AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU,* referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (https://monografiashistoriaufu.wordpress.com).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia.* Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

BRASILIDADE EM CORES
metáforas cromáticas do Estado Novo nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*

Ilustração Brasileira

ANO XX — NUMERO 91 — NOVEMBRO, 1942 — PREÇO CR $ 5,00

3953
T.C. S.9.(c)

ORO DE SOUZA

KARINA PAIM TEODORO DE SOUZA

BRASILIDADE EM CORES
metáforas cromáticas do Estado Novo nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob orientação da Professora Dra. Luciene Lehmkuhl.

Uberlândia, Julho de 2009.

SOUZA, Karina Paim Teodoro de Souza, (1985).

Brasilidade em Cores: metáforas cromáticas do Estado Novo nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*

Karina Paim Teodoro de Souza – Uberlândia, 2009.

76 fls.

Orientadora: Luciene Lehmkuhl

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História

Inclui Bibliografia

Estado Novo, Cores, Revista *Ilustração Brasileira*.

KARINA PAIM TEODORO DE SOUZA

BRASILIDADE EM CORES:
metáforas cromáticas do Estado Novo nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Luciene Lehmkuhl

Professora Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro

Prof. Dr. Guilherme Amaral Luz

Ao Rafael, minha cor complementar que tanto me ajudou a colorir este trabalho...

Agradecimentos

À minha professora orientadora Luciene Lehmkuhl. Para além de toda generosidade e atenção, agradeço principalmente por ter sido uma figura marcante em meu processo de descoberta no curso de História.

Ao professor Guilherme por participar de minha banca examinadora, e mais que isto, por seus ensinamentos os quais também inspiraram este trabalho. À professora Maria Elizabeth, que apesar do contato recente é uma pessoa que já admiro e acredito que certamente trará contribuições valiosas.

Aos funcionários do CDHIS - Velso, Marta e Máucia – pelos atendimentos imprescindíveis a esta pesquisa. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), pelo fomento a este estudo.

À Geanne, pela catalogação da revista *Ilustração Brasileira*, seus esforços pouparam os meus e certamente ainda poupará o de muitas pessoas.

Aos meus futuros historiadores favoritos! João, Fernanda, Meireluce, Carol, Guilherme, Bruno. Por todas gargalhadas, festas, dúvidas, amadurecimentos, aventuras partilhadas. A simples presença de vocês em minha história com certeza a colore com os tons mais alegres.

À Camila e ao Daniel, por fazerem parte do meu dia-a-dia da forma mais querida.

Ao Rafael, sempre tão presente apesar da distância, tão sorridente, tão necessário pra mim.

À minha família, pelo aconchego e pela torcida que se faz sentir mesmo de longe.

E da maneira mais carinhosa possível, agradeço aos meus pais. Espero que eu consiga durante minha vida lhes retribuir todo amor, apoio e dedicação. Esta conquista de agora com certeza não partiu de mim, e muito mais que minha, é de vocês.

Resumo:

Tendo a cor como objeto de estudo, pretende-se problematizar as utilizações cromáticas nas produções culturais do Estado Novo, através da revista *Ilustração Brasileira (1937-1944),* no intuito de perceber as maneiras com que as cores se inserem na imagem de Brasil e de brasilidade construídas neste período e quais fins elas atendem.

Sumário:

Introdução.....10

Capítulo 1 – **Brasilidade em Cores**

1.1 – **Cores Vivas!**.....15

1.2 - **As cores no novo olhar nacional**.....21

Capítulo 2 – **Vozes Coloridas.**

2.1 - **Enxergando através da *Ilustração Brasileira***.....40

2.2 – **Palavras, imagens e cores**.....49

2.3 – **Obras de arte na revista *Ilustração Brasileira***.....64

Considerações finais.....70

Referências Bibliográficas.....72

Fontes.....76

Lista de Ilustrações

Capa: *Ilustração Brasileira*, ano XX, nº. 91, Rio de Janeiro, nov., 1942.

Fig. 1: *Ilustração Brasileira*, ano XVII, n.º 65, Rio de Janeiro, set., 1940, p.18.

Fig.2: *Ilustração Brasileira,* ano XII, nº52, Rio de Janeiro, ago., 1939, p.08.

Fig. 3: *Ilustração Brasileira,* ano XV, n.º27, Rio de Janeiro, julho, 1937, p.15.

Fig. 4: *Ilustração Brasileira*, ano XIX, nº.73, Rio de Janeiro, maio, 1941, p.38.

Fig. 5: *Ilustração Brasileira*, ano XIX, nº. 69, Rio de Janeiro, jan., 1941, p.36.

Fig.6: *Ilustração Brasileira*, ano XVIII, nº. 55, Rio de Janeiro, nov., 1939, p.20.

Fig. 7: *Ilustração Brasileira*, ano XX, nº. 88, Rio de Janeiro, ago., 1942, p.39.

Fig. 8: *Ilustração Brasileira*, ano XVII, nº. 49, Rio de Janeiro, dez., 1939, p.36.

Fig.9: *Ilustração Brasileira*, ano XVI, nº. 44, Rio de Janeiro, dez., 1938, p.38.

Fig. 10: *Ilustração Brasileira*, ano XVI, nº. 35, Rio de Janeiro, março, 1938, p.12.

Fig. 11: *Ilustração Brasileira*, ano XX, nº. 82, Rio de Janeiro, fev., 1942, p.27.

Fig. 12: *Ilustração Brasileira,* Rio de Janeiro, ano XVI, nº. 39, dezembro de 1937. p.12.

Fig. 13: *Ilustração Brasileira*, ano XXI, nº. 93, Rio de Janeiro, jan., 1943.

Fig. 14: *Ilustração Brasileira*, ano XVII, nº. 55, Rio de Janeiro, nov., 1939, p.29.

Fig. 15: *Ilustração Brasileira*. Edição especial sobre turismo brasileiro, ano XIX, nº. 74, Rio de Janeiro, junho, 1941, p.06.

Fig. 16: BARROS. *Sabará – Colonial.* Óleo s/ tela, color. Revista Ilustração Brasileira, ano XVII, n. 45, Rio de Janeiro, jan. 1939, p.41.

Fig. 17: Autor desconhecido. *[Sem título].* Revista Ilustração Brasileira, ano XX, n. 92, Rio de Janeiro, dez. 1942.

Fig. 18: CAVALLEIRO, Henrique. *Estudo de nu.* Óleo s/ tela, color. Revista *Ilustração Brasileira*, ano XII, n. 1, Rio de Janeiro, maio 1935, p.31.

Introdução

Acredito que a visão sempre fora meu sentido mais aguçado. Quando entrei no curso de História meu interesse nele já estava traçado. Queria trabalhar com as artes plásticas. Contudo, por minha ingenuidade e para minha surpresa, quando comecei a freqüentar o grupo de estudo da professora Luciene Lemhkuhl, um novo horizonte me foi apresentado. Percebi que por mais que as artes sejam encantadoras para mim, elas não são únicas, se inserem em um mundo muito maior, mais dinâmico e tão belo quanto, o mundo das imagens.

Passei a ter um contato mais estreito com os estudos imagéticos quando comecei em 2007 a participar do projeto de extensão *A História na sala de aula a partir dos documentos visuais*[1]. Neste projeto, fomentado pelo Programa Institucional de Bolsas do Ensino de Graduação – PIBEG/UFU, o intuito era tratar sobre a temática História-Imagem como recurso didático em sala de aula. Apesar de ter começado a participar deste trabalho em sua última fase, foi uma experiência enriquecedora, que ampliou mais ainda meu horizonte sobre as imagens. Contudo quanto mais este horizonte se expandia, mais dificuldades eu encontrava em me situar nele, apesar de desconfiar que as obras de arte nunca deixaram de ser minhas imagens favoritas.

Foi quando neste mesmo ano, conheci a revista *Ilustração Brasileira*, cuja coleção consta no acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia – CDHIS/UFU. Um primeiro trabalho já vinha sendo desenvolvido com a revista pela aluna Geanne Paula de Oliveira Silva, há dois anos. No primeiro ano de trabalho foi realizado um projeto de iniciação científica[2], no qual foram catalogadas parte das revistas pertencentes à coleção do CDHIS, mais especificamente os volumes relativos aos anos de 1935 a 1944. O resultado deste primeiro ano de pesquisa foi uma catalogação detalhada sobre as revistas já citadas e a organização de um banco de imagens das reproduções de obras de arte que a revista trazia no corpo de suas edições. Este material foi de essencial utilização em minha pesquisa e certamente foi um recurso de peso para que eu chegasse aos resultados de

---

[1] Este projeto que fora desenvolvido pelas professoras Kátia Rodrigues Paranhos e Luciene Lehmkuhl, contou com a participação de vários alunos no período de sua duração, de 2006 à 2008, e deu resultado a um material que disponibiliza para os professores do Instituto de Historiada UFU, uma relação de obras historiográficas que tratam da temática História-Imagem, e um banco de imagens , os quais podem ser utilizados como material didático alternativo para as aulas do curso de graduação.

[2] Geanne Paula de Oliveira Silva, *Artistas em revista: obras de arte publicadas na revista Ilustração Brasileira*, projeto de iniciação científica fomentado pela FAPEMIG, vinculado ao PIBIC/UFU, nos anos de 2006 a 2007.

minhas reflexões. No segundo ano de trabalho, a aluna Geanne continuou suas pesquisas com a revista, porém desta vez havia situado seus interesses no estudo das propagandas políticas.

Conheci o banco de imagens composto durante a pesquisa citada, para ele foram coletadas duzentas e quatorze imagens de reproduções de obras de arte contidas na revista *Ilustração Brasileira.* Apesar de nunca ter me interessado por revistas como documentação e ou tema de estudo, encontrei nelas uma oportunidade de descoberta de minha temática própria de pesquisa. Além disto, a revista *Ilustração Brasileira* me despertou certo interesse por ser uma revista ilustrada, que possui uma ligação íntima com as produções artísticas, e pelo recorte cronológico da coleção que havia sido catalogada, o qual se remete a um período da história brasileira que sempre me chamou a atenção, o Estado Novo.

Entre as imagens que me foram apresentadas, comecei a selecionar as obras e artistas que mais me interessavam, mas voltando ao zero, percebi que havia selecionando um grande número de imagens bem diversas; portanto, ainda me encontrava perdida em relação às minhas escolhas. Como alternativa, mudei de estratégia. Mais que procurar escolher meu objeto de estudo, passei a observar o que me levava a ter interesse em imagens e artistas tão diferentes entre si. Foi então que as cores começaram a me surpreender, percebi que o que me atraía naquelas obras de arte, para minha própria surpresa, era a maneira como os pintores manejavam a utilização das cores. Usando as palavras de Kandinsky, "As forças puramente espirituais passam despercebidas" [3].

Tendo esta percepção, passei a observar de maneira geral como as cores eram apresentadas nas obras de arte pertencentes ao banco de imagens da revista *Ilustração Brasileira.* Comecei a perceber que as cores possuíam um tratamento diferenciado de acordo com a temática que retratavam. Nas temáticas mais populares, como o carnaval, o samba, as cores utilizadas eram mais intensas, berrantes; já nas temáticas mais subjetivas e eruditas, as cores empregadas apresentavam tons pastéis, suaves; além disto, percebi que as paisagens indicavam um "padrão" de representação dos cenários brasileiros. Ou seja, para cada temática as cores comunicavam algo diferente. Pronto! Havia descoberto minha temática de pesquisa, queria estudar as cores nas representações de Brasil, na revista *Ilustração Brasileira*, no período do Estado Novo.

---

[3] KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins fontes, 1996. p. 37.

Elaborei, então, um projeto de pesquisa, a fim de concorrer a uma bolsa de iniciação científica, no Programa de Bolsas de Iniciação Cientifica da FAPEMIG/Universidade Federal de Uberlândia – PIBIC/FAPEMIG/UFU. Enviei minha proposta de pesquisa para a seleção, mas estava bastante insegura, pois tratar das cores no campo historiográfico me parecia algo um tanto inusitado, que para alguns historiadores poderia parecer supérfluo. Mais uma vez as cores me surpreenderam e para meu contentamento minha pesquisa fora selecionada pelo programa de bolsas ao qual estava concorrendo.

Desde então, passei a desenvolver meu projeto de iniciação científica, intitulado *Brasilidade em Cores: os sentidos cromáticos nas políticas culturais do Estado Novo e suas Representações na revista Ilustração Brasileira (1937-1944)* [4], orientado pela professora Luciene Lehmkuhl e fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, o qual teve duração de março de 2008 a março de 2009. Com certeza meu olhar foi ficando cada vez mais colorido. A reflexão sobre as cores é ilimitada, elas participam de nossas vidas desde nossas lembranças mais remotas, acredito que toda criança que já teve uma festa de aniversário dificilmente se esquecerá dos balões coloridos, até nossas representações da nacionalidade, como as cores nas bandeiras dos diversos países.

No caso do Estado Novo, por ser um governo ditatorial e nacionalista, já desconfiava de que as cores poderiam possuir, neste período, funções políticas muito demarcadas e úteis. Minha hipótese era de que elas operavam como elemento de ligação entre os brasileiros no discurso igualitário do Estado Novo. Mas, por mais que desconfiasse deste caráter das cores, desta vez elas conseguiram me surpreender de forma decisiva. Principiei minha pesquisa tratando separadamente das cores na representação de Brasil, em seu aspecto físico, e na representação do brasileiro. Contudo, pelos resultados obtidos, percebi que não se podia pensar o brasileiro sem a natureza, mesmo em relação ao tratamento das cores nestas representações. A descoberta desta "simbiose" entre o brasileiro e a natureza expandiu a reflexão sobre meu tema sendo que resolvi ir mais a fundo nesta questão. Como os resultados obtidos em minha iniciação científica extrapolaram minhas expectativas, positivas desde o começo, da perspectiva histórica dos fenômenos cromáticos, me senti mais segura para

---

[4] Pesquisa integrada ao Programa de Bolsas Institucionais de Iniciação Cientifica da Universidade Federal de Uberlândia – PIBIIC/UFU – durante o período de março de 2008 a fevereiro de 2009, sob fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais FAPEMIG. Projeto nº.: G-045/2008.

tratar sobre o tema, que é um tanto quanto complexo, em minha monografia. Dessa maneira, cheguei à conclusão de que as cores nas representações do Estado Novo, através do estudo de textos e imagens da revista *Ilustração Brasileira,* seriam um tema interessante para a elaboração do presente trabalho.

Capítulo 1

Brasilidade em Cores

1 – Brasilidade em Cores

1.1– Cores Vivas!

"Cada cor traz consigo uma longa história" [5]. As palavras de Israel Pedrosa materializam o ponto de partida deste trabalho, o qual dá crédito à possibilidade de se pensar a cor enquanto objeto histórico. Desta maneira, tem como proposta problematizar as utilizações das cores nas construções imagéticas vinculadas aos projetos políticos do Estado Novo, buscando decifrar nestas imagens as mensagens vinculadas pela comunicação cromática. Ao longo da pesquisa, houve um esforço no sentido de se revelar a historicidade dos fenômenos cromáticos, tanto nas imagens materiais quanto nas imagens textuais, sendo ambas simbólicas. Contudo, percebendo ser este um objeto de estudo não muito convencional no âmbito da História, dada a escassa bibliografia sobre o tema no campo historiográfico, torna-se necessário, em um primeiro momento, tratar sobre a viabilidade desta perspectiva.

A partir da História Cultural, o leque de possibilidades de objetos e documentação para o historiador se expandiu de forma decisiva. O debate historiográfico, que desde o começo do século passado vem redirecionando as diretrizes da História, promoveu a emergência da subjetividade nos estudos históricos, se consolidando mais especificamente nas últimas três décadas.

> *Foi no início dos anos 80 que o estudo da cultura se tornou central para as ciências humanas e conduziu a uma revisão do estatuto do social. Nesse contexto, o lado subjetivo das relações sociais ganhou espaço e consolidou uma tendência que passou a sublinhar como a cultura – o sistema de representações – instigava as forças sociais de um modo geral, não sendo mero reflexo de movimentos da política ou da economia.* [6]

Esta nova noção do social, baseada em um conceito de cultura que se construía de forma expansiva, como podemos perceber pelo trecho de Paulo Knauss, possibilitou que a historiografia enxergasse ao seu redor e, de forma inédita passasse a considerar objetos e documentações que extrapolam a "hegemonia" da dita "história oficial" e das fontes textuais, até então promovidas pela história social e pela história econômica. Este redirecionamento fora preconizado por Lucien Fevre, em meados da década de trinta.

---

[5] PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 3ed. Brasília: Editora universidade de Brasília, 1982. p. 107.

[6] KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*, v.8, nº. 12 , Uberlândia, jan-jun, 2006, p.107.

> *A história faz-se com documentos escritos, sem duvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fazer o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas [...] Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, dependendo do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem.* [7]

Nesta perspectiva, todos os registros das atividades humanas carregam uma historicidade que possibilita pensar sobre as formas de significação de uma época e de sua memória, "[...] compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural" [8]. Este seria o caminho para se alcançar os mecanismos, às vezes invisíveis, porém normativos da sociedade, que as produções culturais agregam, criam e reproduzem. Como nos indica Chartier, "[...] centrar a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser percebido constitutivo de sua identidade" [9].

Para tanto, como proposta da história cultural, o campo historiográfico se expande e se arrisca a anexar objetos e métodos antes tidos como alheios aos estudos históricos. Esta nova dinâmica gerou certa insegurança, uma vez que minava as fronteiras da História sem lhe impor novos limites, correndo-se o risco de se desmanchar pela perda de seus contornos. Contudo, Chartier nos demonstra que a História também lida com o inesperado:

> *Os traços próprios à história cultural assim definida, que articula a constituição de novas áreas de pesquisa com a fidelidade aos postulados da história social, são a tradução da estratégia da disciplina que se outorgava uma legitimidade científica renovada [...] ao recuperar em seu proveito as armas que deveriam tê-la derrubado. A operação foi, como se sabe, um franco sucesso, estabelecendo uma aliança estreita e confiante entre a história e as disciplinas que, durante certo tempo, pareciam ser suas mais perigosas concorrentes.* [10]

Como podemos perceber na trajetória da história cultural, o campo do historiador mais se abriu do que foi reconfigurado, e sua orientação epistemológica não se perdeu, sendo renovada, se mantendo viva.

---

[7] FEBVRE, Lucien. Apud. LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. In: *Enciclopédia Einaud*. Memória – História. V.1. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1985.p.530.
[8] KNAUSS, Paulo. *Op. cit*., p.100.
[9] CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. São Paulo: USP. 11(5), 1991, p. 184.
[10] *Idem, ibidem*, p. 175.

Nesta mesma perspectiva que toma os indivíduos como centro da História, Goethe [11], romancista, conhecedor da alma humana que teve sensibilidade para percebê-la nas cores, deixa claro o ponto de partida de seus estudos cromáticos:

> *Em todo mundo sensível, tudo depende em geral da relação dos objetos entre si, mas principalmente da relação que o objeto mais importante da terra, o homem, estabelece com o resto. Assim o mundo cinde em duas metades, e o homem se posiciona como sujeito frente ao objeto.* [12]

Ou seja, quando se pensa nas cores, diferentemente do que se possa esperar, parte-se dos homens. Para Israel Pedrosa, "[...] o campo de investigação cromática é a mente humana" [13]. O olho humano possui o mais elevado grau de aperfeiçoamento da percepção da luz; em outras palavras, enxergamos as cores melhor do que qualquer outra espécie conhecida. Isto porque a nossa visão é coadjuvada pelo nosso cérebro, projetando nossa subjetividade em tudo o que é visto. "A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma" [14]. O cérebro realiza, em nível pré-consciente, um contínuo trabalho de avaliação, análise e correção das imagens e consequentemente, das cores vistas. Esta dinâmica possibilita que nossos anseios mais íntimos sejam refletidos nas coisas, enriquecendo o universo sensível com valores estéticos e de ordem espiritual [15]. "É o sentimento que corrige o cérebro" [16].

Neste sentido, podemos afirmar que nosso ato de ver não se processa de forma unilateral. Ao enxergarmos, o mundo age sobre nossa visão, porém nós também agimos sobre o mundo quando transferimos a ele valores simbólicos. Ou seja, somos sujeitos no ato de ver, agregando a esta experiência um sentido histórico. Sempre que enxergamos e percebemos uma cor carregamos, através de nossas escolhas, gostos e recusas, as significações do momento em que estamos inseridos. As cores, apesar de sua universalidade, possuem para cada sociedade e para cada momento das sociedades, sentidos e até espaços diferentes. Segundo Israel Pedrosa:

> *Num acúmulo permanente de conhecimento, enriquece-se sua subjetividade e a cor contribuirá para abrilhantar os atos religiosos propiciatórios, comemorativos, guerreiros e fúnebres. Como elementos úteis à ação social, surgirão os primeiros códigos cromáticos dando a cada cor um significado.*

---

[11] Além de seus romances conhecidos como *Fausto* e *O Sofrimentos do Jovem Werther*, Goethe durante trinta anos estudou as cores, o que deu resultado à obra *Doutrina das Cores*, a qual tratarei mais a diante neste trabalho.
[12] GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores.* São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 45.
[13] PEDROSA, Israel. *Op. cit*., p. 31.
[14] GOETHE, J. W. *Op.cit.,* p. 66.
[15] Cf. PEDROSA, Israel. *Op. cit*., p. 31.
[16] KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins fontes, 1996. p. 263.

> *Assim como varia o código dos povos primitivos, também, as cores terão variada significação em povos e épocas diferentes, guardando por vezes certa analogia.* [17]

Deste modo, a inserção do fenômeno da cor no social possui uma concretude material histórica a partir de sua instrumentalização, sendo que esta se relaciona à trajetória da técnica e da percepção cromática na sociedade. Mas para além de sua materialização como registro histórico, as cores operam na sociedade como elementos que satisfazem representações políticas, artísticas, ideológicas, enfim, humanas, "[...] cada cor produz um efeito específico sobre o homem ao revelar sua essência tanto para os olhos quanto para o espírito. Conclui-se daí que as cores podem ser utilizadas para certos fins sensíveis, morais e estéticos" [18]. Partindo da idéia de que "[...] a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo uma 'imagem' capaz de repô-lo em memória e de 'pinta-lo' tal como è" [19], as cores são utilizadas na forma de símbolos, como canal de comunicação na sociedade, fazendo parte de códigos coletivos, além de serem parte integrante da memória social. Desta maneira, compõem as lutas simbólicas da sociedade em que estão inseridas. Para refrescar nossa memória, o processo de impeachment do presidente Collor seria um exemplo claro desta operação na história brasileira. "É própria do ser humano essa habilidade de criação/recriação do real, formando uma espécie de magma de sentido ou energia criadora" [20].

Os fenômenos cromáticos, ao fazerem parte de representações e operando no âmbito imagético e, consequentemente, cultural, podem ser pensados a partir do alerta lançado por Paulo Knauss que, apesar de se referir às imagens, também se estende às cores como objeto.

> *[...] desprezar as imagens como fontes da História pode conduzir a deixar de lado não apenas um registro abundante, e mais antigo que a escrita, como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida.* [21]

Para o autor "[...] a cultura é definida como produção social e, por isso, o olhar pode ser definido como construção cultural [...] Trata-se de definir o olhar como pensamento e fazer dele

---

[17] PEDROSA, Israel. *Op. cit*., p. 37.
[18] GOETHE, J. W. *Op. cit*., . p.154.
[19] CHARTIER, Roger. *Op. cit*., p.184.
[20] PESAVENTO, Sandra Jatay. Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar. In: História e História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p.45.
[21] KNAUSS, Paulo. *Op. cit*., p.100.

matéria do conhecimento histórico" [22]. Partindo da multiplicidade cultural, ao participar da esfera das representações, do olhar, das imagens, as cores atendem a necessidades representativas tanto coletivas quanto dos indivíduos, sendo que ambas se constroem de forma recíproca; ressaltando que o apelo visual das cores costuma nos remeter mais ao campo espiritual e emocional, enquanto na imagem a forma se revela de maneira mais racional. [23] Assim, as cores são parte integrante de um espectro que vai dos nossos sentimentos mais íntimos às nossas instituições mais coletivas, estando presentes tanto na esfera pública quanto na privada.

> *Que, enfim, a cor autorize uma interpretação mística, é fácil de perceber. Pois como esquema que permite a representação da variedade cromática remete a relações primordiais, que pertencem tanto à intuição humana quanto à natureza, não há dúvida de que é possível utilizar de algum modo suas ligações como linguagem para exprimir relações primordiais, que não se apresentam de modo tão forte e variado aos sentimentos.* [24]

Por esta participação ampla e efetiva que as cores possuem na experiência humana e cotidiana, e pelo exposto até agora, também podemos afirmar que os símbolos cromáticos se inserem no âmbito do imaginário. Segundo Pesavento:

> *O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social. Ele é um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão ou o conflito.* [25]

Enfim, pelas novas possibilidades que a história cultural trouxe para si, vieram também novos desafios:

> *A afirmação do universo do estudo da história das representações, valorizada pelos estudos da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais.* [26]

Contudo, Eduardo França Paiva nos faz um alerta: "As imagens são em si mesmas um convite ao conformismo" [27]. Aceitar de primeiro sua mensagem mais explícita é quase o mesmo que torná-las mudas. Ao tratá-las como objeto histórico devemos perseguir seus códigos a fim de decifrá-las, e desta maneira trazer à tona sua historicidade. "Com Mitchele, pode-se afirmar que isto implica um estudo da imagem como um jogo

---

[22] KNAUSS, Paulo. *Op. cit*., p.114-15.
[23] Cf. PEDROSA, Israel. *Op. cit*., p.91.
[24] GOETHE, J. W. *Op. cit.,* p.154.
[25] PESAVENTO, Sandra Jatay. *Op. cit.*, p.43.
[26] KNAUSS, Paulo. *Op. cit*., p 102.
[27] PAIVA, Eduardo França. *História e Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.p.26.

complexo entre visualidade, aparatos, instituições, discursos, corpos, e figuração" [28]. Esta exigência só se satisfaz quando localizamos as imagens nos processos de produções simbólicas da sociedade. Le Goff nos indica um caminho:

> *O documento não é inócuo. É antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais, talvez esquecido, continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.* [29]

Enfim, pelo exposto até então, a área de atuação das imagens e das cores extrapola, em muito, o campo artístico. Elas se configuram como poderosas ferramentas de comunicação, expressão, representação na sociedade e possuem um poder de alcance maior do que possamos imaginar. Para mim, elas possuem condições suficiente para serem pensadas enquanto objetos de expressão histórica, principalmente partindo-se dos pressupostos da história cultural. Contudo o espírito inquieto de Kandinsky fala por mim, "Mas construir sobre uma base puramente espiritual é um trabalho de grande fôlego. Começa-se tateando, caminha-se ao acaso" [30]. Talvez, tenha até acontecido o contrário comigo, o acaso me trouxe as cores e eu comecei por tateá-las, mas desde então me lancei ao desafio de estudá-las. Entre o medo do erro e a sedução do desafio, fiquei com a segunda opção. Talvez esta seja uma condição de quem se deixa seduzir pelas cores, pois Goethe também fala por mim:

> *Mais do que a arte, as ciências se baseiam na experiência, e muitas pessoas estão preparadas para elas. Os resultados científicos se apóiam simultaneamente em vários aspectos, não podendo dispensar nem braços, nem idéias. O saber pode ser transmitido, esses tesouros podem ser apropriados pelos outros. Portanto, não há ninguém que não possa dar sua contribuição para as ciências. Quantas vezes não dependemos do acaso, da prática, de uma percepção momentânea! Mulheres, crianças, todas as naturezas dotadas de alegre sensibilidade, são capazes de nos instruir com observações vivas e sagazes [...] Para onde quer que inclinação, acaso ou oportunidade levem o homem, quaisquer que sejam os fenômenos que lhes despertem a atenção e prendam seu interesse, isso sempre trará vantagens à ciência. Pois qualquer relação nova que venha à luz, qualquer nova técnica, mesmo inadequada, e até o erro são úteis, estimulantes e indispensáveis para o futuro.* [31]

Pelas cores, percebo que o desafio na história não é o acerto, uma vez que ela própria não admite uma verdade absoluta, e sim, aceitar o convite a se aventurar...

---

[28] KNAUSS, Paulo. *Op. cit*., p.114.
[29] LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. In: *Enciclopédia Einaud*. Memória – História. V.1. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1985.p.538.
[30] KANDINSKY, Wassily. *Op. cit*., p.109.
[31] GOETHE, J. W. *Op. cit.,* p.156-57.

1.2 - As cores no novo olhar nacional

Nos anos trinta o mundo viu surgir uma série de práticas inéditas de governo diante da crise do liberalismo e a "ameaça" do comunismo; o conjunto destas novas alternativas do poder foi traduzido por fascismo na Itália e por nazismo na Alemanha. No Brasil, a expressão deste movimento se deu pelo Estado Novo, o qual, apesar de não dialogar diretamente com estes paises europeus, também se lançava no intercâmbio mundial de fórmulas e experiências políticas, as quais pretendiam resolver os focos de conflitos da história na sociedade fora dos parâmetros liberais e da teoria marxista. Como saída para a resolução destes problemas, revelou-se a forma como, neste momento, a força do poder lidava com a memória como instrumento de sua legitimação, funcionando a mesma como ferramenta fundamental para o efetivo controle do poder político. Houve toda uma manipulação do passado, a fim de que estes governos autoritários surgissem na história de seus paises como destino inerente ao progresso nacional. [32]

No Brasil não foi diferente, o Estado Novo se apresenta como parte integrante da nação e como única possibilidade de progresso naquele momento. É o que podemos observar no texto de Agamêmnon Magalhães, publicado em 1941 na revista *Ilustração Brasileira*[33], no qual o autor analisa a obra *O Estado Nacional*, de Francisco Campos, então ministro da Justiça do Estado Novo.

> *O governo federal era um prisioneiro dos governadores dos grandes Estados, e com elle a Nação, nas suas forças vitaes, nos seus valores de producção e trabalho. A prorogação do mandato do presidente, que se havia suggerido, como solução política para o impasse creado pela luta de sucessão, dizia Francisco Campos, era emergente. Era transitório. Não resolvia a agitação porque o poder central continuaria sem iniciativa e fraco. O que a nação exigia era uma atitude heróica. Era uma reforma. Era mudar de regimen. Era fundar por um golpe de Estado, outro Estado: o Estado Nacional.* [34]

Para tanto, o governo lança mão de construções imagéticas e mitológicas, a fim de que seu poder se legitimasse perante a população, através da experiência simbólica; se projeta como desdobramento da Revolução de 1930 e toma de empréstimo deste episódio sua origem mítica de fundação e a noção de elaboração coletiva de sua

---

[32] LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas: Papirus, 1986, p.13.
[33] As citações da revista *Ilustração Brasileira* feitas no decorrer deste trabalho foram descritas na íntegra e, portanto, obedecem às normas ortográficas do momento em que o documento foi produzido.
[34] MAGALHÃES, Agamêmnon. O Estado Nacional. *Ilustração Brasileira,* ano XVIII, n.º 62, Rio de Janeiro, junho, 1940, p.31.

memória[35]. Nas comemorações de aniversário do Estado Novo, esta data passou a ser sempre lembrada a fim de que a memória de sua vitória surgisse como momento fundador do novo contexto político. "Serenadas as paixões partidárias, já se podem acompanhar e analisar com imparcialidade as causas da vitória da Revolução de 1930 e as transformações que ela trouxe ao Brasil e que culminaram, em 10 de novembro de 1937, no advento do Estado Novo" [36].

Desde o começo do século XX, o país contava com novos elementos sociais: a massa operária e a nova elite urbana. Estas figuras traziam à tona, para a cena social, a questão das lutas de classes e das desigualdades sociais. O Estado Novo levava a sério a existência de lutas de classes, uma vez que os trabalhadores representavam um forte potencial de resistência ao governo. Desta maneira, a questão das desigualdades no país deveria ser resolvida, no sentido de manutenção do poder. Havia uma necessidade de que as parcelas excluídas fossem incorporadas aos projetos do Estado.

Contudo, a participação efetiva da classe trabalhadora na vida política do país não era interessante para o governo autoritário. Esta participação das massas deveria ser alcançada por canais não convencionais de adesão, que mais que possibilitarem uma abertura de ação destes grupos visava sua neutralização, explorando formas inconscientes de identificação e satisfação política [37]. Em outras palavras, não sendo conveniente uma resolução real da desigualdade na sociedade, esta deveria ser resolvida pelo menos no plano das idéias. Neste sentido, a solução oficial foi o movimento de integração do país, no qual as lutas de classes deveriam ser substituídas imaginariamente pela harmonia e solidariedade social; ou seja, incorporadas pela sociedade aos moldes autoritários.

O projeto de integralização do país contava com a construção pelo governo da imagem oficial da nação brasileira: forte, unida e harmônica. Esta, por sua vez, saciaria as necessidades de representação política dos grupos excluídos. Através do uso abusivo dos meios de comunicação e da propaganda política, o Estado buscava gerar um sentimento nacionalista e uma atmosfera de união e entusiasmo coletivo. A comunicação com as massas se daria pelas imagens, uma vez que estas são entendidas como capazes de produzir os efeitos desejados na população.

---

[35] Cf. LENHARO, Alcir. *Op. cit*., p. 13-14.
[36] O Estado Novo e as ações do presidente Getúlio Vargas. *Ilustração Brasileira,* ano XIX, n.º 79, Rio de Janeiro, nov.,1941, p.41.
[37] LENHARO, Alcir. *Op. cit.,* p.53.

> *A utilização das imagens como dispositivos discursivos de propaganda atendia a finalidades políticas muito claras, que os próprios teóricos do poder não escondiam. Sua intenção era espalhar essa carga emotiva e sensorial, de modo a atingir facilmente o público receptor, detonando respostas emotivas que significassem, politicamente, estados de aceitação, contentamento, satisfação.* [38]

A imagem da nação una deveria ter visibilidade e ser compreendida pela população; para sua confecção, o governo faz uso de alguns artifícios. Toma como metáfora a imagem do corpo, e projeta para a sociedade uma idéia de organicidade. Esta imagem não é uma originalidade do Estado Novo, já fora manipulada politicamente em outros momentos históricos, contudo, a utilização de seu efeito se repete. A nação é apresentada como obra acabada do governo; na qual, assim como no corpo, as classes (órgãos) trabalhariam de forma conjunta e harmônica, sendo umas dependentes das outras, e, portanto, fraternas[39]. Contudo, havia uma hierarquização social que deveria ser respeitada mantendo-se a organicidade do sistema. Nesta imagem que organiza um todo compreensível e sintonizado, os conflitos inerentes a qualquer sociedade, chocam-se com a idéia de corpo harmônico, passando a ser tratados como casos de polícia. Desta maneira, as contradições naturais do meio social são convertidas em anormalidades, ficando instituído que o comportamento natural da sociedade brasileira é a harmonia e a fraternidade coletiva, sendo estas virtudes nacionais.

O corporativismo localizava definitivamente os papéis na sociedade e legitimava a injustiça e a hierarquização social. Além disto, seu discurso se aproximava do sagrado, uma vez que se utilizava do mesmo recurso retórico de nossas práticas católicas colonizadoras, o corpo místico[40] . São Paulo foi o primeiro apóstolo a articular as bases místicas desta doutrina, que se baseia na imagem do corpo de Cristo. Sua utilização se deu em vários momentos da história ocidental, por vezes, organizando institucionalmente representações religiosas, mas também fora "contrabandeada" por discursos sociais e políticos. Em qualquer um destes casos, a eficiência desta imagem se dá devido à sua natureza dupla – física e mística. Isto implica que seus contornos não são passíveis de críticas e objeções, ao mesmo tempo em que a ascendência do sobrenatural sobre o social legitima um discurso que não privilegia a realidade. Ou seja, é uma imagem didática, explicativa, porém ela admite o inexplicável. Neste sentido, o corporativismo no Estado Novo seria o elo entre a política econômica e o apelo à

---

[38] LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política.* Campinas: Papirus, 1986. p.15.
[39] Cf. *Idem, ibidem, p.16-17.*
[40] *Idem, ibidem*, p.159-168.

caridade cristã [41]. Esta construção imagética também apareceria nas produções culturais do período. Em texto publicado na revista *Ilustração Brasileira* em 1941, D. Aquino Correia - da Academia Brasileira de Letras -, deixa esta idéia bem clara ao sugerir que a vitalidade da sociedade se dá pela caridade; do contrário o organismo social não passaria de um corpo mórbido.

> *É que os organismos sociais sempre serão artificiais e fracos, meros simulacros de sêres vivos, enquanto não se lhes infundir o verdadeiro espírito, enquanto a força e a vida espiritual forem substituídas neles, pelo equilíbrio e pelo jogo de interesses mais ou menos subalternos [...] A verdadeira alma da sociedade, a sua verdadeira vida e força, é essa, de que nos fala o Mestre, a caridade, que reconcilia o que está separado, e consolida o que está unido [...] Mas a paz florirá sobre o mundo, em todo o encanto de uma solidariedade laboriosa e fecunda, quando a caridade, sanando as falhas da justiça humana, sobrepairar, como quer o Christo, a todas as nossas instituições e leis, e os homens, inspirados por elas, reconhecerem a grandeza incomparável daquela atitude [...]*[42]

Contudo, a imagem corpórea seria uma dentre tantas outras formas litúrgicas de representação política apropriadas pelos governos deste momento. Segundo Alcir Lenharo:

> *Os projetos totalitários e fascistas utilizavam, em diferentes gradações, conteúdos teológicos com vistas à sua instrumentalização para solucionar os problemas sociais e políticos existentes [...] A sacralização da política visava dotar o Estado de uma legitimidade escorada em pressupostos mais nobres que os tirados da ordem política, funcionando como escudo religioso contra as oposições não debeladas. Da mesma forma, os canais convencionais, alimentados pela religiosidade, podiam ser utilizados como condutores mais eficientes dos novos dispositivos de dominação que o poder engendrava.* [43]

O Estado também soube se munir de uma política de burocratização intensiva da intelectualidade e da classe artística nacional; abriu-se ditatorialmente espaço nos meios de comunicação, além de novos canais burocráticos de produção cultural.

> *[...] para os homens que vivem das lidas do espírito, o governo do sr. Getúlio Vargas criou motivos especiais de aplausos e gratidão. Jamais antes dele a inteligência e a cultura mereceram o apreço oficial que hoje as cerca. Explicam-se assim as vivas simpatias que lhe dedicam os intelectuais brasileiros.* [44]

A inserção destes grupos se deu em duas instâncias, pela criação do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, com a direção de Lourival Fontes –, e do

---

[41] *Idem, ibidem.*
[42] CORREIA, D. Aquino. A alma da sociedade. *Ilustração Brasileira*, ano XIX, n.º 71, Rio de Janeiro, março, 1941, p.05.
[43] LENHARO, Alcir, *op. cit*., p. 18.
[44] O Estado Novo e as ações do presidente Getúlio Vargas. *Ilustração Brasileira,* ano XIX, n.º 79, Rio de Janeiro, nov.,1941, p.41

MES – Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema. Estes órgãos atendiam a dois intuitos: efetivar a centralização e o controle do poder simbólico, a partir do esquema de censura e propaganda do DIP, assim, a heterogeneidade de produção cultural seria tolerada e até incentivada, desde que com a supervisão do Estado; e a partir do Ministério da Educação, produzir uma arte com características nacionais e engajada nas necessidades políticas do governo, dando contornos à idéia de brasilidade e tornando-a acessível à população[45].

A relação dos intelectuais e artistas com o Estado intervinha diretamente no cenário cultural do país. Os intelectuais surgem como mediadores simbólicos entre o governo e o social, e confeccionam um quadro cultural único e compreensível, com produções elaboradas e pensadas como operadores simbólicos; "[...] deslocavam o real do plano abstrato para uma operação agradável, colorida, sonora, emotiva, sentida, espetacular" [46]. Participar da nação, neste momento, convertia-se em degustar os sentidos nacionais - os sons, sabores, cores, perfumes da terra – e colaborar com o progresso do país; o que implicava em submeter-se aos papéis sociais determinados nas produções culturais do governo.

Em linhas gerais, estas construções imagéticas deveriam lidar com nossas desigualdades reais, e, neste sentido, organizar uma representação oficial do país, na qual os elementos de ligação de nossa sociedade fossem exaltados ou até mesmo forjados. Marilena Chauí chama atenção para a produção dos semióforos[47] por parte do poder. Para a autora, estes seriam um conjunto de sinais convencionados que comunicam com o invisível; signos vindos do passado ou dos céus, que carregam conseqüências presentes e futuras para a sociedade. São propriedade daqueles que detêm o poder, e geralmente trabalham a favor da produção e conservação de um sistema de crenças ou instituições que permitem uma dominação [48]. A partir dos semióforos surgiriam os símbolos nacionais, tendo estes ligações com o fundo mitológico da nação. Deste jogo de poder simbólico nasce o patrimônio artístico e o

---

[45]Cf. VELLOSO, Mônica. Os intelectuais e a política do Estado Novo. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano.* Tempo do nacional- estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 148-150.

[46] LENHARO, Alcir, o*p.cit,* p.54.

[47] Nota da autora, p. 97: "A referência ao conceito de semióforo está em Krzysztof Pomian ("Entre l'invisible et lê visible", *Libre,* nº. 3, 1987). No livro, acompanhamos as linhas gerais do belo estudo de Pomian, modificando alguns aspectos de sua análise e acrescentando outros, necessários para os nossos propósitos".

[48] Cf. CHAUI, Marilena. *Brasil.* Mito fundador e sociedade autoritária. Coleção História do Povo Brasileiro, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 13-14.

patrimônio histórico-geográfico do país. Contudo, "Para realizar esta tarefa, o poder político precisa construir um semióforo fundamental, aquele que será o lugar e o guardião dos semióforos públicos. Esse semióforo-matriz é a Nação" [49].

A Nação surge como produtora de todos semióforos nacionais e é ao mesmo tempo cultuada como objeto de integração da sociedade unificada e indivisa. Por ser um elemento de identificação coletiva ela possui a capacidade de incorporar em uma única crença, crenças antagônicas. A partir da idéia de Nação, a qual remete ao mito fundador do país, todos os aspectos da nacionalidade seriam gerados e carregariam o momento passado da gênese nacional, no sentido de sustentarem que ela sempre existiu e se encontra nas raízes do povo. A Nação se fundamenta por seu mito fundador. No caso brasileiro, Chauí defende que o Brasil fora uma criação dos colonizadores europeus. Nosso mito se construiu e se legitimou pela sagração de três elementos (a Natureza, a História e o Estado), os quais equivalem aos seus respectivos pressupostos no imaginário europeu, na época de nosso descobrimento: a elaboração mítica do símbolo "Oriente", uma noção de história localizada na teologia cristã e a figura do governante como rei pela graça de Deus [50]. Não nos cabe neste trabalho aprofundarmos nesta questão, contudo, algumas elucidações neste sentido se tornam interessantes.

Seguindo as reflexões de Chauí, vemos que já na Bíblia, no livro do Gênese, aparece a indicação de que o paraíso terrestre localizava-se no Oriente. A partir das grandes profecias, principalmente de Isaias, o oriente-paraíso fora descrito como terra cortada por rios, cujos leitos eram de prata, ouro e pedras preciosas, onde brotavam leite e mel, habitadas por gente bela, inocente e dócil. [51] As grandes navegações, ao alargarem as fronteiras do visível produziam novos semióforos como a noção de Novo Mundo, que se conjugava a idéia originária do Jardim do Éden. Ou seja, o Novo Mundo trazia à tona a crença em um paraíso terrestre e surgia como sinônimo de Oriente. Neste mesmo raciocínio, um poderoso mito, consagrado nos manuscritos medievais indicava, de acordo com as tradições fenícias e irlandesas, que a oeste do mundo conhecido estariam as Ilhas Afortunadas ou Ilhas Bem-Aventuradas, lugar abençoado onde reinava primavera e juventude eterna.

> *Os fenícios as designaram com o nome Braaz e os monges irlandeses as chamaram de Hy Brazil. Entre 1325 e 1482, os mapas incluem a oeste da Irlanda e ao sul dos Açores a Insulla de Brazil ou Insola de Brazil, essa terra*

---

[49] *Idem, Ibidem*., p.14.
[50] *Idem, ibidem*, p.58.
[51] Cf. *Idem, ibidem*., p. 58-61.

> *afortunada e bem-aventurada que a Carta de Pero Vaz de Caminha descreveu ao comunicar a El-Rei o achamento do Brasil.* [52]

Desta maneira, o Brasil surge em meio ao imaginário cristão do retorno ao paraíso, correspondendo a descrições imaginárias já existentes.

Esta condição de "paraíso terrestre" nos localiza em uma história teológica, na qual a trajetória da sociedade se daria guiada pelas vontades ou manifestações divinas. Ainda segundo Marilena Chauí, de acordo com Auerbach, o tempo bíblico é um tempo dramático, pois, além de narrar uma história sagrada, se baseia sobre o drama do afastamento e da reconciliação de Deus com os homens, através das obras divinas [53]. O plano sagrado pode ser decifrado no tempo pelas profecias, destas resultando duas conseqüências principais: o presente recebe sinais divinos que permitem decifrar o sentido do passado e do futuro, e o tempo é sempre finalizado e messiânico porque equivale à realização de uma promessa divina [54]. Ou seja, em todos os sentidos, há um esvaziamento do presente.

Desta maneira, a descoberta do Brasil sinalizava para seu tempo a realização das profecias dos profetas Isaias e Daniel, recuperando um passado e projetando um futuro. Isaias profetizou que o povo de Deus se dispersaria na direção dos quatro ventos e que haveria a descoberta de novas terras e novos céus. Contudo, Deus viria a estes novos povos pela obra da evangelização, desta maneira, haveria um só governante e um só rebanho, este também seria um sinal da profecia de Daniel; segundo o profeta, após a ascensão e declínio de quatro monarquias aconteceria o Quinto Império, cujo rei e povo seriam únicos na terra, sendo este o último reinado antes da consumação dos tempos[55]. Na tradição milenarista, principalmente através das obras do abade Joaquim de Fiori, escritas durante o século XII, acreditava-se em uma segunda vinda do Cristo antes do Juízo Final, e que esta vinda seria antecedida pelo Quinto Império, profetizado por Daniel, e pelo Reino dos Mil Anos de Felicidade, como preparação dos homens para o final dos tempos [56]. Na época das navegações havia uma predominância entre os navegadores e evangelizadores das crenças milenaristas, preconizadas por Fiori. Neste sentido:

> *Para o Padre Vieira, as profecias de Daniel, se somadas as de Isaias, permitem reconhecer os sinais de que estão sendo cumpridas as condições para a Quinta*

---

[52] *Idem, ibidem,* p.60.
[53] *Idem, ibidem*, p. 70.
[54] *Idem, ibidem*, p. 71.
[55] *Idem, ibidem*, p. 72-77.
[56] *Idem, ibidem*, p. 74-75.

> *Monarquia ou o Quinto Império e a chegada do Reino de Mil Anos: a aparição de uma "nação desconhecida" ou de um Mundo Novo, a dispersão do Povo Eleito (no caso a Igreja) na direção dos quatro ventos, e a descoberta de uma "nova gente" à espera de "anjos velozes".* [57]

Nesta construção, o descobrimento do Brasil surge localizado em uma narrativa cristã que, além de legitimar a evangelização dos povos nativos pelos europeus ou cristãos, elevava Portugal ao papel de grande feitor da obra divina, sendo o Brasil neste discurso um feito profetizado dos portugueses [58].

Em relação à sagração do Estado e do governante, esta questão se desenrolava de maneira mais simples, baseada, não exclusivamente, mas de forma significativa, no direito natural objetivo. Este toma Deus como legislador e legitima uma ordem jurídica natural, na qual há uma ordenação hierárquica dos seres segundo suas virtudes e graus de poder, determinando entre estes graus o comando natural dos "superiores" e a obediência natural dos "inferiores" [59]. Desta maneira os reis não representavam seus comandados, mas eram compreendidos como representantes diretos da vontade divina, tendo uma natureza física e religiosa (política).

Enfim, com a sagração destes três elementos em nosso mito fundador, percebemos que a representação da história brasileira parte da providência divina através do signo da Natureza. Nascemos instituídos como colônia de Portugal e como "terra abençoada por Deus", possuidora de um futuro esplêndido. Desta maneira, todos os aspectos de nossa identidade nacional serão remetidos a esta idéia inicial de terra abençoada. "O espaço físico unificado constitui o lastro empírico sobre o qual os outros elementos constitutivos da Nação se apóiam: a unidade étnico-cultural, a unidade econômica, política, o sentimento comum de ser brasileiro" [60] .Como nos sugere Alcydes Maya, em texto publicado em 1940: "O território, quer dizer o que se contém dentro das fronteiras, está para as nações assim como a casa está para a família. A casa é a sede do lar" [61].

Neste raciocínio a cor se integra à esfera política nacional, já que ela é parte integrante de nossa natureza divina e, portanto, de nosso mito fundador. Lança-se em nosso imaginário como elemento de identificação e patrimônio do país, atendendo à esfera do poder. Na condição de participante de nossa representação fundamental,

---

[57] *Idem, ibidem*, p.77.
[58] *Idem, ibidem*, p. 78.
[59] *Idem, ibidem*, p. 82.
[60] LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas: Papirus, 1986. p.57.
[61] MAYA, Alcides. A alma brasileira. *Ilustração Brasileira*, ano XVIII, n.º57, Rio de Janeiro, jan., 1940, p.14.

nossas riquezas cromáticas (dentre outras cores, o amarelo, o verde, o azul e o branco) aparecerão predominantemente nos símbolos de brasilidade e carregarão esta idéia de país-natureza.

> *O Brasil é o solo nacional e este possui uma qualidade primordial instituinte, a cor, que tinge o céu, a mata, a fauna e as raças, porque no dizer de Cassiano Ricardo, "parece que Deus derramou tinta por tudo". Dessa maneira, "A Nação em Marcha redescobre sua selvageria tropical cromática, a sua qualidade natural própria, força criadora viva, obra divina que o homem não corrompera".* [62]

Neste sentido, as cores nas produções culturais do Estado Novo não surgem de forma aleatória, elas atendem ao projeto integrador do país, ao serem lançadas como elemento de ligação dos brasileiros.

Como característica do mito fundador, este se impõe como vínculo eterno; um passado que não cessa nunca e que se conserva perene na história, interferindo na compreensão do presente [63]. Em nossa história nacional, o mito fundador fora resgatado em vários momentos e de diversas formas, uma vez que uma das capacidades das construções mitológicas é que estas apresentam soluções imaginárias para conflitos que não encontram solução no nível do real, como era o caso do Estado Novo, sendo muito úteis politicamente. Entre estas formas de resgate, temos o "verdeamarelismo" [64], o qual, segundo Chauí, é a imagem celebrativa do país naturalmente agrário, elaborada pelas classes dominantes, cujo princípio de nacionalidade é definido pela extensão territorial e demográfica [65]. Apesar de esta imagem ter sido criada para legitimar a hegemonia dos proprietários de terra durante o Império e início da República, o verdeamarelismo permanece nas representações de Nação.

---

[62] LENHARO, Alcir. Apud. CHAUI, Marilena. *Op.cit*.,p. 69. [Nota da autora, p.99: "As citações de Cassiano Ricardo são de *O Estado Novo e seu sentido bandeirante*, reproduzidas por Alcir Lenharo, na obra já referida, p. 61-2"].

[63] Cf. CHAUI, Marilena, *op.cit*., p. 9.

[64] Termo designado por Marilena Chauí à imagem nacional construída pelas elites agrárias, a qual exalta nossa natureza exuberante e nosso povo ordeiro e pacífico, o que, na verdade, consagra nosso passado de *colônia de exploração* (utilizando a expressão de Caio Prado Jr.). A princípio, a valorização do natural e do "tipo nacional" do "verdeamarelismo" traduzia a expressão ideológica de nossas classes dominantes, as quais viam o progresso nacional a partir do avanço das atividades agrárias e extrativas. Contudo, a autora esclarece que esta imagem nunca se perdeu de vista, mesmo com algumas tentativas históricas de superá-la, como o movimento tropicalista ou a Semana de 22, e com os processos de industrialização e urbanização brasileiros. Esta permanência se conserva porque a industrialização não chegou a ser o carro-chefe de nossa economia, que também ainda não se firmou como economia capitalista desenvolvida e independente. Neste raciocínio, se no início o verdeamarelismo servia para vangloriar os dominantes, com o tempo ele passa a operar como compensação imaginária à nossa condição periférica no capitalismo mundial.

[65] CHAUI, Marilena, *Op. cit*., p.32.

No Estado Novo, ele ganhou voz através dos integralistas e também se expressava pelo movimento modernista dos Verde-Amarelos, estando entre estes Plínio Salgado e Cassiano Ricardo. Neste caso, o Verdeamarelismo se colocava como um movimento moderno, porém recusava as vanguardas européias do início do século. Propunha uma arte nova baseada no resgate da brasilidade, diante da produção artística nacional, até então criada aos moldes europeus.

> *Foi então que o nosso grupo se opôs ao Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Expressionismo, Surrealismo e inventou o "Verdeamarelismo". Como própria denominação o diz, tomava a campanha seu verdadeiro caminho para adquirir um sentido brasileiro (reunindo o primitivismo ao moderno) e um sentido social e político (troca de uma mentalidade contemplativa, lunática, choramingona e anárquica por uma mentalidade sadia, vigorosa, destinada à solução brasileira dos problemas brasileiros).* [66]

O verdeamarelismo, enquanto imagem celebrativa brasileira, também atendia às políticas de ocupação do território nacional do Estado Novo, a partir da idéia de marcha para o sertão. O governo possuía um plano econômico de desenvolvimento do interior, este seria o carro-chefe de nossa economia. A oficialidade deste movimento foi registrada em reportagem fotográfica, publicada em 1940 na *Ilustração Brasileira*, a qual acompanhou a passagem do presidente Getúlio Vargas pelo rio Araguaia:

> *O sr. Getúlio Vargas fez esta excursão não para encantar os olhos com a novidade de outros panoramas, nem pelo prazer de uma caçada sensacional na Ilha do Bananal. Realizou-se principalmente para dar força e expressão ao plano de penetração do Brasil, dar sentido prático à "marcha para Oeste", que é, talvez, o verdadeiro rumo do nosso futuro econômico.* [67]

Fig. 1: A presença do presidente Getulio Vargas no rio Araguaia materializa a "marcha para Oeste"

---

[66] Cassiano Ricardo, em discurso de posse da cadeira nº31 da Academia Brasileira de Letras, 1937. Disponível em: <http// www.academia .org.br.>. Acesso em 15 de mar. 2008.

[67] O presidente da Republica no lendário Araguaya. *Ilustração Brasileira*, ano XVII, n.º 65, Rio de Janeiro, set., 1940, p.18.

Para que esta política se concretizasse, o governo propunha que todo o país se colocasse em marcha para o interior, a fim de que o projeto de unificação nacional se efetivasse. Neste momento, o interior do país, mais especificamente o centro, é lançado como o local onde nossa brasilidade encontrava-se intacta, em contraposição ao nosso litoral corrompido por idéias e práticas estrangeiras. Esta estratégia se confere na revista *Ilustração Brasileira*. Entre os oitenta e cinco volumes analisados na pesquisa, encontramos um grande número de reportagens retratando o interior brasileiro, sempre num apelo de mostrar seus potenciais naturais e a tradicionalidade, rusticidade (ou brasilidade) de seus habitantes e seus costumes. A ênfase recaia sobre os estados da região central, mas no geral, todas as regiões brasileiras eram apresentadas na *Ilustração Brasileira*, delas os seguintes estados foram retratados: Amazonas, Bahia, Espírito Santo, Goiás, Mato Grosso, Maranhão, Minas Gerais, Para, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

> *Ao norte de salinas, encontra-se uma população indígena, composta de índios Acuen, uma das mais numerosas tribos que existem no centro do Brasil [...] Os Carajás conservam as maneiras primitivas, andam nus, nutrem-se de caça e de pesca. O historiador e o ethnólogo dos nossos dias podem encontrar muitos rithuaes e dansas, que se mantêm virgens como nas eras antigas.* [68]

> *Os pampas criaram um typo brasileiro original, com uma linguagem cheia de pittoresco e colorido, com trajes que não se parecem nada com os que se usam no resto do paiz e com hábitos próprios.* [69]

> *O Estado de Goiás é muito rico. Possûe grandes minas de níquel, cobalto, mármore, titânio, chumbo, prata, bauxita, mica, ouro, diamante, salitre, ferro de todas as qualidades, manganês, e outros, disseminados pelo seu vasto território [...] Uma das riquezas que ainda não foram exploradas em várias zonas do centro, do Oeste e principalmente no Norte: o Babassú.*[70]

> *O homem brasileiro que desbravou o Amazonas, que enfrentou a selva, que arrostou o caudal dos seus rios, sem o mínimo de conforto, sem comesinhas noções de hygiene, dominando endemias, lutando com o clima e as feras – é um vencedor.* [71]

---

[68] Vida e costumes dos Carajás. *Ilustração Brasileira,* ano XV, n.º27, Rio de Janeiro, julho, 1937, p.15.
[69] Gaúchos. *Ilustração Brasileira,* ano XII, nº52, Rio de Janeiro, ago., 1939, p.08.
[70] Goiás e suas riquezas nativas. *Ilustração Brasileira*, ano XIX, nº.73, Rio de Janeiro, maio, 1941, p.38.
[71] AZEVEDO, Raul.O mystério do Amazonas. *Ilustração Brasileira*, ano XIX, nº. 69, Rio de Janeiro, jan., 1941, p.36.

Fig. 2: *Gaúchos*, publicada na edição nº. 52, agosto de 1939.

Fig.3: *Vida e costumes dos Carajás*, publicada na edição nº. 27, julho de 1937.

Fig.4: Reportagem sobre as riquezas naturais de Goiás, publicada na edição n.º 71, maio de 1941.

Fig 5: O estado do Amazonas é apresentado na *Ilustração Brasileira*, edição nº. 69, jan.de 1941

Além disto, a edenização do território brasileiro não foi uma exclusividade dos viajantes europeus ou de nosso período colonial e imperial, como podemos ver nas páginas da revista, no Estado Novo o Brasil ainda se associava à idéia de paraíso terrestre e terra abençoada, neste sentido, a "marcha para oeste" vem ao encontro do nosso mito fundador:

> *Burytis, babassu's e outras palmeiras erguem as frondes para o céo e canteiros de flores multicoloridas abraçam o pequeno lago [...] Todo este oásis de bem estar é circundado pelo matto cerrado typico, de Matto Grosso.* [72]
>
> *Apesar do muito que se tem dito e escripto sobre a Amazonia, esta região continua a ser a maravilha e o imprevisto para estrangeiros e nacionaes. A vida lá é tão diferente da vida nos outros pontos da Terra, que a gente encontra sempre uma nova surpresa e um novo encanto no que se relata sobre o El Dorado brasileiro [...] a abundância em peixes faz pensar se não teria sido por ali que Christo fez um de seus milagres da multiplicação.* [73]

---

[72] Uma fazenda no interior de Matto Grosso. *Ilustração Brasileira*, ano XVI, nº33, Rio de Janeiro, jan., 1938, p.06.

[73] Marajó – a ilha pittoresca e differente. *Ilustração Brasileira*, ano XVI, nº.35, Rio de Janeiro, março, 1938, p.13.

Nesta imagem do sertão brasileiro, também se constrói uma noção de um Brasil latente à espera de seu aproveitamento, como podemos observar nos trechos retirados da *Ilustração Brasileira*:

> *Entre as cachoeiras que compõem o nosso patrimônio, algumas offerecem consideráveis volumes dagua, sobresahem das demais, constituindo por si só expressões notáveis da energia latente. Dellas logo em primeiro plano se destaca a magestosa catarata de sete Quedas ou Guahyra, situada no rio Paraná entre o Estado deste nome e o de Matto Grosso.* [74]

> *Potencial formidável de energias e riquezas, o São Francisco é um rio que poderá, como o Nilo, escrever uma história de humana civilização e dar feição a um povo. No dia em que de suas margens partirem os canaes de irrigação, levando água e vida a uma região vastíssima que as secas têm assolado e devastado, nascerá ali uma nova Chanaan.* [75]

Neste mesmo raciocínio, o desenvolvimento do estado de Goiás é apresentado em uma extensa reportagem, publicada na edição de maio de 1941, como resultado concreto da "marcha para oeste". Goiânia é lançada como a materialização idealizada do desenvolvimento do Brasil central, signo que afirmava a potencialidade desta região que ao mesmo tempo em que se desenvolvia propunha algo novo.

> *Aquela cidade [Goiânia], erigida em pleno Brasil, é o marco de uma nova civilização, plantado pela fé e pela audácia desse sertanejo inspirado que é o interventor Pedro Ludovico Teixeira [...] A recente viagem do Presidente Getulio Vargas a Goiás, materializando o sábio enunciado - Marcha para Oeste-, serviu para esclarecer o pensamento público, advertindo os nossos patrícios que o verdadeiro sentido de brasilidade se encaminha para aquelas plagas, em que se insere uma nova mentalidade no sentido do aproveitamento das exauríveis fontes de produção de que se dispõe nosso país no* ***hinterland.*** [76]

Desta maneira, a "marcha para oeste" projeta a imagem do sertanista e das bandeiras, movimento que deu início no passado à interiorização do Brasil, como figuração da essência de nossa brasilidade; por outro lado o verdeamarelismo estadonovista propõe algo novo para além da celebração à natureza.

> *Com efeito, se compararmos o verdeamarelismo desse período com outras expressões anteriores (como o nativismo romântico, do século XIX, e o*

---

[74] A Hulha Branca. *Ilustração Brasileira*, ano XV, nº22, ano XV, nº22, Rio de Janeiro, fev., 1937, p.23.
[75] As margens do Nilo brasileiro. *Ilustração Brasileira*, ano XVIII, nº48, Rio de Janeiro, abril, 1939, p.13.
[76] O Estado de Goiás. *Ilustração Brasileira*, ano XIX, nº.71, Rio de Janeiro, maio, 1941, p.37.

> *ufanismo do início do século XX), notaremos que, antes, a ênfase recaia sobre a Natureza, e, agora, algo mais apareceu. De fato, não se tratava apenas de manter a celebração da Natureza e sim introduzir na cena política uma nova personagem: o povo brasileiro. Dada a inspiração fascista da ditadura de Vargas, afirma-se que o verdadeiro Brasil não esta em modelos europeus ou norte-americanos, mas no nacionalismo erguido sobre as tradições nacionais e sobre o nosso povo.* [77]

A partir da "marcha para oeste" o Estado Novo também propunha ao Brasil um encontro consigo mesmo, ou seja, com os próprios brasileiros. Até então, a representação brasileira era consagrada por uma natureza exuberante, em contraposição a um cenário humano degradado. O encontro, neste contexto, seria alcançarmos a equidade ou equilíbrio entre nós – brasileiros - e nossas riquezas naturais. A partir do sertão, onde se encontra nossa essência, o brasileiro teria condições de se desenvolver de forma original a ponto de romper com sua desarticulação com a natureza nacional.

> *Procuremos fugir ao erro de louvar a terra para censurar a gente, erro synthesiado na expressão de um inconsciente, para quem, no Brasil, tudo é grande menos o homem. Corrigiremos o erro quando estudarmos bem a nossa terra e, então, estimaremos a nossa gente, para proclamarmos que no Brasil, a gente progride apezar da terra. Esse patriotismo de solidariedade de fortaleza e de ânimo é que será verdadeira fonte de progresso na terra do Brasil.* [78]

Esta noção de encontro também se remetia à idéia de superação do anterior regionalismo liberal, e união de todos os estados da federação. Agora o governo federal falava em nome de todas as regiões brasileiras; esta imagem de união também se materializa na revista *Ilustração Brasileira*.

> *Uma coisa, entretanto, é certa: a velha concepção individualista do Estado encorporou-se ao passado, que não mais voltará. A civilização cristã, para salvar-se, terá de iniciar outra marcha, mais de acordo com os seus primitivos pontos de partida. Um Brasil mais coêso, mais conciente de si mesmo, mais confiante nas suas forças materiais e morais, estará mais apto a marcar na ordem futura o grande lugar que merece.* [79]

---

[77] CHAUI, Marilena. *Op.cit.,* p.37.

[78] RIO, Pires do. A República e o Progresso. Ilustração Brasileira (edição comemorativa do cinqüentenário da República), ano XVII, nº.55, Rio de Janeiro, nov., 1939, p.34.

[79] BELLO, João Maria. Transformações do Brasil. *Ilustração Brasileira*, ano XX, nº. 92, Rio de Janeiro, dez.43, p.83.

Fig. 6: *As vozes dos estados do Brasil*. Edição Comemorativa do Cinqüentenário da República, nov. de 1939, as falas de todos interventores federais são reunidas numa mesma matéria para exaltar a República e o Estado Novo, transmitindo uma idéia de coesão nacional, figurada pelo mapa do Brasil que ilustra a matéria no alto da página.

Esta política de interiorização do país recebeu seus contornos mais radicais na obra, de Cassiano Ricardo, *Marcha para Oeste*. O autor apela para a imagem da nação em movimento à procura de si mesma, de sua integração e acabamento. É como se a brasilidade estivesse guardada ou esquecida no interior, esperando que um poder como o Estado Novo a resgatasse e a encaminhasse para a concretude da nação. Há um retorno ao bandeirantismo, o qual é trazido ao presente como movimento essencialmente brasileiro, exemplo a ser seguido. Este aspecto nos revela o caráter retórico e mítico do texto, distante de uma viabilidade material.

> *A construção da imagem da "Marcha" ancora-se na técnica da propaganda e dos conteúdos míticos das ramificações românticas e pietista católica, disseminadas na cultura nacional. Cassiano Ricardo, do Deip paulista, sabia muito bem disso tudo. Na sua obra, Marcha para Oeste, as cores, os sons, a poesia, um especial clima de religiosidade são instrumentalizados para compor o itinerário mítico que vai das bandeiras paulistas ao Estado Novo.* [80]

Alcir Lenharo nos faz ver que através da remontagem da bandeira, Cassiano Ricardo propõe uma democracia sentimental; na qual a política é entendida como ato fraterno a envolver súditos e governantes, ficando subtraídos os traços agressivos das relações de poder. As relações das bandeiras são apresentadas como tensas, porém harmônicas, sendo que nesta construção, as cores são utilizadas como elemento de unificação e sintonia do grupo. Tomando a cor como metáfora, Cassiano Ricardo sugere uma idéia de coloridas relações de afetividade; em outras palavras, as etnias teriam se ajudado mutuamente na construção do Brasil. "O negro ajudou o branco, portanto, não

[80] LENHARO, Alcir. *Op. cit.,* p.15.

só a formar nossa democracia social como também a modelar, ao lado do índio, o retrato verde-físico do Brasil" [81]. Neste sentido o autor propõe uma hierarquização das cores raciais no grupo, de acordo com as virtudes e funções de cada raça na bandeira.

> *Enquanto comando, direção, rumo a seguir, predomina o branco ou mameluco, mestiço de espanhol ou português; enquanto movimento, ímpeto para travessias continentais, sertão adentro, o índio nômade (homo primitivus migratorius) é que predomina. Sem índio não haverá bandeira. Enquanto pouso pelos caminhos, plantações em torno dos descobertos auríferos, mineração, o elemento indispensável é o africano (sedentário).* [82]

As cores raciais também possuíam seu momento de atuação de acordo com sua virtude natural:

> *Tem cada cor não apenas um lugar no grupo, mas também um momento funcional. Na partida, é o branco o organizador; na marcha, o índio é que vai abrindo caminho, o batedor; no fim, o negro minerador é quem substitui o braço indígena.* [83]

Desta maneira, a partir da metáfora das cores, uma trama moral se estrutura como projeção para a sociedade brasileira: comando, obediência, ordem, movimento, progresso. Como o corporativismo, o discurso das cores localiza os papéis e legitima uma submissão ao grupo.

> *A bandeira se marcava por dois atributos fundamentais na sua organização: comando enérgico (dada a autoridade do cabo-de-tropa) e obediência consciente ou incondicional dos elementos que se aglomeram em torno do chefe. Os que figuravam no grupo apenas para obedecer não teriam nomes ostensivos. Seriam heróis obscuros e calados [...] O ímpeto era mameluco, e este era que aparecia.* [84]

Cassiano mitifica no passado o que lhe tornaria dificultoso legitimar no presente, e, portanto, lança a idéia de que o individualismo já haveria sido superado pelas bandeiras, enquanto experiência histórica [85]. "A bandeira visa menos a conquista de terras, que a do território; isto é, tem mais um sentido político e coletivo do que um sentido privado e particularista"[86]. Também remonta-se no texto a função dos mitos como força motriz para a marcha bandeirante. Eles alimentavam o sentimento de aventura e esperança do grupo; contudo, quando o autor converte o impulso econômico em mito, este se torna valor coletivo.

---

[81] RICARDO, Cassiano**.** *Marcha para Oeste.* v.1. Rio de Janeiro: Editora Universidade de São Paulo, Livraria José Olympio, 1970. p. 321.
[82] *Idem, ibidem,* p. XXIX.
[83] *Idem, ibidem,* p. 324.
[84] *Idem, ibidem,* p. 315.
[85] LENHARO, Alcir. *Op. cit*., p.64.
[86] RICARDO, Cassiano. *Op. cit*., p. 34.

Em resgate ao mito fundador da nação, as cores também surgem em seu pensamento como dado elementar da brasilidade. O autor sugere, inclusive, que a miscigenação seria um princípio de nacionalidade por advir da dinâmica das cores nacionais, "[...] encantamento que confunde homens e natureza, a ponto de abrasileirar o colonizador, seduzido pelas suas fabulosas e coloridas riquezas, e integrar plasticamente as outras cores raciais existentes" [87]. Em outras palavras, a miscigenação seria a opção do colonizador de fazer parte da "cor local". A partir da miscigenação o brasileiro se integra à natureza, à mistura das cores e ao mito fundador. "A naturalidade da cor no brasileiro explicita a alma primitiva dentro dele, traço de comunhão das raças entre si e entre o brasileiro e a natureza". [88]

Na trama das bandeiras a miscigenação também surge como marco deste movimento e da brasilidade. O bandeirismo é um produto nacional por advir da primeira geração mameluca e, portanto, se utilizar de uma virtude brasileira, a mobilidade indígena, e não procurar em meios estrangeiros sua realização. "A mestiçagem do índio andejo por excelência é que esclarece, portanto, a mobilidade do grupo intra-serra" [89] . Na construção de Cassiano Ricardo, a miscigenação surge como espaço onde a fraternidade e a democracia brasileira se constrói, comportando sentimentos diversos, dos três elementos responsáveis por sua construção, em uma só direção:

> *O mestiço democrático parece destinado a resolver todas as tendências pela confraternização e pelo federalismo, misturando o centralismo do branco, o espírito associativo do negro e a independência do índio numa soma admirável.*[90]
>
> *Na bandeira todos os sentimentos tomam, por assim dizer, uma única direção. Tem-se a impressão de geometrizarem-se de pronto na disciplina que o conduz. O objetivo a alcançar colabora nesta unidade de rumo. A solidariedade, em função de vigilância e de ataque, entra com a sua contribuição para o mesmo efeito [...] A bandeira é, como se buscará demonstrar, o mais curioso exemplo de tendências contrárias postas numa só direção.* [91]

O interessante é observar que o discurso democratizador do autor, na verdade legitima um estado autoritário e hierárquico entre os homens, a partir da naturalização das relações de submissão na sociedade brasileira.

---

[87] RICARDO, Apud, LENHARO, Alcir. *Op. cit.,* p. 59.
[88] *Idem, ibdem.*
[89]RICARDO, Cassiano**.** *Op. cit.,* p. 28.
[90]RICARDO, Cassiano.*Ibidem.,* p. 327.
[91] RICARDO, Cassiano**.** *Ibidem.***,** . p. 376-377.

> *[...] hierarquização das cores quer dizer, antes de tudo, classificação de qualidades e não, propriamente, a subjugação violenta de tipos raciais "inferiores" pelo "superior" [...] Só dentro de uma democracia racial que fosse a soma das três cores ao mesmo tempo estaria o tipo completo da democracia bandeirante.* [92]

Alcir Lenharo chama atenção para a intenção política desta imagem de relações coloridas construída por Cassiano Ricardo, "Fundamental é perceber, por trás do ufanismo das cores, o apaziguamento social garantido pelo movimento totalizador da Nação em etapa de expansão e acabamento, que a metáfora política das cores explicita sem cessar". [93]

A obra de Cassiano Ricardo nos revela outra questão, podemos perceber como a relação do Estado com os artistas da época interferiu nos rumos das criações culturais. O mito fundador da nação foi recuperado pelo governo como manobra política e, partindo da relação da classe artística com o poder, apareceria com destaque nas produções culturais, tendo como uma das formas de sua expressão a metáfora das cores. Como se observa, a cor é utilizada no Estado Novo como elemento de unificação do povo, e do povo com a nação-natureza. A miscigenação é apresentada como projeção da riqueza natural cromática nacional, na qual cada cor possui suas virtudes próprias e papéis determinados, como na natureza; deste modo, insere-se em um discurso que legitima a hierarquização racial.

---

[92] RICARDO, Cassiano.*Ibidem.,* p. 325-326.
[93] LENHARO, Alcir. *Op.cit*., p.59.

Capítulo 2

Vozes Coloridas

2 - Vozes Coloridas

2.1– Enxergando através da *Ilustração Brasileira*

Desde o início do século XX as possibilidades cromáticas passaram a ser incalculáveis diante da indústria gráfica, química, de corantes e de iluminação. As imagens começaram a participar incessantemente do cotidiano, sendo que as cores comunicam o tempo todo, mesmo sem nos darmos conta disso, trabalhando a favor de estratégias mercadológicas, ideológicas, políticas, etc. No caso do Estado Novo, como vimos até agora, a cor se inseriu na idéia de nação e atendeu a fins políticos determinados, sendo utilizada de fato como instrumento da construção da brasilidade. Contudo, uma vez que fazem parte do cotidiano, as imagens e as cores também se inserem, neste momento, no debate sobre a modernidade, uma vez que esta teve como principal alvo a interferência nas ações cotidianas. Os produtos da Revolução Científica, do final do século XIX, instauraram para o século seguinte, em todo o mundo, um novo ritmo de inovações tecnológicas, que de esparsas, anuais, passaram a ser diárias e corriqueiras[94].

> *Estimuladas, sobretudo por um novo dinamismo no contexto da economia internacional, essas mudanças irão afetar desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos. De fato, nunca em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, de suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos.* [95]

A urbanização que se dinamiza no Brasil deste período altera a fisionomia das cidades, principalmente das capitais, que passam a exibir signos da modernidade, como o trem e as fábricas, mudando de forma decisiva a visualidade e a sensibilidade de seus cidadãos[96]. Esta atmosfera é registrada na revista *Ilustração Brasileira*:

> *No meio da tremenda balburdia da vida moderna, em que a velocidade parece a mais forte paixão humana, fonte de emoção e de dores, há momentos em que a gente olha com uma grande saudade as scenas communs dos dias que lá se*

---

[94] SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões de progresso. In: NOVAIS, Fernando (org.). *História da Vida Privada. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 08.
[95] *Idem, ibidem*.
[96] *Idem, ibidem*

> *foram. Então tudo parece calmo e remançoso. Uma preguiça boa estendia-se pelos mesmos actos da vida. Ate mesmo o desconforto, a falta de hygiene, assim, vista de longe, atravéz da barafunda inquietante dos tempos de hoje, surgem-nos como rodeado de um pittoresco que possui o seu encanto.* [97]

> *Há um ritmo novo dentro do qual teremos de reajustar todos os valores para poder aquietar esta anciedade, esta transformação interior [...] Tudo o que era familiar aos nossos velhos sentimentos foi destruído. Quebrou-se a ordem clássica do mundo [...] A periódica mudança de ritmos da história pegou nossa geração em cheio [...].* [98]

Entre os signos da modernidade que se projetava neste momento, a imprensa encontrou seu lugar, além de se favorecer com os avanços tecnológicos se converteu em ícone dos mesmos. [99]

> *No compasso da virada do século, regido pelo capitalismo dos países de economia hegemônica – então Inglaterra e França – e, internacionalmente, aberta às conquistas da ciência e da técnica, também o Brasil, inaugurando a nova ordem republicana, de inspiração positivista, buscava seu lugar na modernidade do mundo. A imprensa foi o espaço no qual esse embate aconteceu com mais visibilidade. Em ritmo acelerado, das gráficas artesanais do Império passava-se à imprensa com foros de indústria, da República.* [100]

Estas inovações permitiram que as revistas se consagrassem como uma fonte de informação moderna, dinâmica, de leitura rápida, satisfazendo-se as necessidades dos novos leitores que se formavam.

> *[...] o tempo eufórico do progresso, quando o Brasil busca um lugar ao sol na modernidade mundial, é marcado por um ritmo de vida apressado e impaciente. A estas circunstâncias correspondia uma leitura ligeira, sucinta, como a encontrada nas revistas. O homem moderno letrado, agora com uma nova percepção do tempo e do espaço, identifica-se com um gênero impresso dinâmico, assim como ele e seu tempo, ou seja, uma modalidade específica de impresso ligeiro também adequada à ligeireza com que aconteciam as transformações da cidade, as novas descobertas científicas e as muitas invenções tecnológicas, todas a serem divulgadas.* [101]

Além disto, as revistas ilustradas contavam com um caráter fundamental para sua predileção entre os brasileiros. "O salto direto de uma população majoritariamente analfabeta no início do século para uma ordem cultural centrada nos estímulos

---

[97] Uma reconstituição do Brasil antigo. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XV, nº. 29, set., 1937, p.16.
[98] PICHIA, Menoti Del. Itinerantes. *Ilustração Brasileira*, ano XXI, nº 104, Rio de Janeiro, dez., 1943, p.39.
[99] SILVA, Geanne Paula de Oliveira. *Estado novo e imprensa Ilustrada: propaganda política na revista Ilustração Brasileira (1935-1944).* Monografia (Graduação em História) – INHIS-UFU, Uberlândia, 2008, p. 16.
[100] MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. Apud. SILVA, Geanne Paula de Oliveira. *Op. cit.,* p.16.
[101] *Idem, ibidem*, p.17.

sensoriais das imagens e dos sons tecnicamente amplificados, fornece uma indicação da trajetória da sociedade nesse período de mudanças intensas" [102]. Os apelos imagéticos que as revistas ilustradas comportavam – ilustrações, fotografias, caricaturas – vinham ao encontro desta nova sensibilidade sensorial e, num país de maioria de analfabetos, possibilitava uma comunicação mais acessível e democrática.

Enfim, as revistas ilustradas emergiram na virada do século XIX para o XX, sob o signo da modernidade e se ocuparam de apresentar ao país as inovações tecnológicas e políticas. Ao divulgarem imagens de pessoas, eventos, lugares, contribuíram para a instauração de um novo padrão de sociabilidade entre a população[103]. No caso do Estado Novo, com a burocratização dos intelectuais, as revistas ilustradas converteram-se em porta vozes do governo, uma vez que seus colaboradores muitas vezes faziam parte do corpo burocrático do Estado ou se tratava de figuras decisivas no quadro cultural, político e econômico da nação.

Este seria o caso da revista *Ilustração Brasileira*; mensário editado pela Sociedade Anônima O Malho, no Rio de Janeiro. "*Ilustração Brasileira* foi utilizada como 'Órgão Oficial da Comissão Organizadora dos Festejos Nacionais', segundo indica sua capa de agosto de 1942". [104]

Fig. 7: Capa da edição de agosto de 1942.

[102] SEVCENKO, Nicolau. *Op. cit.*, p.38.
[103] Cf. SILVA, Geanne Paula de Oliveira. *Op. cit.*, p.18-19.
[104] SILVA, Geanne Paula de Oliveira. *Ibidem.*, p.20.

> *Ilustração Brasileira que se orgulha por ter merecido escolha unânime dos componentes da Comissão, para ser o órgão oficial das comemorações nacionais, rende aqui uma homenagem a essas prestigiosas figuras das letras, das classes armadas e do jornalismo que, sob a presidência do Dr. Lourival Fontes, tão patrioticamente se desincubiram da missão de orientar e supervisionar os festejos com que todo Brasil exalta a magnífica ação pacificadora do glorioso soldado.* [105]

Seus colaboradores pertenciam predominantemente à Academia Brasileira de Letras, órgão do qual o próprio presidente Getúlio Vargas fazia parte, e personificavam a idéia de homens das letras e da política. A revista compunha-se de poesias, contos, muitas crônicas e abundantes ilustrações; os quais tratavam sobre artes, letras, política, religião, história, comportamento, festas, moda e críticas de artes e literatura [106]. Os então colaboradores da revista *Ilustração Brasileira* eram:

> *[...] Cláudio de Souza, Affonso de E. Taunay, Olegário Mariano, Gustavo Barroso, Afrânio Peixoto, D. Aquino Correa, Flexa Ribeiro, Martins Fontes, Major José Faustino Filho, Antônio Austregésilo, Rodrigo Octavio, Oswaldo Orico, Pedro Calmon, Alcydes Maia, José Maria Bello, Josué Montello, entre outros, quase todos, com raríssimas exceções, ligados à Academia Brasileira de Letras. São escritores feitos profissionais das letras pela expansão e mercantilização da imprensa [...].* [107]

A revista *Ilustração Brasileira*, além de gravuras e fotografias, contava com a publicação de obras de arte. Em todas as edições, pelo menos, uma ou duas eram anunciadas no sumário, e publicadas, em impressão colorida, na seção *Trichromias.*[108] Tratava-se de artistas ligados à Escola Nacional de Belas Artes, geralmente atuantes durante o final do século XIX e primeira década do XX, com obras que passaram a fazer parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, quando da sua criação em 1937, e que estariam presentes nas principais exposições do período. Entre os temas pintados temos paisagens, retratos, imagens religiosas, imagens de festas, imagens femininas, imagens mitológicas, entre outros.

> Por mais longo que seja tal exercício, é pertinente listar aqui os nomes de todos os noventa e um artistas que tiveram ao menos uma obra reproduzida nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*, no período referente a este estudo. [109] [...] Segue a lista: Rodolfo Amoêdo, Henrique Cavalleiro, Manoel Santiago,

---

[105] *Ilustração Brasileira*, ano XX, nº. 88, Rio de Janeiro, ago., 1942, p.39. O glorioso soldado ao qual o trecho se refere, faz menção à figura de Duque de Caxias, que também estampa a capa da revista deste mês em edição especial de comemoração do centenário da pacificação do Movimento de 1842.
[106] SILVA, Geanne Paula de Oliveira. *Ibidem*., p.26
[107] *Idem , ibidem*.
[108] *Idem , ibidem,* p. 34.
[109] O período do então estudo citado no trecho se refere aos volumes da revista *Ilustração Brasileira*, publicados entre 1935 a 1944; apesar de nesta presente pesquisa terem sidos analisados os volumes da revista *Ilustração Brasileira* referentes aos anos de 1937 a 1944, acredito que, considerada esta

> Belmiro de Almeida, Marques Junior, João Baptista da Costa, Edgard Parreira, Georgina de Albuquerque, E. Visconti, Haydéa Santiago, Estevão Silva, Luiz F. de Almeida Junior, C. Oswald, Alfredo Galvão, Henrique Bernadelli, Georges Wambach, M. Constantino, Lucílio de Albuquerque, Pedro Américo, A. Vianna, H. Bracet, Di Cavalcanti, Arthur Timotheo, Ismailowitch, Hugo Adami, Candido Portinari, Jordão de Oliveira, Olga Mary, Vicente Leite, Osvalso Teixiera, Elza Santos, Leopoldo Gottuzzo, Velazques, W. Heintinger, Paulo Valle Junior, Freitas Pereira, Julieta de Almeida, Yvonne Visconti, J. Santos, José Pancetti, Gilberto Trompowski, Raphael, Frederico da Veiga Guignard, Albrecht Dürer, Guttmann, Sarah Vilela de Figueiredo, Oscar Pereira da Silva, A. Nortini, Aurélio Figueiredo, Funchal Garcia, J. B. de Paul Fonseca, G. Osório, Lucilia Fraga, Ozório Belém, Euclides da Fonseca, Mario C. Pacheco, Barros, Heitor de Pinho, Carlos Chambelland, Alexandre D'Almeida, Jean Baptista Debret, Orthof, Filippino Lippi, F. Meisan, J.Carvalho, João Baptista Pagani, Mario Nunes, SEigneurgens, Aseredo Coutinho, Agricola De Braz Torre, Renoir, Cadmo Fausto, Mannoel Faria, Henri Matin, Pedro Weintinger, F. Aquarone, Souza Carneiro, Augusto R. Lucente, Franz Poste, Vistor Meireles, Loudwing Valebta, Coelho Magalhães, Garcia Bento, Cymbelino Freitas, Leopoldinp Celli, Odete Barcellos, Renato de Lima, Guido Reni, paulo Guimarães, Levino Fanzeres, Camilo Michalka. Acrescente-se a esta lista alguns dos ilustradores: Paulo Amaral, J. Carlos, Calmon, Helmut, Leopoldo, Fragusto, Vand, Cortez, Oswaldo Stori, Belmonti.[110]

Também havia a seção *Artes e Artistas* que cobria mensalmente os acontecimentos artísticos ocorridos entre os cenários da música, do teatro e das artes plásticas. Outro indício da estreita relação da *Ilustração Brasileira* com o cenário das artes plásticas do período é o "Prêmio Ilustração Brasileira" que premiava com cinco anos de assinatura o vencedor, do ano, do Salão Nacional de Belas Artes [111]. Todas as matérias sobre artes plásticas eram de autoria do crítico de arte da revista, Flexa Ribeiro, também professor de Arte Decorativa da Escola Nacional de Belas Artes. [112]

Artes e Artistas

Fig. 8 : Seção *Artes e Artistas*, publicada em maio de 1939.

---

observação, esta pequena diferença de recorte cronológico não chega a invalidar a contribuição destas informações para este trabalho.

[110] SILVA, Geanne Paula de Oliveira. *Op. cit.*, p. 34-35.

[111] *Idem, ibidem*, p. 36.

[112] *Idem, ibidem.*

Fig 9: Cobertura sobre o Salão de Belas Artes do ano de 1938, edição de dezembro deste ano

Enfim, este trabalho prevê, desde seu início, a análise das cores em suas várias formas de interação simbólica – materializadas nas imagens ou inferidas nos textos - e a inserção destes símbolos na imagem de Brasil e de brasilidade que se construía no Estado Novo. Até agora se abordou o contexto e alguns elementos históricos das construções imagéticas estadonovistas. Neste sentido, o trabalho lança-se neste momento mais especificamente à análise de imagens e textos selecionados da revista *Ilustração Brasileira*, os quais demonstram a elaboração de representações do nacional, utilizando-se das cores. Contudo, vale ressaltar que não se trata de uma análise rigorosa e estrutural dos textos e imagens. Tendo como finalidade do estudo revelar a historicidade das construções imagéticas e cromáticas, buscou-se elucidar na documentação selecionada, os elementos que nos possibilitaram pensar sobre aspectos simbólicos do Estado Novo. Entretanto, alguns cuidados devem ser tomados:

> Note-se ainda que, na análise das cores, não se deve tomá-las em si, mas, principalmente, na relação que estabelece com a forma, com o espaço a que se une e cujo significado completa e amplia [...] Além dessa variabilidade cultural dos símbolos, não nos esqueçamos de que cada texto é único e que, portanto, a simbologia das cores poderá ter nele papel peculiar. O importante, acreditamos, é perceber esta significância na construção do sentido do texto. [113]

Entre os volumes analisados nesta pesquisa, os quais se remetem aos anos de 1937 a 1944, podemos perceber alguns reflexos da política de integração estadonovista, tratada até então. De modo geral o Brasil é apresentado na *Ilustração Brasileira* como

[113] FILHO, Ozíris Borges. *Espaço e Literatura*. Introdução à Topoanálise. Franca, São Paulo, Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

um país de riquezas naturais, pitoresco, com um povo amigável, alegre e guerreiro. Com relação às cores, elas descrevem predominantemente nossa natureza imponente em reportagens fotográficas, matérias sobre turismo e geografia nacional, porém em alguns momentos, principalmente em textos líricos, elas também são resgatadas como metáfora para nosso quadro racial e nosso mito fundador.

Exemplo desta metáfora das cores temos na poesia *Natal,* de Olegário Mariano, publicada na edição de dezembro de 1937. Nela encontramos a idéia de natureza abençoada e história providencial brasileira. As cores nos indicam que o autor constrói seu texto tomando como metáfora para o Brasil o menino Jesus. Maria anuncia a seu grande filho que nascia - de olhos azuis e cabecinha loura - que ele teria um futuro abençoado:

> *_ Filho! Serás feliz! Era a voz de Maria*
> *Que entre beijos e lágrimas, dizia.*
> *Ao ver seu grande filho que nascia.*
> *De olhos azues e cabecinha loura.*
> *Foi no Palacio de uma Estribaria,*
> *No berço de ouro de uma manjedoura*[114].

O autor prossegue indicando que Maria ao se dirigir ao menino Jesus, na verdade falava à nação brasileira, ao inserir em seu texto nossas três cores raciais, a partir das figuras dos reis magos:

> *E os Reis Magos trouxeram*
> *Pra o Senhor que dormia*
> *Ouro, Mirra, Incenso*
> *Aleluia! Aleluia! Alegria! Alegria!*
>
> *Um era preto como a Noite*
> *Outro – moreno como a Tarde*
> *Outro era claro como o Dia*[115]

Figuras folclóricas eram resgatadas com o intuito de apresentarem os encantos naturais brasileiros. Na crônica de Corrêa Pinto Filho, da Academia Paraense de Letras, publicada em julho de 1941, o título do texto*, Iara*, já antecipa sua construção imagética. A figura mitológica é resgatada no sentido de, pela descrição de seu corpo, ir sendo reveladas nossas riquezas naturais. Neste texto o autor também nos sugere uma combinação de vermelho ("Teu regaço lateja o sangue sensual...") e de verde ("A fecundidade do vale paradisíaco aflora..."). Esta dupla cromática, vermelho e verde,

---

[114] MARIANO, Olegário. Natal. *Ilustração Brasileira,* Rio de Janeiro, ano XV, nº. 32, dezembro de 1937. p.37.
[115] MARIANO, Olegário, *Op. cit.*, p.37.

como veremos mais detalhadamente adiante, formam um par de cores complementares que, segundo Israel Pedrosa,[116] possui um efeito simbólico e visual muito enérgico devido ao contraste das duas cores. Esta idéia vem ao encontro de uma imagem de Amazônia com energia latente e sedutora. "Teu regaço lateja o sangue sensual do vigor impetuoso dos trópicos. A fecundidade do vale paradisíaco aflora na protuberância lúbrica de teus seios. Provem deles toda a exubere energia da terra das Amazonas"[117].

Cassiano Ricardo também era um dos colaboradores da *Ilustração Brasileira*, apesar de suas aparições restritas, ele se destacava no corpo da revista. Na edição especial de dezembro de 1943, cujo tema era São Paulo e o Estado Nacional, o autor publica o poema *O Imigrante.* A princípio já percebemos que a escolha de São Paulo para uma edição especial não fora aleatória; foi neste estado que se iniciou o movimento bandeirista. Portanto, nada mais coerente do que Cassiano Ricardo participar desta edição especial. Em seu poema o autor dá as boas vindas aos imigrantes oferecendo as generosidades da terra e do povo brasileiro, ambos multicoloridos e fraternos. A imagem da mistura de cores raciais também projeta a idéia de solidariedade e fraternidade do Brasil e dos brasileiros, construindo uma noção de sociedade unida:

E como a terra te dirá bom dia
em cada fruto; e como aqui é que se toma
o leite agreste da democracia;
e como as raças se cruzam no abraço
de todos os sangues;
e como a terra precisa de braços
que a fecundem; há um abraço suspenso, na magia do espaço

E como as raças se cruzam no abraço
De todas as cores
A alegria dos brancos é morena,
A dôr mais negra tem os olhos verdes[118].

No texto de Nenê Macaggi, de março de 1941, a autora atribui à cidade de Teresina o título de "Cidade Verde". A cor verde abre caminho para se pensar em uma cidade que tem uma relação íntima com a natureza e no Estado Novo, natureza é sinônimo de brasilidade e potencial econômico. As cores também constroem uma idéia de diversidade cultural local, ("sobre tuas casas coloridas"). Ao descrever o céu do Piauí, o que nos remete diretamente à sensação de um azul celeste, a autora apela para a edenização do lugar, agregando-lhe uma atmosfera espiritual, calma. Quando diz de sua

---

[116] PEDROSA, Israel. *Op. cit.*, p.109.
[117]FILHO, Correa Pinto. Iara. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XIX, nº. 75, julho de 1941. p.22.
[118] RICARDO, Cassiano. O Imigrante. *Ilustração Brasileira* (edição especial), ano XXI, nº.104., dezembro de 1943. p. 53.

disponibilidade de conhecer a cidade, satisfazendo-se pela jovialidade e acolhida do lugar, pode-se pensar em uma possível imagem que se liga à idéia de um Brasil interiorano, jovial, revigorado à espera de novos habitantes. Além disto, a cor verde possui destaque na imagem construída no texto, ela sugere a riqueza diversificada natural do Piauí, e, ao relacioná-la tanto às arvores quanto às esmeraldas, a autora deixa claro que na verdade descrevia a região de Teresina como uma região de possibilidades lucrativas devido à sua riqueza natural inata.

> *Pingavam ainda as árvores as lágrimas de felicidade que lhes trouxe a chuva torrencial de homtem e o céu, este lindo e calmo céu, piahuyense estendia-se sobre tuas casas coloridas como uma larga toalha franjada de prata e amethista, quando eu sai do hotel disposta a conhecer-te, minha jovem e acolhedora "Cidade Verde" [...] Chamou-me irresistivelmente a attenção o verde de tuas árvores. Therezina! Verde-garrafa, verde-galo, verde-capim, jorrando clorophyla do teu maior enfeite, esses cordões de esmeralda que se enroscam pelas tuas ruas e avenidas!* [119]

Esta mesma idéia de "cidade-natureza", que nos sugestiona uma ligação com o verde, se reproduz no texto de Osvaldo Orico, *A cidade que nasceu da mata,* publicado em junho de 1941, em edição especial sobre o turismo nacional. O texto descreve a cidade de Belém, seu título já nos indica o pressuposto do qual parte o autor. A edenização do território brasileiro no texto é clara; contudo, Osvaldo Orico ainda lança um raciocínio interessante neste sentido. Ele propõe a idéia de uma chance de recomeço, ("è como se Deus quizesse ofertar ainda hoje, o espetáculo do primeiro dia da Criação"); a beleza natural brasileira indica que as condições de sua criação continuam permanentes naquela região do Brasil, podendo este lugar ainda ser uma possibilidade de uma inovação original da sociedade brasileira.

> É assim a natureza amazônica. Uma apoteose e, ao mesmo tempo, uma desolação. Uma festa e, por outro lado, uma angustia. Ambas as coisas reunidas, fazem pensar no Éden. È como se Deus quizesse ofertar ainda hoje, o espetáculo do primeiro dia da Criação. [120]

Contudo, um texto bem interessante surge em meio a esta atmosfera de entusiasmo nacionalista e do ufanismo das cores da *Ilustração Brasileira.* Trata-se de uma crítica de arte de Gilberto Freyre, publicada em julho de 1937, sua aparição é bem discreta não sendo anunciada nem no sumário da edição, mas ocupa uma página inteira.

---

[119] MACAGGI, Nenê. Em torno do Piahuy, sentindo a Cidade Verde. *Ilustração Brasileira*, ano XIX, nº 71, Rio de Janeiro, março, 1941, p. 35.

[120] ORICO, Osvaldo. Belém. A cidade que nasceu da mata. *Ilustração Brasileira*, ano XIX, nº 71, Rio de Janeiro, junho, 1941, p 93.

Freyre discorre sobre os artistas que pintam o nordeste brasileiro e lança uma crítica em relação às utilizações das cores nas pinturas que retratam nossa paisagem, chamando a atenção para a possibilidade de dissimulação de nossa sociedade nestas representações. Porém, ele elege Demetrio Ismailowitch como o pintor – estrangeiro por sinal – que não se deixou enfeitiçar por nossa exuberância de cores:

> *Demetrio Ismailowitch foi ao Recife e viu a velha cidade do Norte com os olhos arregalados de quem estivesse descobrindo os trópicos. Mas não se deixou desorientar pelo excesso de sol e côr que tantas vezes bota a perder a pintura dos artistas louros que vêm descobrir os trópicos [...]. Elle arregalou os olhos contra o sol e viu as linhas, os traços e até as rugas das pessoas e das coisas, e não somente o brilho das suas cores. Viu rugas de cansaço e até de dôr. Viu as quase mil rugas de dôr do rosto do preto velho, pescador dos arrecifes[...] Sente-se nos quadros que Demetrio pintou no Recife, em Olinda, em Serinhaem, o sol poderoso querendo dominar tudo, querendo dissolver as coisas e até as pessoas em borrões amarellos, azues, verdes, roxos e pardos. Mas se sente principalmente o pintor reagindo contra o sol e procurando dar a linha e o traço da paizagem*[121].

Por incrível que pareça, Gilberto Freyre conseguiu espaço na revista *Ilustração Brasileira* para denunciar o ufanismo das cores como uma alienação da realidade brasileira. Contudo, este fora o único texto seu publicado entre todos os oitenta e cinco exemplares analisados na pesquisa. Mas esta crônica de Freyre nos indica uma outra característica do Estado Novo. Por mais que este regime se projetasse como coeso e unificado, havia uma heterogeneidade cultural e de projetos políticos/culturais que não se extinguiu mesmo em meio ao governo autoritário. Como podemos perceber, não havia um ideário único e acabado de Brasil e de brasilidade neste momento, talvez este seja um sinal de que a sociedade brasileira ainda se encontrava em processo de descoberta diante das mudanças contrastantes que a modernidade lhe trouxe.

2.2 – Palavras, imagens e cores

Imagens e palavras dificilmente se dissociam totalmente, apesar de possuírem naturezas diferentes. As palavras nos sugerem imagens, e as imagens nos sugerem palavras, podendo também ambas operarem juntas numa mesma mensagem, por exemplo, em um texto escrito impresso onde haja imagens ao seu redor. O ponto de encontro das duas seria seu efeito na sociedade: elas comunicam.

> *É preciso atentar para o fato de que, desde os tempos em que se fixou a palavra escrita, o novo código não veio a substituir a imagem. A convivência entre expressão visual e expressão escrita sempre foi muito próxima. Ao longo da história das civilizações, são inúmeros os exemplos em que se percebe como os*

[121] FREYRE, Gilberto. Ismailowitch no Recife. *Ilustração Brasileira*, ano XV, nº.27, julho de 1937. p30.

> *registros escritos acompanham os registros visuais. Velhas formas de escrita, como os hieróglifos, demonstram essa proximidade. Isso equivale a dizer que a história da imagem se confunde em um capítulo da história da escrita e que seu distanciamento pode significar um prejuízo para ambas. Reconhecer isto implica admitir que imagem e escrita sempre conviveram.* [122]

Com relação às cores, mesmo quando não chegam a formar imagens relacionadas ao texto, a sua simples presença às vezes pela cor da fonte, pela cor de uma moldura no layout de um texto, nos sugere sensações que interferirão no sentido que aquele texto provocará em nós.

> *Nos textos visuais, particularmente os do jornalismo, as cores desempenham funções específicas que podem ser separadas em dois grupos: um que compreende as sintaxes e as relações taxionômicas, cujos princípios de organização são paradigmáticos, como organizar, chamar a atenção, destacar, criar planos de percepção, hierarquizar informações, direcionar a leitura, etc., e o outro que compreende as relações semânticas, como ambientar, simbolizar, conotar ou denotar. Essa divisão separa apenas superficialmente [...] pois as relações sintáticas do primeiro grupo podem ser também de natureza semântica [...] Ou seja, a simples organização de informações por meio de cores pode também transferir significados a valores para cada grupo de informação que àquela for subordinado.*[123]

Neste sentido, também foram selecionadas matérias da revista *Ilustração Brasileira* que tratassem da representação nacional, acompanhadas de imagens ou de cores que interagiam com a mensagem transmitida. Contudo, neste momento, acho necessário apresentar algumas noções, mesmo que iniciais, de teoria cromática, a fim de o leitor identifique mais facilmente as observações apontadas nos documentos.

Este trabalho toma como base, principalmente, três obras sobre os estudos cromáticos: *Da Cor à Cor Inexistente*, de Israel Pedrosa[124], *Doutrina das Cores*, de J. W. Goethe[125] e *Do Espiritual na Arte*, de Wassily Kandinsky.[126] A obra de Goethe é a mais antiga e serve de base para as demais, desta maneira, podemos fazê-las dialogarem entre si por partirem da mesma perspectiva: a interação do homem com o mundo no processo de percepção cromática.

Goethe parte da idéia de que as cores possuem uma dinâmica viva e não cristalizada como na teoria de Newton, sendo esta crítica uma marca de sua obra. Obviamente as leis físicas participam deste dinamismo, porém, as cores ganham vida porque elas pressupõem o organismo vivo para sua percepção. Ou seja, dependem da

---

[122] KNAUSS, Paulo. *Op. cit*., p.99.
[123] GUIMARÃES, Luciano. *As Cores na Mídia.* A organização da cor-infomação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003. p.29.
[124] PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 3ed. Brasília: Editora universidade de Brasília, 1982.
[125] GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores.* São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
[126] KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins fontes, 1996.

luz, mas sem o olho elas também não existem. No caso dos animais a teoria newtoniana poderia ser aplicada, no sentido de dar conta da totalidade dos mecanismos cromáticos, de forma mais tranqüila; contudo, quando aplicada aos seres humanos ela resolve apenas parte da questão. Sendo esta a crítica severa de Goethe, que mostra o quanto a prepotência newtoniana de lançar-se como teoria completa sobre os mecanismos e percepções das cores na verdade é um fator limitante e de esvaziamento para os estudos cromáticos, sendo problemático não a teoria em si, mas a maneira pela qual ela se projetou no campo do conhecimento.

Desta maneira, Goethe admite que exista mais de uma forma de manifestação cromática, esta se desdobrando em três tipos de cores: as fisiológicas, que são constantemente fugidias; as físicas, que apesar de certa permanência são passageiras; e as químicas, que têm longa duração.

> *Consideramos, em primeiro lugar, as cores na medida em que pertencem ao olho e dependem de sua capacidade de agir e reagir. Em seguida, desperta a atenção na medida de que as percebemos através de meios incolores e ou com o auxílio destes. Por fim, são dignas de nota na medida em que podemos pensá-las como fazendo parte do objeto. Chamamos as primeiras de fisiológicas, as segundas de físicas e as terceiras de químicas.* [127]

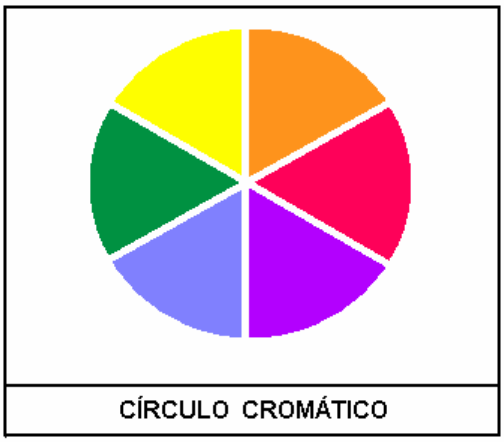
As cores fisiológicas são produzidas pelo olho, ou seja, pelo sujeito. Com este tipo cromático se desenvolve a noção de cores complementares [128]. O olho humano quando enxerga uma cor busca uma harmonia visual que se dá pela completude do círculo cromático na visão, o que Goethe designa como totalidade cromática. "Se os elementos que compõem uma totalidade ainda são perceptíveis, essa totalidade é justamente chamada de harmonia"[129]. O círculo cromático se forma pelo azul, violeta, vermelho, laranja, amarelo e verde, respectivamente.

---

[127] GOETHE, J. W. *Op. cit*., p. 46

[128] Porém, esta noção de cores complementares não é uma originalidade da obra de Goethe. Este conhecimento vinha se desenvolvendo desde o Renascimento, a partir dos estudos cromáticos de Leonardo Da Vinci, reunidos na obra, *Tratado da pintura e da paisagem – Sombra e Luz,* a qual lança as noções dos contrastes simultâneo das cores, conhecimento base do conceito de cores complementares.

[129] GOETHE, J. W. *Op. cit*., p.66.



Modelo simplificado baseado nos exemplos contidos
na obra de Israel Pedrosa.

A fim de que a totalidade cromática seja alcançada e produza uma satisfação estética, ao enxergarmos uma cor, produz-se subjetivamente em nosso olho a coloração oposta, no circulo cromático, da cor enxergada. Desta maneira, quando vemos o verde, produzimos o vermelho; quando vemos o azul, produzimos o laranja e quando vemos o amarelo, produzimos o violeta (em todos os casos, vice-versa); sendo estes os pares de cores complementares.

> *Esses fenômenos são da mais alta importância, na medida em que nos indicam as leis da visão e constituem uma preparação necessária para se considerarem futuramente as cores. Neles o olho almeja uma totalidade, contendo em si mesmo o círculo cromático. Azul e vermelho encontram-se no violeta, complementar ao amarelo. No laranja, correspondente ao azul, encontra-se o amarelo e o vermelho. O verde reúne azul e amarelo, sendo complementar ao vermelho.* [130]

Quando postas lado a lado, as cores dos pares complementares valorizam umas às outras, devido ao seu contraste cromático. "Se as cores complementares facilmente aparecem depois e ao lado das que as evocam, da mesma forma serão intensificadas onde já existem"[131]. Goethe sugere, em seu livro, um experimento de observação das cores complementares:

> *Ao olharmos fixamente para um pedaço de papel laranja bem vivo, sobre uma superfície branca, percebemos com dificuldade o azul complementar. Se, porém, tiramos o papel e em seu lugar surge o espectro azul, no momento em que este se torna plenamente ativo a superfície restante será invadida, como num relâmpago, por um brilho amarelo-avermelhado, proporcionando ao observador uma viva intuição da lei de produção complementar.* [132]

---

[130] *Idem, ibidem.*
[131] *Idem, ibidem.*
[132] *Idem, ibidem.*

A percepção cromática não conta com uma regra geral de atuação para todos os povos, períodos e situações, uma vez que ela também necessita do elemento cultural, determinante de sua ação. Contudo, os autores indicam que as significações das cores partiram de analogias com a natureza, para depois lançarem-se a simbologias mais elaboradas subjetivamente. "Da utilização da cor no ritual ao puro gosto da cor, vai um longo caminho de evolução social e psíquica"[133]. Esta condição permite que sejam reunidos dados, para além das questões físicas e fisiológicas, sobre os efeitos psíquicos específicos de cada cor que, guardada a especificidade cultural das utilizações cromáticas, podem se manifestar de maneira padronizada entre as diversas sociedades.

Baseado no esquema de Goethe, idéia que também aparece nas obras de Pedrosa e Kandinsky:

> Em termos gerais, a cor pode ser determinada por dois lados. Apresenta uma oposição que denominamos polaridade, que pode ser designada por mais e menos:

(+)	(-)
amarelo	azul
ação	privação
luz	sombra
força	fraqueza
claro	escuro
quente	frio
proximidade	distância
repulsão	atração [134]

Esta polaridade cromática também se expressa pela idéia de cores quentes (que tendem para o amarelo), e cores frias (que tendem para o azul).

O amarelo é a cor mais próxima da luz, porque ela se liga ao branco. Esta condição lhe determina uma visualidade iluminada, expansiva, uma impressão calorosa e agradável; na pintura geralmente representa a luminosidade[135]. "No seu mais alto grau de pureza tem sempre consigo a natureza do claro, possuindo um aspecto sereno, animado, levemente estimulante"[136]. Israel Pedrosa esclarece que simbolicamente, possui uma relação íntima com o sol, o ouro, o fruto maduro; ligando-se à idéia de energia, riqueza, realeza, alegria. Para os cristãos simboliza a eternidade, a fé, a feminilidade [137]. Porém, quando esta cor se "suja", usando o termo de Goethe, se

---

[133] PEDROSA, Israel. *Op. cit.,* p. 100.
[134] GOETHE, J. W. *Op. cit*., p.115.
[135] *Idem, ibidem,* p.130.
[136] *Idem, ibidem.*
[137] PEDROSA, Israel. *Op. cit*., p. 72.

inclinando para o azul (negativo), ela produz um efeito desagradável, doentio, repulsivo, "cor de enxofre". [138]

O azul é a contraposição ao amarelo, possui uma afinidade física com o preto, este fator também lhe impõe algumas características contrárias ao amarelo. O azul implica algo escuro, mas contraditoriamente possui algo de estimulante como em seus tons mais claros. É uma cor que nos lembra a sombra e produz um efeito frio, refrescante, menos vibrante, mais fechado[139]. "Do mesmo modo que o céu, as montanhas distantes parecem azuis, uma superfície azul também parece recuar diante de nós" [140]. Este seu caráter de afastamento lhe agrega um valor de introspecção, profundidade, um convite ao espiritual, à tranqüilidade, à reflexão; simbolicamente se liga predominantemente ao céu. "O azul profundo [celeste] atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e de uma sede sobrenatural".[141]

O ponto de equilíbrio entre o negativo e o positivo, o azul e o amarelo, é o verde. Esta cor nos proporciona alto grau de satisfação, pois seu equilíbrio, que não nos irrita nem nos entristece é transmitido em seu efeito visual, também sendo significado de harmonia[142]. Nos proporciona um efeito agradável, calmo, de completude, estabilidade. Contudo, quando este equilíbrio é desestabilizado adicionando-lhe o amarelo, o verde anima-se; ao contrário, quando lhe adicionam o azul, fica mais compenetrado, sério. Simbolicamente se liga intimamente à natureza, "O verde é a cor dominante do verão, o período do ano em que a natureza, tendo triunfado da primavera e de suas tempestades, banha-se num repousante contentamento de si mesma"[143].

O vermelho é a cor que possui maior visibilidade e é a única que não pode ser clareada sem perder suas características essenciais, sendo uma cor de forte "personalidade", marcante, segura[144]. Formada pelo amarelo e pelo azul, tende tanto para o quente, quanto para o frio. Em tons mais puros possui um efeito vibrante, jovial, excitante, sensual. Em tons mais escuros fica tensa, angustiante. Para Kandinsky, o vermelho produz uma sensação de potência, virilidade masculina[145]. Simbolicamente o vermelho se alia ao fogo e ao sangue, se ligando à idéia de vida, paixão, cor ardente, intensa.

---

[138] GOETHE, J. W. *Op. cit*., p. 130.
[139] *Idem, ibidem* , p.132
[140] *Idem, ibidem.*
[141] KANDINSKY, Wassily. *Op. cit*., p.92.
[142] GOETHE, J. W. *Op. cit*., p.115.
[143] KANDINSKY, Wassily. *Op. cit*., 94.
[144] PEDROSA, Israel. *Op. cit*., p. 78.
[145] KANDINSKY, Wassily. *Op. cit*., 96.

O violeta, por ser a mistura entre o vermelho e o azul, seria o esfriamento do vermelho. Em tons claros, lilases, é uma cor de alto grau estético e de luminosidade e nos remete a uma sensação de ternura, amor, uma espiritualidade mais quente e acolhedora que a do azul. Já em seus tons mais escuros, o violeta é uma cor melancólica, que nos remete à morte, ao luto. [146]

O laranja por advir do amarelo e do vermelho, possui característica de ambas as cores. É uma cor vibrante, quente, expansiva, seu efeito é de alegria, de calor. Em saturação máxima esta energia chega a ser algo dissimulado que lhe agrega um efeito de desconfiança, traição, luxúria. [147]

Em relação à oposição preto e branco, a idéia que se forma é de morte e de nascimento. Ambas as cores produzem um efeito de silêncio, do nada. Contudo, o preto seria o nada absoluto, o silêncio irremediável, definitivo, a condenação; enquanto o branco seria o nada sugestivo, que guarda riquezas de possibilidades, de "nascimentos", a revelação.[148]

Goethe também esclarece sobre os efeitos de alguns pares de combinações cromáticas. Para ele a combinação de amarelo e azul é uma combinação pobre e comum, pois os dois pólos se encontram no mais baixo grau de suas cromacidades; contudo, a vantagem desta combinação é que ela sugere o verde e toma emprestado deste seu efeito de satisfação. Já o amarelo e o vermelho possuem um caráter unilateral positivo, mas que produz um efeito alegre, análogo ao do laranja. Entre o azul e o vermelho surge uma combinação que tende para o lado positivo, e também possui efeitos semelhantes aos da cor resultante de sua mistura, o violeta. O laranja e o violeta possuem algo de estimulante e elevado. Entre o amarelo e o verde a combinação é alegre, enquanto entre o azul e o verde repugnante [149]. Para Kandinsky, a combinação entre as cores complementares verde e vermelho possui uma intensidade tão grande de contraste que chega a produzir um efeito de brutalidade [150]. Contudo, "À medida que se alteram os contrastes, altera-se o nível de beleza. Daí poder-se concluir que a beleza da cor é sempre relativa." [151]

As cores também interagem com as formas quando nos comunicam:

---

[146] PEDROSA, Israel. *Op. cit.*, p. 78.
[147] *Idem, ibidem*.
[148] KANDINSKY, Wassily. *Op. cit.*, 96.
[149] *Idem, ibidem*, p.136-139.
[150] *Idem, ibidem* , p.94.
[151] PEDROSA, Israel. *Op. cit.*, p. 45.

> *É fácil perceber que o valor de tal cor é sublinhado por tal forma e atenuado por tal outra. Cores "agudas" têm suas qualidades ressonando melhor numa forma pontiaguda (o amarelo, por exemplo, num triângulo). As cores que podemos qualificar de profundas vêem-se reforçadas, sua ação intensificada, por formas redondas (o azul, por exemplo, num círculo).* [152]

Kandinsky também chama a atenção para outro efeito da percepção cromática.

> *Estando a alma estritamente ligada ao corpo, uma emoção qualquer sempre pode, por associação, provocar nele outra que lhe corresponda. Por exemplo, como a chama é vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama*[153].

Neste mesmo sentido, o autor também sugere que a percepção cromática vem acompanhada de uma sinestesia que atende a todos os nossos sentidos.

> *[...] admitir que o olho está em restrita relação não só com o paladar mas também com os outros sentidos, o que, de resto acha-se confirmado pela experiência. Há cores que parecem rugosas e ferem a vista. Outras, pelo contrário, dão a impressão de lisas, aveludadas [...] certas cores, como a laca vermelha, parecem fofas e macias, outras, como o verde-cobalto duras e secas [...] Mas com maior razão, não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela uma ação direta. A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas.* [154]

Enfim, podemos perceber que, como os homens as cores não vivem nem se realizam sozinhas, os efeitos que elas provocam dependem das relações que elas estabelecem ao seu redor, com inúmeros elementos que operam de forma dinâmica. "Os caracteres das cores simples que acabamos de passar em revista são, evidentemente, provisórios, tão elementares quanto os sentimentos que estas cores correspondem"[155]. Feitas estas observações, mesmo que gerais , tratarei dos textos analisados da revista *Ilustração Brasileira*, buscando também elucidar estas relações vivas da percepção cromática.

No texto de Olegário Mariano, publicado em março de 1938, o autor repete a dose sacralizando o território brasileiro. Inicia sugerindo uma combinação de um azul celeste com a pureza e o silêncio fértil do branco.

> *Quando o rumor é mais intenso*
> *E o sol brilha mais rude*
> *Nesta cidade farta de horizonte*
> *Vem-se a necessidade da distância*
> *Do silêncio, da beatude, da frescura*

---

[152] *Idem, ibidem* , p.75.
[153] *Idem, ibidem*, p.67.
[154] *Idem, ibidem*, p.68.
[155] *Idem, ibidem, p.100.*

Da água, quando ela cai dos olhos de uma fonte

Ah o efeito de graça que o altiplano
Empresta aos seres! A pureza
Das cousas que moram perto do céu[156]

A indicação da vegetação sugere um cenário brasileiro, pela produção da sensação do verde (araucária) e do amarelo, que no texto apesar de fazer referência ao ipê, se liga à idéia de ouro, como em nossa bandeira nacional.

Aqui é um velho ipê que se enlaça,
Todo em flor: ouro vivo aberto em chamas...
Sente um deslumbramento quem o vê.
Uma araucária em frente, na paisagem.
Esquece os braços imobilizados
Como em contemplação, diante do ipê. [157]

O autor também faz uso do mesmo artifício utilizado no poema *Natal*, do qual já tratamos; sacraliza o território nacional ao remetê-lo a uma passagem bíblica, desta vez, a fuga de Maria com o menino Jesus para o Egito. Neste sentido, a cena descrita atina para a "marcha" de Maria, talvez uma possível analogia à imagem da nação em movimento do Estado Novo. No mesmo raciocínio, o espaço montado no texto acolhedor de Maria, descreve uma paisagem interiorana.

Num roçado onde flui um fio d'água
Um burrico, encostado à cerca, me olha
Num doce olhar pobre de luz
E eu, passando-lhe a mão pela cabeça
Penso na fuga de Maria para o Egito
Nos braços carregando o menino Jesus[158]

Como podemos perceber as cores e a imagem presentes na página do texto publicado reforçam o efeito do azul e do branco da mensagem textual, materializando esta sensação de proximidade com o espiritual, o religioso; e provoca certa comoção diante do apelo dramático do texto.

---

[156] MARIANO, Olegário. O seio de Abrahão. *Ilustração Brasileira*, ano XVI, n. 35, Rio de Janeiro, março, 1938, p.12.
[157] *Idem, ibidem*.
[158] *Idem, ibidem.*

Fig. 10: *O Seio de Abrahão*, publicado em março de 1938.

Em outro texto de Olegário Mariano, publicado em fevereiro de 1942, o autor trata sobre o aspecto da bandeira nacional. Junto ao texto encontra-se um quadro onde estão as bandeiras dos países americanos. Contudo, ele declara que mesmo em meio às outras bandeiras, a brasileira se destaca devido à sua riqueza de cores, que simbolizam as riquezas do país; talvez fazendo alusão ao "gigante pela própria natureza". A idéia de um vibrante verde-amarelo, que cintila diamantes, traduz a euforia do momento do Estado Novo, que apostava na natureza nacional como meio de desenvolvimento econômico do país. Mais uma vez, a riqueza da natureza é apresentada como dádiva divina.

> *Bendita esta nota verde-amarelo que vejo primeiro,*
> *Que vibra, que salta, que fere a retina dos olhos meus; cintilam diamantes nas pedras profundas do cruzeiro;*
> *Olhai estas pedras da ganga da terra: são benção de Deus.*[159]

[159] MARIANO, Olegário. Festa das Bandeiras. *Ilustração Brasileira*, ano XX, nº 82, Rio de Janeiro, fev., 1942, p.27.

Fig. 11: *A Festa das Bandeiras*, Olegário Mariano, fev. de 1942.

No texto de Pedro Calmon, da Academia Brasileira de Letras, editado em julho de 1938, é abordada a data de comemoração da Independência da Bahia (2 de julho de 1823) festa na qual a imagem da cabocla é resgatada como símbolo da luta. Entretanto, ele se utiliza desta figura folclórica como metáfora da nação. Na construção de sua imagem as cores aparecem como indicadores das riquezas naturais, como o bronze, ("o vermelho como o da pitanga"), sugere a idéia de uma terra sedutora:

> *Tem a graça arisca e morena das Dianas de bronze. A sua boca é vermelha como a pitanga, os cabelos negros como a noite, os olhos húmidos da gazela; se o escultor que a fez não tivesse precedido de quarenta anos José de Alencar, diríamos que copiara Iracema. E o seu Moacir seria o Brasil [...] A cabocla representa a Pátria [...] Nela se revê a população que pretende descender das raças mestiças e confundidas dos ciclos do açúcar e do ouro, da idade do couro, e da era do massapé* [160].

A luta dos baianos é remontada como exemplo de união de raças:

> *Vitória popular, no fim. Desfile de tipos raciais: o brasileiro de três séculos com os morgados, o português aclimatado com tantos ofícios que tomaram partido do Brasil, o mulato, o caribóca, o mamaluco, das zonas agrícolas e dos campos pastoris do nordeste, o fiel preto de engenho, o índio puro de Massaranduba, três troncos étnicos e os seus colaterais, o arco-íris da nossa gente, o povo em marcha*[161].

---

[160]CALMON, Pedro. A Cabocla de Dous de Julho. *Ilustração Brasileira,* Rio de Janeiro, ano XVI, nº. 39, dezembro de 1937. p.12.
[161] *Idem, ibidem.*

Este trecho nos sugere a idéia de marcha para oeste, não escondendo uma possível influência de Cassiano Ricardo ao relembrar nosso "arco-íris racial". Além disto, na revista o texto vem acompanhado de ilustrações de Calmon Barreto, renomado ilustrador da época. Nelas aparecem a figura do negro, do português (bandeirante) e do índio, à frente de uma multidão, todos sendo guiados pela cabocla (personificação da nação), de vestimentas indígenas, porém com um corpo europeizado, ou seja, mameluca. A ilustração nos remete à idéia de que a nação conclama todas as cores raciais à marcha. Entre as cores que simbolizam a bandeira nacional - o amarelo (ouro), o azul (céu) e o verde (matas) - acredito que esta última possua um peso maior de representação. Primeiramente porque o verde é a síntese das cores azul e amarelo, também devido à natural associação simbólica que o verde possui com a natureza, signo normativo da representação nacional brasileira. Desta maneira, mesmo quando o verde aparece sozinho relacionado a uma imagem de brasilidade, ele dá conta da totalidade de nossa representação nacional, como podemos observar pela ilustração de Calmon.

Fig. 12: A imagem da cabocla na ilustração de Calmon Barreto.

A "marcha" aparece também na edição de janeiro de 1943, em texto de Affonso Arinos. Neste a palmeira, que sintetiza a imagem de natureza brasileira, é apresentada como testemunha e permanência do momento de gênese da brasilidade, uma vez que ela acompanhou o movimento dos bandeirantes. O autor apela para o encantamento da natureza brasileira. A localização territorial no texto é o sertão, onde se guarda a brasilidade. O deslumbramento que a natureza brasileira provoca é abordado, e o autor

lança para a paisagem um futuro fértil, no qual passarão gerações e gerações. Na imagem da palmeira que acompanha o texto, diferentemente do que se poderia esperar, ela não é colorida pelo verde, mas pelo azul, talvez um artifício para que se relacione a ela a sensação de espiritualidade, que o texto evoca.

> *Velha palmeira solitária, testemunha sobrevivente do drama da conquista, que de magestade e de tristeza não exprimes, venerável, epônimo dos campos! [...] Talvez passassem junto de ti, há dois séculos, as primeiras bandeiras invasoras; o guerreiro tupi, escravo dos de Piratininga, parou então extático deante da velha palmeira [...] Poeta dos desertos, cantor mudo da natureza virgem dos sertões, evoé gerações e gerações passarão ainda, antes que seque esse tronco pardo e escarnoso!* [162]

BURITI PERDIDO

Fig. 13: *Buriti Perdido*, janeiro de 1943.

Outro texto/imagem que me chamou a atenção de forma especial foi *Saudação à Pátria*, de Antonio Austregésilo, também da Academia Brasileira de Letras. O autor atina apara a imagem do corpo relacionada à pátria (corporativismo), e à generosidade e riqueza do solo brasileiro e de seu povo. São sugeridas as três "cores nacionais": amarelo, verde e azul, como representação das riquezas nacionais. O sangue (vermelho) que representa a miscigenação, também faz referência a um povo e território fortes, poderosos e ao mesmo tempo calorosos. A seguir segue o texto na íntegra:

> *Brasil! Brasil! Amor do meu amor, terra dos meus paes e dos meus filhos, minha terra querida eu te saúdo! Sinto-te no corpo, no espírito, mas*

[162] ARINOS, Affonso. Burirti Perdido, *Ilustração Brasileira*, ano XXI, nº 93, Rio de Janeiro, jan., 1943.

sobretudo no coração. És o país do sol, beijado por imensos mares; correm-te nas cordoveias as maiores águas do mundo; terra por viver o pobre; em que o homem enrica com o trabalho honesto; gleba feliz que tudo dá e tudo oferece; berço do Amazonas, da Cachoeira de Paulo Afonso , da Guanabara; ninho de Castro Alves, de Caxias, de Carlos Gomes e Rui Barbosa.

O sangue dos teus filhos misturou-se mas não te envenenou; agasalhas debaixo das asas que são feitas de florestas seculares, da maior flora do mundo, no conforto de todas as isotérmicas do globo, menos a polar; os indígenas e os advenas; trata os teus filhos e os filhos de outras bandas, igualmente, sem distinção entre os enteados e os legítimos, com o mesmo calor, a mesma carícia, a mesma liberdade de ação e de consciência espiritual.

Brasil, meu querido Brasil, festejas hoje a data do advento da liberdade e da democracia, o cinqüentenário do dia da tua transmutação republicana que é instintivamente América; pois deste lado do planeta só depara fraternidade, só há um sangue que é vermelho que não possui outro matiz que não o da vida, em que se não computam realezas, fidalguias, ou castas: aonde a alma voa pelas regiões místicas que deseja, e onde a idéia de paz domina os corações humanos.

Brasil! Meu Brasil adorado! Dei-te integralmente os dias da existência; dou-te os meus filhos para a defesa; estou pronto ainda para a criança e para o ancião cumprir o dever, no sector que exigires.

Brasil! Brasil! Refugio para o pobre e para o rico; morada para a criança e o ancião; extensão para o nativo e para o estrangeiro; glória dos três reinos da natureza; rincão de paradoxos terreais; nação hoje dos brasileiros, amanhã pátria humana, porque o mundo inteiro virá te pedir ao solo e ao clima os benefícios necessários à eurictmia dos homens. O teu nome ecoará harmoniosamente na história universal, pela música natural onomástica; pelo teu exemplo de igualdade serena; pela grandeza de sentimento de seus filhos; pela tua honestidade tradicional; pelos favores da natureza e pelo trabalho do homem; pelo programa que expôs ao mundo em nosso pavilhão Ordem e Progresso; por essa riqueza que simboliza as riquezas das terras e a imensidade dos céos.

Brasil! Brasil! Comovidamente te saúdo! [163]

A ilustração que se associa ao texto, também de Calmon Barreto, é emblemática. Acredito que o corpo masculino tonificado, viril, jovem, forte e belo possa fazer referência ao território nacional. O azul em conjunto com o céu, que se abre na imagem, parece enunciar algo, potencializa o apelo espiritual da composição e é, ao mesmo tempo, uma das "cores nacionais". As outras cores, verde e amarelo, mesmo não estando materializadas na imagem, também participam dela sendo sugeridas pela imagem da bandeira nacional.

[163] AUSTREGÉSILO, Antonio. Saudação à Pátria. *Ilustração Brasileira*, ano XVII, nº. 55, Rio de Janeiro, nov., 1939, p.29.

Fig. 14: Ilustração de Calmon Barreto, edição de novembro de 1939. [164]

Contudo, como já falamos, a cor pela sua simples presença ao lado de um texto já interfere na mensagem comunicada pelo mesmo. No volume especial sobre turismo, publicado em junho de 1941, o texto que abre a edição apela para a imagem do mito fundador do Brasil sem maiores disfarces. Ele fala em nome da própria revista *Ilustração Brasileira* nos dizendo sobre a imagem nacional que a revista se propunha a revelar, naquela edição, através de obras artísticas. A beleza da paisagem brasileira é apresentada como virtude nacional, sendo as cores também um elemento deste nosso caráter, ("na graça de suas cores"). Literalmente o Brasil aparece como presente e criação divina, sendo a nação brasileira conseqüência desta nossa condição inicial. A idéia de ("obra-prima da Criação") nos projeta para além de um país advindo da providência, presenteado por Deus por sua beleza natural, da qual as cores participam.

> A *Ilustração Brasileira* apresenta neste número o retrato artístico do Brasil. É a nossa terra no espelho de tua beleza, na graça de suas cores, no sorriso de sua paisagem. Criado por Deus, batizado pelo homem, renovada pelo tempo [...] A natureza do Brasil foi um presente de Deus. A civilização do Brasil é uma vitória do homem. Natureza e civilização completam-se para escrever no mapa mundi a obra prima da Criação. [165]

---

[164] *Idem, ibidem.*
[165] *Ilustração Brasileira*, edição especial sobre turismo brasileiro, ano XIX, nº. 74, Rio de Janeiro, junho, 1941, p.06.

Fig.15: Edição especial sobre turismo, junho de 1941.

Pela imagem que o texto evoca, nos sugerindo um mergulho no verde, podemos perceber que o fundo da página, antes da própria leitura do texto, já antecipa o tratamento dado ao conteúdo da edição sobre turismo no Brasil. Seriam apresentadas as belezas da natureza brasileira, além disto, o verde, conjuntamente com a mensagem do texto, exalta de forma mais palpável as riquezas naturais pela sensação de natureza que ele provoca no leitor.

Obras de Arte na revista *Ilustração Brasileira*

"Quando o artista se deixa levar pelo sentimento, algo colorido imediatamente se anuncia" [166]. As cores são um dos meios pelo qual o artista se expressa, mesmo em obras em preto e branco seus efeitos e possibilidades são inúmeros. Contudo, Kandinsky faz um alerta.

> *Mais sutis, tanto quanto as da música, são as nuances cromáticas. As vibrações que despertam na alma são mais tênues e mais delicadas, e as palavras são incapazes de descrevê-las [...] As palavras não são e não podem ser senão alusões às cores, sinais visíveis e inteiramente exteriores.* [167]

[166] GOETHE, J. W., *Op. cit.*, p.144.
[167] KANDINSKY, Wassily. *Op. cit.*, p. 100.

Por estranho que possa parecer é desta perspectiva que parto ao me lançar a analisar as obras de arte reproduzidas nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*. Por mais que as cores comuniquem e produzam efeitos sobre nós, seu código é imagético e viabiliza por palavras uma impressão limitada de seus efeitos; em outros termos, sentimos as cores melhor do que as descrevemos. Contudo, a análise destas imagens é valida para este trabalho uma vez que as publicações de obras de arte faziam parte do corpo da revista *Ilustração Brasileira* e, de maneira alguma acredito que se encontravam lá de forma aleatória.

Tendo esta orientação como inquietação, esclareço que as análises feitas sobre as obras selecionadas, partem das informações que a revista oferecia sobre as mesmas. Ou seja, busquei informações sobre os autores das obras que selecionei, mas acredito que não seja algo necessário no contexto desta pesquisa tratar de forma detalhada suas biografias. Na verdade, me ative a pensar sobre os efeitos da presença das obras de arte no contexto da revista, mais que me aprofundar nas trajetórias de produção dos artistas, apesar de reconhecer a validade destas informações.

Relembro que a revista *Ilustração Brasileira* contava com a publicação de obras de artistas ligados à Escola Nacional de Belas Artes; neste sentido, celebrava uma estética mais academicista, "tradicional" se comparada com os movimentos artísticos vanguardistas do começo do século[168]. Em minha seleção procurei observar obras nas quais percebi alguns elementos cromáticos que fizessem referência à noção de brasilidade tratada até então. No entanto, considerando-se que são mais de duzentas obras reproduzidas na coleção analisada na pesquisa, me limitei a apenas três delas. Feitas estas considerações, vamos às obras.

Em texto publicado em outubro de 1942, intitulado *No ciclo da paisagem brasileira*, Flexa Ribeiro, crítico de arte da *Ilustração Brasileira* esclarece:

> *Se a paisagem deve ser a fisionomia logareira, nada estará tão ligado ao sentimento da terra em que nascemos como os quadros de paisagens. De fato: um retrato pôde ser anônimo em relação ao país a que pertença o modelo. No outro caso, não: o modelo é a terra com sua cenografia específica [...] Creio que nenhum observador porá em dúvida de que o fundamento da paisagem é a atmosfera. Sem ela ou a sua ideação com extrema acuidade ótica, por força da memória visual, a natureza exterior não vive. Pintar o ar, a luz que nele vibra as cores que se combinam com as sombras para o claro – escuro, a justeza dos valores dos diferentes planos, - eis ai o tema mesmo da paisagem.* [169]

---

[168] SILVA, Geanne Paula de Oliveira. *Op. cit*., p. 36.

[169] RIBEIRO, Flexa. No Ciclo da Paisagem Brasileira, *Ilustração Brasileira*, ano XX, nº. 90, Rio de Janeiro, out., 1942, p.07.

Nas obras de paisagens encontradas na revista, observei que a referência direta às imagens do território nacional, presentifica-se no uso das "cores nacionais", as quais, segundo o termo de Flexa Ribeiro, simulam nossa "atmosfera". O uso abundante do verde, amarelo e azul é praticamente inerente a qualquer imagem que se propõe a representar nossa natureza na revista *Ilustração Brasileira*. Em alguns casos, as três cores se relacionam para exaltarem umas às outras. O azul claro do céu, em contraste com o verde e amarelo das matas faz com que estas cores se destaquem entre as outras cores na pintura. É o caso de *Sabará*, publicada na revista em janeiro de 1939.

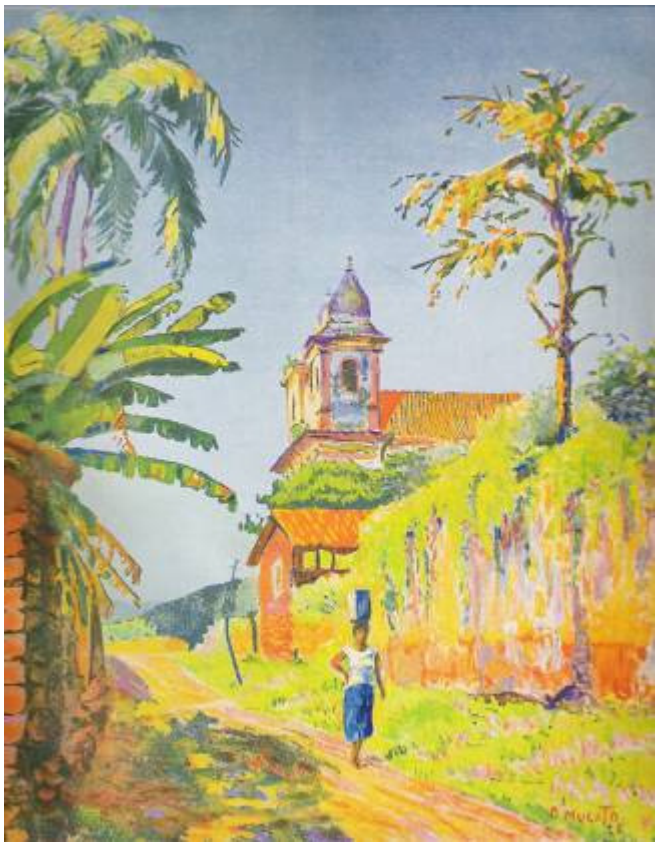


Fig. 16: BARROS. *Sabará – Colonial*.[170]

Nesta obra as cores são apresentadas de forma vibrante, acredito que este efeito tenha sido alcançado pelo artista através do uso da cor laranja na composição. O laranja, cor complementar ao azul, imprime uma forte vibração a esta cor predominante na pintura, dando destaque também ao céu, sendo que o azul também aparece nas vestimentas da figura/personagem do quadro. O laranja também transmite uma

[170] BARROS. *Sabará – Colonial.* Óleo s/ tela, color. Revista Ilustração Brasileira, ano XVII, n. 45, Rio de Janeiro, jan. 1939, p.41.

atmosfera calorosa ao cenário, remetendo-nos ao clima quente brasileiro. As folhagens são retratadas pelo uso predominante do verde e do amarelo; como já vimos no texto, esta é uma combinação cromática alegre, porém no quadro ela se intensifica pelo verde-amarelado que, em conjunto com o amarelo, anima a composição, imprimindo-lhe uma iluminação energizada. Desta maneira, a paisagem brasileira é representada, nesta obra, por um céu iluminado, uma vegetação vibrante e alegre, viva, em uma atmosfera calorosa, e uma natureza rica em cores, enfim, uma natureza exaltada. Contudo, não foi possível obter maiores informações sobre o autor desta pintura, devido à escassa referência que a revista oferece sobre a obra, apenas o sobrenome Barros indica a autoria da obra, dado pouco preciso que impossibilitou que se encontrassem, neste momento, informações complementares sobre sua pintura e sua trajetória artística.

As cores surgem como signo de brasilidade não apenas nas paisagens, mas também em pinturas temáticas. Em uma obra publicada na revista em 1942, de autor não identificado, temos a imagem da virgem Maria com o menino Jesus no colo.

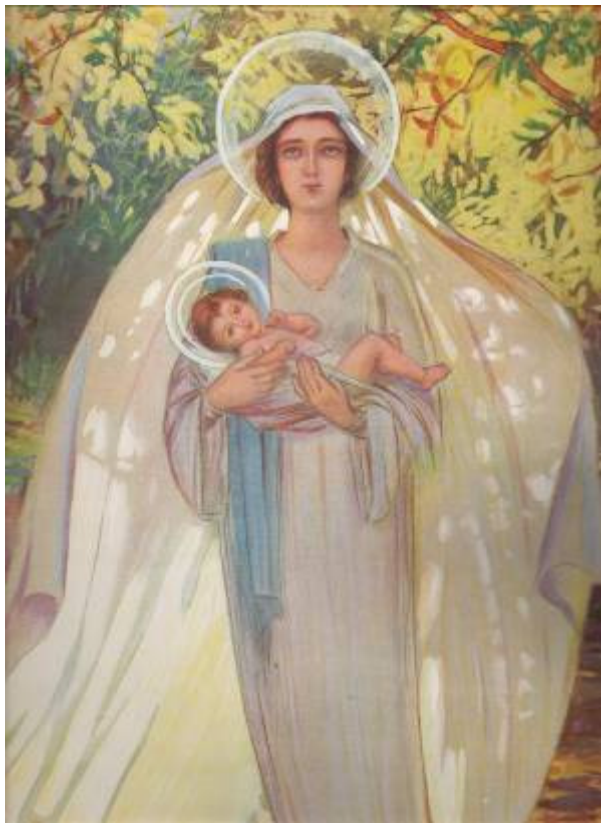


Fig. 17: A luminosidade do amarelo e o verde das folhagens sugerem uma ambientação brasileira. [171]

[171] Autor desconhecido. *[Sem título].* Revista Ilustração Brasileira, ano XX, n. 92, Rio de Janeiro, dez. 1942.

Contudo, se repararmos na composição cromática do fundo, perceberemos que a utilização do verde e do amarelo podem sugerir que esta cena ocorre em solo brasileiro, talvez remetendo-nos à idéia de terra abençoada. Se acrescentarmos a estas duas cores o azul do manto de Maria, temos as três cores referenciais do Brasil na pintura. Contudo o tratamento destas cores é totalmente diferente da outra pintura já tratada, desta vez, a tonalidade clara das cores serve a uma espiritualização do cenário; o branco da roupa de Maria também destaca este efeito. Nesta pintura, o amarelo aquece a atmosfera, porém transmite uma sensação de acolhimento, mais que de calor, também remetendo à anunciação pela claridade da cena. Novamente não foi possível obter informações complementares sobre a obra devido à escassa referência que a revista oferece sobre ela.

O mesmo efeito de signo de brasilidade através das cores ocorre no *Estudo de nu*, de Henrique Cavaleiro.

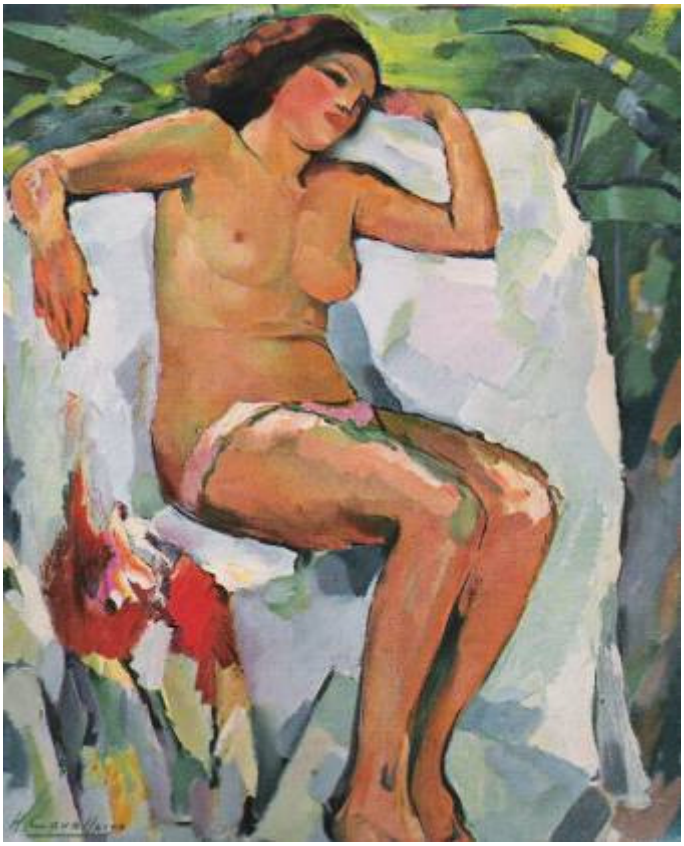


Figura 18*: Ilustração Brasileira,* edição de maio de 1935. [172]

[172] CAVALLEIRO, Henrique. *Estudo de nu.* Óleo s/ tela, color. Revista *Ilustração Brasileira*, ano XII, n. 1, Rio de Janeiro, maio 1935, p.31.

Como já nos havia indicado Flexa Ribeiro, quando se pinta um retrato, ou uma figura humana, a nacionalidade pode ser uma referência anônima na pintura; contudo, neste caso, as cores verde e amarelo no fundo da composição indicam que se trata de uma beleza feminina brasileira. Além do fundo, a figura tem em seu corpo reflexos de tons esverdeados, possivelmente sugerindo que o artista retratou uma beleza ligada à natureza, talvez sugerindo uma idéia de que o belo é um atributo tanto da natureza quanto das mulheres brasileiras. O vermelho no quadro, em tons simultaneamente fortes e leves, também refletidos no corpo da figura, além de valorizarem o verde, transmitem certa sensualidade e feminilidade. Henrique Cavallero teve parte considerável de sua formação em Paris, possibilitando-lhe um contato com o impressionismo, o qual se faz sentir em sua obra. O artista possui uma pintura de estilo mais livre, principalmente se comparada ao academicismo da Escola Nacional de Belas Artes, influência da maioria das obras de arte reproduzidas na revista *Ilustração Brasileira*. No entanto, o pintor também fora professor desta instituição durante o Estado Novo. As mulheres eram sua grande temática, "[...] atinge o auge de sua arte ao captar, em anotações sumárias, a essência de uma forma feminina, o movimento de um corpo elegante, a graça humilde de uma operária." [173]

Enfim, ao analisar as cores nos textos, nos textos/imagens e nas obras de arte da revista *Ilustração Brasileira*, espero que tenha ficado claro que as manifestações cromáticas possuem formas variadas de comunicação, e que estas maneiras de se comunicarem não são menos expressivas ou incompatíveis com a comunicação pelas palavras, ambas podem inclusive informar sobre os mesmo assuntos. No caso desta pesquisa, algumas informações relativas ao contexto cultural estadonovista que se expressaram nos documentos escritos de forma mais "explícita", também se mostraram acessíveis pela análise das utilizações das cores nos textos, textos/imagens e obras de arte da revista *Ilustração Brasileira*. Isto significa dizer que, entre a comunicação pelas cores e a comunicação pelas palavras, cada uma pode oferecer um tipo de informação, contudo, uma não exclui a outra e, portanto, ambas devem ser consideradas.

---

[173] COPRANI, Elizabeth di. *Arte no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Abril Cultural, p.593.

Considerações Finais

Enfim, procurei destacar neste trabalho algumas das possibilidades de interpretação das cores nas produções culturais do Estado Novo e nos textos e imagens da revista *Ilustração Brasileira*, a qual se mostrou um documento de grande revelação sobre este período da história nacional. Contudo, o que não podemos perder de vista é que em qualquer interpretação que possamos vir a fazer neste sentido, as cores não devem ser tratadas como inocentes ou aleatórias; elas sempre têm algo a nos dizer. Pelo estudo das cores no Estado Novo, pude perceber que, fazendo parte do âmbito das representações humanas, as construções cromáticas nos informam sobre as estruturas sociais e culturais de uma época, seus sistemas de hierarquização social e identidades políticas.

Entretanto, quero deixar claro que, como uma escolha metodológica na qual me senti mais segura, busquei pensar as produções culturais do Estado Novo a partir de suas condições de produção e de utilização das cores, neste sentido, a partir da relação dos intelectuais e artistas da época com o aparelho burocrático estadonovista. Esta orientação talvez possa ter dado um aspecto meio enrijecido ao meu texto. Contudo, mesmo que talvez tenha ficado pouco nítido em minha apresentação, admito que a presente pesquisa apresenta apenas um recorte do momento estudado. Desta maneira, as reflexões alcançadas neste trabalho nunca tiveram a pretensão de dar conta da totalidade da produção cultural do período do Estado Novo, ou seja, ainda havia uma heterogeneidade de produção artística neste momento, mesmo com a tutela – censura – do Estado.

Chamo a atenção também de que esta pesquisa se propôs a se debruçar sobre o processo de construção da imagem de brasilidade no Estado Novo, não tratando sobre o caráter de sua recepção na sociedade brasileira. Talvez este aspecto se configure como um possível estudo futuro. Contudo, mesmo só tocando no assunto na finalização do trabalho, em momento algum, apesar de se tratar de um governo autoritário e centralizador, acredito que estas construções imagéticas chegaram a assujeitar seus receptores. Em um governo que se estruturava, como medida de manutenção de poder, pela dissimulação da realidade brasileira, o limite de atuação destas construções imagéticas advindas do Estado é a própria realidade dos brasileiros. Não que estas estratégias políticas não tivessem provocado um efeito na vida da população, mas com

certeza não operaram da maneira plenamente esperada por seus idealizadores, pois, mesmo a imagem apresentando uma fixidez, os olhares sobre ela são múltiplos e variáveis.

> *É preciso conhecer as convenções, considerando que as associações entre símbolos e códigos não são fixas. O que significa dizer que os sentidos são negociados. Assim, as práticas de olhar não devem ser definidas como atos de consumo passivos.* [174]

Seguramente os brasileiros não incorporaram de forma totalmente passiva os valores e papéis determinados à sociedade brasileira nas construções imagéticas tratadas neste trabalho. Tanto isto é verdade que o Estado autoritário, um dia, ruiu.

> *Alguns anos depois, quando as dificuldades ficam evidentes, a ficção perderá sustentabilidade; a dura realidade do trabalho a mais, exigido pela economia de guerra, a desvalorização dos salários e a queda precoce do relativo valor do mínimo, roído pela inflação, significarão o fim do sonho da ilha de paz e prosperidade do Estado Novo.* [175]

Acredito que uma das causas deste desfecho era a incoerência da imagem de nação que o Estado Novo projetava em relação às condições reais da sociedade, podendo elas, as imagens, terem minado o próprio sistema de governo. Em outras palavras, é possível que o "feitiço tenha virado contra o feiticeiro".

---

[174] KNAUSS, Paulo. *Op. cit*., p.115.
[175] LENHARO, Alcir. *Op. cit*., p.38.

Referências bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. Um Equilíbrio. *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora.* São Paulo: Editora Pioneira, 1989. p. 3-31.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Coleção Ofício de Arte e Forma. Campinas: Papirus. 1993.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: *O Olhar*. 3ª ed. São Paulo: Compania das Letras, 1990. p.65-87.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Trad. Vera Xavier dos Santos. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. A Revolução de 30 e a Cultura. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, vol.2, nº. 4, abril de 1984.

CAPELATO, Marina Helena. Imprensa, uma mercadoria política. *História & Perspectiva,* nº 4, Uberlândia, jan-jun, 1991, p.131-139.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados. São paulo: USP. 11(5), 1991, Pp. 173-191.

CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária.* Coleção História do Povo Brasileiro, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

COELHO, Teixeira. *MODERNO Pós MODERNO. Modos & Versões.* São Paulo: Iluminuras, 1986. p. 7-57.

COPRANI, Elizabeth di. *Arte no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Abril Cultural.

FABRIS, Annatereza; KERN, Maria Lúcia Bastos, (org.). *Imagem e Conhecimento.* Coleção Texto e Arte, São Paulo: Edusp. 2006.

FILHO, Ozíris Borges. *Espaço e Literatura*. Introdução à Topoanálise. Franca, São Paulo, Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Vida, Forma e Co*r. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores.* São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOLDMAN, Simão. *Grande pesquisa sobre cores e motivações.* Porto Alegre: Editora Tipografia Champagnat, 1963.

GUIMARÃES, Luciano. *As Cores na Mídia.* A organização da cor-infomação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *A cor como informação, a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores.* São Paulo: Annablume, 2000.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins fontes, 1996.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*, v.8, nº. 12 , Uberlândia, jan-jun, 2006, p.97-116.

LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. In: *Enciclopédia Einaud*. Memória – História. V.1. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1985.p.530.

_____. A História Nova. In: A História Nova. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 25-64.

LEHMKUHL, Luciene. "O pintor não fecha os olhos diante da realidade": Portinari e o neo-realismo português. *Artcultura*, v.8, nº. 12 , Uberlândia, jan-jun, 2006, p. 53-70.

_____. O Assombro da Floresta, a proposta de Raul Lino para o pavilhão do Brasil em Lisboa. Artcultura, vol.5, nº. 6, Uberlândia, jan-jun, 2003, p.18-44.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política.* Campinas: Papirus, 1986.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano. 1994.

LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: uma diagnóstico para a (N)ação.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

NEIVA JR., Eduardo. *A Imagem***.** São Paulo: Ática, 1986.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte***.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PENNA, Antônio Gomes. Conceito de percepção. *Introdução ao estudo da atividade perceptiva.* Rio de Janeiro:Imago, 1993. p. 11-37.

POMIAN, Krzysztof. História Cultural, história dos semióforos. In: Rioux, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (org.). *Para uma História Cultural*. Coleção Nova História. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 71-92.

RICARDO, Cassiano. *Marcha para Oeste.* v.1. Rio de Janeiro: Editora Universidade de São Paulo, Livraria José Olympio, 1970.

_____. Discurso de posse da Academia brasileira de Letras. Disponível em: <http// www.academia .org.br.>. Acesso em 15 de março de 2008.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões de progresso. In: NOVAIS, Fernando (org.). *História da Vida Privada. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Geanne Paula de Oliveira. *Estado novo e imprensa Ilustrada: propaganda política na revista Ilustração Brasileira (1935-1944).* Monografia (Graduação em História) – INHIS-UFU, Uberlândia, 2008.

SILVA, Marcos A. da. O Trabalho da Linguagem. *Revista Brasileira de História*, v.6, nº. 11, São Paulo, set-fev, 1985-1986, p.45-61.

SOUZA, Laura de Mello e. O mundo entre Deus e o Diabo. In: *O Diabo e a Terra de Santa Cruz. Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial.* São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.21-85.

VELLOSO, Mônica. Os intelectuais e a política do Estado Novo. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano.* Tempo do nacional- estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. pp. 147-179.

Fontes

Revista *Ilustração Brasileira*, edições de janeiro de 1937 a janeiro de 1944.

RICARDO, Cassiano. *Marcha para Oeste.* v.1. Rio de Janeiro: Editora Universidade de São Paulo, Livraria José Olympio, 1970.