



"SE NÃO SÃO ILUSÕES, ESTAMOS NUM TEATRO":

a possibilidade da paisagem como cenário

■ THIAGO ROCHA FERREIRA DA SILVA

RESUMO

ESTE TRABALHO TRATA DA INTENCIONALIDADE NA APROPRIAÇÃO DE SIGNIFICADOS PRESENTES NAS PAISAGENS URBANAS. ASSUMINDO O CONCEITO SEMIÓTICO DE CULTURA DESENVOLVIDO POR GEERTZ, CONSIDERAMOS A DIMENSÃO DOS SIGNIFICADOS CONSTRUÍDOS PELA CULTURA NO ESPAÇO. MAIS ESPECIFICAMENTE, BUSCAMOS COMPREENDER AS MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS COMO MOVIMENTOS QUE PODEM SE ASSOCIAR AOS SIGNIFICADOS PRESENTES NAS PAISAGENS PARA CONSTRUÍREM OS SEUS DISCURSOS, TOMANDO ESSAS PAISAGENS, EM UMA METÁFORA TEATRAL, COMO UM CENÁRIO.

PALAVRAS-CHAVE: MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS; PAISAGEM; CENÁRIOS; DISCURSO.

INTRODUZINDO O TEMA

"Se não são ilusões, estamos num teatro". O título deste trabalho é, antes, uma fala de Mefistófeles no *Fausto* de Goethe. Eleger este pedaço de texto para dar nome ao nosso trabalho deve-se não somente a uma citação ao grande autor alemão, mas também ao fato de ele representar exemplo de uma tradição que pretendemos evocar. A apropriação que fazemos da fala de Mefisto se dá pela sua inserção na tradição de se conceder uma ordem teatral ao mundo, tradição esta que ficou conhecida como *theatrum mundi*, ou teatro do mundo.

Esta é, sem dúvida, uma tradição bastante antiga no pensamento ocidental, podendo ser identificada desde o classicismo greco-romano, passando por algumas tradições cristãs, mas tornando-se, de fato, célebre quando é incorporada como metalingua-

gem no teatro, através de autores como Calderón de La Barca, Shakespeare e, claro, Goethe. A partir do século XVII o *theatrum mundi* já pode ser considerado bastante popular, estando eternizado pela frase de Shakespeare, "o mundo é um palco".

Mais recentemente, contudo, alguns pensadores vêm incorporando essa tradição na tentativa de compreender alguns fenômenos sociais. Entre estes autores podemos destacar trabalhos de sociólogos, como Richard Sennett (1989), Erving Goffmann (1985) e Jean Duvignaud (1973), antropólogos como Georges Balandier (1992), ou filósofos como Guy Debord (2000).

Acreditamos que, com esse trabalho, possamos oferecer uma pequena contribuição para essa linha de pensamento, através de uma abordagem geográfica. Se pretendermos perceber o mundo

através de uma perspectiva teatral, é preciso ter em mente que não há teatro sem espaço cênico. E se há espaço cênico, é possível que haja um certo arranjo das coisas neste espaço cuja lógica e significado sejam passíveis de uma interpretação.

O CENÁRIO COMO UMA METÁFORA ALTERNATIVA PARA A PAISAGEM _____

SOBRE METÁFORAS

Antes de se iniciar a defesa teórica da nossa análise, gostaríamos de refletir um pouco a respeito do uso de metáforas como recurso para a teoria.

Em primeiro lugar, Santos (1996) já nos advertiu sobre a necessidade da cautela no uso de metáforas. Para ele, a metáfora é um elemento de discurso que não deve substituir a teoria, o conceito, a explicação. Entretanto, a metáfora poderia constituir um recurso de estilo que facilitaria a compreensão de determinadas explicações.

Por sua vez, Berdoulay (1989) nos ensina que a metáfora pode ser um procedimento discursivo chave no discurso do geógrafo e é capaz de promover abordagens novas. Mais do que uma simples comparação ou uma analogia, a metáfora se direciona à emoção através de uma convocação da imaginação. Seu objetivo não é explicativo, mas uma maneira de sugerir uma nova organização do pensamento ou da informação. É um primeiro passo intuitivo na direção da reconceituação, um processo mental poderoso que leva à inovação.

As reflexões destes dois autores nos instigam a buscar o que uma metáfora para a paisagem através do cenário pode nos proporcionar de novo na abordagem deste conceito, caminhando para além de uma alegoria ilustrativa que não acrescenta nada à teoria. Assim, o primeiro passo nessa direção se

dá pela necessidade de se romper com a visão do senso comum, que enxerga o cenário como um fundo passivo diante do qual se desenrola o espetáculo. Mais do que isso, o cenário responde pela dimensão espacial deste espetáculo e é preciso considerá-lo através da dualidade de uma dimensão funcional e de uma dimensão simbólica. Para tanto, gostaríamos de apresentar algumas reflexões que viemos desenvolvendo a respeito da dimensão espacial do teatro.¹

O CENÁRIO COMO UMA DIMENSÃO ESPACIAL DO ESPETÁCULO

Conforme já nos ensinou Roubine (1998, p. 23):

Existe uma relação de interdependência entre o espaço cênico e aquilo que ele contém: e a peça fala de um espaço, o delimita e o situa, por sua vez esse espaço não é um estojo neutro. Uma vez materializado, o espaço fala da peça (...). A partir do momento em que não se leva em conta essa interdependência tudo fica confuso.

A análise do espaço cênico pode ser dividida em dois campos maiores, a arquitetura cênica, que se ocupa da ordem espacial do lugar teatral e seus efeitos na relação entre o público e o espetáculo e a cenografia, que vai dar conta da análise do espaço da própria representação, do cenário. Em virtude do objetivo deste trabalho, nos deteremos no campo da cenografia, de forma a compreendermos mais precisamente de que maneira relacionar cenário e paisagem de uma forma condizente com os dois conceitos.

A palavra cenografia tem sua origem no grego *skenographēin* (*skènè* – *graphēin*), o que numa tradução literal nos levaria a uma idéia de *desenho da cena*. A

cena por sua vez corresponde à *skènè*. No teatro grego, a *skènè* era a parede (ou às vezes um pano) que separaria a cena dos bastidores. O surgimento de uma cenografia se dá através da decoração da *skènè* como um complemento à encenação. Deste processo, surge o cenário.

De uma maneira geral, os manuais de teatro conferem ao cenário a função de informação, somando-se esta função a algumas outras, que podem variar. Henning Nelms (1964), por exemplo, enumera as seguintes funções para o cenário: fundo, estilo e informação. A respeito desta última, o autor ainda se aprofunda, comentando que o cenário deve informar acerca do tipo de lugar onde se situa a representação, a hora, a situação econômica, social e cultural, a atmosfera e os valores estéticos.

Essa noção do cenário como fonte de informações que complementariam o texto, abriu caminho para uma abordagem bastante interessante nas teorias teatrais: a do cenário como um sistema de significados. Essa abordagem é tributária sobretudo daqueles teóricos que se dedicam à semiologia do teatro.

Se, para textos a abordagem semiológica não constitui nenhuma novidade de fato, estes teóricos apresentam como inovação a idéia de que a totalidade da prática teatral se funda em um sistema de símbolos. Assim, se o texto é repleto de significados, outros elementos da encenação também o são e, juntos, cooperam como um sistema comum cuja interação resulta no sentido maior da encenação.

Tadeusz Kowzan (1978) enumera treze sistemas de signos que constituiriam uma encenação: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado,

o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído. Esses sistemas se complementariam, constituindo o sentido da encenação. Dentre os sistemas propostos por Kowzan, não resta dúvida de que aquele que mais interessa a uma análise espacial da encenação é o cenário.

A idéia de cenário vai além da noção de um fundo decorativo, bidimensional diante do qual se desenrola a encenação, noção esta que parece impregnar o senso comum como única possibilidade. Sem dúvida, esta noção parece ser influenciada pela prática recorrente do uso do cenário pictórico, onde uma pintura de fundo responderia por todas as funções do cenário. Há que se considerar no entanto, a possibilidade de um cenário estrutural, que assume uma dimensão espacial tridimensional. É preciso levar em conta como parte da cenografia todo o espaço utilizado para a representação, inclusive as formas que ocupam o palco, não somente o fundo.

Essa perspectiva nos proporciona dois sentidos formadores indissociáveis do espaço cênico: um sentido material e outro simbólico. O sentido material é aquele que se constitui através das formas que ocupam o espaço cênico e com as quais os atores irão interagir. Esta dimensão concede às formas uma funcionalidade, uma participação física na ação dramática, através do seu uso pelos atores. Assim, poderia ser constituído por um sistema de objetos em relação indissociável com um sistema de ações, em uma aproximação da proposta de espaço de Milton Santos (1996). O espaço cênico não é um simples receptáculo para a representação: a ordem, e aí se incluem as suas formas, os objetos cênicos, orienta e dá sentido ao desenrolar da representação neste espaço.

Por outro lado, a cenografia se ocupa também do sentido simbólico deste espaço cênico. É neste momento que retomamos a função de informação, ou ainda, a proposição do cenário como um sistema de signos proposta por aqueles defensores da semiologia do teatro. Para Kowzan (1978, p. 111):

*A tarefa primordial do cenário, sistema de signos que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar o **lugar**: lugar geográfico, lugar social, ou os dois ao mesmo tempo.*

A idéia do cenário como um sistema de signos pode apresentar perspectivas bastante interessantes. Como vimos, o discurso do espetáculo teatral se constrói com mais do que sistemas lingüísticos: este discurso é uma conjugação de diversos sistemas de significados dentre os quais o cenário é legítimo representante da dimensão espacial do teatro.

A PAISAGEM COMO UM SISTEMA DE SIGNIFICAÇÃO

De forma a dar continuidade à construção da nossa metáfora, talvez seja preciso nos remetermos neste momento ao conceito de cultura defendido por Clifford Geertz (1989). Nas palavras do próprio autor:

O conceito de cultura que eu defendo(...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 1989:4)

O apoio que buscamos em Geertz se dá por duas razões. A primeira delas diz respeito à nossa opção por uma abordagem semiótica do cenário, o que nos faz convergir para o conceito semiótico de cultura da Antropologia Interpretativa. A segunda razão se dá pelo fato deste autor, como nos mostram Cosgrove & Jackson (2000), ter se tornado uma forte influência sobre uma boa parte daqueles geógrafos que passariam a ser identificados com a Nova Geografia Cultural, a partir da década de 1970. Sua concepção semiótica transforma a cultura em "textos" que podem ser "lidos" e interpretados pelo antropólogo, buscando estabelecer o sistema de significados no qual determinada cultura se contextualiza.

Uma das mais notáveis conseqüências da influência da antropologia interpretativa sobre a Geografia foi a mudança na abordagem das paisagens culturais. Se por um lado tradicionalmente elas estiveram ligadas à escola de pensamento saueriana, através das formas como uma cultura molda o seu meio resultando na paisagem-resultado desta dada cultura, a partir da década de 1980 o estudo das paisagens culturais recebe um enfoque interpretativo. As paisagens passam a ser vistas também como textos que podem ser sujeitados a métodos interpretativos, em uma perspectiva semiótica da paisagem.

Este novo momento do estudo das paisagens culturais encontra em Cosgrove (1998) e Duncan (1990) dois de seus mais dignos representantes. Entretanto, nos apoiaremos, neste momento, mais fortemente no segundo, dado o aprofundamento que podemos encontrar em sua obra da paisagem como um sistema de significados, uma noção que nos interessa diretamente neste trabalho. Para Duncan (1990, p.17):

A paisagem, eu argumentaria, é um dos elementos centrais em um sistema cultural, uma vez que como um conjunto ordenado de objetos, um texto, ela atua como um sistema de significados através do qual um sistema social é comunicado, reproduzido, experimentado e explorado.

Além da concepção da paisagem como um sistema de significados, que já se aproxima da concepção de cenário que apresentamos, um elemento fundamental no trabalho de Duncan vem a ser a relação que se estabelece entre paisagens e discurso. As paisagens no reino de Kandy são construídas para consolidarem o discurso da ordem social monárquica, materializando imagens de textos míticos fundadores desta sociedade.

A partir daqui, devemos retornar à nossa metáfora. Não alimentamos com ela qualquer pretensão de superação da metáfora do texto construída por Duncan para a paisagem. Esta concepção constitui justamente uma das pedras fundamentais da Nova Geografia Cultural e ainda suscita bastante polêmica para que a consideremos esgotada. O que pretendemos com nosso trabalho é dar uma pequena contribuição para a análise da apropriação da paisagem como elemento formador de um discurso.

A noção de cenário se aproximaria, enfim, do conceito de paisagem precisamente através de processos de apropriação dos significados presentes na paisagem para a construção de um discurso. Assim como o discurso do espetáculo se constrói através da conjugação de toda uma diversidade de sistemas de significados, dentre os quais o sistema de significados espacial que corresponde ao cenário, o discurso político pode se formar também através da associação entre sistemas de significa-

dos linguísticos e não linguísticos, incluindo a paisagem, considerando-a também como um sistema de significados. O discurso do espetáculo se apropria dos significados relacionados às formas espaciais deste cenário como o discurso político pode se apropriar dos significados que a sociedade atribui às formas espaciais da paisagem.

OS ESPAÇOS PÚBLICOS COMO ESPAÇOS DO DISCURSO

Ao tratarmos de discursos é preciso considerar que um discurso contém um princípio básico de comunicação. Em outras palavras, é preciso que haja, além de um receptor, um emissor desse discurso. Sem dúvida, o espaço capaz de dar conta dessa necessidade para a realização do discurso é o espaço público.

Como nos mostra Gomes (2002), a definição de um espaço público pela negação, ou seja, público é tudo aquilo que não é privado, não é capaz de suprir nossas necessidades conceituais. O estatuto jurídico, por sua vez, também seria insuficiente. Tanto porque não resta dúvida que a existência do objeto precede a lei quanto porque o texto legal é incapaz de abordar a diversidade fenomenológica que constitui este espaço. A simples acessibilidade não é capaz de promover um estatuto público ao espaço, uma vez que diversos locais públicos, como escolas e hospitais, por exemplo, não oferecem livre acesso e nem por isso perdem sua qualidade de públicos.

O espaço público seria identificado por atributos diretamente relacionados a uma vida pública. É o lugar da co-presença, do convívio, do princípio da publicidade que garante à sociedade "apresentar sua razão em público sem obstáculos, confrontá-la à opinião pública e instituir

um debate" (Gomes, 2002, p. 160). O espaço público é o espaço onde se desenvolve a *mise-en-scène* da vida pública.

A dimensão da visibilidade que o espaço público proporciona é de vital importância para compreender a dinâmica espacial das manifestações políticas. Para Gomes (2002, p. 165), "o espaço físico é preenchido por um vocabulário que se declina a partir de diferentes 'lugares' e de variadas práticas". Para este trabalho, o diálogo público que os discursos pretendem estabelecer se nutre não somente pela palavra, mas também por este vocabulário geográfico.

CENÁRIOS, DISCURSOS E MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS _____

A paisagem como cenário se apóia na visão de que o cenário é um dos vários sistemas de significados que, juntos, se completam no discurso do espetáculo. Nesse sentido, mais uma vez nos apropriamos da fala de Mefistófeles, quando ela separa o teatro da ilusão. O teatro é representação, é um discurso construído para o qual o cenário, como sistema espacial de significados, tem uma grande importância. O que queremos propor com esse trabalho é a idéia de que a metáfora do cenário pode nos ajudar a compreender o papel da paisagem na construção do discurso.

Mais especificamente, trataremos neste momento da apropriação de significados da paisagem urbana para a construção do discurso político, através de análise de duas manifestações ocorridas em março de 1964. A primeira delas foi o Comício da Central do Brasil, realizado por partidários do então presidente João Goulart, em 13 de março daquele ano, na cidade do Rio de Janeiro; a segunda foi a Marcha da Família com Deus pela Liberdade,

realizada em São Paulo por segmentos da oposição como resposta ao primeiro movimento.

A escolha destas duas manifestações se dá a partir de um critério principal: a possibilidade, nos dois casos, de se evidenciar o uso da paisagem como cenário, a apropriação dos significados socialmente partilhados a respeito dos lugares de realização das manifestações.

O COMÍCIO DA CENTRAL DO BRASIL

Ao subir no pequeno palanque, de cerca de 1,60 metros de altura, montado na Praça da República, por volta das oito horas da noite de 13 de Março de 1964, uma sexta-feira, João Goulart tinha diante de si uma multidão de 100 ou até 500 mil pessoas, dependendo de onde se buscase os números. Ao olhar para a direita, o então Presidente da República veria o Palácio Duque de Caxias, sede do Comando Militar do Leste e, certamente, o mais importante edifício militar da cidade do Rio de Janeiro. Ao virar-se para a esquerda, contudo, seus olhos encontrariam a estação ferroviária Central do Brasil.

A partir das três horas da tarde a concentração na Praça da República de pessoas afluentes de toda parte da cidade e mesmo, sem exagero, de várias partes do país, já era grande. Desde o dia 19 de Fevereiro mobilizou-se a convocação popular através de diversas entidades sindicais e estudantis. A idéia principal da manifestação era mostrar em praça pública a disposição do governo de implementar as chamadas Reformas de Base que os setores populares vinham reivindicando face à instabilidade política e econômica pelas quais o país passava, bem como anunciar a mensagem pró-reformas que seria enviada ao congresso na abertura

do ano legislativo, alguns dias depois. João Goulart encontrava-se pressionado pela polarização política entre aqueles que pregavam a reformulação da constituição e a implementação da reforma, sobretudo sindicalistas, comunistas e militares de baixa patente, e aqueles ansiosos pela queda do Presidente, entre os quais se incluíam militares de alta patente e os setores mais conservadores da sociedade, sob forte influência do clero.

Enquanto outros oradores já se esmeravam em levantar o ânimo daqueles que se espremiavam entre a Praça da República, a Central do Brasil, a lateral do Ministério da Guerra, chegando mesmo às proximidades do túnel João Ricardo, fechando completamente a Avenida Presidente Vargas, no Palácio Laranjeiras o Presidente assinava o decreto da SUPRA, Superintendência da Reforma Agrária, que desapropriava terras no entorno de 10km das rodovias federais, assim como aquele que dava início ao processo de estatização de refinarias privadas em território nacional, os dois primeiros passos no longo caminho das reformas.

O anúncio dos decretos aumentou ainda mais a expectativa pela presença do Presidente no comício. Assim, quando João Goulart teve sua chegada anunciada por volta das sete horas e quarenta minutos daquela noite, a multidão exultava, fogos de artifício estouravam pelo céu escuro. Em meio à massa, despontavam cartazes e bandeiras em defesa do Partido Comunista Brasileiro, posto na ilegalidade, em apoio às estatizações ou mesmo demonstrações de apoio à luta armada para garantir as reformas. Foices e martelos eram visíveis por todos os lados. Naquele momento ainda discursava o deputado Doutel de Andrade, em nome do

PTB, garantindo o total apoio do partido ao presidente e às reformas. Mera formalidade antes do discurso que todos esperavam.

Diante da multidão, Goulart discursou por 66 minutos, muitos dos quais em improviso providencialmente ajudado pelo Chefe do Gabinete Civil, Darci Ribeiro, e recebendo com frequência copos de água das mãos da Primeira-Dama Maria Teresa. Assim como os doze outros oradores que o precederam fez uma defesa apaixonada das reformas e prometeu investir os maiores esforços para sua implementação.

Ao longe, na Praia do Flamengo, na janela de cerca de trinta apartamentos tremulava a fraca luz de velas lá colocadas propositalmente, sugeridas pelo governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda, opositor de longa data de João Goulart. A idéia era iluminar as fachadas da Praia do Flamengo até a Avenida Beira-Mar, já no Centro, como protesto contra o comício. Na escuridão, no entanto, permaneceu o fracasso do protesto que pretendia causar mal-estar no Presidente ao subir no palanque. Palanque, aliás, que sofrera uma outra tentativa fracassada de protesto na madrugada do dia 12 para o dia 13 quando militantes de extrema direita tentaram incendiá-lo. A noite parecia ser mesmo da multidão que ocupou a Central do Brasil.

Frente à Central do Brasil dos trabalhadores e ao Palácio Duque de Caxias, dos militares, naquela noite, João Goulart, um populista que nunca tivera efetiva intimidade com setores mais radicais, e que recebera o apelido de "ônibus elétrico" em virtude de suas guinadas ora para a direita, ora para a esquerda, definitivamente virou-se para a esquerda, na direção da Central do Brasil.

A reação à movimentação no Rio de Janeiro, contudo, não demorou e alguns dias depois seria realizada em São Paulo uma segunda manifestação em resposta ao comício de João Goulart, manifestação esta que ficou conhecida como a "Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade", realizada no dia 19 daquele mesmo Março de 1964, dia de São José, padroeiro das famílias.

De acordo com seus idealizadores, a Marcha constituiria justamente um movimento de reação. Mais do que apenas uma manifestação, a idéia era promover uma série de outras manifestações em várias capitais do país. Entretanto a primeira delas, a de São Paulo, tornou-se a mais célebre e decisiva, uma vez que as outras marchas se realizaram após a queda do Presidente Goulart e ficaram mais conhecidas como "marchas da vitória", incluindo a manifestação que reuniu cerca de um milhão de pessoas no Rio de Janeiro no dia 2 de Abril, dia seguinte ao anúncio do golpe.

O próprio nome já nos sugere os seus propósitos: seria um levante da "tradicional família brasileira", de acordo com os princípios católicos de seus organizadores, dentre os quais se destacavam como principais articuladores o deputado Antônio Sílvio da Cunha Bueno e o governador Ademar de Barros (que se fez representar no processo de convocação pela sua esposa Leonor de Barros), contra o "perigo comunista" alimentado por João Goulart. Preparada com o auxílio da Campanha da Mulher pela Democracia (Camde), da União Cívica Feminina, da Fraterna Amizade Urbana e Rural, entre outras entidades, a marcha paulista recebeu também o apoio da Federação e do Centro

das Indústrias do Estado de São Paulo além de alguns políticos ilustres de então, entre os quais Auro de Moura Andrade, presidente do Senado, e Carlos Lacerda, governador do estado da Guanabara e antigo opositor do governo de Vargas.

Assim como no caso do comício da antiga Guanabara, o número de participantes da Marcha é bastante incerto. No dia seguinte à manifestação, ainda sob o calor dos acontecimentos, alguns jornais chegaram a noticiar a presença de mais de um milhão de pessoas. Com o passar do tempo, no entanto, estimativas mais comedidas davam conta de um número entre 200 e 500 mil participantes, o que poderia representar, no caso de 500 mil manifestantes, até 10% da população da cidade de São Paulo então.

A despeito desta polêmica, desde cedo milhares de pessoas já se concentravam na Praça da República, apesar da partida da marcha estar marcada somente para as 16 horas. Se na Guanabara foices e martelos podiam ser vistos por toda parte, a multidão paulista ostentava símbolos religiosos e faixas com dizeres anticomunistas, como "Viva a democracia, abaixo o comunismo", "Abaixo os imperialistas vermelhos", "Vermelho bom, só o batom", "Verde, amarelo, sem foice nem martelo".

Finalmente quando se encontrou reunido o maior número de pessoas visto até então para um movimento de direita no país, a massa partiu da Praça da República em direção à Praça da Sé, passando pela rua Barão de Itapetininga, praça Ramos de Azevedo, Viaduto do Chá, Praça do Patriarca e rua Direita, até se represar ante as escadarias da catedral metropolitana, após cerca de duas horas de caminhada. De lá a multidão assistiu a uma sequência de discursos, alternando-se

no palanque autoridades políticas e eclesiásticas, culminando na celebração de uma missa “pela salvação da democracia”.

INTERPRETANDO OS CENÁRIOS

Finalmente, gostaríamos de concluir nosso trabalho oferecendo uma interpretação para a relação entre cenários e discursos nas manifestações apresentadas. Contudo, a idéia que trabalhamos não é a da obra completamente aberta, disponível a qualquer interpretação que se deseje. Esse é o grande ponto em que se concentram as críticas à semiologia na Geografia, como aponta Claval (2004). Nos apoiamos na noção de economia da interpretação, proposta por Eco (1993), segundo a qual uma interpretação só é válida se houver, de fato, uma relação coerente entre a obra e a interpretação, cujas bases devem ser buscadas na própria obra, sem extrapolar seus limites. Dessa forma, a semiologia deixa de ser uma busca por sinais ocultos e secretos, mas um olhar justamente sobre os signos evidenciados pelo autor. Esses signos, para nós, estão na paisagem escolhida para a realização das manifestações.

No caso do Comício da Central do Brasil, dois elementos do cenário chamam a atenção: a estação Central do Brasil e o Palácio Duque de Caxias. Mas de que forma eles estão relacionados ao discurso do Comício?

O Comício da Central foi uma das últimas tentativas de João Goulart angariar apoio popular em Março de 1964. Após quase três anos de um governo que oscilou entre esquerda e direita, o presidente se viu isolado pelos antigos aliados de centro e da esquerda liberal e só lhe restava como possível base de apoio a estrutura sindical que ele

ajudara a criar ainda como Ministro do Trabalho de Getúlio Vargas. Assim, o Comício foi uma tentativa de resgatar o discurso do trabalhismo populista de Vargas e tentar erguer um último pilar de apoio para um governo que já agonizava. É na direção desse discurso que a estação da Central do Brasil se faz cenário.

Criada em 1858 sob o nome D. Pedro II, a partir de 1889, com a proclamação da República, a estação passou a chamar-se Central do Brasil de forma a eliminar quaisquer referências ao império. Além de atender aos anseios republicanos, o nome Central mostrou-se bastante adequado ao significado que a estação iria adquirir: a Central do Brasil constitui o ponto final da malha ferroviária que liga os subúrbios cariocas ao centro da cidade.

Como aponta Abreu (1990), a expansão da cidade a partir de sua área central se deu, sobretudo, por volta da virada do século XIX para o século XX, de acordo com duas vertentes, cada qual baseando-se em uma forma de transporte predominante. O crescimento em direção à Zona Sul apoiou-se na implementação das linhas de bondes, estimulando o desenvolvimento urbano de áreas que já vinham sendo objeto de valorização imobiliária e consolidando a formação dos bairros burgueses de alta renda. O crescimento em direção à Zona Norte, principalmente às áreas suburbanas, por sua vez, se deu em torno da malha ferroviária que passou a servir a região. A distância em relação ao Centro, a falta de investimentos em melhorias urbanísticas assim como a intensa valorização por parte da burguesia dos bairros da Zona Sul, tornaram possível a ocupação da área pela população de baixa renda, formando os bairros operários, que completam a oposição espacial en-

tre burguesia e proletariado sugerida por Abreu (1990).

A Central do Brasil representava em Março de 1964, como de certa maneira até hoje, o Rio de Janeiro proletário e trabalhador. Trem, subúrbio e população de baixa renda se constituíam sinônimos que se contrapunham à associação entre o bonde, a zona sul e um estilo de vida moderno à beira-mar simbolizado, sobretudo, pelo novo bairro de Copacabana, cuja ocupação se deveu em grande parte à expansão das linhas de bonde, em uma estratégia muito bem sucedida das próprias companhias de bondes de preparação e revenda de áreas da zona sul que incorporou também Ipanema e, posteriormente, o Leblon.

Além da associação da Central do Brasil com as classes trabalhadoras, encontramos ainda no cenário do Comício o Palácio Duque de Caxias, então sede do Ministério da Guerra. Postar a massa de trabalhadores diante do edifício chamado pelos militares de "quartel general" era uma forma do presidente demonstrar força diante da alta oficialidade que sempre lhe fizera oposição, desde o governo de Getúlio Vargas. A estação da Central do Brasil e o Ministério da Guerra compõem, assim, o cenário do discurso trabalhista e de provocação aos militares naquela noite de 13 de Março de 1964.

A resposta para o Comício veio com a Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade sob a forma do discurso anticomunista e anti-Getúlio seis dias depois em São Paulo. Podemos privilegiar na nossa análise do cenário os pontos de partida e chegada da Marcha, cada qual como uma componente do discurso.

A partida da Praça da República responde pela vertente de oposição ao trabalhismo getulista.

Nesta Praça caíram aqueles que ficaram conhecidos como "os primeiros mártires" do movimento constitucionalista de 1932, que se opunha ao regime autoritário imposto pelos revolucionários de 1930 encabeçados por Vargas. Em uma manifestação de estudantes e trabalhadores em Maio de 1932, quatro estudantes foram mortos em confronto com partidários da revolução, marcando definitivamente a Praça da República como um símbolo espacial da resistência ao governo de Getúlio Vargas que é reconhecido até hoje pelos veteranos do movimento de 1932 e pela sociedade paulista como um todo (Borges & Cohen, 2004).

Enquanto Goulart tentava se erguer com o apoio do trabalhismo, a Marcha paulista representava uma nova tentativa de afundar este mesmo trabalhismo, como já havia se tentado em 1945. Contudo, o capital político deixado pelo suicídio de Vargas talvez ainda permitisse uma sobrevida ao seu legado. Talvez por essa razão o movimento de oposição buscou aprofundar os ataques usando a força moral do catolicismo brasileiro, virando-se na direção das acusações de infiltração comunista no governo, o que, como nos mostra Moniz Bandeira (1977), não tinha naquele momento qualquer fundamentação séria.

O discurso anticomunista encontra seu cenário na chegada da Marcha aos pés da Catedral da Sé, sede da arquidiocese da cada vez mais orgulhosa metrópole paulistana (Souza, 2004) e templo construído com o dinheiro da poderosa burguesia paulista. A luta contra o suposto comunismo do governo confundia-se ali, defronte ao monumental edifício da Sé, com a luta pela defesa dos valores da família brasileira católica e rigidamente tradicional.

Desse confronto de discursos, a história nos mostra hoje a eficiência dos ataques da oposição e a força do discurso moralista em Março de 1964. Uma pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa de Opinião Pública, IBOPE, naquele momento, apontava, ao mesmo tempo, aprovação popular ao governo e às reformas de base por ele empreendidas e preocupação crescente com o "perigo comunista" em meio à guerra fria. A manipulação do discurso anticomunista foi, sem dúvida, fundamental para garantir a relativa estabilidade social que se viu imediatamente após o golpe militar que ocorreria poucos dias depois.

Concluímos este trabalho tentando evidenciar a força de alguns símbolos presentes no espaço urbano das duas maiores cidades brasileiras em um momento chave da nossa história. Ele é um pequeno esforço no sentido de valorizar o espaço e a Geografia como elementos fundamentais para a construção de discursos. Nossos cenários urbanos são mais do que simples panos de fundos diante dos quais desenrola-se a ação de maneira independente. Os símbolos espaciais, a paisagem plena de significados, como o cenário, é também parte da própria ação, do próprio discurso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, M.A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLAN/Rio, 1990.
- BALANDIER, G. *Le pouvoir sur scènes*. Paris: Balland, 1992.
- BERDOULAY, V. *Place, meaning and discourse in French language geography*. In: AGNEW, J.A. & DUNCAN, J. *The power of*

place. Bringing together geographical and sociological imaginations. Boston: Unwin Hyman, 1989.

BORGES, V.P. & COHEN, I.S. *A cidade como palco: os movimentos armados de 1924m 1930 e 1932*. In: PORTA, P.(org.) *História da cidade de São Paulo. Volume 3: A cidade na primeira metade do século XX – 1890 – 1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

CLAVAL, P. *A paisagem dos Geógrafos*. In: . In: CORRÊA, R.L. & ROSENDAHL, Z.(orgs.) *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

COSGROVE, D. *A Geografia Está em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas*. In: CORRÊA, R.L. & ROSENDAHL, Z.(orgs.) *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

COSGROVE, D. & JACKSON, P. *Novos rumos da Geografia Cultural*. In: CORRÊA, R.L. & ROSENDAHL, Z.(orgs.) *Geografia Cultural: Um século (2)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DUNCAN, J. *The city as a text. The politics of landscape interpretation in the Kandy Kingdom*. Cambridge: University Press, 1990.

DUVIGNAUD, J. *Les Ombres collectives. Sociologie du théâtre*. Paris: P.U.F., 1973.

ECO, U. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GOMES, P.C.C. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Ao Livro Técnico e Científico, 1989.

GOFFMANN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

KOWZAN, T. *Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In: Guinsburg, J., Coelho Netto, J.T. & Cardoso, R.C. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MONIZ BANDEIRA, A. *O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil 1961-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

NELMS, H. *Como fazer teatro*. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.

ROUBINE, J.J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: Técnica e tempo, Razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SENNETT, R. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUZA, M. A. A. *Metrópole e Paisagem: caminhos e descaminhos da urbanização*. In: PORTA, P.(org.) *História da cidade de São Paulo. Volume 3: A cidade na primeira metade do século XX – 1890 – 1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

ABSTRACT

THIS PAPER CONCERNS THE INTENTIONALITY IN THE APPROPRIATION OF THE MEANINGS WHICH ARE PRESENT IN URBAN LANDSCAPES. IF WE ASSUME THE SEMIOTIC CONCEPT OF CULTURE DEVELOPPED BY GEERTZ, WE SHALL CONSIDER THE MEANINGS WHICH CULTURES BUILD AS ONE OF THE DIMENSIONS THAT CONSTITUTE SPACE. MORE SPECIFICALLY, WE WANT TO COMPREHEND POLITICAL MANIFESTATIONS AS MOVEMENTS WHICH MAY TAKE THE MEANINGS THAT ARE PRESENT IN URBAN LANDSCAPES TO BUILD ITS DISCOURSE, TAKING LANDSCAPE, IN A THEATRICAL METAPHOR, AS A SCENERY.

KEY-WORDS: POLITICAL MANIFESTATIONS; CULTURAL LANDSCAPE; SCENERY; DISCOURSE.