de "primitiva" é o autodidatismo dos autores, cuja criação é definida pelos *marchands* como "instintiva e espontânea, realizada por pintores [...]

que, alheios aos movimentos artísticos, sociais e culturais de sua época, criam unicamente movidos por suas emoções". (GOLDSTEIN, 2008, p.26)

O processo criativo que surge da arte *Naïf* desencadeia-se dos impulsos, falando numa linguagem inventada, com uma lógica própria, que responde apenas a demandas interiores. A preservação das proporções naturais e dos dados anatômicos corretos das figuras representadas não é considerada elemento importante da estética *Naïf*. As características gerais desta manifestação artística são determinadas pela composição plana e bidimensional, pela tendência à simetria, sendo que a linha é sempre figurativa, a perspectiva geométrica linear inexistente, e as pinceladas que utilizam grandes e variadas cores estabelecem a poética da obra de arte.

### 3.3 A INFLUÊNCIA DO ROMANTISMO

A pintura de Corina Ferraz, analisada esteticamente em sua composição, simultaneamente remete o espectador à dicotomia nela presente, quando figuras em “ciranda” procuram mostrar a fraternidade entre as pessoas envolvidas na atividade da execução melódica do *Hino nacional*, mas que, pela percepção da ausência de expressões em seus rostos, indica simbolicamente a condição da realidade em que o indivíduo retratado, ou seja, o brasileiro, está inserido, realidade em que a funcionalidade do sujeito em prol do discurso hegemônico encerra-se em sua utilidade, com seu posicionamento hierárquico estabelecido e validado pela tradição colonialista.

O Romantismo, com sua característica própria de nacionalismo e inspiração patriótica (incluindo o indianismo), influencia decisivamente a liberdade estética e o sentimento poético. Inserem-se na produção decorrente do Romantismo também a

literatura e a pintura desenvolvida por várias gerações de artistas posteriores, notadamente mais intimistas. A arte que tecnicamente incita o espectador ao questionamento acerca das abordagens propostas em sua *praxis* é eficaz quanto à sua objetivação, mas a arte que o sensibiliza e emociona possui a virtude da sinceridade.

Os poetas da segunda geração romântica possuíram em grau notável a primeira virtude de quem nos quer comover, a sinceridade. Circunstâncias fortuitas de sua vida fizeram com que todos eles de fato vivessem a sua poesia ou sentissem realmente o que com ela exprimiram. Talvez por isso não são artistas mas poetas, com o mínimo de artifício e o máximo de emoção, em mais de um deles ingênuos, conforme convém à boa arte. O que se lhes pode descobrir de nacional, o seu brasileirismo mais íntimo que demonstram, como o era o da geração anterior, é já a revelação da nossa alma do povo diferente, como se ela viera formando e afeiçoando em três séculos de vida histórica e em trinta anos de existência autônoma, a expressão inconsciente do seu sentir ou do seu pensar, indefinidos sim, mas já inconfundíveis. (VERÍSSIMO, 1915, p.128)

A emoção marca sobremaneira os movimentos renovadores da arte, sendo preponderante o modo como isso ocorre. Tecnicamente, estes movimentos artísticos possuem características correlatas, mas sua essência se encontra na maneira própria e inconfundível como são codificados em suas manifestações.

A arte *Naïf* surgiu na França, mas tem no Brasil, na Itália, no Haiti e na Iugoslávia os países expoentes, sendo encontrado no Brasil o maior acervo mundial deste gênero. A característica objetiva predominante no Romantismo, da liberdade espiritual voltada à necessidade de mudanças relativas aos padrões estabelecidos pelo classicismo científico e artístico, desencadeou uma revolução que excedeu

seus propósitos iniciais, projetando a manifestação artística *Naïf*. Percebemos, na tela *Ciranda da banda*, influências diretas dos ideais Românticos. A autonomia do pensamento que desponta a partir do estabelecimento do príncipe Dom João, quando cria, no Rio de Janeiro, a capital da monarquia, institucionaliza-se com o advento da Independência do Brasil, em 1822, quando passa a ser completada pelos interesses manifestos aos diversos aspectos cotidianos da nova sociedade brasileira.

### 3.4 TRANSMUTAÇÃO VISIONÁRIA

A principal diferenciação que ocorre entre a manifestação *Naïf* e a arte clássica e acadêmica se encontra na pequena utilização de controle racional, potencializando a emoção.

A origem de movimentos artísticos pressupõe historicamente um entendimento adequado às questões relativas ao surgimento de novas vertentes, mas tal afirmação não encontra consonância na pintura *Naïf*, o que indica ser inúmeras vezes esta manifestação entendida de maneira deturpada, com seus críticos comparando-a com desenhos rupestres ou com pinturas feitas por doentes mentais. O pintor *Naïf* cria sua expressão através de códigos próprios, independente da preexistência de formação acadêmica. Isso é decorrente de uma visão particular de mundo, que surge de sua condição particular. A necessidade de expressão deste particular e único entendimento impulsiona o artista a realizar sua obra sem grande preocupação, no que tange à sua importância, direcionando o espectador a compartilhar sua experiência atemporal e visionária, que busca transfigurar situações cotidianas.

A percepção da manifestação presente na tela *Ciranda da banda* determinou uma análise e um olhar crítico diferenciados das demais obras participantes do concurso de pinturas, por parte dos avaliadores. Esta constatação da expressividade ímpar da tela direciona uma maneira de abordagem artística diferente, em relação às manifestações plásticas da atualidade, pois sua mais importante diferenciação à aplicação de signos visuais objetiva uma abordagem indagadora e ampla. Formalmente as características compositivas da tela estão alinhadas com as da manifestação ingênua e pura pretendida, mas a inserção poética diferenciou-a sobremaneira.

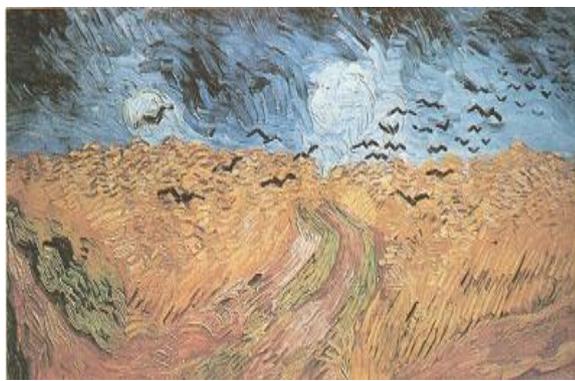
#### **4. DNA DO BRASIL, HINO NACIONAL EM TUPI**

##### **4.1 – A INFLUÊNCIA EXPRESSIONISTA**

A partir do final do século XIX, surge o movimento artístico denominado Expressionismo (caracterizado como um movimento artístico que abrangeu a agitação social e cultural presente na sociedade e nos meios culturais, desde seu surgimento, na Europa, e mais notadamente na Alemanha do início do século XX), que, em contraposição ao Impressionismo que o antecedeu, surge com características que ressaltam a subjetividade. A intenção do artista expressionista é recriar o mundo, mas não apenas absorvendo-o da forma habitual como é visto e sentido. Percebe-se na pintura analisada um enfoque direcionado às questões humanas e sociais, tecnicamente representadas em efeitos cromáticos e de luminosidade, que, discursivamente, poderiam deixar à parte a expressão dos sentimentos humanos e as questões sociais, mas a confrontação clara ocorre quando é direcionada pela artista, quanto à abordagem das questões sociais relativas ao indigenismo, pela tradução do *Hino nacional* para a língua tupi. A abordagem feita pela artista em sua tela confronta nitidamente o discurso estabelecido e hegemônico na letra do *Hino nacional*.

Os ideais expressionistas inicialmente não ficaram claramente definidos, mas sua conduta pautou-se numa linha decidida e lúcida, impulsionada por um núcleo central de aspirações e metas, que permitiu reunir artistas e autores de personalidades diferentes e muitas vezes divergentes. Exponentes da pintura na Europa da época, como: Paul Gauguin (1848-1903); Paul Cézanne (1839-1906);

Vincent Willem van Gogh (1853-1890); Henry de Toulouse-Lautrec (1864-1901); Edvard Munch (1863-1944); Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938); Paul Klee (1879-1940); Amadeo Modigliani (1884-1920), assim como artistas americanos, como: Clemente Orozco (1883-1949); Diego Rivera (1886-1957); David Alfaro Siqueiros (1896-1974); e o brasileiro Candido Portinari (1903-1962) demonstravam em suas obras a mesma postura dramática e a tendência ideológica humanista desencadeadora do Expressionismo.



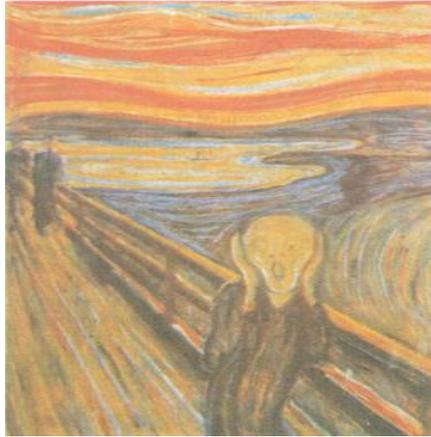
*Trigo com corvos, (1890), Van Gogh.*

Dimensões: 50,5cm x 105,5cm;

Rijksmuseum, Vincent Van Gogh, Amsterdam (PROENÇA, 1998, p.150)

Pela dramaticidade imposta às suas obras e pela importância e independência da cor, o pintor holandês Vincent Van Gogh pode ser considerado o expoente precursor do Expressionismo, principalmente em obras em que surge uma proposição evidente à ruptura formal e ideológica com a Academia e com o Impressionismo.

O Simbolismo, devido à importância dada à mensagem oculta na obra, também influenciou o movimento expressionista. Edvard Ludvig Munch, em sua tela *O grito*, determina à cor um valor simbólico e subjetivo, o que viria a ser marcante característica dos expressionistas.



*O grito*, (1893), Edvard Munch  
Dimensões: 91cm x 73,5cm;  
Nasjonalgalleriet, Oslo (PROENÇA, 1998, p.152).

Ernst Kirchner trata a forma de maneira inquietante, assim também como em sua pintura são por ele tratados temas cotidianos e corriqueiros. A forma como são retratadas as figuras da pintura *Cinco mulheres na rua* – extremidades alongadas, vestes escuras, expressões duras e arrogantes – enfatiza a dificuldade e a aspereza dos relacionamentos humanos, e denota outra característica marcante dos expressionistas: a deformação sistemática da realidade, que objetiva demonstrar sua visão pessimista em relação ao mundo.



*Cinco mulheres na rua*, (1913) Ernst Kirchner  
Dimensões: 118cm x 89cm.  
Wallraf-Richartz Museum, Colônia (PROENÇA, 1998, p.153)

A composição que tende ao desequilíbrio, com formas irregulares e desarmonia na utilização das cores, utilizada nas pinturas, demonstra toda a inquietação do artista expressionista. A oposição à objetividade da imagem e o subjetivismo da expressão são as maiores características pictóricas do Expressionismo. O maior centro de difusão foi na Alemanha, mas pode também ser percebido, conforme citado anteriormente, em outros artistas europeus e americanos. O surgimento inicial do manifesto expressionista deu-se em Dresden, entre 1904 e 1905, com o grupo de artistas chamado “Die brücke”, que, em português, significa “A ponte”. Exponentes deste grupo foram Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Erich Heckel (1883–1970) e Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976).

A pintura expressionista começa a se impor a partir de então e, com o surgimento do grupo “Der blaue reiter” (“O cavaleiro azul”), fundado em 1911, cristaliza-se. Embora também houvesse artistas independentes e que não pertenciam a nenhum grupo, segundo a grande maioria dos críticos, foram esses grupos os responsáveis pelo surgimento do primeiro grande movimento da arte moderna.

#### 4.1.1 - O GRUPO “DIE BRÜCKE”

A origem do nome nunca foi clara, e os próprios artistas fundadores do movimento – estudantes de Arquitetura e autodidatas - procuravam manter sua ambiguidade. A intenção do grupo “Die brücke” em seu manifesto era de se afastar da arte de salão vigente à época. Os contornos simplificados, as formas reduzidas e as cores vivas, brilhantes e contrastadas, foram marcantes características pictóricas em suas obras. A arte do imediato, do impulso, do arrebatamento e da emoção, do

que o artista sentia ao contemplar a realidade, formaram o núcleo discursivo do grupo.

#### 4.1.2 - O GRUPO “DER BLAUE REITER”

Um grupo de artistas possuidores de sólida formação profissional fundou o grupo expressionista “Der blaue reiter”. Apresentavam-se através da publicação *Blaue Reiter Almanach* em Munique (Alemanha), em que se percebe a busca da construção de uma arte pessoal, com sensações e sentimentos voltados à natureza e ao ser humano a partir das experiências, sensações e dos sentimentos individuais nascidos da sua necessidade interior. Como pontos comuns aos principais elementos do grupo, destacam-se:

- A dimensão lírica da cor, a claridade e a luminosidade, pura e límpida.
- O dinamismo da forma, sobretudo a sua capacidade de fascinar, a sua magia interna, a sua emoção.
- A reconquista da pureza da natureza, com tendência emotiva e abstrata da superfície.

#### 4.2 - A TELA DE ADRIANE STANGE

O *Hino nacional* brasileiro e sua representação visual, com base no Expressionismo, conduzem a análise da tela *DNA do Brasil, Hino nacional em tupi*, pintada pela artista plástica Adriane Stange. A tela demonstra características relacionadas a este movimento artístico, importante fonte de inspiração da crítica

inserida na pintura. O desdobramento natural de seu caráter humano passa a ser aplicado na pintura.

A busca pela preservação da cultura indígena na pintura, ressaltando valores humanistas de maneira minimalista, foi o meio utilizado pela artista (conforme relato em entrevista transcrita no anexo) para a inserção de crítica ao colonialismo, presente no Brasil desde o ano de 1500. A artista sugere, em sua crítica pictórica, pela composição e significação das formas, uma reavaliação contundente no modelo cultural e social que perdura desde a época do descobrimento do Brasil e tem como modelo o discurso colonialista institucionalizado desde então.

Adriane Stange direciona o espectador de sua tela à impossibilidade da recriação da cultura indígena, originariamente rica e ampla. O detalhamento e conhecimento do que restou desta cultura simbolicamente remete à busca de espaço adequado à finalidade de preservação dos seus valores culturais remanescentes.

Tecnicamente, a artista utiliza cores límpidas e de forte luminosidade, num arremedo impulsivo do que sentiu, ao contemplar a realidade da pequena influência indígena presente na cultura brasileira. Tal análise demonstra que o quadro *DNA do Brasil, Hino nacional em tupi* é marcadamente influenciado pelo expressionismo.



*DNA do Brasil, Hino nacional em tupi, de Adriane Stange*

A tela criada pela artista demonstra, na suavidade da escolha criteriosa dos elementos (penas e bola de sabão), a busca da representatividade indígena como símbolo do seu sentimento, relacionados em sua pintura no detalhamento das cerdas da pena retratada como compostas pelo próprio *Hino nacional* em língua tupi.

No centro não estava mais a representação da realidade pela reprodução mimética habitual do texto do *Hino nacional* brasileiro, mas o estabelecimento de um elo entre o que vemos e o sentimento débil e quase ausente da representatividade étnica indígena na nação brasileira. Originários do território hoje conhecido como Brasil, os índios (representados na tela pela nação tupi) foram os primeiros habitantes do país, mas sua representatividade tornou-se quase nula após a chegada de colonizadores europeus.



Detalhe da tela *DNA do Brasil, Hino nacional em tupi*, de Adriane Stange

O texto seguinte é a transcrição do *Hino nacional* brasileiro na língua tupi, que motivou a artista a utilizá-lo como referência para transcrevê-lo na superfície da bola de sabão que paira sobre uma pena, representação esta que remete à análise minuciosa da pena, como se a bola de sabão ampliasse a forma e dela percebêssemos a essência.

Nheengarissáua Retamauára

Embeyba Ypiranga sui, pitúua,  
Ocendu kirimbáua sacemossú  
Cuaracy picirungára, cendyua,  
Retama yuakaupé, berabussú.

Cepy quá iauessáua sui ramé,  
Itayiuá irumo, iraporepy,  
Mumutara sáua, ne pyá upé,  
I manossáua oiko iané cepy.

Iassalssú ndê,  
Oh moetéua  
Auê, Auê !

Brasil ker pi upé, cuaracyáua,  
Caissú í saarússáua sui ouié,  
Marecê, ne yuakaupé, poranga.  
Ocenipuca Curussa iepé !

Turussú reikô, ara rupí, teen,  
Ndê poranga, i santáua, ticikyié  
Ndê cury quá mbaé-ussú omeen.

Yby moetéua,  
Ndê remundú,  
Reikô Brasil,  
Ndê, iyaissú !

Mira quá yuy sui sy catú,  
Ndê, ixaissú, Brasil!

Ienotyua catú pupé reicô,  
Memê, paráteapú, quá ara upé,  
Ndê recendy, potyr America sui.  
I Cuaracy omucendy iané !

Inti orecó purangáua pyrê  
Ndê nhu sorryssára omeen potyra pyrê,  
iCicuê pyrê orecó iané caaussú.  
Iané cicué, indê pyá upé, saissú pyrêi.

Iassalsú ndê,  
Oh moetéua  
Auê, Auê !

Brasil, ndê pana iacy-tatá-uára  
Toicô rangáua quá caissú retê,  
I quá-pana iakyrá-tauá tonhee  
Cuire catuana, ieorobiára kuecê.

Supí tacape repuama remé  
Ne mira apgáua omaramunhã,  
Iamoetê ndê, inti iacekyé.

Yby moetéua,  
Ndê remundú,  
Reicô Brasil,  
Ndê, iyaissú !

Mira quá yuy sui sy catú,  
Ndê, ixaissú,  
Brasil! (MAURO, 2012)

A distorção formal da letra do *Hino nacional* – escrita em tupi – enfatiza o caráter expressionista da pintura. Características pictóricas como: a utilização do contorno simples sobre fundo planificado, sem detalhamento; e os intensos colorido e luminosidade usados nas cores verde e amarela (relacionadas à bandeira do

Brasil) das penas estabelecem a vinculação da pintura de Stange ao Expressionismo. A projeção da representação visual do *Hino nacional* na língua tupi evidencia na criação artística uma reflexão direta do mundo interior da artista, como uma atitude em prol dos valores humanos. A identidade é formada por variadas interferências, sendo a influência colonialista importante fator que a determina, quer por causas históricas ou psicológicas. Existe, no discurso hegemônico, a perpetuação da prática dominadora que inicialmente se estabeleceu pela violência, por meio do rebaixamento do colonizado e seu próprio engrandecimento. A tentativa de libertação desta influência é observada na análise da tela de Stange, pelos meios estéticos disponíveis, objetivando a valorização cultural almejada.

#### 4.3 A IDENTIDADE CULTURAL

A cultura indígena retratada na pintura, com a sua identidade fragmentada e deslocada - segundo Stuart Hall, em *A identidade cultural da pós-modernidade* - experimenta um sentimento de perda subjetiva, pela ausência representativa diagnosticada pela artista em sua tela:

[...] como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização? No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural (HALL, 2002, p.47).

A estruturação social – dinâmica, mutável e fragmentada – tem assegurado com restrições próprias do ambiente globalizado, onde o indivíduo moderno está inserido, as objetivas necessidades estruturais e culturais com as quais este indivíduo convive. A identidade nacional mostra-se eficaz e abrangente no universo das diversas interpretações sociais a que o indivíduo está sujeito, direcionando-o à fantasiosa e simplificada qualificação política adequada à ordem social e econômica.

Stuart Hall aborda criticamente a questão da identidade nacional citando Ernest Gellner:

A ideia de um homem sem uma nação parece impor uma grande tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter sua nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas. Tudo isso parece óbvio, embora, sinto, não seja verdade. Mas que isso viesse a parecer tão obviamente verdadeiro é, de fato, um aspecto, talvez o mais central, do problema do nacionalismo. Ter uma nação não é um atributo inerente da humanidade, mas, parece, agora, como tal. (GELLNER, citado em HALL, 2002, p.48)

A identidade nacional do sujeito é parte da sua natureza essencial, sendo formada e transformada na sua representação, por um conjunto de significados<sup>6</sup> que representam um sistema cultural (e não apenas político), no qual o indivíduo está inserido.

<sup>6</sup> As penas usadas na tela relacionam-se ao indianismo, abordado na obra *Iracema* de José de Alencar (mencionada neste trabalho), e ao Romantismo.

A identificação da era pré-moderna, com ênfase à tribo, ao povo, à religião e à região, atualmente foi transferida à cultura nacional, sendo este o discurso do deslocamento das identidades na comunidade imaginada de que todo indivíduo faz parte. O processo de globalização é fator decisivo que remete o sujeito a essa transferência.

O quadro pintado pela artista Adriane Stange procura, com sua influência marcadamente expressionista, impregnada em sua execução, mais do que a identificação do sujeito indígena; ele busca a própria identificação e reinserção do sujeito moderno em seu universo pátrio.

A busca da essência humana, tal como foi retratada, é a busca da fundamentação como ser humano do sujeito do século XXI - retrato da simplicidade, retrato da busca pela identidade, retrato da sensibilidade. A intersecção da fronteira cultural original e de suas tradições não mais é privilégio dos que possuem ilusões românticas pela possibilidade da volta ao passado, mas se transforma em produto de variadas culturas e etnias, entrecruzando-se e formando sua identidade cultural.

As raízes indígenas e suas características apagadas pela ação do colonizador português, por meio da exploração e violência, que recusa os direitos humanos mantidos pela miséria, encaminham o aprofundamento desejado da cultura brasileira por meio de seu povo autóctone.

Desde seu descobrimento, o Brasil tem estabelecido em sua sociedade a prática constante de engrandecimento da cultura dominante (dominadora) do colonizador, rebaixando a cultura do colonizado. A tradição legitima a desigualdade que proporciona benefícios e privilégios ao colonizador, e na tentativa de querer

escapar da sua condição, o colonizado se esforça em se assemelhar ao colonizador, colocando-se a seu serviço e defendendo seus interesses. A condenação do colonizado se concretiza quando adota os valores do colonizador, sendo esta ideologia adotada em detrimento do próprio grupo e de si mesmo. A valorização das diferenças em benefício próprio e a afirmação de que elas são definitivas é estratégia para que realmente passem a sê-las. O colonizado é um estrangeiro em seu próprio país, servindo ao povo vencedor do seu próprio povo. A estabilidade da colonização oscila quando o colonizado questiona sua própria condição, percebendo que a existência do colonizador cria a opressão, e uma maneira possível de sua libertação é a completa liquidação da colonização.

Enfaticamente, a cultura indígena é marcada na pintura de Stange, ressaltada pela busca pelas suas raízes, que são simbolizadas pela distorção formal do *Hino nacional* escrito na língua Tupi. O questionamento aos valores impostos e apagados no período colonial marca a contrariedade ao processo colonialista, e em sua essência tenta a reincorporação dos valores humanos perdidos.

## 5. A EXPERIÊNCIA DE NOVOS SIGNIFICADOS

A análise das transformações ocorridas na imagem e o embasamento teórico do Pós-modernismo estabelecem novos significantes a obras referenciais. Inéditas e contemporâneas abordagens do texto do *Hino nacional* brasileiro (literatura) e suas representações visuais (pinturas) no quadro pintado pela artista visual Carla Schwab, na tela *Ó Pátria amada!*, e na pintura do artista plástico Eloir Junior, intitulada *Dos filhos deste solo és mãe gentil*, exemplificam estas diferenciações estéticas e discursivas.

### 5.1 O DIÁLOGO ENTRE AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

A comunicação entre as pessoas tem na imagem grande importância, quando relativizada a ideia de fraternidade entre as artes, estando presente no pensamento humano como uma sondagem esclarecedora do mistério da criação artística, visto que ideias e a própria realidade foram traduzidas em imagens. A complexidade em selecionar a realidade, representá-la e promover a estruturação que organiza tais elementos permite representar um objeto e a sua ausência. Historicamente, imagens complementavam textos literários, dramáticos, científicos, místicos, sendo utilizadas como importante elemento de comunicação.

As letras e as artes plásticas atingem o ápice de interação nos séculos XV e XVI, assim como temas pictóricos abrem espaço para a concretização de leitura e interpretação. Tomamos a busca de um ideal estético feminino codificado em medidas como exemplo, e também poetas da antiguidade greco-romana foram modelos a serem seguidos. O artista plástico visual passou a acrescentar em sua

arte o verbal e o não-verbal, o dito e o visto, a comunicação se processando evidentemente por meio da sinésia, a ciência da gestualidade. O gesto torna-se uma prática, transmitindo uma mensagem no quadro e se tornando a própria elaboração da mensagem, precedendo a comunicação e a realidade representada. O gestual representado na imagem integra-se na representação figurada, ou seja, a linguagem gestual constitui-se a própria mensagem.

Fredric Jameson, em *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, destaca que a teoria da visão identifica, a partir do final do século XIX e início do século XX, três etapas dentro de uma experiência social da visão na conversão do visível em objeto: um momento colonial, um momento burocrático, e um momento pós-moderno. As telas analisadas neste capítulo possuem características correlatas ao destaque de Jameson nas etapas citadas, percebidas no discurso voltado ao feminismo presente na obra de Carla Schwab e na configuração estética e compositiva da obra de Eloir Junior.

## 5.2 - O SÉCULO XX E O MOMENTO COLONIAL

O advento do Impressionismo no final do século XIX remete à análise social do fenômeno protopolítico da dominação, para transformar os outros em coisas pelo seu característico olhar assimétrico e pelo ato de transformação do sujeito visível em objeto por meio do olhar. As diferenças relativas ao Expressionismo (movimento artístico surgido imediatamente após o Impressionismo), que inspirou movimentos renovadores e revolucionários humanistas, é evidente.

A inversão radical desse olhar terceiro-mundista pelo colonizador, que pela força e violência recusa direitos e rebaixa o colonizado para se engrandecer, faz

Carpentier em determinado momento decretar que o realismo mágico do Surrealismo deveria ser tratado como fenômeno primário, não passando de uma simples expressão de desejos, ou de uma forma de inveja cultural. O discurso hegemônico, utilizando esta estratégia, busca o reconhecimento do colonizado como tal pelo próprio colonizado, adotando valores que o condenam.

O nacionalismo cultural surge neste momento como identidade assumida pelo Terceiro Mundo para si próprio, contrapondo-se ao discurso hegemônico relacionado às posições social e cultural estabelecidas na Europa, e que deveriam se perpetuar, claramente conduzidas por condutas estéticas e morais estabelecidas, enquanto a arte do “outro” continuaria sendo apenas um acúmulo de especificidades locais. As situações vividas a partir das confrontações ocorridas em decorrência dessas posições assumidas dão lugar ao segundo momento, o burocrático.

### 5.2.1 - O MOMENTO BUROCRÁTICO

A característica deste segundo momento, segundo Foucault, é uma tentativa de epistemologia que liga o poder e o saber intimamente, transformando o olhar em instrumento de medição do “outro” e seu mundo. A retórica da dominação nega qualquer noção de liberdade, e dá origem dramaticamente a um momento de liberação nas políticas feministas e anarquistas. As diversas formas de conhecimento e medição são transformadas em formas de disciplina, controle e dominação. As fantasias e os anseios protopolíticos dos intelectuais podem ser estabelecidas sem um compromisso político genuíno. A omissão e negação do ideal de liberdade reforçam a noção da maldade da natureza humana. A visão é mais burocrática que política. Todas as formas de conhecimento e medição tornam-se

formas de disciplina e, com o esvaziamento político, ocorre a eliminação do agente, não tendo mais o opressor e o colonizador necessidade de estarem presentes. Desse modo a possibilidade da alteridade, do olhar diferente (o oposto da visibilidade opressora e perversa), é relegada a um passado irrecuperável.

A fotografia, o cinema e a televisão se infiltram na obra de arte visual, dando lugar à euforia da tecnologia, com a forma tradicional da obra de arte se mantendo convenientemente, para que a atenção seja dirigida aos meios de comunicação, fazendo surgir uma cultura nova e diferente – “a sociedade da imagem”, com a reflexividade submergindo na superabundância de imagens.

#### 5.2.2 - O TERCEIRO MOMENTO FOUCAULTIANO - O PÓS-MODERNO E A SOCIEDADE DA IMAGEM

A realidade completa colocada em imagem – a estetização da realidade – torna tudo aculturado pela própria expansão da cultura, os instrumentos da representação são depreciados e o estético, distinto pela sua especificidade, obscurece-se e desaparece como experiência específica que se distinguia de outras formas de experiência perceptiva pela busca de novas técnicas e códigos. As rupturas, os vazios, o sublime, o simulacro – sistemas do capitalismo tardio – aguardam classificação.

Nas tentativas variadas de reinventar o Belo chega-se a uma categoria de experiência cultural duvidosa, que caminha junto a posições filosóficas e políticas reacionárias. O processo atual de choques sensoriais auditivos e visuais determina um crescimento entre as relações do texto verbal e não-verbal. A teoria clássica aproxima a literatura da pintura conforme textos teóricos que discutem o assunto. A

natureza mimética fundamental acentua a ideia da unidade das artes em seu processo criativo. A plurivalência estética encontra sua razão de ser no mundo de perspectivas do poeta e do pintor.

A descrição literária de aventuras, desventuras e de experiências variadas a partir do século XVI, na Renascença, influi decisivamente nos conceitos estéticos da sociedade da imagem e indica o ponto de transcendência das coisas do mundo e das verdades estéticas. A imagem visualista conduz o espectador ao imaginário, possibilitando a construção de quadros e cenários. A experiência da natureza faz com que a capacidade criativa e o seu poder verbo-visual ofereçam ao leitor/espectador uma grande tela ao longo do poema visual e da obra literária. Ao se iniciar a narrativa visual podem ser sentidas a amplitude e a força narrativa e crítica, o desconhecido e o inusitado. A aventura que passa a ser lida/visualizada nos espaços vazios presentes na obra de arte, nas imagens criadas nas lacunas que temos entre suas formas, contém muitos significados. Podemos criar nesse espaço infindáveis possibilidades, todas elas dizendo muito a respeito do caminho entre o que vemos e o que imaginamos.

### 5.3 UM ENFOQUE AMPLO E ABRANGENTE

O texto do *Hino nacional* brasileiro e as pinturas analisadas, conformes em sua composição, vistas sob perspectiva restrita, podem ser extremamente agradáveis; mas o olhar mais atento pode perceber, na ampla perspectiva, inúmeras e variadas possibilidades que escapam ao senso comum, sendo esta característica

pós-moderna em que as pinturas se inserem elemento analítico fundamental para que sejam percebidas como únicas e ricas artisticamente.

A discussão sobre a relação arte-sociedade levou a duas atitudes filosóficas opostas. A primeira afirma que a arte só é arte se for pura, isto é, se não estiver preocupada com as circunstâncias históricas, sociais, econômicas e políticas. Trata-se da defesa da “arte pela arte”. A segunda afirma que o valor da obra de arte decorre de seu compromisso crítico diante das circunstâncias presentes. Trata-se da “arte engajada”, na qual o artista toma posição diante de sua sociedade, lutando para transformá-la e melhorá-la, e para conscientizar as pessoas sobre as injustiças e as opressões do presente.

As duas concepções são problemáticas. A primeira porque imagina o artista e a obra de arte como desprovidos de raízes no mundo e livres das influências da sociedade sobre eles – o que é impossível. A segunda porque corre o risco de sacrificar o trabalho artístico em nome das “mensagens” que a obra deve enviar à sociedade para mudá-la, dando ao artista o papel de consciência crítica do povo oprimido.

A primeira concepção desemboca no chamado formalismo (é a perfeição da forma que conta e não o conteúdo da obra). A segunda, no conteudismo (é a “mensagem” que conta, mesmo que a forma da obra seja precária, descuidada, repetitiva e sem força inovadora). (CHAUÍ, 2000, p.418)

A abordagem de Marilena Chauí remete à análise das transformações ocorridas na arte, durante o século XX, e proporcionadas pelo conhecimento científico na transformação do visível em obras artísticas, tornando-as trabalhos expressivos.

O pós-modernismo proporciona ao artista visual e plástico relacionar o conhecimento à sua obra, subordinando o ideal estético à verdade, e desmistificando

o caráter da eterna genialidade presente em todas as obras de arte. Relatos produzidos pelos próprios artistas pós-modernos enfatizam esta relação intrínseca.

Carla Schwab discorre, em sua tela, sobre a temática feminista, sempre presente nas relações humanas, quando, por intermédio de rendas e se utilizando da linguagem visual, relaciona o universo feminino à questão identitária equitativa, que precisa ser valorizada no contexto social pátrio, proporcionando ao espectador de seu trabalho a releitura necessária dos padrões relacionais estabelecidos e consequentes crítica e busca de aperfeiçoamento dos conceitos atualmente estabelecidos. *Ó pátria amada!* compromete-se discursivamente, mas consegue se situar e se sustentar esteticamente. Diverge, portanto, filosoficamente da obra de Eloir Junior, quando, comprometendo-se funcionalmente, situa-se de forma consoante ao engajamento social proposto.

*Dos filhos deste solo és mãe gentil*, de Eloir Junior, assume esteticamente a busca do primor técnico ressaltado pela significação própria e autônoma presente na representação da realidade através da harmonia compositiva e formal, na qual a liberdade de expressão com influência *Naïf* utilizada em sua obra exterioriza suas sensações originais, que ocasionalmente critica, mas reafirma e estabelece sua condição no contexto social. O retorno à beleza e ao predomínio renovado do visual referenda a estética de seu trabalho.

Por sua característica de abrangência pluralizadora, características marcantes do pós-modernismo como o populismo, a democratização, o compromisso com o étnico, com o plebeu e com o feminismo, o antiautoritarismo e antielitismo, que seriam seus traços progressistas, tendem a desaparecer com o

ressurgimento do conceito de “sublime” e o conseqüente renascimento da beleza como tal, subvertendo sua utilização. Esses sintomas marcantes do pós-modernismo indicam questionamentos que aguardam respostas situacionais quanto ao estabelecimento filosófico de sua função.

A dominação cultural do pós-moderno é assegurada pela criatividade interna e pela influência externa, e um novo esteticismo surge, com uma abstração crescente, longe do contexto nacional concreto. A perpetuação do elitismo e do autoritarismo, tendo nas transações entre o verbal e o visual seu foco pela instituição do intelectual literário, estabelece na abstração transferências de significados e técnicas de uma situação a outra, mas imagem representa algo além da própria imagem; “aqui ela representa a prefiguração de diversas energias futuras.” (JAMESON, 2004, p. 159)

#### 5.4 - AS PINTURAS DE CARLA SCHWAB E DE ELOIR JUNIOR

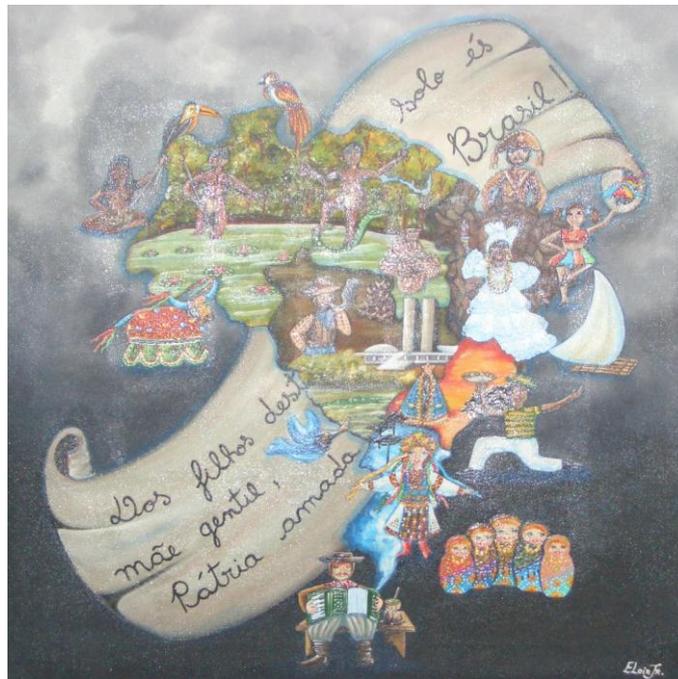


*Ó pátria amada!* – Carla Schwab

Carla Schwab, quando apresenta sua análise pictórica do *Hino nacional*, utiliza elementos místicos (mandalas) tratados como rendas, interagindo com o texto do *Hino*, tornando-os elementos fundamentais na composição e estética de sua pintura. A visão essencial filosófica, como é tratada no quadro pintado, torna-se indagadora, quando criticamente o feminino é retratado nas rendas compostas pelo texto do *Hino nacional*, tornando-se mandalas.

Buscando uma certeza metafísica na racionalidade que resiste ao senso comum, sua pintura é o retrato levado ao requinte da indagação acerca das questões sociais vividas ou levadas a termo convenientemente na sociedade atual

da imagem superabundante. Especulações sobre os vazios, o sublime, o simulacro, a ruptura com o convencional e familiar no sentido tradicional são tratados pela artista como mistério da expressão de sentimentos e emoções a serem questionados. Vislumbrando caminhos e conhecendo sua posição no processo intelectual e artístico, Carla Schwab nos faz refletir sobre a interdependência presente nos relacionamentos humanos, políticos e artísticos, relacionando e interligando em sua tela temas como feminismo, religiosidade, patriotismo e identidade.



*Dos filhos deste solo és mãe gentil – Eloir Junior*

Uma importante função da arte pós-moderna é defender a arte de desgastar-se, alertando sobre sua significação e complexidade. Eloir Junior, em sua obra *Dos filhos deste solo és mãe gentil*, reafirma a realidade contra possibilidades não provadas, possibilidades desconstruídas, revelando no processo de interpretação

preocupação com o conservadorismo estético executado com tendências nitidamente *Naiif*.

O Pós-modernismo, com sua energia própria de evocar mistérios sobre coisas cotidianas e familiares, experimenta, pela prática, novos significados para fatos sociais e históricos, conservando o controle sobre a realidade estética, para reforçar a discussão do presente, vivido subjetivamente.

Enaltecendo as características regionais e culturais do Brasil como as festas populares do *Boi mamão* e do carnaval, o chimarrão, lendas como a de *Iara* e *Saci Pererê*, adaptações culturais estrangeiras do artesanato das *matrioshkas*, religiosidade de *Yemanjá*, natureza exuberante e arquitetura de Brasília, o quadro é pintado como obra ficcional para desvendar o ocultamento da identidade brasileira. O entendimento da formação desta identidade pelas diversas culturas e influências que foram sua base formadora, ressaltadas as culturas que atuaram como colonizadoras na história brasileira, tem busca significativa na realidade da arte: seja estética, como no quadro citado; seja na arte popular representada nas manifestações populares descritas mimeticamente pela pintura.

Como expressão, as artes transfiguram a realidade para que tenhamos acesso verdadeiro a ela. Desequilibra o instituído e o estabelecido, descentra formas e palavras, retirando-as do contexto costumeiro para fazer-nos conhecê-las numa outra dimensão, instituinte ou criadora. A arte inventa um mundo de cores, formas, volumes, massas, sons, gestos, texturas, ritmos, palavras, para nos dar a conhecer nosso próprio mundo. Por ser expressiva, é alegórica e simbólica. (CHAUÍ, 2000, p. 415 - 416)

Predominantemente o pós-modernismo possibilita a inserção cultural de revelações indagadoras e não presentes no contexto que lhe deu origem, revelações manifestas no espectador da obra de arte, dinamizando a cultura e possibilitando ao artista a retomada de obras de outros artistas (ou de suas próprias obras), para exprimir temporalmente seu desejo. A identidade do sujeito é estabelecida por influências relacionadas à formação cultural e perpetuadas pelo discurso hegemônico, e simbolicamente a busca do artista objetiva minimizar tais influências em prol da liberdade estética e de expressão.

Cada obra de arte parte de um duplo ponto de partida: do desejo do artista de exprimir alguma coisa que ainda não sabe bem o que é e que somente a obra realizada lhe dirá; e do excesso de significações que as outras obras possuem e que elas próprias não chegaram a exprimir, excesso que só existe porque tais obras existem e o fizeram aparecer. Assim, a obra de arte nos traz uma última revelação: mostra que a História é o movimento incessante no qual o presente (o artista trabalhando) retoma o passado (o trabalho dos outros) e abre o futuro (a nova obra, instituinte). (CHAUÍ, 2000, p.417)

Carla Schwab e Eloir Junior, em suas telas, manifestam distintamente transformações ocorridas na História e o que foi perdido nesse processo de transformação. A distinção torna-se clara quando surge expressivamente o manifesto da própria obra, quando de sua conclusão, e muitas vezes ausente, quando foi idealizada. As aparentemente antagônicas abordagens presentes nas pinturas analisadas neste capítulo, predominantemente técnicas quanto ao fazer

artístico (*Dos filhos deste solo és mãe gentil*), ou embasadas em engajamento social (*Ó pátria amada*), estabelecem o vigor cultural presente no pós-modernismo.

### 5.5 – O DESLOCAMENTO DA IDENTIDADE

Os quadros pintados pela artista visual Carla Schwab e pelo artista plástico Eloir Junior procuram, pela sensibilidade impregnada em sua execução, além da identificação do sujeito pós-moderno, a sua própria identificação e inserção no universo referencial e representativo dos elementos imagéticos presentes.

A concepção visualista do *Hino* encontrada nas pinturas busca na exploração visual o texto poético, que adquire características estruturais que o fazem funcionar semioticamente, devendo ser lido e visto social e esteticamente.

Divergindo do conceito estabelecido em que a singularidade da obra de arte estabelece seu caráter como tal, o vínculo presente no fazer artístico pós-moderno entre artista e contexto histórico permite uma transfiguração da realidade estabelecida em prol de novo paradigma relacional e cultural, crítico em sua essência, formando o discurso pós-moderno.

Antoine Campagnon, no livro *Les cinq paradoxes de la modernité*, desenvolve cinco temas importantes do Modernismo, que vão desde Baudelaire até o pluralismo pós-moderno: a superstição do novo, a religião do futuro, a obsessão teórica, o atrativo da cultura de massa e a paixão da subversão. A produção cultural, superficial, decorativa e da mídia como um momento frívolo da História da Arte e da Arquitetura, fundamenta a busca em desacreditar aspectos perniciosos do moderno. A busca da volta da estética modernista fundamental e autêntica é documentada

com detalhes, dando lugar ao paradoxo de que o pós-moderno precede o moderno (JAMESON, 2004, p.135-136).

O entendimento adequado da questão fundamental da distinção necessária entre o presente e o novo pode ser a reação a um modernismo inautêntico, que é a reação ao discurso teórico misturado ao próprio Modernismo, e não completamente ao estético. A distinção entre o Modernismo e a Vanguarda é que a Vanguarda abre espaço para a crítica e para a autoconsciência acerca de suas instituições, promovendo um modelo apropriado acerca do distanciamento relativo à arte e condução política dos intelectuais. Distingue-se o novo e o presente também pela presença estética frente ao mundo, que não se acha disponível em todo lugar e em todo momento. Existe na Vanguarda uma ruptura com a tradição e um compromisso com o futuro. O desgosto com as metanarrativas dos antigos manuais de História legitima a arte contemporânea, sendo a exposição da narrativa passada em “slogans” e em termos conceituais função fundamental da Vanguarda. Percebe-se, principalmente nos Estados Unidos e na França, uma articulação pela reação contra a Teoria de que tudo o que impede o trabalho das humanidades na atual universidade se degrade e se transforme em uma operação decorativa, reduzindo a arte a um “método”. A concepção verdadeiramente estética e moderna permite que a teoria e o conceito sejam purificados da contaminação vanguardista hiperintelectual, enquanto o reconhecimento da cultura de massa é o despertar de uma arte inautêntica, pela cumplicidade com o sistema de mercado, na qual a subversão e a crítica tornam-se formas recentes de uma narrativa ortodoxa, que permitem ao intelectual pensar-se como elemento radical com uma missão histórica e social. O ressentimento clássico dos intelectuais reacionários privados de um lugar

próprio pelo *establishment* cultural liberal e a crença de que o desenvolvimento artístico tem um significado são fatores fundamentais para que a consciência pós-moderna reinterprete a aventura do novo e a verdadeira arte moderna combine a realidade do instante histórico com o compromisso, perante o imutável e eterno mundo da forma.

Questionamentos filosóficos relativos ao pós-modernismo abordam a legitimação teórica e a redução da arte pós-moderna. As funções fundamentais de limpar a tradição moderna de seus motivos trans e antiestéticos e de purificá-la de tudo que era protopolítico ou histórico, retornando à produção artística à atividade estética, possibilitam um entendimento adequado às questões emergentes presentes no pós-modernismo, direcionando a cultura ao aprofundamento necessário destas questões.

## CONCLUSÃO

As relações perceptíveis entre as linguagens escrita e visual nas comunicações humanas possibilitam o desejável aprofundamento às questões correlatas inseridas quando relacionadas a manifestações artísticas. O desenvolvimento das análises nas pinturas abordadas neste trabalho demonstra algumas possibilidades de enfoques relacionados ao diálogo entre estas manifestações ocorridas e indicam outras.

As análises foram embasadas nas teorias existentes relacionadas à ideologia, na contextualização histórica, na construção da identidade, nas estratégias discursivas, nas influências dos movimentos artísticos, e nas polêmicas que orbitam em discussões sobre teorias em formação, perceptíveis na arte *Naïf* e no *Pós-modernismo*. Fundamentalmente, as análises abordadas não se encerram com a conclusão indicada em cada um dos casos citados, mas pretendem promover a indicação de outras possibilidades analíticas.

Estudos intersemióticos e de diálogos possíveis entre artes possibilitaram o desenvolvimento de situações factíveis. As entrevistas concedidas pelos artistas (ver apêndice) e promotores do evento que produziram as pinturas analisadas subsidiaram a busca pelos enfoques julgados mais adequados a cada situação. Os estudos sobre as teorias literárias e plásticas disponíveis e as possíveis relações entre estas e os indicativos percebidos nas entrevistas estabeleceram parâmetros metodológicos para as análises e conclusões alcançadas, e que suscitaram outros questionamentos a elas relacionados, principalmente voltados aos problemas de entendimento da arte como manifestação autônoma.

Os embasamentos teóricos do pós-modernismo e da manifestação *Naïf* possuem grandes controvérsias estruturais, como as relacionadas ao precedimento do Pós-modernismo ao moderno e de sua real existência; a validação do *Naïf*, para avaliar se as manifestações analisadas eram precedidas do conhecimento acadêmico, dificultou as análises, mas em contrapartida, indicou possibilidades de abordagens inéditas.

O *Hino nacional brasileiro* representa um símbolo importante do patriotismo, e as cinco telas analisadas indicaram análises e receptividades bastante variadas pelos pintores. Nossos bosques têm mais vida? As pessoas envolvidas em sua execução têm o envolvimento desejado nesta tarefa? O envolvimento desejado é uma construção que parte do discurso hegemônico? A influência colonialista europeia permanece no Brasil? A identidade brasileira é representada na letra do hino? Pode ser validado o apagamento da cultura da minoria em prol de um pseudo bem comum consensual? As telas *Nossos bosques têm mais vida*, *Ciranda da banda*, *DNA do Brasil – hino nacional em tupi*, *Ó pátria amada!* e *Dos filhos deste solo és mãe gentil* possuem nas análises realizadas indicações das respostas possíveis a essas questões.

A identidade brasileira, suas mudanças e permanências históricas construídas pela hegemonia, pelo discurso colonial europeu, pela busca de preservação de valores próprios, e pela consciência das consequências, são abordadas nos capítulos e indicativos das questões apontadas pelos artistas em suas telas.

A arte deve ser uma manifestação autônoma indicativa da responsável e constante busca pelo entendimento de questões que aguardam classificação no conhecimento e consciência do saber humano. O cruzamento de informações, e suas influências e consequências, possibilita um aprofundamento a este entendimento, pautado na essência emocional e sensível da arte, conduzindo a inserção de novos e inéditos significados para algumas questões pautadas exclusivamente na abordagem que prioriza uma metodologia científica, mas que exige aprofundamento. O conhecimento que pretende ser mais amplo e mais completo não deve deixar de considerar reações e sentimentos gerados a partir do contato com a realidade indicada pelo artista e sua produção.

As dificuldades decorrentes de abordagens com enfoque com características semelhantes consistem na precariedade de informações e pela menor importância a elas determinado. As abordagens feitas nas análises das pinturas se pautaram na busca pelo entendimento desta questão.

Cinco pinturas, cinco análises com as características relatadas, uma grande quantidade de informações históricas e possibilidades de inúmeras outras opções de análises a serem seguidas, focadas na receptividade da obra de arte que também inserem a sensibilidade e emoções transmitidas por essas manifestações sugerem uma possibilidade maior de trabalhos correlatos. As possibilidades não se esgotam nestas análises, como é desejável e como é de se supor pelo dinamismo e pela renovação constante do conhecimento humano, interagindo e influenciando-se mutuamente, com grande abrangência. A observação de que quando a abordagem de um assunto volta-se à arte, na imensa maioria das vezes, requer explicações por vezes básicas e rudimentares iniciais para se estabelecerem condições mínimas de

diálogo, indica que o procedimento acima descrito é de fundamental importância para que esta situação não se perpetue.

Enriquecer o caráter cultural e proporcionar algumas condições de aproveitamento pela observação objetiva de obras de arte é importante meio a ser considerado, e alcançar este objetivo pela simples observação direcionada tecnicamente torna-se muito difícil. Uma maneira de entender a realidade de maneira mais ampla e abrangente é a consciência do dinamismo e da interdependência entre as várias manifestações do conhecimento humano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, J. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1991.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Edipe, 1980.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CACASO. *Jogos florais*. Disponível em:

<<http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet174.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2012.

CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CLÜVER, C. *Inter textus / Inter artes / Inter média*.

Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 15 mai. 2012.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria - literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

DIAS, G. *Canção do exílio*. Disponível em:

<<http://www.horizonte.unam.mx/brasil/gdias.html>>. Acesso em 20 mai. 2012.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Tradução de Lígia M. Pondré Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977.

GÂNDAVO, P. M. *Tratado da terra do Brasil: História da província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

GELLNER, E. *Nações e nacionalismo: trajectos*. Lisboa: Gradiva, 1983.

GOLDSTEIN, I. *Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly*. Campinas: UEC, 2008

HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DP & A, 2002.

HISTÓRIA DA ARTE. *O Expressionismo*. Disponível em:

<<http://www.historiadaarte.com.br/linha/expressionismo.html>>. Acesso em: 10 jul. 2010.

HOLANDA, S. B. *Visão do paraíso: Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Edifolha, 2000.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Péres. Rio de Janeiro: 70, 1985.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

LUZ, M. O. *A história dos símbolos nacionais, a bandeira, o brasão, o selo, o hino*. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 2005.

MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2007.

PONCE DE LEON, P. G. *Breve história da pintura*. Tradução de José Carlos Teixeira. Lisboa: Estampa, 2006.

MAURO, J. *Curso de tupi antigo*. Disponível em:

<<http://www.painet.com.br/joubert/cursotupiantigo.html>>. Acesso em: 24 jan. 2012.

MELLO, R. M. *As marcas da estrutura no acontecimento: O hino nacional brasileiro*. Disponível em:

<[www.faccar.com.br/eventos/desletras/hist/2005\\_g/2005/.../007.html](http://www.faccar.com.br/eventos/desletras/hist/2005_g/2005/.../007.html)>. Acesso em: 10 fev. 2012.

PASTICHE. Disponível em:

<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=357&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2)>. Acesso em: 19 set.2012.

PROENÇA, G. *História da arte*. Rio de Janeiro: Ática, 1998.

QUINTANA, M. *Uma canção*. Disponível em:

<<http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet174.htm>>. Acesso em 13 jul. 2012.

VERISSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, 1915.

## ANEXO 1

### Hino Nacional Brasileiro – letra

Ouviram do Ipiranga as margens plácidas  
De um povo heróico o brado retumbante,  
E o sol da liberdade, em raios fúlgidos,  
Brilhou no céu da Pátria nesse instante.

Se o penhor dessa igualdade  
Conseguimos conquistar com braço forte,  
Em teu seio, ó Liberdade,  
Desafia o nosso peito a própria morte!

Ó Pátria amada,  
Idolatrada.  
Salve!, Salve!

Brasil, um sonho intenso, um raio vívido  
De amor e de esperança à terra desce,  
Se em teu formoso céu, risonho e límpido  
A imagem do Cruzeiro resplandece.

Gigante pela própria natureza,  
És belo, és forte, impávido colosso,  
E o teu futuro espelha esta grandeza.

Terra adorada  
Entre outras mil,  
És tu, Brasil.  
Ó Pátria amada!  
Dos filhos deste solo és mãe gentil,  
Pátria amada,

Brasil!

Deitado eternamente em berço esplêndido,  
Ao som do mar e à luz do céu profundo,  
Fulguras, ó Brasil, florão da América,  
Iluminado ao sol do Novo Mundo!

Do que a terra mais garrida  
Teus risonhos lindos campos têm mais flores.  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida em teu seio mais amores.

Ó Pátria amada,  
Idolatrada,  
Salve!, Salve!

Brasil, de amor eterno seja símbolo  
O lábaro que ostentas estrelado,  
E diga o verde-louro desta flâmula  
Paz no futuro e glória no passado.

Mas, se ergues da justiça a clava forte,  
Verás que um filho teu não foge à luta,  
Nem teme, quem te adora, a própria morte.

Terra adorada  
Entre outras mil,  
És tu, Brasil.  
Ó Pátria amada!  
Dos filhos deste solo és mãe gentil,  
Pátria amada,  
Brasil! (LUZ, 2005, p. 197 e 198)

## ANEXO 2

### A introdução abolida do Hino Nacional Brasileiro

Uma curiosidade histórica e pouco conhecida a respeito da letra do *Hino nacional* é a introdução transcrita a seguir e que foi suprimida, por motivos não especificados na fonte consultada.

Espera o Brasil que todos  
Cumprai com vossos deveres  
Ei avante, brasileiros,  
Sempre avante.  
Gravai o buril dos pátrios  
Anais dos vossos poderes.  
Ergue o Brasil, sem esmorecer,  
Com ânimo audaz,  
Cumprir o dever na guerra  
E na paz.  
Na sombra da Lei.  
Na sombra gentil  
No lábaro erguer  
Nosso Brasil.  
Ei ó sus,  
Ó sus. (LUZ , 2005, p. 178)

**ANEXO 3****Autorizações para a reprodução das telas dos pintores e para a transcrição das falas dos entrevistados**

Curitiba, 23 de agosto de 2012.

**DECLARAÇÃO**

Declaro, para os devidos fins, que tenho conhecimento do conteúdo dos trechos da entrevista que concedi a Paulo Roberto Steenbock e que foram transcritos na dissertação de Mestrado intitulada “O hino nacional brasileiro e suas possibilidades discursivas nas linguagens escrita e visual”, defendida em agosto de 2012, no Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade/PR. Autorizo a publicação de minhas declarações na dissertação mencionada acima.

Por ser verdade, firmo a presente.

  
**Dr. Gustavo Roberto de Sá Pereira**  
Coordenador da Fundação Mokiti Okada

Curitiba, 27 de agosto de 2012.

### DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que tenho conhecimento do conteúdo dos trechos da entrevista que concedi a Paulo Roberto Steenbock e que foram transcritos na dissertação de Mestrado intitulada “O hino nacional brasileiro e suas possibilidades discursivas nas linguagens escrita e visual”, defendida em agosto de 2012, no Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade/PR. Autorizo a publicação de minhas declarações, bem como autorizo a reprodução da tela intitulada “DNA do Brasil, Hino nacional em tupi” de minha autoria, na dissertação mencionada acima.

Por ser verdade, firmo a presente.



**Adriane Stange**  
Artista Plástica

Curitiba, 27 de agosto de 2012.

### DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que tenho conhecimento do conteúdo dos trechos da entrevista que concedi a Paulo Roberto Steenbock e que foram transcritos na dissertação de Mestrado intitulada “O hino nacional brasileiro e suas possibilidades discursivas nas linguagens escrita e visual”, defendida em agosto de 2012, no Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade/PR. Autorizo a publicação de minhas declarações, bem como autorizo a reprodução da tela intitulada “Ó pátria amada!”, de minha autoria, na dissertação mencionada acima.

Por ser verdade, firmo a presente.



**Carla Schwab Bertineti**  
Artista Plástica



Curitiba, 05 de setembro de 2012.

### DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que tenho conhecimento do conteúdo dos trechos da entrevista que concedi a Paulo Roberto Steenbock e que foram transcritos na dissertação de Mestrado intitulada “O hino nacional brasileiro e suas possibilidades discursivas nas linguagens escrita e visual”, defendida em agosto de 2012, no Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade/PR. Autorizo a publicação de minhas declarações, bem como autorizo a reprodução da tela intitulada “Nossos bosques têm mais vida”, de minha autoria, na dissertação mencionada acima.

Por ser verdade, firmo a presente.

  
**Christian Schönhoffen**  
Artista Plástico

Curitiba, 27 de agosto de 2012.

### DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que tenho conhecimento do conteúdo dos trechos da entrevista que concedi a Paulo Roberto Steenbock e que foram transcritos na dissertação de Mestrado intitulada “O hino nacional brasileiro e suas possibilidades discursivas nas linguagens escrita e visual”, defendida em agosto de 2012, no Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade/PR. Autorizo a publicação de minhas declarações, bem como autorizo a reprodução da tela intitulada “Ciranda da banda”, de minha autoria, na dissertação mencionada acima.

Por ser verdade, firmo a presente.



**Corina Ferraz**  
Artista Plástica

Curitiba, 27 de agosto de 2012.

### DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que tenho conhecimento do conteúdo dos trechos da entrevista que concedi a Paulo Roberto Steenbock e que foram transcritos na dissertação de Mestrado intitulada “O hino nacional brasileiro e suas possibilidades discursivas nas linguagens escrita e visual”, defendida em agosto de 2012, no Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade/PR. Autorizo a publicação de minhas declarações, bem como autorizo a reprodução da tela intitulada “Dos filhos deste solo és mãe gentil”, de minha autoria, na dissertação mencionada acima.

Por ser verdade, firmo a presente.

  
**Eloir Amaro Júnior**  
Artista Plástico



## APÊNDICE

### **Transcrição das entrevistas feitas com os artistas e com o coordenador do concurso de pinturas.**

O direcionamento analítico das pinturas tem suporte nas respostas a questões propostas aos artistas em entrevistas feitas pelo autor deste trabalho, que

são transcritas a seguir:

*1ª O que estruturou sua pintura?*

*2ª Ideologicamente o público recebeu sua pintura tal como você a concebeu?*

*3ª Sua concepção sobre cultura brasileira está presente em sua pintura?*

*4ª As diferenças conjunturais e sociais da atualidade e da época em que foi composto o Hino nacional são consideradas em sua pintura?*

*5ª Existe uma busca pela preservação de valores próprios da nação brasileira em sua obra? Por quê?*

**Christian Schönhoffen** – Arquiteto e artista plástico.

1- Minha própria linguagem visual, onde somente agreguei abstrações dentro da temática sugerida.

2- Ideologicamente sim, mas acredito que com interpretações muito pessoais e ímpares, diferindo do conceito pictórico de minha obra.

- 3- Sim, as cores fortes do verde, do amarelo e do azul do último plano com a árvore branca em primeiro plano e toda a simbologia existente sobre estas cores fizeram o público observador acionar a lembrança sugerida e mentalizada desde a alfabetização infantil, das cores nacionais brasileiras, cuja árvore em primeiro plano remete à faixa branca da *bandeira brasileira* onde contém a inscrição “Ordem e Progresso”.
- 4- Sim, dentro do campo visionário da arte contemporânea conceitual, onde é possível sugerir mais do que evidenciar elementos pictóricos tornando minha obra atemporal.
- 5- Sim, existe. Dentro da arte conceitual, pude em primeiro plano velar a existência de uma árvore, onde a ausência de cor (branca) trouxe sobre os verdes, amarelos e azuis do fundo da tela, uma reflexão relacionada ao desmatamento florestal, deixando uma imagem saudosista do que pode acontecer sem a consciência sócio-política do país quanto ao meio ambiente.

**Corina Ferraz** – Artista plástica. Cursou Belas Artes em Ribeirão Preto e em Curitiba. Durante algum tempo trabalhou com publicidade e desde 1993 dedica-se exclusivamente à pintura.

- 1– Utilizo a linguagem *nãif* em peças populares onde a principal fonte é a brasilidade. *Iemanjá*, *Arte sacra*, *Santa ceia* e *a história de Jesus* também fazem parte de minhas obras. Relativamente a Jesus, insiro-o em meus trabalhos misturando-o com pessoas comuns e trazendo-o para o momento atual. É uma

ideologia, uma maneira de pensar, onde envolvo a parte política, os direitos humanos e a parte poética. “Ser humano, ser um mano, um irmão.”

- 2- Na medida em que houve uma premiação, acredito ter sido compreendida no que me propus a fazer.
- 3- A questão de brasilidade aparece como um todo. Quando pinto Jesus, coloco-o no Brasil, na *Santa ceia* de frutas tropicais ou com uma *bandeira do Brasil* em seu peito.
- 4- Não houve resposta. *(A entrevista foi feita em conjunto com os demais artistas e infelizmente houve um descuido por parte do entrevistador).*
- 5- Meu trabalho é pessoal, com a ideologia de sempre: usar a brasilidade, mas de uma maneira bem suave. Minha intenção no quadro do *Hino nacional* foi exclusivamente musical.

**Adriane Stange** - Artista plástica e pós-graduada em Metodologia do Ensino da Arte.

- 1- Busquei algum elemento que dialogasse com nossas raízes culturais, que remetesse diretamente a elas. Tentei vários instrumentos musicais, explorando suas formas, mas ainda era óbvio e pouco convincente nesta busca. As penas surgiram pela simplicidade e leveza. Tento ser mais minimalista em minhas obras, acreditando que poucos elementos podem trazer o máximo de significado, e não foi diferente neste caso. Nada mais objetivo e simples do que

as penas para lembrar os primeiros moradores do Brasil, os “reais proprietários” destas terras.

2- O *Hino nacional* possui em sua letra rebuscadas nomenclaturas que - pessoalmente - sempre me remetem a uma elite (no caso dominante). Não quero e nem posso menosprezar a beleza da letra e da música do *Hino nacional*, mas sempre vejo elementos bem europeus na apreciação dos campos, matas, pouco ou nada lembrando discursivamente os índios, o povo que foi subjugado desde a chegada dos portugueses aqui no Brasil. Especificamente na tela eu quis colocar a real identidade de todo povo brasileiro, de forma ampla, com o *Hino nacional* representando nossa cultura portuguesa, as penas verdes e amarelas e a língua tupi simbolizando o povo indígena. Se o *Hino nacional* fosse composto pelos indígenas, seria composto com este enfoque? Com estas palavras? Aspectos bem europeus foram maciçamente impostos, como se colocássemos em seu DNA a inevitável influência da cultura europeia. As penas fazem referência a uma necessária e importante valorização da cultura indígena brasileira, buscando maior respeito e valorização do nosso meio ambiente.

2- Acredito que sim.

3- Sim, com certeza. Até mesmo porque a busca desta valorização do povo e da cultura indígena já deveria ter acontecido muito antes. Acredito que uma cultura acrescentaria muitos elementos importantes à outra, sem haver a necessidade da exclusão. A exclusão e o natural e inevitável esquecimento da cultura indígena decorrente desta imposição só nos fez perder elementos culturais. Não

sei se seria possível na época o harmonioso convívio entre estes povos, nem quero me ater a questões territorialistas e políticas, mas, se isso fosse possível, conheceríamos um Brasil muito diferente do que é atualmente. Esta é a grande vantagem do artista: poder imaginar algo diferente e em seu mundo fazê-lo possível. Afinal, de realidade todos já temos o bastante, não é mesmo?

- 4- Sim. Sempre veremos esta diferença de atenção, de espaço. O que foi feito é inevitável e acredito que, irreversível. Não podemos mais recriar ou reinventar a cultura indígena. Ela foi muito mais ampla e rica em detalhes do que conhecemos hoje, e isso se perdeu. Resta agora buscarmos um espaço adequado para que não deixemos acabar o que ainda temos de conhecimento a respeito desta cultura. Que sua divulgação sirva para que todos tenham e desenvolvam o respeito devido ao que ficou.
  
- 5- Sim. Por motivos já citados nas respostas anteriores. Não acredito na supremacia da cultura europeia, nem da indígena, simplesmente acho que a cultura brasileira se enriqueceria com o diálogo entre ambas, valorizando e respeitando cada uma em sua especificidade. Como a cultura indígena já perdeu muito espaço em todos estes séculos de Brasil, ela deve ser vista como prioridade absoluta para seu resgate cultural, para que com estes elementos possa ser salvaguardado o verdadeiro valor cultural brasileiro, com ambas as culturas em pé de igualdade, com vigor, força e valorização adequada.

**Carla Schwab** – Artista visual, professora monitora do Solar do Rosário e coordenadora dos grupos de artistas *Art.Com.* e *Óia nois.*

- 1- Meu trabalho caracteriza-se por mandalas que se transformam em rendas, homenageando a mulher. O grande desafio foi relacionar o feminino com o *Hino nacional*. Busco a sustentabilidade em meus trabalhos utilizando material reciclável – a tela tem material derivado de garrafas pet, e o fundo da tela é de filtros de café reutilizados. As rendas de todo o fundo da tela são compostas pela letra do *Hino nacional*. A leitura do *hino* ocorre quando circulamos a renda, em uma homenagem à nação de que eu tanto gosto, e é o símbolo máximo do Brasil.
- 2- Surpreendeu muito o fato de o espectador ao longe perceber as paisagens e de perto perceber as rendas, questionando o fato de o *Hino nacional* compor as rendas. A descoberta e redescoberta do *Hino nacional*, que atualmente é muito executado em partidas de futebol e em cerimônias militares e pouco executado no cotidiano escolar... A redescoberta do *Hino nacional* pelas pessoas foi muito gratificante, e este efeito foi o desejado.
- 3- A cultura nacional sempre está presente em meus trabalhos, comparados com trabalhos feitos no exterior. Quanto às cores utilizadas, creio que somos mais alegres e, portanto, as cores são mais fortes, diferentes, vivas, se comparadas ao uso no estrangeiro.
- 4- Cito Cristian Schönhoffen, meu aluno orientando, em sua tela *Nossos bosques têm mais vida*, em sua crítica comparativa aos bosques, que já não têm mais tanta vida, e nossas florestas já não são mais tão florestas. As veladuras e as sobreposições de imagens remetem a estas diferenças.

5- Em meus trabalhos existe, porque através da arte podemos alertar as pessoas, não sendo necessário discursar ou dar conselhos. O melhor é o que a pessoa pode perceber, e a percepção demonstra ter resultado mais rápido e eficaz. Quanto à sustentabilidade, minhas obras feitas com o material que utilizo remetem as pessoas a cuidar mais da nossa nação. A Amazônia é tão bem vista no exterior, e nós, brasileiros, muitas vezes não a vemos da mesma forma. A tendência do povo brasileiro é supervalorizar o que é vindo do exterior, e subjetivamente tento comunicar isto em minhas obras.

**Eloir Junior** – Artista plástico, estudioso das culturas europeias; professor orientador do Solar do Rosário. Especialista em Belas Artes e graduado em cursos de Design e Moda e Acessórios.

1- No trabalho do *Hino nacional*, utilizei a linguagem *naïf*, com uma preocupação especial em questões de proporção e de luz e sombra, tentando deixá-lo no universo infantil e ingênuo. As sociedades étnicas polonesa e portuguesa têm grande influência em minha formação, tanto na literatura, quanto na música e na pintura. Iniciei meus trabalhos artísticos pelo primitivismo, e atualmente os detalhes são de fundamental importância em meu trabalho, sempre preservando e identificando as etnias, inserindo-as nas telas. Pintei o Brasil de norte a sul, leste a oeste, com personalidades típicas do folclore e algumas lendas, como o “Mamão” no Amazonas e o “Boi de Mamão” em Santa Catarina, também as baianas, o folclore do nordeste do país, entre outras. Pintei um pergaminho, remetendo ao antigo, com uma parte do *Hino nacional* escrito nele – *Dos filhos*

*deste solo és mãe gentil, Pátria amada Brasil.* Quanto ao trecho do *Hino nacional*, refiro-me aos filhos como toda a colonização que o Brasil teve desde o ano de 1500, retratando o Brasil de forma folclórica e ingênua.

- 2- Acredito que, pela premiação recebida, houve sim uma compreensão adequada. A primeira visão da tela é o mapa do Brasil e, atentos aos detalhes, notamos em cada região suas especificidades, correlacionando-as com cores frias e quentes. Como exemplo cito a cor utilizada na região central do país, o agreste, o sul e o sudeste.
- 3- A brasilidade está presente, bem clara no regionalismo, com toda sua influência étnica. O Brasil é um país formado por colonizadores, e esta influência é presente em meu trabalho.
- 4- Muitas das diferenças percebem-se na letra musical, que sofreu muitas influências no decorrer dos anos até chegar à forma que atualmente conhecemos. O pergaminho inserido na tela remete a uma época antiga, juntamente com o texto ali inserido.
- 5- O próprio concurso de pinturas preserva os valores citados, e é sempre estimulante entrar em um ambiente militar para expor. No Colégio Militar de Curitiba, senti que esse ambiente é bastante leve, e observando com atenção, mesmo nos batalhões (Unidades do Exército Brasileiro) onde já expus, o ambiente leve é mantido. A constatação disto foi uma grande surpresa para mim, pois, pela atividade que supúnhamos lá se desenvolver, encontraríamos pessoas mais fechadas e ensimesmadas, ocorrendo justamente o contrário. As

peessoas responsáveis nos acolheram com evidente prazer, juntamente com as obras, demonstrando constante e especial preocupação na forma e no local adequado para a arte, o que evidenciou cuidado especial, sensível e de promoção humana. Além das atividades de proteção à pátria e às pessoas, a preocupação demonstrada com a cultura e a arte é um incentivo fenomenal. Voltando ao quadro do *Hino nacional*, o fundo cinza chama a atenção para o colorido do Brasil, simbolizando a diversidade humana das culturas, das vegetações, na qual percebemos também a individualidade, onde cada ser humano tem características próprias. Cada região geográfica tem a sua característica, e tudo se reúne formando uma única nação.

A arte permite diálogos entre meios distintos, como ocorreu no concurso de pinturas, onde nós do meio civil e militar interagimos de modo muito proveitoso.

**Gustavo Roberto de Sá Pereira** – Coordenador da Fundação Mokiti Okada na região Sul, idealizadora e co-organizadora do evento *Concurso de pinturas relativas aos 120 anos de adoção do Hino nacional brasileiro*.

*Qual sentimento o motivou a estruturar o evento ?*

O projeto que foi apresentado no Colégio Militar de Curitiba (CMC) surgiu como resultado de exposições que havíamos feito anteriormente em comemoração aos 50 anos do CMC. Após essas exposições comemorativas, surgiu, por parte do Comando do CMC, a solicitação para que projetássemos outro evento, surgindo a ideia de usar como tema o *Hino nacional*, a exemplo de Pero Vaz de Caminha, que,

quando veio ao Brasil, mostrou ao rei de Portugal na visão de 12 artistas presentes nos navios o que o Brasil realmente parecia ser. O artista tem a capacidade de criar e de extrair do invisível aquilo que é a realidade em que ele vive. A abstração que o tema *Hino nacional* sugere em seu discurso sutilmente retrata a cultura do Brasil e o sentimento patriótico do seu povo.

*Ideologicamente o público recebeu o evento tal qual você esperava?*

Certamente, porque as obras que foram apresentadas retratam a visão do artista, que enxerga além do que a maioria das pessoas enxerga, inserindo isto em sua tela. Cada obra destaca uma faceta do Brasil.

*O resultado do evento lhe agradou?*

Sim, me agradou. Tenho esta sensação constantemente nos eventos coordenados pela *Fundação*, mas tenho sempre a consciência de que poderemos melhorar, aprofundando a busca do invisível da arte, porque é ali que se encontra a *Missão da Arte*. O artista, descobrindo a *Missão da Arte*, vai pintar com a finalidade de que essa *missão* se cumpra, que é a de “elevantar e enobrecer o caráter do ser humano”.

*O que lhe chamou a atenção no evento?*

A diversidade, a criatividade, a busca dos artistas – uma busca muito responsável e consciente. Todas as obras tiveram o sentimento de patriotismo, de comprometimento.