

História e iconologia: conteúdo nas artes visuais¹***Historiography and iconology: content in the visual arts***Judá Leão Lobo²**RESUMO**

Este artigo traz uma discussão acerca da importância da análise iconológica para a historiografia (política, social, jurídica). Vistas nesta perspectiva, as artes visuais contêm conexão profunda com o passado em que foram elaboradas, trazendo ao presente princípios, convenções e sentidos que a motivaram. Para ilustrar nosso argumento, tomaremos um exemplo concreto. A primeira República brasileira tinha de obter legitimidade e, particularmente, o Estado do Paraná. Era um Estado recente, desprovido de símbolos e tinha de criá-los. A análise iconológica desvela o imaginário que se construía naquele momento.

PALAVRAS-CHAVE: História Política, Jurídica e Cultural; Artes; Metodologia.

ABSTRACT

This article brings a discussion on the importance of the iconological analysis to the (political, social, juridical) historiography. Viewed from this perspective, the visual arts contain a deep connection with the past in which they were developed, bringing to the present principles, conventions and meanings that motivated them. To illustrate our argument, we shall give a concrete example. The first Brazilian Republic had to obtain legitimacy and particularly the State of Paraná. It was recent, devoid of symbols and had to create them. The iconological analysis discloses the imaginary that one builds in that moment.

KEY WORDS: Political, Juridical and Cultural History; Arts; Methodology.

¹ Artigo recebido em 17 de setembro de 2012 e aceito em 17 de dezembro de 2012.

² Pesquisador bolsista vinculado do grupo Pet-Direito/UFPR, realiza pesquisas em História do Direito, dialogando com política e arte.

Havia num paiz longe, para lá da terra dos sonhos, onde o céu é sempre estrellado, no reino azul de um santo rei, o mais lindo príncipe do mundo. Era alto e esbelto como o seu mais guapo guerreiro; os cabellos revoltos desmanchavam-se-lhe em torno da cabeça altiva, uma aureola doirada, e seu sorriso lhe illuminava a face como o sol, ao levartar-se, clareia e aquece a natureza!!! E esse formoso príncipe amava...Morava a sua namorada no meio de uma planicie vasta tão ampla e tão chata como o mar, que se tivesse petrificado. Num delicioso bosque de faias ella se escondia, para proteger dos rigores do dia escaldado, a brancura immaculada de umas mãos de fada. Banhava-se n'uma torrente que parecia, ao sól pleno, feita de perolas que rolavam. E cantava aos luares saudosos, melancólicas endeixas de amôr. Diariamente, ao sól posto, os apaixonados se reviam na auréola do bosque, e então a planicie immensa e o firmamento brando enviam os mais suaves juramentos de amôr que já dous noivos trocaram. Até que...Poderes miraculosos tinha o rei daquelle reino azul, e movido pelos conselheiros sagazes, que lhe advertiam desse ao príncipe encantador mulher de sangue real, resolveu converter numa pobre arvore dos campos a nympha do bosque de faias. A loucura escureceu o cerebro do mancebo, ao procurar em vão, na planicie sem fim, a sua amada e as faias de sombra por onde um riacho escorria. Toda a sua colera pezou, implacavel, sobre o reino do santo rei e depois de terriveis represalias, que comprometteram a tranquillidade do paiz, errou, doido, pelos prados, erguendo allucinadamente os braços para o céu e a gritar, que lhe restituissem o seu amôr perdido. A piedade do rei mago soccorreu-o: mas como não podia fazer com que a faia dos campos voltasse a ser mulher, converteu em arvore tambem o príncipe delirante. Numa arvore alta como uma torre, que parece querer enfiar no céu de turqueza os braços trêmulos, que o desespero fustiga: e ainda com a corôa real equilibrada muito lá encima, sobre uns ombros desfeitos que as tempestades chicoteiam, e que, nos crepusculos tristes, imitam, de encontro ao encendio do horizonte, o perfil sofredor do rei Tazir!!! Essa arvore foi o pinheiro!³

Qualquer sociedade, seja antiga, moderna ou atual, contém uma carga mítica profunda, todo um universo de mediações simbólicas, relativamente independente da realidade material; ou, para melhor nos exprimirmos, autônoma, mas exprimindo o concreto jogo de interesses em forma simbólica - a qual, necessariamente, passa pelo crivo complexo do imaginário social, cujos fundamentos se desdobram em elementos antigos, conjunturais e episódicos. Assim, qualquer “manifestação” mítica, desde o cidadão consciente e participativo da modernidade clássica até o simples e pueril conto de fadas simbolizando a origem da araucária (um dos mais fortes símbolos criados e trabalhados pela república paranista no início do séc. XX⁴), precisa prestar contas à memória e aos valores arraigados nas mentalidades

³ *Ilustração Paranaense*. Curitiba, maio-junho, 1929.

⁴ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Paranismo: o Paraná Inventado; cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2ª edição, 1998. (p. 123-134).

(individuais e sociais, concomitantemente), aos interesses dominantes em determinado contexto histórico e ao evento momentâneo, estopim imediato do movimento mítico.

Para não cair no esquecimento, ou, simplesmente, no ridículo, a formulação simbólica precisa manter correspondência com um substrato imaginário preexistente e socialmente compartilhado, sobretudo ante o *fenômeno da recepção* do símbolo constitutivo. Com efeito, se a instituição de um fundamento (político, econômico, científico, etc.) comporta algo de arbitrário, volitivo - o que permite certa manipulação -, sua recepção e adoção pelas massas vai depender diretamente da correspondência com uma prévia e determinada comunidade de sentido, que rege o imaginário e as aspirações coletivas. Trata-se mais de uma tentativa de apropriação das tendências, afinidades e fidelidades populares, dando-lhes uma significação consciente ou inconscientemente desejada, que de uma construção independente e unilateral de mitos e símbolos do poder. Em outros termos, “Exercer um poder simbólico é muito pouco agregar o ilusório a uma potência «real», mas *dobrar e reforçar uma dominação efetiva pela apropriação de símbolos, pela conjugação das relações de sentido e de potência*” (grifamos)⁵. Assim, ainda que haja evidente intenção de manipular ou inventar tradições para cooptar os imaginários sociais, o movimento de recepção dessas formulações lhes confere limites mais ou menos precisos.⁶

Não é outra a intuição de Marc Bloch, quando afirma que “O milagre régio parecia ter morrido com a fé monárquica”⁷. Não só a crença no poder curativo da realeza sustentava o rito político do toque das escrófulas na França e na Inglaterra; também a hábil manipulação política desse substrato socialmente compartilhado, tanto mais eficaz quanto mais crentes na figuração fossem os próprios manipuladores.⁸ Assim, não se trata de uma relação unilateral e

⁵ “Exercer un pouvoir symbolique, ce n’est guère ajouter de l’illusion à une puissance «réelle», mais doubler et renforcer une domination effective par l’appropriation des symboles, par la conjugaison des rapports de sens et de puissance.” [Tradução livre]. (BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux: mémoires et espoirs collectifs*. Paris: Payot, 1984. p. 18).

⁶ HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terrence. (Org). *A invenção das tradições*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997. (p. 315).

⁷ BLOCH, Marc. *Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. (p. 261).

⁸ BLOCH, Marc. *Op. cit.* (p. 278).

simplista, de mera imposição interessada, e sim de uma relação complexa, em que dominantes e dominados – embora estes estejam, evidentemente, em desvantagem – partilham as mesmas crenças⁹, o que revela que, assim como a cultura e as manifestações culturais, também as tendências e fidelidades políticas propagam-se em circularidade, fundamentando a ação de uns e a aderência de outros.

Não é porque o milagre régio extinguiu-se juntamente com a fé monárquica (no caráter divino das dinastias e dos monarcas) que, necessariamente, atingimos um estágio superior de civilização ou de progresso, em que as trevas do equívoco e do engodo tenham finalmente cedido lugar às luzes da razão e da liberdade. A modernidade, pelo contrário, revelou enorme potência mitológica, especialmente ante a esperança utópica e a inovação tecnológica. Com efeito, de acordo com Sevcenko, as mais recentes inovações técnicas não são incompatíveis com os mais arcaicos legados simbólicos, mas com eles se fundem, conferindo novas roupagens a antigos valores e ensejando toda uma série de novos comportamentos sociais, cujas raízes profundas se nutrem da longa duração. O cinematógrafo, por exemplo, desencadeou na São Paulo dos anos 20, em prejuízo das emoções religiosas tradicionais, toda uma nova devoção, igualmente calcada em ardor e transcendência, em ídolos e adoração.¹⁰

Cremos não se poderem adotar, nesse contexto, os fundamentos e pressuposições apresentados como evidentes e perpassados pela aspiração ao progresso, os quais se oferecem à reflexão a partir das diversas dimensões da vida. Revela-se, assim, a importância da investigação histórica sobre discursos e imaginários políticos, ou, para sermos mais precisos, do vínculo profundo entre essas espécies discursivas. Parece-nos essencial, para tanto, revisitarmos brevemente a substancial contribuição metodológica deixada pelo movimento historiográfico (plural, complexo e, destaque-se, composto por pessoas concretas) que se convencionou

⁹ Elias, na mesma linha, ressalta que “Tal compreensão abre um caminho para respondermos à pergunta acerca do auto-engajamento do rei. Ele não podia submeter os outros indivíduos ao cerimonial e à coerção de representar sem submeter-se a si mesmo.” (ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 150).

¹⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (p. 93).

chamar *École des Annales* (Escola dos Annales), especialmente a obra de Fernand Braudel, que teve o mérito de sistematizar a ideia das três temporalidades históricas.

Começamos, então, pelo desdobramento de maior fôlego, o qual abrange um período de amplitude secular. Trata-se, evidentemente, das estruturas sócio-históricas de longa duração, que estabelecem relações fixas e duráveis entre realidade subjacente e massas atuantes e resistem ao desgaste temporal, sendo, portanto, veiculadas por longos períodos. Tornam-se, nesse contexto, elementos estáveis para uma infinidade de gerações, que os reproduzem em maior ou menor escala. Constituem, em especial para o historiador (mas também para os sujeitos em geral), tanto um suporte quanto um obstáculo. Suporte por garantir a estabilidade de certos elementos integrantes do processo histórico e social; obstáculo por se constituir em limite quase insuperável para o sujeito social e suas experiências, sendo, nessa linha, dificilmente perceptível e uma verdadeira restrição à investigação histórica e à ação numa comunidade de sentido. Nas palavras de Braudel, “os quadros mentais, também, são prisões de longa duração.”¹¹

Obstáculos, não impedimentos. Se as raízes mais profundas dos imaginários sociais se revelam, também, as mais evidentes e incontestáveis para o senso comum (ou, simplesmente, não estão em discussão), não podemos negligenciar o procedimento do ofício histórico, neste ponto muito próximo do antropológico. A reconstrução do passado não se pode processar sem uma medida mínima de estranhamento, sob pena de encontrarmos em todas as épocas e contextos regularidades que confirmem a plenitude (ou o progresso) do presente. Não seria possível, por outro lado, abandonar toda a realidade em que o sujeito se insere, como se fosse ente intelectual e abstrato que, pela força da razão, desprende-se de sua comunidade de sentido. Eis a tensão fundamental com que nos deparamos ao lançarmos o olhar para o passado, buscando compreendê-lo e desvendá-lo em sua especificidade, mas sempre a partir de um dado momento do processo sócio-histórico.

¹¹ “(...) les cadres mentaux, aussi, sont prisons de longue durée.” [Tradução livre]. (BRAUDEL, Fernand. *Histoire et Sciences sociales : La longue durée. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 13e année, N. 4, 1958. p. 731).

Trata-se, portanto, de um esforço de compreensão (ou hermenêutico, como prefere Pietro Costa¹²), destacando-se, neste ponto, a importância de pistas, vestígios, testemunhos e emblemas que nos lega o passado. Com fundamento nesses indícios, reconstroem-se com alguma certeza não só os eventos pretéritos, mas também se destilam contextos de sentido e se isolam estruturas de mentalidade, o que nos possibilita uma arqueologia da cultura e do imaginário de tempos pretéritos sem que o contexto simbólico presente e local assuma uma proeminência inaceitável – e, conseqüentemente, a construção história se confunda com a narrativa literária.¹³ Tendo estas observações em vista, reafirmamos: as estruturas de longa duração (mentalidades) são obstáculos contornáveis, com os quais o antropólogo e o historiador devem saber trabalhar.

Outra temporalidade se revela no conjuntural, período de média duração que abriga ciclos políticos, econômicos e movimentos sazonais durando décadas ou parcelas de séculos.¹⁴ Influencia de maneira menos mediada o imaginário social, atuando sobre ele (moldando-o, às vezes, por algumas gerações) com forças que se fazem sentir e não se constituem, necessariamente, em estruturas sociais pressupostas e inconscientemente repetidas. Os imaginários sociais trabalham e são trabalhados ao sabor das tensões resultantes de um equilíbrio de figurações. Ressaltemos, desde logo, não se tratar de um momento paralelo da análise histórica, como se a realidade pudesse ser cindida sem prejuízo de sua complexidade. O conjuntural se manifesta como um momento da longa duração, enquanto esta adquire novas roupagens e desdobramentos ao sabor das diferentes conjunturas.

O episódico, ou, literalmente, o tempo dos eventos (*événementiel*), é o desdobramento histórico da vida cotidiana, das ilusões e das epifanias. Nele se enquadram a vivência cotidiana, composta de acontecimentos (grandes e pequenos, principais e secundários), manchetes de jornal, chamadas de notícia na internet e todo um mundo de

¹² COSTA, Pietro. *Soberania, representação, democracia: ensaios de história do pensamento jurídico*. Curitiba: Jurua, 2010.

¹³ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁴ BRAUDEL, Fernand. *Op. cit.* (p. 730).

elementos que reluzem no atual para logo desaparecerem¹⁵. Destaquemos, mais uma vez, o caráter meramente didático dessa temporalidade, ou, mais precisamente, a absoluta impossibilidade de se desvincularem esses três planos temporais. Não há dúvida de que também no episódico se exprimem as mentalidades e a conjuntura. O evento expressa e atualiza na vida cotidiana conteúdos latentes na longa e atuantes na média duração.

Elencadas as três temporalidades, resta-nos ressaltar a solidariedade entre elas na análise dos imaginários sociais. De fato, “Cada «atualidade» agrega movimentos de origem, de ritmo diferente: o tempo de hoje data, ao mesmo tempo, de ontem, de antes de ontem, de outrora”¹⁶. Os planos de análise histórica, nessa linha, merecem uma autonomia didática e metodológica, visto aflorarem de forma complexa e sincrética na realidade. Três momentos distintos na historiografia, três categorias de pesquisa do historiador, exprimem-se de forma indistinta, atualizando-se mutuamente, servindo de mediação umas às outras. Não são as temporalidades, portanto, a contribuição original da *École des Annales* (Escola dos Annales) para a teoria da história e sim a divisão e categorização delas, fornecendo-nos instrumentos de interpretação.

No campo da história dos imaginários sociais, de resto, a complexidade do objeto e de sua apreensão é ainda maior. Não se trata de uma realidade constante, a todo o momento disponível – ela não se apresenta ao olhar na mesma medida da vontade do observador, mas se revela em momentos favoráveis (em que se suscitam violentas emoções nas massas), exasperando-se para, tempos depois, voltar ao estado de latência. Sublinhamos, nesse ponto, as palavras de Baczko, destacando o movimento de ascensão e regressão característico dos imaginários sociais, que se manifestam em momentos específicos da vivência e experiência coletivas, “Pois a memória coletiva, como todo o fenômeno social, conhece uma história; ela atravessa períodos «frios», quando parece estar «adormecida», e períodos «quentes», quando

¹⁵ BRAUDEL, Fernand. *Op. cit.* (p. 728).

¹⁶ “Chaque «actualité» rassemble des mouvements d’origine, de rythme différent: le temps d’aujourd’hui date à la fois d’hier, d’avant-hier, de jadis.” [Tradução livre]. (BRAUDEL, Fernand. *Op. cit.* p. 735).

desperta, ressurge na superfície da vida social, encontrando formas de expressão ricas e diversas, quando se revela como uma dimensão essencial das mentalidades.”¹⁷

Além de variáveis, são perpassadas por tensões contraditórias de integração e subversão¹⁸. Podem conferir respaldo tanto a atuações de dominação quanto de contestação, a depender do equilíbrio das figurações sociais em curso num dado momento do processo histórico. Nosso interesse, nesse foco, volta-se ao estudo iconológico de estratégias de manipulação e cooptação de fidelidades adotadas por regimes políticos e ordens sociais relativamente recentes, carentes de legitimidade ou em contextos de profundas alterações, o que ilustramos pela análise dos significados terciários¹⁹ contidos por alguns símbolos do Estado do Paraná produzidos durante a primeira República (mantendo, porém, a observação acerca do potencial transformador dessas manifestações coletivas, assim como de seu potencial conservador, que, paradoxalmente, pode desencadear grandes resistências às estratégias de manipulação e cooptação).

Podemos abordar, nesse prisma, a pequena lenda que inicia este capítulo. Até os menos desavisados, certamente, ficariam surpresos em saber o contexto histórico, político e social em que a lenda do *príncipe* pinheiro se insere. Todas as figuras representantes do poder político são monárquicas, embora a estória vise a criar um símbolo vinculado às origens do Paraná republicano (falamos da segunda década do séc. XX, ainda na primeira república). Eis as estruturas de longa duração, explicitadas de forma tão mais incontestável quanto mais republicano era o seu criador²⁰. Nos pequenos gestos e movimentos involuntários, como vimos, elas se manifestam inconscientemente pela naturalidade com que fluem e circulam.

¹⁷ “Car la mémoire collective, comme tout phénomène social, connaît une histoire ; elle traverse des périodes «froides» quand elle semble être «endormie», et des périodes «chaudes» quand elle se réveille, remonte à la surface de la vie sociale, en trouvant des formes d’expression riches et diverses, quand elle se révèle comme une dimension essentielle des mentalités.” [Tradução livre]. (BACZKO, Bronislaw. *Op. cit.* p. 192).

¹⁸ RICOEUR, Paul. *L’idéologie et l’utopie:deux expressions de l’imaginaire social*. In : *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°2, 1984. p. 53-64.

¹⁹ A dimensão terciária de significação é o espaço por excelência da interpretação iconológica, como será esclarecido adiante.

²⁰ Embora a autora imediata de nossa lenda seja a senhorita Didi Caillet, eleita Miss Paraná em 1929, sabemos ser ela de autoria de Romário Martins, um dos mais destacados paranistas e, também, um dos maiores divulgadores de lendas paranaenses. Para maiores informações, ver PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* (p. 124-126).

Observamos o legado monárquico anterior, enraizado no imaginário popular e no da elite, amalgamar-se com o contexto republicano e garantir-lhe a dignidade proveniente de reis e príncipes.

O pinheiro, um dos principais (senão o principal) símbolos do Paraná republicano²¹, não era um representante do povo, mas um príncipe herdeiro, de sangue e linhagem monárquicos. Podemos supor, inclusive, ser esse descompasso entre a finalidade da lenda e seus fundamentos imaginários (os elementos simbólicos de que se apropria) uma representação inconsciente de um aspecto relevante da República no Brasil. Não só no Paraná as formas republicanas constituíam a nova roupagem do profundo legado (simbólico, político e social) do antigo regime, que assumiu feições modernas e, assim, sobreviveu sem grandes e profundas alterações²² – hipótese com a qual nos defrontaremos adiante. Se nossa intuição é correta, tinha razão Sevcenko, ao destacar ser “típico dos mitos se fundirem, se contaminarem, se irradiarem, não se excluírem. É característico deles também aderirem aos fatos consumados, legitimando por meio deles a sua substância etérea e dando-lhes, em troca, a vida eterna. Só o que não aconteceu não pode ser transformado em mito.”²³

Muitas vezes obrigadas a se manifestar no rito brasileiro que deu nome a um ensaio antropológico clássico²⁴, as hierarquias e distinções (explícitas nas roupas, nas falas, nas posturas e em todo o universo das relações sociais) são indícios bastantes para indicar o pequeno impacto da transição na cultura e no imaginário sociopolítico, havendo revolucionado mais as formas estatais e oficiais do que as mentalidades. Basta, por agora, sublinharmos a continuidade das estruturas de longa duração não só no imaginário popular – à época,

²¹ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* (p. 125-126).

²² “Mas a imagem que se tentava construir da República não condizia com os rumos que a mesma tomava, demonstrando que os vícios do antigo sistema ainda permaneciam, ainda que mascarados ou sob outras roupagens.” (PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* p. 91).

²³ SEVCENKO, Nicolau. *Op. cit.* (p. 307).

²⁴ DaMatta, Roberto. *Você sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil*. IN: *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990. (p. 146-204).

sabidamente favorável à monarquia²⁵ - mas também no das elites nacionais, como nos revela a lenda do pinheiro.

Podemos encontrar, ademais, outros elementos de longa duração, menos relevantes para nossos objetivos, mas merecedores de registro. Trata-se do caráter sagrado (santo rei) e miraculoso (poderes miraculosos tinha o rei daquele reino azul; rei mago) da realeza, ambos já ressaltados no profundo estudo de Marc Bloch sobre o dom taumatúrgico que, desde a Idade Média até os inícios da modernidade, era atribuído às linhagens reais da França e da Inglaterra. Embora se trate de uma realidade histórica e contextual, pode-se supor, sem ultrapassar os limites do razoável, ser uma manifestação específica de mentalidades difusas, compartilhadas não só por ingleses e franceses, mas também pelos povos presentes na colonização e formação do Brasil. Essa hipótese, sublinhemos, beneficia-se da adesão expressa do autor²⁶. Essas duas estruturas de longa duração, assim, são indícios que reforçam as continuidades com o antigo regime, manifestas num discurso local, mas compartilhadas numa realidade mais ampla (a República brasileira).

O tempo conjuntural da lenda, por sua vez, revela-se no momento político de razoável autonomia federativa da Primeira República, situação desejada pelos Estados de maior expressão (principalmente São Paulo) e adequada à formulação de símbolos locais de legitimidade e identidade, embora vinculados à autoridade do poder central. A economia, demais, era favorável. Posto a erva-mate não possibilitasse a ostentação e acúmulo de capital proporcionados pelo café²⁷, garantia às elites paranaenses reservas de capital suficientes para a elaboração de monumentos culturais, muitos deles dedicados, consciente ou

²⁵ A proclamação da república, paradoxalmente, ocorreu no período histórico em que Dom Pedro II adquiriu maior popularidade e adesão entre o povo, entre a arraia miúda. O povo republicano, certamente, não se constituía dos estratos mais baixos da população. Para maiores informações, ver CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²⁶ "O conceito de realeza sagrada e miraculosa, ajudado por algumas circunstâncias fortuitas, dera origem ao toque das escrófulas; profundamente enraizado nas almas, esse conceito permitiu em seguida que o rito do toque sobrevivesse a todas as tempestades e a todos os assaltos." [Grifamos]. (BLOCH, Marc. *Op. cit.* (p. 131).

²⁷ SEVCENKO, Nicolau. *Op. cit.*

inconscientemente, à consolidação do novo estado de coisas e do benefício trazido pela descentralização aos interesses locais.

As realidades política e econômica compunham um quadro altamente favorável à autonomia material e simbólica do Paraná, que, no entanto, teria de prestar contas à carência de símbolos cívicos próprios e à falta de uma identidade paranaense, de um sentimento de pertencimento compartilhado socialmente. O contexto social, com efeito, é tumultuoso e complexo num Estado relativamente recente e de composição demográfica marcadamente migratória. Se, por um lado, eram escassos os emblemas, mitos originários, lendas e, até mesmo, construções historiográficas sobre o Paraná (o que era um empecilho para cooptar e manipular os imaginários sociais), por outro, seus habitantes não compartilhavam sentimentos comuns, fossem cívicos ou culturais.

A população compunha-se, em grande parte, de imigrantes europeus com origens diversas (poloneses, ucranianos, italianos, etc.), fato que consistia em obstáculo razoável para se construir uma identidade paranaense – quais as características, tradições, hábitos e qualidades do cidadão? Precisava-se elaborar a cidadania para o Paraná republicano (regime paradoxalmente baseado na atuação popular), fato que lhe garantiria coesão e adesão sociais. Trata-se, por isso, de período rico em construções simbólicas, elaborações imagéticas, legendárias e historiográficas que, em maior ou menor medida, atendiam às necessidades desse novo Estado republicano de formular uma antiguidade e uma legitimidade inexistentes e estranhas à população desenraizada e heterogênea.²⁸

Nessa conjuntura de tensões contraditórias, mas favoráveis, manifesta-se uma enorme efervescência cultural, com desdobramento nas diversas áreas da existência social, tais como as artes visuais, a literatura, a arquitetura, a história, etc. Se o Estado não se apropriou diretamente desses produtos artísticos e intelectuais (essa interpretação seria grosseira e unilateral), certamente deles beneficiou-se ao circularem nos diversos estratos sociais e ao

²⁸ “Aqui [na lenda do pinheiro] vemos a intenção paranista em criar uma identificação entre a população local e os símbolos construídos por eles, neste caso específico o pinheiro.” (PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* p. 125).

impactarem as mentalidades e os imaginários²⁹. Embora não estivesse envolvido de forma imediata³⁰, muitas vezes atuava como mecenas e incentivador, proporcionando subsídios e eventos adequados à propagação massificada de imagens e conceitos³¹ – o que indica seu interesse nessas formulações.

A lenda do príncipe pinheiro, portanto, não exprime só a longa duração; também o contexto, ou o fluxo de figurações sociais em que se insere. Surge nas tensões da efervescência cultural paranaense, no movimento intelectual que se convencionou chamar Paranismo, sendo impossível apreender a mínima parte de seu sentido originário sem, antes, compreender o momento do processo histórico de que é resultado a representação. Embora tenha um autor, personalidade individual, não se destaca da realidade (valores, interesses, etc.) subjacente. Visava-se à elaboração de um símbolo que “resgatasse” as origens do Paraná (ainda que essa antiguidade fosse herdeira de valores e dignidades do antigo regime). Objetivava-se elaborar uma nova tradição, enraizando-a nos imaginários sociais por meio da lenda e, assim, moldando a complexidade das almas à identidade paranaense. A antiguidade supriria o desfalque de legitimação de que sofria o regime republicano (no Paraná e no Brasil), mesmo que essa legitimidade se desse pela (re)invenção do passado.

A invenção das tradições tornou-se uma necessidade sob os impactos das revoluções burguesas e industriais, que dissolveram no ar os padrões de socialidade vigentes sob o antigo regime europeu. Novas figurações sociais, adaptadas à dinâmica da nova realidade, tiveram de ser instituídas por meio de iniciativas dos Estados e da sociedade, institucionais e pessoais. “Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição

²⁹ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 2010. (p. 23).

³⁰ “Aqui se destacam as figuras de João Turin, Zaco Paraná, Lange de Morretes e João Ghelfi, entre outros que, através de sua produção artística, geradora do que se convencionou chamar *estilo paranista*, irão elaborar uma arte regional e os símbolos não oficiais do estado. Apesar de alguns caracterizarem esta produção de uma arte paranista de apenas uma elaboração de um *estilo*, foi muito mais do que isto, foi parte de um grande projeto de construção de uma identidade regional do Paraná.” (PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* p. 135 e 136).

³¹ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* (p. 161).

obrigatória”³². Na realidade brasileira, a transição de regimes políticos e os impactos da modernização foram o ensejo da formulação de novas fidelidades, que buscavam apropriar e atualizar, com maior ou menor efetividade, significações antigas e enraizadas nos imaginários.

A temporalidade de média duração oferece à análise a dimensão espetacular da existência política. Não se trata do espetáculo pontual, do evento datado, e sim do processo contínuo de ritualização e conformação das massas por meio da apropriação e da manipulação dos imaginários sociais, criando verdades simbólicas que, apesar de não corresponderem à realidade cotidiana, tornam-se parte constitutiva e fundamental dessa realidade. O movimento espetacular, portanto, não pode ser apreendido unilateralmente, como mera manifestação ideológica garantidora de um estado de coisas. Se essa característica de fato existe, não o esgota enquanto manifestação complexa que transita entre os diversos campos da existência social. Mais que mera ilusão, a *realidade espetacular* impregna o que se poderia chamar de *realidade material*, contribuindo para a formação desta ao provocar, sustentar e justificar comportamentos individuais e coletivos.

Não existe, de fato, essa dicotomia de realidades e sim interações complexas entre simbólico e material, visto serem essas categorias mais didáticas que verificáveis no cotidiano. O espetáculo sustenta o material e o material, o espetáculo³³. A lenda do príncipe pinheiro não só justificava a existência previamente dada do Paraná republicano; também contribuía para sua construção efetiva ao gerar uma identidade simbólica no imaginário popular. Criava uma relação de sentido entre massas e poder político, provocando, sustentando e justificando

³² HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terrence. (Org). *Op. cit.* (p. 10).

³³ “On ne peut opposer abstraitement le spectacle et l’activité sociale effective; ce dédoublement est lui-même dédoublé. Le spectacle qui inverse le réel est effectivement produit. En même temps la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle, et reprend en elle-même l’ordre spectaculaire en lui donnant une adhésion positive. La réalité objective est présente des deux côtés. Chaque notion ainsi fixée n’a pour fond que son passage dans l’opposé : la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel. Cette aliénation réciproque est l’essence et le soutien de la société existante.” (Não se pode opor abstratamente o espetáculo e a atividade social efetiva; esse desdobramento está ele mesmo desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente produzido. Ao mesmo tempo a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma nela mesma a ordem espetacular, dando-lhe uma adesão positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Cada noção assim fixada somente tem por fundo sua passagem ao oposto: a realidade surge no espetáculo e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a sustentação da sociedade existente. [Tradução livre]. DEBORD, Guy. *Op. cit.* p. 18-19).

comportamentos cívicos e sociais muito concretos, o que contribuía para materializar a nova ordem republicana, no interior e no exterior das almas, nos indivíduos e na coletividade.

O movimento espetacular nos conduz à temporalidade episódica, visto ser composto de vários eventos, de vários espetáculos pontuais entre si interligados. Esse caminho nos é altamente vantajoso, pois transmite, quase por si mesmo, o vínculo profundo entre a conjuntura política e o acontecimento cotidiano, ambos interagindo sobre os fundamentos da longa duração. Ora, se nossa lenda surge de um contexto espetacular específico e, assim, não foi originalmente elaborada pela sua interlocutora, Didi Caillet a divulga na qualidade de Miss Paraná em 1929, fazendo-a circular pelos vários extratos da sociedade local, inculcando-a inconscientemente no imaginário popular, compartilhado por cada um e por todos, com o auxílio de uma celebridade fugaz: endeusada hoje, esquecida amanhã. A reprodução e circulação do símbolo, portanto, sustentam-se no evento particular – destinado a repetir-se indefinidamente, com novos rostos, vozes e dignidades.

Pretendemos demonstrar como uma pequena lenda, de aparência ingênua e insignificante, pode consistir em verdadeiro *registro* de um momento do fluxo histórico de figurações sociais, tornando-se indício histórico (e, assim, fonte de interpretação). Na mesma medida em que decorre de seu contexto, representa-o e sobre ele incide, reafirmando-o por meio de sua atuação pontual. Não possui tal característica por ser uma lenda em si, visto compartilhá-la com diversas outras formas registradas, tais como, por exemplo, notícias, crônicas, obras literárias e, mais importantes para nosso estudo, artes visuais. As diversas categorias de registro, portanto, não esgotam seu sentido subjacente quando interpretadas no isolamento. Não se desdobram na multiplicidade de planos e perspectivas possíveis quando apreendidas em si e por si mesmas, alienadas do substrato histórico que lhes confere as linhas gerais, o estilo de época, as cores e a vida.

Os registros são perpassados por uma multiplicidade de elementos, que, didaticamente, classificamos em longa, média e curta duração. À luz deles se esclarece a relação de sentido estabelecida pelo símbolo e sua vinculação a finalidades políticas, ainda que não produzido diretamente pelo Estado, mas por indivíduos vinculados a uma comunidade de

sentido. A análise da lenda do príncipe pinheiro detém, para nós, um caráter mais instrumental que finalístico, embora sobre ela nos tenhamos debruçado por longas páginas. O conteúdo que nos revela, por outro lado, é o fundamento (ou o conjunto fundamental de indícios) para aprofundarmos o estudo de um desenho de João Turin (*figura 1*)³⁴, capa da revista *Ilustração Paranaense*, interpretando-o como fonte histórica e evidenciando seu caráter iconológico.³⁵

Para tornar mais intuitiva e menos misteriosa a leitura da *figura 1*, fazemos uma sugestão prévia do que seja iconologia, conceituando seu objeto em traços gerais, suficientes por agora. Tornamos nossas, para tanto, as palavras de Panofsky, segundo as quais “Numa obra de arte, não se pode divorciar ‘forma’ de ‘conteúdo’: a distribuição de cores e linhas, luzes e sombras, volumes e planos, por aprazível que seja como espetáculo visual, precisa também ser compreendida como carregada de um significado mais que visual.”³⁶ As artes visuais, assim como outras produções do espírito, não pedem para ser experimentadas somente em sua aparência imagética, em seu fenômeno imediato, que, num átimo, revela-se ao observador mais desavisado e confere-lhe a sensação (enganosa) de completude da experimentação. Seu significado ultrapassa o visual, ao mesmo tempo em que nele se concretiza; nele se oculta, ao mesmo tempo em que somente nele está sua possibilidade de revelação. Na interação entre visual e contextual, imagético e representado, emerge o esclarecimento do significado profundo e imanente às artes visuais. Essa observação nos permite continuar.

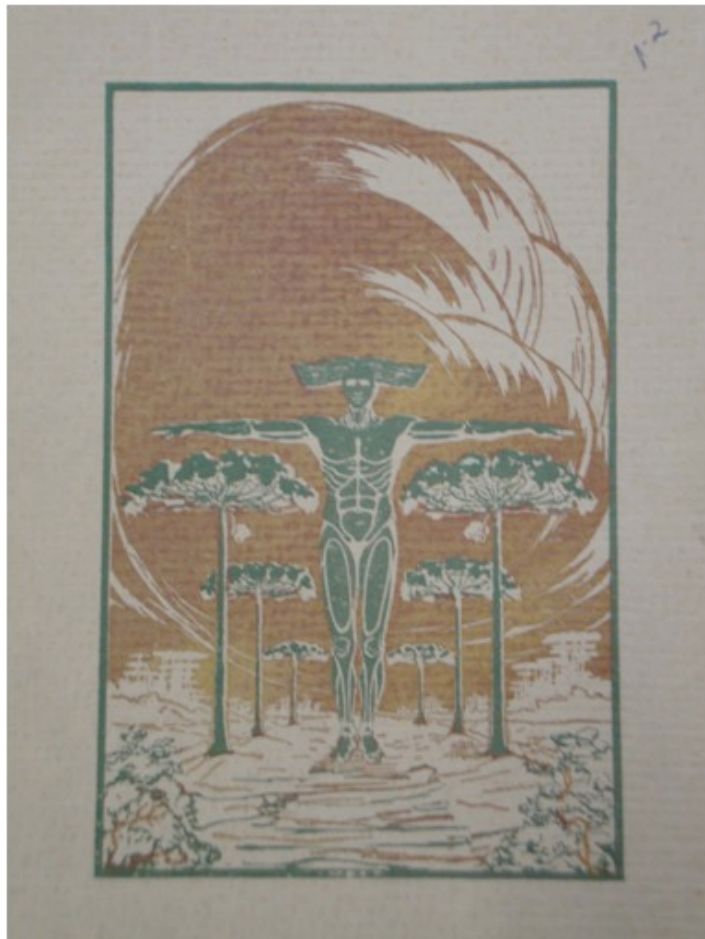
Observamos, na *figura 1*, um homem enorme entre pinheiros; seis deles formam-lhe uma passagem majestática, remetendo à origem real da silhueta representada (assim como à continuidade entre república e realeza), e a adornam com suas estaturas e posições simétricas. Três pares lado a lado, paralela e ordenadamente opostos. No meio e à frente deles, o homem sustenta-se ereto, pés e pernas muito juntos, numa postura mimética em relação aos troncos verticais de seus companheiros – ou, então, seriam estes a imitá-lo, já que é o príncipe quem fornece a antiguidade e legitimidade ao símbolo do pinheiro e, segundo a lenda, foi o primeiro

³⁴ *Ilustração Paranaense*. Curitiba, fevereiro, 1929.

³⁵ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* (p. 124).

³⁶ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011. (p. 225).

deles. Eis a ascendência das figurações políticas. Nesse ponto, há um jogo de dupla relação. A primeira envolve o Paraná republicano e os pinhais; a segunda, estes e o príncipe Tazir. A premissa comum os associa e funde, de acordo com o caráter mítico. Provavelmente não intencional a ambiguidade, assim como não o era na lenda, manifestando-se de forma inconsciente ao associar, mediatamente, o Estado republicano à dignidade da realeza. O elemento mediador, nesse caso, é o próprio símbolo do pinheiro. Os efeitos de luz e sombra, cuja impressão é sugerida pelo jogo ausência-presença de cor, marcam os traços característicos do corpo humano, especialmente a musculatura das pernas, abdômen, tórax, braços e pescoço; marcam, também, as contrações faciais.



1. *Capa da Ilustração Paranaense, com foco no desenho de João Turin.*³⁷

O conjunto delas constitui a máscara da desesperança. Os olhos, duas manchas de sombra opacas e infinitamente profundas, são de uma tristeza comovente e nos indicam o sofrimento do homem. A boca e a cadência ligeiramente rebaixada de seus extremos fazem par com os olhos. Os braços, estirados na horizontal, formam um ângulo perpendicular em relação ao corpo, o que nos recorda a forma dos galhos pertencentes à copa dos pinheiros. Dois deles, os mais próximos do homem, situam-se imediatamente abaixo dos braços, que, como as asas de um ser divino, os abençoam e sugerem harmonia e proximidade – ou mesmo o vínculo direto ligando o homem às árvores. Os cabelos eriçados seguem a mesma disposição dos braços, indicando a semelhança entre a cabeça do homem e a coroa de espinhos situada no topo dos pinhais.

Assumimos, sem mais, a hipótese de se tratar da lenda do príncipe pinheiro em forma de representação pictórica. Corremos o risco do equívoco, encontrando semelhanças e coincidências onde não existem. A probabilidade de ser uma leitura coerente, porém, é bastante alta, especialmente ante o contexto anteriormente exposto e à difusão acentuada da estória³⁸ - a ponto de ser recitada pela Miss Paraná de 1929. Somem-se, também, alguns traços pré-iconográficos que aproximam muito a imagem da lenda, tais como a posição dos braços e dos cabelos, a postura ereta com pernas e pés unidos (mimetizando os pinheiros ou conferindo-lhes o perfil estético), os olhos profundamente tristes e a disposição simétrica de pinheiros, por exemplo. Parece-nos, nessa linha, ser a silhueta do príncipe Tazir (com elementos que a aproximam tanto do humano quanto do pinheiro) situada entre os pinhais, representando a origem mítica da árvore e do símbolo, que se fundem no imaginário popular para estabelecer uma relação de sentido acerca das origens antigas (e legítimas) do Paraná republicano.

³⁷ Todas as fotografias desse estudo são nossas.

³⁸ Essa associação fundamenta-se na hipótese de que o desenho de João Turin de fato seja uma ilustração da lenda de Romário Martins, o que é provável; não, porém, uma certeza absoluta. Nesse sentido: “Talvez tenha sido inspirada [a capa da revista] exatamente em uma das principais lendas criadas pelos paranistas a do surgimento do pinheiro, dentre as tantas que encontramos na revista que se referem a esta árvore.” (PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* p. 124).

Analisamos os planos pré-iconográfico, iconográfico e iconológico do desenho de João Turin sem uma ordem definida. Esses recortes aplicam-se às artes visuais em geral e teremos a oportunidade de visualizá-los detidamente. Sublinhamos, por enquanto, apenas o fato de que todo o conteúdo levantado em cada um dos três planos de temporalidade – longa, média e curta duração – para analisar a lenda do príncipe pinheiro também pode ser aplicado à leitura de sua ilustração. Isso indica a posição excepcional que detém a representação pictórica dentre os registros, sobretudo quanto a sua capacidade de difusão em massa e seu forte impacto nos imaginários sociais. Embora repleta de informações pressupostas, a imagem circula em grande escala e é de fácil difusão, pois a pessoa comum a apreende quase automaticamente, ou seja, sem grande esforço intelectual.

Basta sabermos interrogar a representação, utilizando-nos de outros indícios, para que nos revele o seu conteúdo menos evidente, oculto pela explicitude da aparência imagética. Relevante, também aqui, a injunção benjaminiana, segundo a qual a leitura há de ser uma escovação a contrapelo.³⁹ Desvincula-se, nesse foco, do caráter vazio e retórico com que alguns a tomam de assalto, esvaziando seu conteúdo e torcendo-a a interesses diversos. Ela nos indica, ante as imagens, a superação do fenômeno aparente, a busca do conteúdo velado pela expressão imediata – que, por outro lado, faz-se a depositária incontornável dessa realidade oculta. Escovar a contrapelo é uma forma de interpretar a fonte e o processo históricos, de maneira a obter deles mais que a informação evidente, o conteúdo superficial; trata-se de tomar o elemento previamente dado para, a partir dele, buscar compromissos e vinculações não óbvias – representação de correntes políticas, princípios filosóficos, preceitos morais e religiosos, etc.

Ao lidarmos com artes visuais em geral e representações pictóricas em particular, especialmente para a finalidade de interpretação histórica, a divisão do conteúdo representado pela imagem em três camadas de penetração é de grande auxílio na apreensão tanto dos sinais mais supérfluos quanto dos conteúdos mais profundos de uma obra artística. Essas três

³⁹ LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

camadas, importante acrescentar, não encontram paralelo nas temporalidades que analisávamos anteriormente, embora qualquer desses três momentos da análise pictórica possa vincular-se a uma ou mais delas. Podemos, então, afirmar que as artes visuais contêm três etapas de interpretação, a pré-iconográfica, a iconográfica e a iconológica, obedecendo a uma ordem crescente de amplitude e verticalidade.

A dependência entre elas é quase intuitiva, sendo cada qual um pressuposto para o aprofundamento da próxima etapa. Ao analisarmos a *figura 1*, trabalhamos em larga medida com as três; não, porém, de maneira estanque ou didática, mas entrelaçando conclusões iconográficas e iconológicas na medida em que descrevíamos os caracteres pré-iconológicos da imagem. A classificação, contudo, merece um estudo mais específico. Para tanto, tomaremos por base *O Semeador (figura 2)*, de João Zaco Paraná, outro autor paranista. Essa obra nos traz duas vantagens. A primeira consiste na proximidade social e histórica com a lenda do príncipe pinheiro e sua ilustração, o que nos poupa de retrarmos toda a trama contextual subjacente; a segunda, no tratar-se de uma estátua, representação diversa da pictórica, o que nos permite ampliar os horizontes quanto à utilização das artes visuais como fonte histórica.

Passemos, então, a isolar os planos de análise na *figura 2*. A esfera pré-iconográfica compreende o mundo dos motivos artísticos (das formas puras), identificando os mais básicos elementos de uma obra, tais como a caracterização dos elementos nela verificáveis (objetos, plantas, seres humanos, etc.), a relação entre eles na totalidade da representação e o que ela significa (sem remeter a qualquer caráter alegórico, operação pertencente à esfera iconográfica) e a apreensão as qualidades expressivas (do ser ou do ambiente representados)⁴⁰. Trata-se, em suma, da identificação de significados primários: personagens, fatos e expressões.

O Semeador, nesse contexto, é um homem eslavo (caracterizado pelos traços peculiares do maxilar e do rosto), de considerável compleição física. Encontra-se em pé e movimenta-se, como se caminhasse (fato que observamos pela disposição das pernas) rumo ao

⁴⁰ PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* (p. 50).

leste. Para o mesmo ponto cardinal está voltada a face eslava, segura e confiante. A expressão é austera e o olhar, penetrante. Sem camisa e descalço, veste apenas calças e carrega uma espécie de bolsa feita em tecido, que, na diagonal, cruza-lhe o tórax e o abdômen de cima para baixo. Ela a segura firmemente com o braço e a mão esquerdos para evitar a queda das sementes; o braço direito, por sua vez, flexiona-se para trás e está prestes lançar-se adiante com força hercúlea, impulsionando as sementes mantidas na mão fechada.



2. *O sementeiro, João Zaco Paraná, Praça Eufrásio Correia.*

Feita a descrição pré-iconográfica, podemos iniciar a iconográfica, que consiste na identificação de significados e temas secundários, em saber “que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a *Ultima ceia*, ou que duas figuras combatendo entre si, numa dada posição, representam a Luta entre o Vício e a

Virtude.”⁴¹ Trata-se, portanto, de ligar motivos e combinações de motivos artísticos a assuntos e conceitos preexistentes, cujos padrões de identificação sejam reconhecíveis nos significados primários. Ora, alguns motivos contêm não apenas uma disposição de coisas, uma postura, uma relação entre objetos, como também representações convencionais (ou secundárias), que podemos nomear estórias e alegorias. A esfera iconográfica, portanto, trata da dimensão alegórica das artes visuais.⁴²

Verificamos três motivos convencionais na *figura 2*. O fato de caminhar e olhar confiantemente para o leste, direção do sol nascente, revela a esperança depositada no futuro⁴³. Ressaltemos, ademais, serem lançadas as sementes na mesma direção, o que indica a semeadura dos tempos vindouros e a expectativa da colheita. A caminhada, o olhar e o lançar das sementes, todos denotam a fé quase religiosa no progresso e no futuro (mas essa observação já arranha as barreiras do iconológico, fato indicativo da complementaridade das esferas de análise). Aproveitando a menção à religiosidade, sublinhamos o fundamento bíblico da significação secundária, sendo altamente provável esteja a alegoria do semeador baseada na parábola de mesmo nome, constante em três dos quatro evangelhos (Mateus 13: 1-23; Marcos 4: 1-20; Lucas 8: 4-15). Não podemos deixar de observar certa ironia nessa aproximação, pois, se o motivo remete à parábola, certamente não se imaginava uma aproximação tão literal – quantas sementes de fato caíram em terra boa?⁴⁴

O terceiro elemento convencional, talvez vinculado à passagem bíblica, são os próprios caracteres pré-iconográficos da *figura 2*. Eles são os mesmos adotados por Jean-François Millet, em *O semeador (The Sower - nossa figura 3)*, de 1850. Excepciona-se a perspectiva, o que é bastante razoável, uma vez que comparamos uma pintura em tela e uma estátua em bronze. O pintor delineia um homem de perfil, sendo visível apenas o lado direito de seu corpo; o escultor, um homem que podemos observar de diversas posições. Fora esse

⁴¹ PANOFKY, Erwin. *Op. cit.* (p. 50).

⁴² PANOFKY, Erwin. *Op. cit.* (p. 51).

⁴³ “(...) não à toa seu próprio posicionamento está voltado para o lado em que nasce o sol, representando seu olhar voltado para o futuro.” (PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* p. 157).

⁴⁴ Na parábola do semeador, a grande maioria das sementes não encontra solo fértil e, portanto, não se desenvolve e não gera frutos.

detalhe, a disposição do corpo é idêntica. Perna direita adiante, esquerda atrás. Seu braço e mão esquerdos sustentam o saco de tecido, que lhe atravessa tórax e abdômen na diagonal, da esquerda para a direita, de cima para baixo. O braço direito flexiona-se para trás, enquanto a mão está carregada de sementes. O homem está prestes a lançá-las adiante.



3. *O semeador*, Jean-François Millet, 1850.

A semelhança dispensa maiores considerações, especialmente ante as nossas finalidades, bastando destacar que o motivo iconográfico da *figura 2* não é uma invenção do escultor paranaense, mas se enquadra em convenções anteriores. Podemos passar, assim, à esfera iconológica, a mais profunda e complexa delas. Busca apreender os princípios imanentes à realidade sócio-histórica em que a representação visual é elaborada, visto ser ela expressão de filosofias, religiões, grupos, períodos, etc. – embora condensados por um indivíduo e numa obra. Ela encontra nos dois planos anteriores (motivos primários e secundários) seu fundamento essencial, a base para o salto em direção ao contexto geral da representação. Ao

adotarmos essa perspectiva, apreendemos as significações primárias e secundárias em sua realidade simbólica.⁴⁵

A *figura 2* remete a um ponto específico do processo histórico, muito próximo daquele em que surgem a lenda do pinheiro e a *figura 1*. João Zaco Paraná era um paranista, assim como Romário Marins e João Turin, fato que influenciou não somente o significado subjacente a *O Semeador*; também a própria conformação artística da obra. O estilo paranista era a mediação necessária à formulação artística. Sublinhemos, nesse sentido, o apontamento de Ernst Hans Gombrich, segundo o qual “O artista, não menos que o escritor, precisa ter um vocabulário antes de poder aventurar-se a uma ‘cópia’ da realidade”⁴⁶. A forma como tal processo ocorre será objeto de estudo adiante, bastando, por enquanto, pressupor a informação. Observamos, assim, uma série de diferenças tipológicas entre as *figuras 2 e 3*, apesar da inquestionável semelhança de motivos. O semeador da *figura 3* não possui um rosto, é um sujeito anônimo cujo chapéu lança sombras sobre a fisionomia; o da *figura 2*, por outro lado, não apenas o possui, como o possui com traços bastante específicos.

Sabemos ser a escultura uma homenagem da colônia polonesa ao Paraná por ocasião do Centenário da Independência do Brasil, sendo o trabalho encomendado para exposição ao público em 1922 (embora somente em 1924 estivesse pronto). Bastante compreensível, portanto, fosse o rosto explícito e tivesse traços marcadamente eslavos, senão poloneses; o momento episódico imprimiu-lhe suas exigências: deixou indícios da influência polonesa na realização da obra. A expressão segura e confiante, assim como o olhar firme voltado para o futuro, denota o otimismo típico do período, ressaltando a esperança no cidadão paranaense e nos frutos das sementes por ele lançadas no solo do Estado. Embora a intenção

⁴⁵ “Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença Italiana, ou de uma atitude religiosa particular, *tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais* que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse ‘algo mais’. *A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar)* é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição a ‘iconografia’.” [Grifamos]. (PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p. 53).

⁴⁶ GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (p. 75).

original de Zaco Paraná fosse a de representar o imigrante eslavo que semeava as terras do Paraná, a recepção do símbolo ampliou-se de maneira não pretendida pelo escultor, moldando-se ao conceito mais amplo e geral de cidadania. Seu impacto nas mentalidades, em outros termos, foi muito mais amplo e profundo do que poderia o autor imaginar.

O Semeador, com efeito, torna-se a representação do cidadão herói que constrói o futuro do Estado e em sua estória deixa uma marca⁴⁷. “Uma das grandes vantagens desta figura era o fato de que (...) pode ser qualquer um, qualquer pessoa que se enquadre na caracterização de paranista, ou seja, aquele que semeia a cultura, as artes, o solo, as fábricas, todos aqueles que deixam sua semente para um Paraná melhor”⁴⁸. Observamos, nesse ponto, um forte indício da complexidade dos imaginários sociais, sobretudo no fenômeno da recepção. Ela parece ser independente da intenção original do indivíduo enunciante, obedecer a regramentos relativamente autônomos da pretensão individual do artista. O efeito provocado pela escultura, no caso, obteve uma circulação mais abrangente que a esperada, extravasando a realidade pontual a que se destinava (colônia polonesa) para tornar-se o emblema da cidadania no Paraná. O contextual, nesse ponto, imprimiu sua marca na obra de arte: transpôs o significado original do símbolo, ainda que seu significante (a própria escultura) em nada se tenha alterado.

Gombrich, mais uma vez, oferece-nos um esclarecimento ao ressaltar não depender a arte visual somente da linguagem artística disponível em determinada época e do objetivo que o autor lhe confere. Vincula-se, também, às demandas sociais e políticas, ou, transpondo para nossa linguagem, à tensão das figurações sociais em determinado momento. “A forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso.”⁴⁹ Podemos supor, com razoável probabilidade, atendessem a forma assumida por *O Semeador* a princípios gerais circulantes no contexto sócio-histórico, embora essa formulação fosse involuntária ao próprio autor, que pretendia

⁴⁷ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* (p. 157).

⁴⁸ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Op. cit.* (p. 157).

⁴⁹ GOMBRICH, Ernst Hans. *Op. cit.* (p. 78).

representar a positiva influência dos poloneses na construção do Estado. Encontrou a escultura, assim, repercussão ampliada nos imaginários sociais, realizando circuitos muito mais amplos de circulação tanto por sofrer ressignificação no momento em que as massas e a elite recepcionavam o símbolo, quanto por, desde o início, conter elemento emblemático e mais amplo, impresso no momento da composição.

Mencionamos o caráter emblemático da *figura 2*. Trata-se, com efeito, de um emblema propriamente dito, assim como a *figura 1*. Ambas adquirem uma conformação mais que alegórica; remetem a algo mais que somente alegorias. O desenho de João Turin não consiste em mera representação da estória do príncipe pinheiro, transcendendo-a para conformar um símbolo de identificação (e de construção) do Paraná republicano, indicando à população a origem, antiguidade e legitimidade dele (embora todas fincassem raízes na dignidade da realeza). *O Semeador*, por sua vez, ultrapassa os limites da representação pretendida pelo autor, angariando amplos circuitos de circulação social e, assim, reforçando aos olhos da massa (e também da elite) as qualidades e características do cidadão paranaense.

Avaliamos, portanto, dois emblemas do Paraná republicano, ambos produzidos no início do séc. XX; ou seja, num contexto sócio-histórico caracterizado pela peculiaridade, mas que, ao mesmo tempo, integra um projeto nacional (a República brasileira). Concluímos, nessa linha, tratar-se de dois emblemas políticos. Um expressa a “identidade” do próprio Estado, legitimando-o e conferindo-lhe adesão social; outro, o ideal de cidadania, induzindo nos indivíduos um sentimento de pertencimento à comunidade paranaense. Ambos inserem-se numa fase do processo histórico marcado pela política de massas e pela invenção das tradições, necessidade premente em contextos de transição: não apenas a transição de monarquia para república, caso particular do Brasil, como também os impactos que as ondas de modernidade causavam na ordem social, política e institucional do país.

Falamos em expressão inconsciente de características socialmente exigíveis, independente da vontade do sujeito enunciante. Fomos mais além, fundamentando hipóteses interpretativas sobre essa base, como o vínculo com a realeza na lenda do príncipe pinheiro e a significação mais ampla contida em *O Semeador*. Não seria razoável restasse meramente

pressuposto, revelando-se a necessidade de justificarmos o fundamento que sustenta tantas de nossas hipóteses. Deparamo-nos, assim, com a necessidade de realizar alguns apontamentos acerca da formação coletiva da individualidade.

O esclarecimento do conceito encontra-se vinculado a uma questão fundamental. Seria a sociedade a criar os indivíduos, ou seriam os indivíduos a criar a sociedade? Elias, perscrutando-a, refuta a validade de ambas as formas de questionamento, pois somente levam a aporias e a querelas inúteis⁵⁰. Não se trata de momentos distintos. A sociedade é constituída por indivíduos, assim como os indivíduos são formados pela sociedade. A lógica sufocante das análises dicotômicas deve ser descartada em prol de instrumentos mais aptos a captar a complexidade da vida social, da configuração simbólica e material de determinada cultura, em determinado ponto do processo sócio-histórico. A questão da individualidade, como a percebemos no contexto das sociedades ocidentais é fruto de uma longa conformação, marcada mais pela descontinuidade que pela linha ascendente da evolução⁵¹. Da mesma forma os padrões de civilidade, com destaque para os modos⁵².

O processo sócio-histórico, assim, é composto por diversas *figurações* sociais (ou pelo fluxo delas), dentro das quais atuam inúmeros indivíduos; estes, por sua vez, constituem figurações entre si, das quais dependem as suas próprias individualidades, tornando-os interdependentes tanto de seus parceiros de figuração quanto da realidade social. A sociedade, portanto, não é um fenômeno exterior às realidades individuais; tampouco estas poderiam manter-se fora da realidade interativa que lhes garante a significação⁵³. Ambos, certamente, mantêm sua relativa autonomia. Não existem figurações na ausência de sujeitos, embora deles possam pontualmente prescindir para sua continuidade⁵⁴; não existem sujeitos fora de

⁵⁰ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. (p. 68).

⁵¹ ELIAS, Norbert. *Op. cit.* [2001]. (p. 254).

⁵² ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes* (v. 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

⁵³ ELIAS, Norbert. *Op. cit.* [2001]. (p. 43).

⁵⁴ ELIAS, Norbert. *Op. cit.* [2001]. (p. 51).

figurações, posto possam, dentro de sua rede de interdependências, decidir por si mesmos e atuar com parcial liberdade.⁵⁵

A personalidade se constitui de forma estritamente contextual. Ela é forjada dentro das várias figurações de que participa o indivíduo, a partir da introjeção de valores, princípios filosóficos e políticos, convenções, linguagens, etc. Por isso, cada sociedade produz e reproduz sua própria conformação simbólica, perpetuando-se por meio de individualidades destinadas a reproduzi-la e também transformá-la enquanto realidade vivida⁵⁶. Todo o contexto social, portanto, está fundamentado numa sensibilidade específica, sobre a qual se erigem mecanismos de produção e reprodução dessa lógica. Nossas *figuras 1 e 2*, assim, instituem símbolos que, buscando atingir as raízes profundas dos imaginários, induzem a conformação de figurações sociais e indivíduos às necessidades de um poder político sem tradição e carente de legitimidade.

Dentro desse fluxo sócio-histórico de figurações, vislumbramos como um autor pode, mesmo involuntariamente, imprimir exigências sócio-históricas em sua representação visual. Elas enraízam-se em sua individualidade, ao mesmo tempo em que são compartilhadas por diversos outros indivíduos interdependentes: indícios de um tempo e um local. As artes visuais, em suma, exprimem o fluxo de figurações sociais em curso no momento de sua criação, razão pela qual nos é lícito apreendê-las como manifestação de um contexto sócio-histórico e de seus conflitos, esperanças e pretensões. Podemos, portanto, trabalhá-las como fontes de reconstrução do imaginário político.⁵⁷

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux: mémoires et espoirs collectifs*. Paris: Payot, 1984.

⁵⁵ ELIAS, Norbert. *Op. cit.* [2001]. (p. 157).

⁵⁶ FREUD, Sigmund. *Psicologia de grupo e análise do ego*. IN: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Freud*. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA., 1976. p. (163).

⁵⁷ GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (p. 272).

BLOCH, Marc. *Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BRAUDEL, Fernand. *Histoire et Sciences sociales : La longue durée*. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 13e année, N. 4, 1958.

COSTA, Pietro. *Soberania, representação, democracia: ensaios de história do pensamento jurídico*. Curitiba: Jurua, 2010.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 2010.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. *O processo civilizador: uma história dos costumes* (v. 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FREUD, Sigmund. *Psicologia de grupo e análise do ego*. IN: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Freud*. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA., 1976. p. (163).

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terrence. (Org). *A invenção das tradições*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Paranismo: o Paraná Inventado; cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2ª edição, 1998.

RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie:deux expressions de l'imaginaire social*. In : Autres Temps. Les cahiers du christianisme social. N°2, 1984.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.