



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – ICHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH/UFAM
MESTRADO EM HISTÓRIA

Harrison Arnaldo França dos Santos

**A representação da Amazônia nas ilustrações de Júlio Verne ao Urtigão. 1881 –
1994.**

Manaus
2016

Harrison Arnaldo França dos Santos

**A representação da Amazônia nas ilustrações de Júlio Verne ao Urtigão. 1881 –
1994.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. James Roberto
Silva.

Manaus
2016

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S237r Santos, Harrison Arnaldo França dos
A representação da Amazônia nas ilustrações de Júlio Verne ao Urtigão. 1881 – 1994. / Harrison Arnaldo França dos Santos. 2016
133 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: James Roberto Silva
Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Representações da Amazônia. 2. Historiografia. 3. Figuras regionais. 4. Identidade amazônica. I. Silva, James Roberto II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

TERMO DE APROVAÇÃO

Nome: SANTOS, Harrison Arnaldo França dos

Título: A representação da Amazônia nas ilustrações de Júlio Verne ao Urtigão. 1881 – 1994.

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Amazonas para obtenção do título de Mestre em História

Aprovado em:
Banca Examinadora

Prof. Dr. James Roberto Silva (Orientador/Presidente) Instituição: UFAM

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Maria Evany do Nascimento (Membro) Instituição: UEA

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Glauber Cícero Ferreira Biazio (Membro) Instituição: DH/UFAM

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Manaus
2016

Is 55:11

Dedico

Agradecimentos

O meu mais profundo agradecimento ao meu orientador, o professor Dr James Roberto Silva que no sentido literal da palavra foi um orientador incansável e extremamente paciente, e esteve presente nos momentos mais sombrios dessa minha jornada acadêmica onde tive que enfrentar as mais diversas adversidades no campo pessoal e profissional. Mais do que orientações acadêmicas e apontamentos sobre referências teóricas, o professor James se mostrou um grande amigo, que me orientava de maneira segura quanto ao que eu deveria fazer nas horas de dificuldade, na certeza de que eu poderia contar com ele sempre, desde o momento em que eu fui aceito como aluno especial na sua disciplina até o bom momento vivido que é a defesa desta dissertação.

Agradeço também ao professor Dr Glauber Cícero Ferreira Biazo pela gentileza e profissionalismo quando participou da minha qualificação contribuindo de maneira ímpar para o enriquecimento desta pesquisa, oferecendo dicas de publicação e citando autores até aquele momento desconhecidos por mim, mas que alavancaram este trabalho, lembrando também da maneira solícita que o professor Glauber atendeu ao meu pedido para uma reunião de orientação que foi muito esclarecedora sobre identidade e representação, mas que infelizmente por razões alheias a minha vontade só foi possível realizar uma.

Ao professor Dr Otoni Moreira Mesquita que além de participar da banca de qualificação foi atencioso ao abrir as portas da própria residência e compartilhar o enorme acervo de fontes visuais, além dos diálogos sobre imagens, técnicas de desenho, autores estrangeiros e representação com temática amazônica.

O amigo de universidade, professor e antropólogo Me Emerson da Silva Rodrigues conhecido também como Amazoner Okaba que me socorreu no momento de estagnação intelectual e ajudou muito quando respondeu o que compreendeu desta pesquisa me apresentando outro ponto de vista diferente do habitualmente conhecido por mim como historiador.

O também amigo Me Hélio da Costa Dantas com sua incrível biblioteca pessoal que tinha sempre os títulos que eu precisava para das prosseguimento na pesquisa, além das conversas informais sobre os agentes sociais detentores da capacidade de produzir discursos e quem seria capaz de representar a Amazônia através destes, e da grande desenvoltura com equipamentos eletrônicos e de informática que servem de grande ajuda.

Minha gratidão também para a professora Especialista Maria do Perpétuo Socorro Lino que dedicou horas a me ajudar a diagramar e formatar a pesquisa e não menos importante, pelas conversas elucidadoras e desafiadoras que tivemos quando ainda trabalhávamos juntos.

Meu agradecimento também à professora Especialista Alzanira de Souza Santos, que se prontificou para fazer a revisão ortográfica, além de contribuir com muitas palavras de incentivo.

Agradeço imensamente a minha esposa Michele que sempre esteve comigo e acreditou neste sonho, que aceitou mudar de cidade e reformular completamente as nossas vidas pela minha realização pessoal e profissional, por saber interpretar os mínimos sinais me oferecendo ajuda sempre que eu necessitava e permanecer firme nos momento de tribulação e quando eu achava que tudo estava perdido ela me ficava ao meu lado e enfrentávamos juntos os desafios sempre um fortalecendo o outro.

Aos meus filhos Eros e Heitor que nos momentos mais importantes da redação desta pesquisa chamavam minha atenção para algo que eles achavam importante no cotidiano deles, algum desenho animado na TV, um momento crucial no vídeo game, um filme que merece uma atenção especial ou simplesmente para ficar junto deles, demonstrando a importância das pequenas coisas, evidenciando que nada deve ser negligenciado em detrimento de outra coisa. Família, estudos e trabalho devem se completar.

O passado que estudamos é só um constructo de nossas mentes. Esse constructo é, em princípio tão válido quanto outro, quer possa ser apoiado pela lógica e por evidências, quer não. **Eric Hobsbawm**

Resumo

Esta dissertação é uma análise sobre as representações da Amazônia nas ilustrações encontradas em dois suportes distintos, os livros e as revistas em quadrinhos, que são comumente encontrados no cotidiano dos atores sociais da região amazônica. O estudo está direcionado para o processo de circulação das imagens englobando toda a cadeia comunicativa, que é iniciado na concepção das ideias por aqueles que detém o poder da representação, passando por aquilo que é representado até o público alvo que produz as próprias conclusões daquilo que observam demonstrando que não são leitores passivos. Além disso, a pesquisa aborda as lutas pelas afirmações das identidades entre as figuras históricas regionais que não se reconhecem nos desenhos produzidos e os agentes sociais responsáveis pelas escolhas do que será representado, os discursos ideológicos que embasam essas escolhas e o que elas significam. O recorte temporal estudado é um pouco maior que um século, ele tem início a cerca de 1880 e se estende até a última década do século XX, em uma primeira impressão pode parecer demasiado amplo, mas ele está dividido em três períodos históricos distintos e apresentam o mesmo tipo de desenhos para representar a Amazônia. Sendo assim, a razão para a realização desta pesquisa historiográfica deu-se pela necessidade de discutir a maneira como se processa o entendimento por parte dos observadores das imagens e das imagens desenhadas com o objetivo de representar a Amazônia considerando que cada indivíduo receptor possui uma bagagem cultural que influenciará no resultado.

Palavras-chave: Representação; Identidade; Imagem; Amazônia.

Abstract

This thesis is an analysis of the representations of the Amazon in the illustrations found in two different media, books and comic books, which are commonly found in everyday social actors in the Amazon region. The study is directed to the process of circulation of images encompassing the entire communication chain, which starts in the design of ideas for those who have the power of representation, through what is represented to the target audience that produces its own conclusions of what they note showing that they are not passive readers. In addition, the research addresses the struggles the statements of identities between regional historical figures who do not recognize themselves in drawings produced and social agents responsible for the choices that will be represented, the ideological discourses that support these choices and what they mean. The time frame studied is slightly larger than a century, it begins around 1880 and extends until the last decade of the twentieth century, at a first impression may seem too broad, but it is divided into three distinct historical periods and present the same kind of drawings to represent the Amazon. Thus, the reason for the realization of this historical research was due to the need to discuss how to handle the understanding by the observers of images and pictures drawn in order to represent the Amazon considering that each receptor individual has a luggage cultural that influence the result.

Keywords: Representation; Identity; Image; Amazon.

Lista de Figuras

- Figura 1. “Torres acendeu o cachimbo”. p. 18
- Figura 2. “Torres recomeçou a perseguição”. p.21.
- Figura 3. “Eram brasileiros”. p. 22.
- Figura 4. “Iquitos”. p. 23.
- Figura 5. “Minha, na época, estava com vinte anos”. p. 25.
- Figura 6. “Alguns índios perambulavam na desembocadura desse curso d'água”. p.27
- Figura 7 "A Jangada". p. 28.
- Figura 8 "Capa do livro *A Jangada* de VERNE, Júlio, 2003." p. 29
- Figura 9. "A jangada não demorou a se firmar na corrente". p. 30.
- Figura 10. "O sol penetrou aos borbotões até o solo úmido". p. 32.
- Figura 11. "A construção começou sem demora". p. 34.
- Figura 12. "Os arpões foram arremessados". p. 35.
- Figura 13. Capa da 3ª ed. *Viagens Através do Brasil*. p. 39.
- Figura 14. Capa da 7ª ed. *Viagens Através do Brasil*. p.39.
- Figura 15. “Região Setentrional de Amazônica”. p. 40.
- Figura 16. Mapa Político do Brasil. p. 41.
- Figura 17. Ilustração de Ariosto Espinheira. p. 42.
- Figura 18. "Voando sobre o rio Amazonas". p. 43.
- Figura 19. "Palhoça Amazônica". p. 45.
- Figura 20. "Cabanas de seringueiros à beira do rio-mar". p. 45.
- Figura 21 "Extração da borracha". p. 48.
- Figura 22 "Defumação do látex". p. 48.
- Figura 23 "Extração da borracha: o seringueiro faz no tronco as incisões em forma de V". p. 49.
- Figura 24 "Defumação do látex, suco leitoso solidificado da seringueira". p. 49.
- Figura 25 "Vaqueiro do Rio Branco". p. 52

Figura 26 "Tipo de vaqueiro amazônico". p. 52.

Figura 27 "Trecho da avenida Castilho França, em Belém". p. 55.

Figura 28 "Manaus teatro Amazonas". p. 56.

Figura 29. "Certo dia na Amazônia". p. 59.

Figura 30. "Aventura na Amazônia". p. 62.

Figura 31. "Aventura na Amazônia". p. 62.

Figura 32. "Aventura na Amazônia". p. 63.

Figura 33. "Aventura na Amazônia". p. 64.

Figura 34. "Aventura na Amazônia". p. 64.

Figura 35. "Aventura na Amazônia". p. 65.

Figura 36. "Aventura na Amazônia". p. 65.

Figura 37. "Aventura na Amazônia". p. 65.

Figura 38 "Aventura na Amazônia". p. 66.

Figura 39 "Aventura na Amazônia". p. 67.

Figura 401 "Aventura na Amazônia". p. 67.

Figura 41 "Aventura na Amazônia". p. 67.

Figura 42 "Aventura na Amazônia". p. 68.

Figura 43 "Aventura na Amazônia". p. 69.

Figura 44 "Aventura na Amazônia". p. 69.

Figura 45 "Aventura na Amazônia". p. 69.

Figura 46 "Aventura na Amazônia". p. 70.

Figura 47 Mister No, nº 1, 1990, p.72.

Figura 48 Mister No, nº 1, 1990, p. 73.

Figura 49 Mister No, nº 1, 1990, p. 73.

Figura 50 Mister No, nº 1, 1990, p. 74.

Figura 51 Mister No, nº 1, 1990, p. 74.

Figura 53 Mister No, nº 1, 1990, p. 75.

Figura 53 Mister No, nº 1, 1990, p. 76.

Figura 54 Mister No, nº 1, 1990, p. 77.

- Figura 55 Mister No, nº 1, 1990, p. 77.
- Figura 56 Mister No, nº 1, 1990, p. 78.
- Figura 57 “Manaus, aí vamos nós! ”. p. 79.
- Figura 58 “Manaus, aí vamos nós! ”. p. 80.
- Figura 59 “Manaus, aí vamos nós! ”. p. 82.
- Figura 60 “Manaus, aí vamos nós! ”. p. 83.
- Figura 61 “Manaus, aí vamos nós! ”. p. 84.
- Figura 62 “O uirapuru”. p. 86.
- Figura 63 “O uirapuru”. p. 88.
- Figura 64 “O uirapuru”. p. 89.
- Figura 65 “O uirapuru”. p. 89.
- Figura 66 “Serra Pelada”. p. 90.
- Figura 67 “Serra Pelada”. p. 90.
- Figura 68 Carta de leitores para Ed. Record, In: Mister No, nº 3, seção amazon express. 1990, p. 93.
- Figura 69 Carta de leitores para Ed. Record, In: Mister No, nº 5, seção amazon express. 1990, p. 94.
- Figura 70 Informações anexas, In: Mister No, nº 1, sessão Inverno verde. 1990, p. 95.
- Figura 71 Informações anexas, In: Mister No, nº 3, seção inverno verde. 1990, p. 96.
- Figura 72 Carta de leitores para Ed. Record, In: Mister No, nº 5, seção amazon express. 1990, p. 97.
- Figura 73 Carta de leitores para Ed. Record, In: Mister No, nº 6, seção amazon express. 1990, p. 98.
- Figura 74 Carta de leitores para Ed. Record, In: Mister No, nº 6, seção amazon express. 1990, p. 99.
- Figura 75 Pokebola. p 116.
- Figura 76 Ash protagonista do anime Pokemon atirando uma pokebola. p. 117.
- Figura 77 Pokemon selvagem sendo capturado. p. 117.
- Figura 78 " Isto não é um cachimbo " MAGRITE, René. p. 122.
- Figura 79 Capa da revista "Esquadrão Amazônia" vol. único, Dist. empresa de telefonia móvel, Amazônia Celular. p. 125.

Sumário

INTRODUÇÃO	14
Capítulo 1 – Viagens pela Amazônia	18
1.1 – O realismo fantástico.....	18
1.2 – Funções didáticas	38
Capítulo – 2 A Amazônia nos quadrinhos	60
2.1 – “O cenário Amazônia”.	60
2.2 – A resposta dos leitores.....	94
Capítulo 3 – Afinal, por que esta representação?.....	104
3.1 – Quem representa o que?	104
3.2 – As razões de uma escolha.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
Referências bibliográficas	Erro! Indicador não definido.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo o estudo das representações e das identidades da região amazônica postas nas ilustrações que serviram de fontes visuais. A problemática consiste na maneira como os sujeitos sociais e a Amazônia são representados nos suportes da cultura popular e como os consumidores recebem e processam estas informações.

Por entender que nas relações humanas nada é natural, haja vista que são construções culturais, não seria correto afirmar que o tema escolhido se deu por uma simples questão de afinidade pessoal. Concordo que ter proximidade com o tema e com as fontes estudadas influencia muito, mas não perceber toda a construção e contextualização histórica, bem como o envolvimento dos sujeitos no tema tratado seria ignorar o olhar de historiador sobre a realidade vivida. Então, o problema se configurou ao perceber uma repetição no modelo utilizado para a representação da Amazônia, primeiramente nas mídias digitais da cultura pop, e após uma averiguação, em outras imagens e desenhos nos mais diversos suportes. Contudo para a viabilidade desta pesquisa eu escolhi somente dois suportes: os livros e as revistas em quadrinhos.

Os livros e revistas em quadrinhos possuem um campo de debate já estruturado no campo da historiografia, lembrando que os livros têm um espaço maior que as HQs, todavia, o estudo sobre os sujeitos históricos utilizando um instrumental teórico-metodológico focado nas ilustrações encontradas nestes suportes escolhidos ainda era um campo novo a ser estudado, e mais novo ainda se o estudo for concentrado somente na região amazônica. Daí a importância dessa dissertação para a sociedade, a comunidade acadêmica e para o campo historiográfico, é ela estar embasada no enfoque regional, nas fontes alternativas que tratam de uma problemática já debatida, mas sob uma nova perspectiva promovida pela utilização das imagens e pelo ineditismo do tema.

O presente trabalho visa examinar o processo histórico de construção de uma certa representação da Amazônia nas figuras encontradas em suportes impressos, publicados em diferentes períodos históricos, dentro do recorte temporal que vai de 1881 a 1993. Mais especificamente, esses suportes são: um livro de circulação mundial, publicado em 1881, direcionado a um público supostamente elitizado; uma edição impressa de um programa educacional de rádio, que foi ao ar na década de 1930, direcionado ao público

infanto-juvenil; e histórias em quadrinhos (HQs), publicadas originalmente na segunda metade do século XX e republicadas na década de 1990. Esse exame será acompanhado de um aparato dissertativo acerca da conjuntura social das épocas abordadas e das lutas pela identidade.

A metodologia empregada para a execução deste trabalho seguiu os seguintes passos: primeiro, o problema foi percebido e delimitado; em seguida houve uma reunião de fontes visuais para uma análise primária que, posteriormente, sofreu uma segunda seleção. O segundo passo foi a leitura de um referencial teórico que suprisse a necessidade de uma compreensão mais ampla da análise de fontes visuais, e auxiliasse o entendimento dos conceitos, primeiramente, de representação, e também de identidade e estereótipo. A partir destes dois recursos, basicamente, cheguei à redação da dissertação, na qual mobilizei o instrumental de autores como Ulpiano Meneses, Roger Chartier, Stuart Hall e François Hartog.

O tema da pesquisa foi escolhido para compreender o processo de representação da Amazônia nas imagens, e como essa representação é percebida na construção da realidade. Por entender que já existem muitas análises sobre os textos de representação que abordam a região e que já foram muito debatidos pelos intelectuais locais, vislumbrou-se essa nova abordagem sobre uma problemática antiga ao utilizar outras fontes como recurso, no caso, as fontes visuais. Desta maneira não se está afirmando que esta será uma pesquisa que trará resposta a todos os questionamentos ou que substituirá o que já foi feito. Na verdade, o tema e a abordagem desta pesquisa foram escolhidos para dar mais uma contribuição para um debate tão caro para a academia e a sociedade.

No primeiro capítulo, intitulado “Viagens pela Amazônia”, que está dividido em duas partes, discorrer-se-á sobre o relato dos viajantes sobre a região amazônica. O primeiro subcapítulo aborda o tratamento dado pelo romancista francês Júlio Verne para os relatos dos viajantes que passaram pela Amazônia, mais precisamente Paul Marcoy, que, por sua vez, teve os seus relatos publicados na revista francesa *Le tour du monde*. A maneira como o romance foi produzido serviu de direcionamento para as ilustrações de Bennett, que representou o local de uma maneira específica baseada na visão do colonizador europeu, que tinha por missão levar o desenvolvimento para a Amazônia sem tomar em consideração a participação das populações nativas e afrodescendentes. O segundo subcapítulo apresenta o resultado da análise feita sobre os desenhos de Percy

Lau, que ilustraram a coleção *Viagem através do Brasil*, de Ariosto Espinheira, que recebeu o mesmo nome do programa de rádio que o autor transmitia na década de 30 do século XX. Nessa coleção, outros aspectos da região amazônica são abordados, bem como outras figuras históricas e a participação dos migrantes na formação da população local, mas notar-se-á que a mesma representação é utilizada, porém com intuítos educacionais e para a formação de um sentimento cívico no público infanto-juvenil.

O capítulo dois, “A Amazônia nos quadrinhos”, também está dividida em duas partes. Nele se demonstra que é possível realizar uma análise histórica tendo como alicerce o uso de fontes visuais e pouco ortodoxas, além de apresentar o motivo da referência do cenário amazônico como ambientação das histórias, além disso, os personagens mesmo que fictícios desenvolvem tramas e arcos das histórias que propiciam ao pesquisador pensar a forma de representação da Amazônia nesses suportes da cultura pop. Dessa maneira, nesse capítulo a abordagem analítica das fontes visuais levará em consideração dois aspectos: o lúdico, que escolhe a forma de representação estereotipada da Amazônia para facilitar o desenvolvimento da trama e dos personagens, e o outro como forma de legitimação das ações do viajante que vem para a região impor a própria cultura ignorando os locais. A segunda parte, mostra a resposta dos leitores para uma HQ que produz histórias e como esses mesmos leitores não são apenas receptores passivos, mas são capazes de perceber a influência do produtor das imagens e o embate na construção das identidades.

Após as ponderações advindas dos dois primeiros capítulos, em que um discorre sobre as representações da Amazônia tal qual nos relatos dos viajantes e o segundo trata da representação, da construção das identidades e da análise dos leitores que se mostram um público participativo, no último capítulo, propõe-se analisar as razões para tais representações da região amazônica. Dividido em dois tópicos, o primeiro trata dos agentes sociais que se apropriam desse artifício para comunicar alguma informação para uma determinada audiência, medindo de que modo essas comunicações são produzidas e recebidas para esse público alvo, e como são escolhidas as pessoas a quem se destinam as informações, tudo isso nas possibilidades da pesquisa. Direcionando uma atenção maior para a produção, para os agentes emissores e as mensagens enviadas – até porque a investigação da maneira como a mensagem é recebida e processada pelos destinatários é mais dispendiosa e demandaria um tempo que uma pesquisa de mestrado não comporta. O segundo subcapítulo discorre sobre as razões para escolha do que representar; afinal, a

representação traz consigo algo real ou fictício que se deseja evidenciar enfocando o reconhecimento da realidade nas fontes visuais utilizadas pelo pesquisador com o intuito de compreender as representações da Amazônia nas imagens dentro do período estudado.

Capítulo 1 – Viagens pela Amazônia

1.1 – O realismo fantástico¹

A representação da Amazônia em ilustrações é constatada pelas produções de mapas, gravuras, pinturas, desenhos e outras formas de imagens da fauna, da flora, população nativa e de possíveis seres fantásticos do imaginário a partir do momento em que as navegações europeias se intensificam para o restante do mundo. No caso específico dessa pesquisa, o recorte temporal para análise das diversas imagens foi o lançamento do livro **A Jangada**, de Júlio Verne, em 1881, cuja aventura narrada é ambientada na Amazônia no ano de 1852.

A motivação do protagonista é levar a família, que mora em Iquitos, para Belém com a intenção de casar a filha. Mas, a sua motivação real e secreta é a revisão da pena de morte à qual foi sentenciado por um crime que diz não ter cometido. Para isso o protagonista decide construir uma jangada imensa que abriga uma aldeia inteira para descer o rio Amazonas até a foz.

O estilo literário de Júlio Verne é conhecido. O escritor, para redigir **A Jangada**, mistura a ficção do romance com relatos científicos dos viajantes naturalistas – no caso específico, os relatos daqueles que estudaram a região amazônica. Além disso, as ilustrações de Benett proporcionam uma riqueza maior para a obra. Benett era o ilustrador encarregado pelo editor Jules Hetzel de trabalhar na coleção *Les Voyages Extraordinaires* (Viagens Extraordinárias). Nem Verne, nem o ilustrador estiveram na Amazônia para produzir respectivamente o livro ou as ilustrações. Existem indícios de que Júlio Verne teria se inspirado nos relatos de Paul Marcoy publicados na revista *Le tour du monde*².

¹ O primeiro subtítulo recebe esta nomenclatura por entender que certos elementos do romance se encaixam na categoria, mesmo sabendo que o realismo fantástico é uma corrente literária que surgiu no início do século XX com características latino-americanas. O embasamento teórico que explica tal situação será tratado mais adiante ainda neste subcapítulo

² SILVA, James Roberto. Revisitando Paul Marcoy em sua passagem pelo Amazonas: viajantes naturalistas e a vulgarização científica no século XIX. **Anais do XX Encontro Regional de História da ANPUH-SP**. Franca, SP, 2010, p. 3.

Mas o que importa para o desenvolvimento desta pesquisa são duas coisas: o motivo para a arbitrariedade da escolha temporal e as imagens. Como foi mencionado acima, são muitas as imagens que representam a Amazônia, e por questões físicas, monetárias e institucionais, o período oitocentista se mostrou mais acessível, além de ser um ponto para a construção da problemática que transforma o discurso científico em parâmetro do mundo moderno³. Por essa razão, o livro **A Jangada** foi escolhido como ponto de partida, por causa do período da publicação e pelas ilustrações.

A primeira imagem (fig. 1) é a de um desenho em tons de cinza, provavelmente uma litografia, que ilustra uma das primeiras passagens do livro, introduzindo o personagem que exerce a função de capitão-do-mato, identificado pelo nome de Torres. Nela, em primeiro plano, o homem fuma o cachimbo com a mão direita, enquanto a mão esquerda apoia a nuca; ele encontra-se quase deitado, recostando o próprio dorso na raiz de uma grande árvore. Mais ao fundo, a floresta é percebida pela flora que se mostra pouco nítida pela quantidade de espécies vegetais, dando uma impressão de mata fechada e densa. Nessa ilustração, o contato do homem com a natureza é transmitido ao leitor como um contato amigável e aprazível.



Figura 21. “Torres acendeu o cachimbo”. Il. de Bennet in: VERNE, Júlio. *A Jangada*, p.20.

³SILVA, James Roberto. Revisitando Paul Marcoy em sua passagem pelo Amazonas: viajantes naturalistas e a vulgarização científica no século XIX. **Anais do XX Encontro Regional de História da ANPUH-SP**. Franca, SP, 2010, pp. 1-2.

A aparência tranquila e descansada do indivíduo reforça o que foi mencionado anteriormente. O que não significa que o ambiente da floresta seja convidativo para qualquer pessoa ou, ao contrário, que seja um local extremamente inóspito e desfavorável para atividades humanas e práticas sociais. O que se percebe ao analisar as fontes visuais é uma serenidade ou uma sensação de segurança ou as duas juntas que acompanham todos os personagens, como se não estivessem vivenciando aquele momento ou as características regionais marcantes não influenciassem no humor daquelas personagens.

Daí pode-se levantar duas possibilidades para a forma como eles foram representados. A primeira é a falta de experiência própria para retratar a realidade, haja vista que nem autor nem ilustrador viajaram para a região para produzir a obra em questão⁴. A segunda é a crença na superioridade eurocêntrica dos indivíduos exploradores frente às situações do cotidiano. A existência dessa linha de raciocínio está embasada na quantidade de relatos de expedições e viagens feitas para os lugares mais distantes ou os locais envoltos em um ar de mistério ou de curiosidade etnográfica por parte do público que consumia as revistas desse gênero informativo como, por exemplo, a revista francesa *Le tour du monde*.⁵ O estranhamento com a descoberta do outro, do observado que não é igual e nem pratica os mesmos hábitos e costumes e nem habita uma região com particularidades geográficas semelhantes daqueles que observam e relatam, forja uma linha de raciocínio que demanda o argumento de autoafirmação em detrimento do diferente. Esse argumento estereotipado validaria a ideia acima mencionada e então a serenidade pode ser encontrada desenhada no semblante dos personagens ilustrados.

Para perceber de forma mais evidente o uso do estereótipo na afirmação encontrada acima, toma-se como exemplo a seguir uma anedota de domínio público registrada em uma revista francesa *Le Pèlerin* de tiragem semanal, em 01 de setembro de 1929:

Um francês, um inglês e um alemão foram encarregados de um estudo sobre o camelo.

⁴ SILVA, James Roberto. Revisitando Paul Marcoy em sua passagem pelo Amazonas: viajantes naturalistas e a vulgarização científica no século XIX. **Anais do XX Encontro Regional de História da ANPUH-SP**. Franca, SP, 2010, p. 3.

⁵ A revista *Le tour du monde* era uma revista francesa especializada em publicações com a temática de viagens para locais exóticos e desconhecidos segundo o público ao qual ela era direcionada. A revista circulou entre os anos de 1860 e 1914, era publicada em Paris e trazia histórias dos principais exploradores da época, além de reunir alguns dos melhores ilustradores daquele momento.

O francês foi ao jardim botânico, lá ficou uma meia hora, interrogou o guarda, jogou pão ao camelo, atçou-o com a ponta do seu guarda-chuva e, voltando para casa, escreveu, pra seu jornal, um folhetim cheio de observações picantes e espirituosas.

O inglês, levando suas provisões e um confortável material de acampamento, instalou sua tenda nos países do Oriente e trouxe, depois de uma estada de dois ou três anos, um grosso volume repleto de fatos, sem ordem nem conclusão, mas de um real valor documental.

Quanto ao alemão, cheio de desprezo pela frivolidade do francês e pela falta de ideias gerais do inglês, trancou-se no seu quarto para redigir uma obra em vários volumes, intitulada *A ideia de camelo deduzida da concepção do Eu* (SALIBA. Elias Thomé.2002, p.15).

A imaginação coletiva que foi e é moldada por algumas simplificações consegue perceber o efeito humorístico da piada em razão do contraste e dos estereótipos. Logo, é importante entender como essas informações são reconhecidas e que a identificação dos atores sociais, localidades bem como a referência de outros valores, peculiaridades e particularidades advêm de um “acordo prévio da memória coletiva”⁶ condensado em modestas representações pouco aprofundadas. Ou seja: o francês, intuitivo; o inglês, naturalista; o alemão; idealista. E como foi percebido nas imagens do romance de Júlio Verne, o europeu altivo quase onipotente ante a natureza e aos outros habitantes não europeus.

Um dos poucos momentos de abalo na confiança dos personagens pode ser percebido na ilustração que mostra Torres perseguindo um guariba que o roubou. Na figura seguinte, na parte inferior, o personagem está um pouco de lado, com a face voltada para a direção oposta ao leitor e projeta o corpo como alguém que corre enquanto faz uma curva dentro do percurso; com o braço estendido, agarra, com a mão direita, um cipó, na intenção de retirá-lo do caminho, como já fizera, anteriormente, com a mão esquerda, que está próxima à cintura. Um pouco mais acima, com efeito de profundidade, o guariba olha para trás e carrega consigo o objeto furtado do personagem enquanto foge do humano.

⁶SALIBA. Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.16.

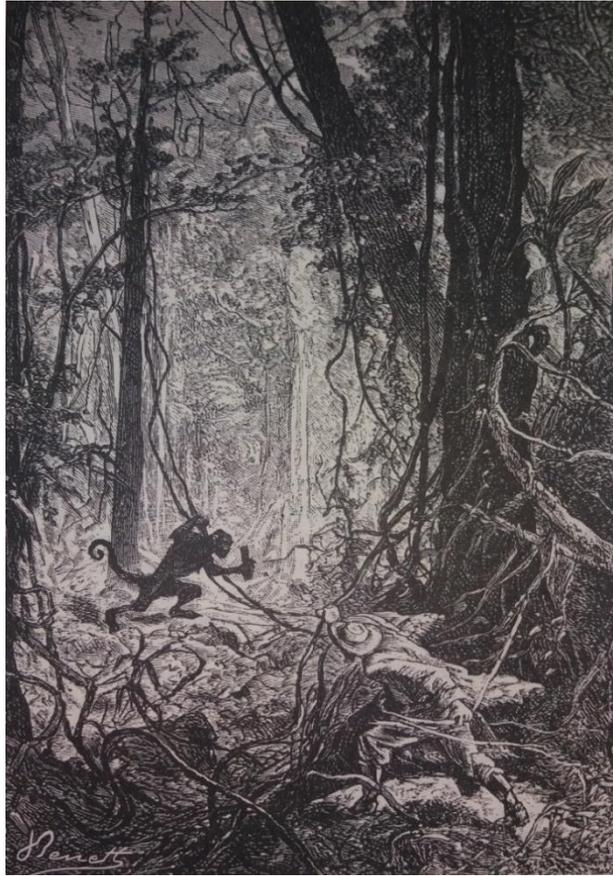


Figura 02. “Torres recomeçou a perseguição”. Il. de Bennet in: VERNE, Júlio. *A Jangada*, p.23.

Ao redor dos dois, compondo a cena, está a floresta cerrada com árvores altas e pouco espaço. O único espaço que surge é percebido por atrair o olhar do observador pelo contraste de luz e sombra. A comparação entre as duas imagens mostra que a floresta Amazônica ainda é um lugar perigoso mesmo para aqueles que a conhecem e se sentem confortáveis estando nela.

O contraste de luz e sombra é uma constante nas ilustrações que Bennet fez para esse livro bem como a separação implícita do elemento humano da natureza. Na próxima ilustração, o capitão do mato se encontra com dois brasileiros, que o ajudaram quando atiraram no guariba que fugia. Mais uma vez, fica evidente o contraste de claro e escuro para direcionar o olhar do leitor, bem como o que foi mencionado anteriormente sobre o semblante que demonstra superioridade.

Torres está à esquerda da ilustração, camuflado atrás de um galho de árvore. O poncho que ele usa se harmoniza com o tom escuro da vegetação e a sua mão esquerda, com o dedo indicador apontando para baixo, não se parece com um membro humano, ou, observando de outra maneira, é como se parte da flora tivesse adquirido aspectos

antropomórficos. Na direita, no lado iluminado, os dois caçadores são ilustrados parados, como se estivessem posando. Eles são cuidadosamente pensados desta maneira para dinamizar a imaginação construída pela leitura e para mostrar a dicotomia civilização-natureza. A leitura é favorecida quando o imaginário é reforçado pelas figuras nas páginas do romance e os detalhes encontrados na fonte permitem chegar a esta afirmação, como a vegetação rasteira que não toca os pés dos personagens do lado iluminado, mesmo vendo que todos os três estão em mata fechada como pode ser notado no plano mais ao fundo da ilustração, esses aspectos representam o encontro do imperialismo civilizatório europeu do século XIX com outras culturas.

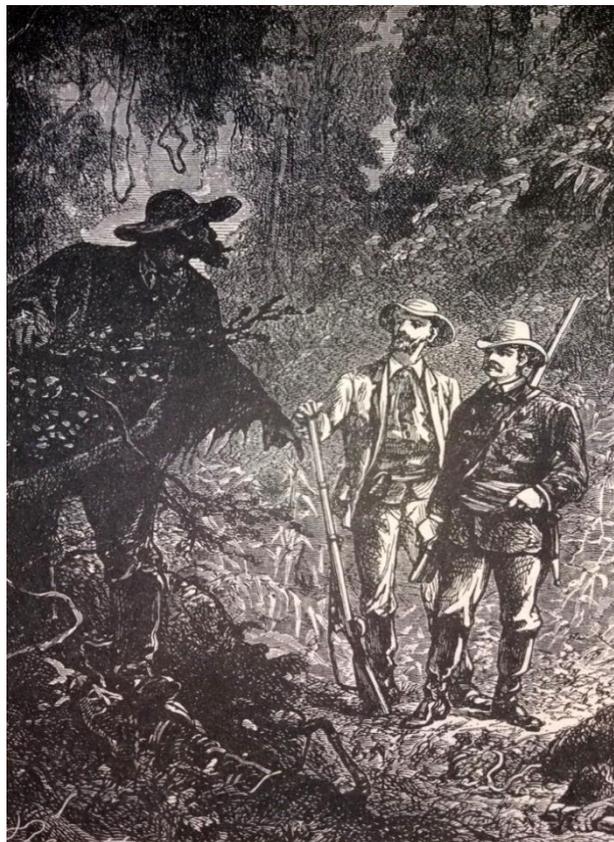


Figura 03. “Eram brasileiros”. Il. de Bennet in: VERNE, J. *A Jangada*, p. 27.

A próxima imagem ilustra alguns trabalhadores na entrada da fazenda sediada em Iquitos.



Figura 04. "Iquitos". Il. de Bennet in: VERNE, J. A *Jangada*, p. 33.

Como pode ser observado na figura, o contraste de luz e sombra permanece, mas desta vez o foco de luz está direcionado para a natureza, os trabalhadores ficam na penumbra. Na porção inferior da ilustração, em primeiro plano, um homem sentado na popa da canoa segura um remo. Essa canoa possui uma cobertura rudimentar no meio para a proteção do sol e eventuais chuvas. Na direção da proa e de pé, o último passageiro está recostado sobre o abrigo. Ainda nesse plano, pode-se observar um terceiro personagem na margem puxando alguma coisa do rio, possivelmente algo da vegetação.

Mais acima, no segundo plano encontra-se descendo o barranco com um volume sobre os ombros um trabalhador, suas feições não estão nítidas, de fato, só se pode perceber que ele está descendo observando os ângulos formados pelas articulações dos membros inferiores. No terceiro plano, usando o recurso de profundidade, dois indivíduos são vistos na parte mais alta do barranco e, bem ao fundo, no alto da colina, os telhados das casas despontam.

Essas constatações feitas a partir das duas últimas fontes visuais permitem algumas inferências. Os trabalhadores não são representados de forma nítida, são negros e o contraste de luz e sombra favorece a natureza em detrimento das pessoas. O inverso acontece quando tratamos do outro cenário, em que os caçadores são brancos, representados de forma nítida, com o contraste de luz e sombra enaltecendo o homem ante a natureza. O que mais pode ser notado é que não se expõe o fato da mão de obra negra ser explorada pela aristocracia branca, embora a narrativa ocorra em meados do século XIX, no Brasil, em pleno período de escravidão. Mas isso não será discutido porque a análise das relações de trabalho ou da escravidão não são os objetivos deste estudo, mesmo que se afirme e se reconheça que esse tema é muito importante, não seria possível fazer tal análise, pois o foco aqui é o estudo das representações imagéticas da Amazônia. Além disso, o que chama atenção para as representações da região amazônica nessas ilustrações do romance é a falta da presença indígena nas relações sociais e o exacerbado enaltecimento da presença branca. Aparentemente, não há tensões sociais e em nenhum momento a presença negra ou indígena se apresenta ou é apresentada como expoente ou protagonista, mas sempre como coadjuvante. A presença negra só ganha nitidez nos traços da face quando ela é introduzida como a dama de companhia de uma personagem importante e a presença indígena é representada mesclada à natureza, como se fosse integrada a ela, como poderá ser observado nas ilustrações que ainda estão por ser estudadas.

Para não falsear as afirmações expostas até aqui, o autor nos entrega, de forma romanceada, as relações sociais entre negros e brancos e a presença da mão de obra indígena dentro da narrativa de acordo com o trecho que se segue:

O desenho da família Garral não ficaria completo e faltariam alguns traços, se não se falasse dos numerosos empregados da fazenda. No primeiro escalão, convém citar uma velha negra de sessenta anos, Cybele, livre por vontade do patrão, escrava pela afeição que sentia por ele e pela família, e que havia sido ama-de-leite de Yaquita. Ela era da família. Quanto aos outros serviçais, eles podiam ser divididos em dois tipos: os índios, em número de cem, que recebiam pagamento pelo trabalho na fazenda, e os negros, que somavam o dobro, e ainda não eram livres, mas cujo filhos não nasciam mais escravos (VERNE, Júlio. 2003, p. 42-44).



Figura 05. “Minha, na época, estava com vinte anos”. Il. de Bennet in: VERNE, Júlio. *A Jangada*, p. 43.

Duas personagens femininas ocupam o centro da imagem acima, elas estão na varanda da casa contemplando a vista do rio e os traços do rosto são quase idênticos, diferenciando-se pelos tons de cinza. Minha, a jovem patroa, está sentada na cadeira de palha próxima ao parapeito feito de madeira, ela está se apoiando neste parapeito com o antebraço esquerdo com o tronco levemente inclinado para frente, o braço direito rente ao corpo, com a mão direita segura um leque fechado e com a mão esquerda segura a outra ponta do leque, sob os pés está uma almofada jogada no chão. Com essa postura é possível verificar um nível de hierarquia entre as duas.

A outra mulher é Lina, que está de pé atrás da cadeira, e com a mão direita apoia-se no encosto do assento e inclina levemente o corpo para frente em direção à Minha como se quisesse ter o mesmo ângulo de visão da primeira. Por meio desta representação, Lina está hierarquicamente abaixo de Minha. Pela primeira vez um personagem negro ou como é descrito por Júlio Verne “uma bonita e risonha mulata⁷” tem suas expressões

⁷ VERNE, Júlio. *A Jangada. Oitocentas léguas pelo Amazonas*. São Paulo: Planeta, 2003 p. 44.

faciais representadas de maneira nítida. Acredita-se que por ela fazer parte do convívio de uma personagem importante para o desenrolar da narrativa, Lina tenha ganhado nitidez quando o ilustrador foi representá-la, ou, fazendo uma interpretação um pouco mais ousada após analisar as fontes visuais, Lina só tenha recebido tais traços por estar na presença de Minha, haja vista a crença no pensamento progressista e civilizador europeu que o autor Júlio Verne comungava⁸.

Além disso, como já foi mencionada anteriormente, a natureza está ao redor. Plantas trepadeiras se enroscam no parapeito e no pilar de madeira que sustenta a varanda, um frondoso arbusto cresce no fundo da imagem do lado esquerdo e um instrumento de cordas está no chão. A natureza não se mistura com Minha e o contraste de luz e sombra a favorece e o contrário acontece com Lina que se mistura a vegetação e se perde na sombra.

A primeira ilustração com representação de indígenas é pouco nítida. Eles são quatro e não é possível afirmar com precisão o gênero de cada um. Compondo a cena, no segundo plano, ao fundo da imagem, uma ilha pode ser avistada e, bem próxima a ela, do lado direito, uma pequena canoa singra o rio e alguns pássaros voam. Os indígenas estão na margem do rio. O primeiro, da esquerda para a direita, está de pé e, com a mão direita, segura uma lança rente ao corpo, de tal maneira que é possível mensurar o tamanho do objeto, que é um pouco maior que o indivíduo que o empunha. Com a mão esquerda, carrega uma borduna com a qual se apoia. Estrategicamente, uma folha no primeiro plano lhe encobre a virilha, mas é possível deduzir que seja homem, pois nada lhe cobre o torso. O segundo está sentado com as duas mãos unidas escondidas entre as pernas que se encontram estendidas, ele usa brincos de argolas e, assim como todos os quatro, tem cabelos compridos. Também se deduz que seja do sexo masculino, pelas mesmas razões que expus anteriormente. O terceiro aparenta jogar alguma coisa na fogueira, fogueira esta pouco nítida, que somente é reconhecida após um tempo de observação. Pela posição que foi desenhado, não se pode afirmar se tratar de uma mulher ou não. O quarto está sentado atrás da fumaça, que se levanta da fogueira. Mesmo assim, é possível visualizá-lo bem, encontrando-se na extremidade direita da imagem, tal qual a terceira pessoa, sobre a qual não se pode afirmar com clareza se tratar de mulher ou homem.

⁸ VERNE, Júlio. **A Jangada. Oitocentas léguas pelo Amazonas**. São Paulo: Planeta, 2003 p. 60.

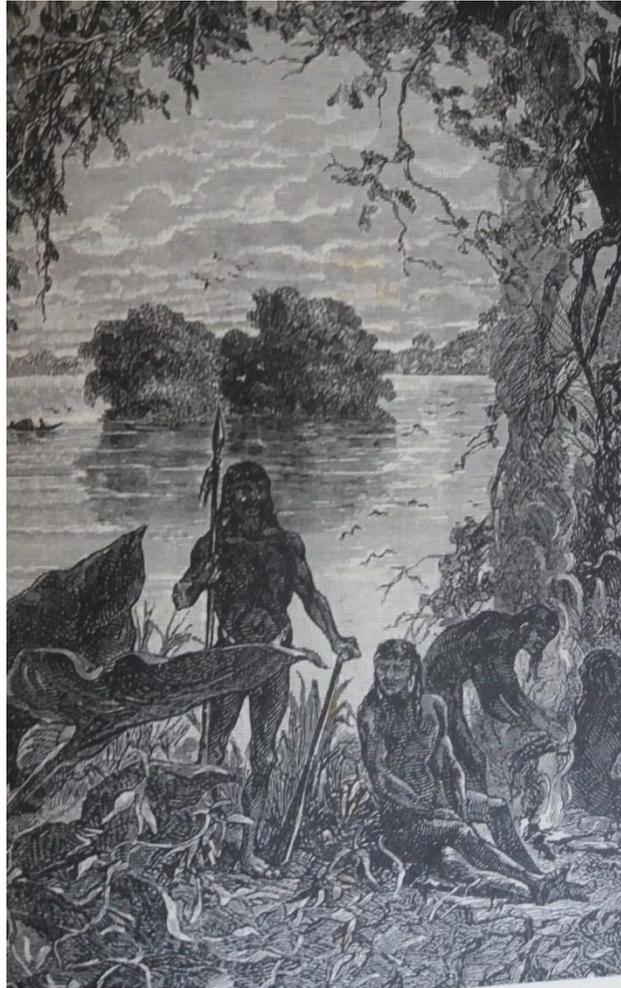


Figura 06. “Alguns índios perambulavam na desembocadura desse curso d’água”. Il. de Bennet In: VERNE, Júlio. *A Jangada*, p. 113.

O contraste de luz e sombra quase não existe, induzindo ao leitor às ideias de que eles fazem parte da paisagem e que não são ou não serão capazes de transformar de maneira satisfatória, segundo o processo civilizatório europeu, o ambiente em que vivem e/ou o estágio cultural em que se encontram, o que determina-lhes a sua condição de indígenas, e que se isso mudar deixarão de sê-lo.⁹

Conforme mencionado anteriormente, o motivo para a nomenclatura do primeiro subtítulo receber tal nome é a dúvida que envolve o leitor de **A Jangada** quanto à veracidade das ações dos personagens e o desenrolar da própria trama. O cenário é plausível, o arco da história também o é, bem como os personagens. Contudo, o que parece ser impossível ou improvável é a construção de uma jangada tão imensa em suas proporções que essa mesma embarcação seja capaz de transportar uma pequena cidade

⁹ VERNE, Júlio. *A Jangada. Oitocentas léguas pelo Amazonas*. São Paulo: Planeta, 2003 p. 60.

ou uma vila. Essa condição é entendida pela realização de coisas maravilhosas, em que a justaposição de realidade e fantasia não produz a sensação de estranhamento e a esta fusão dá-se o nome de realismo mágico ou fantástico¹⁰, ou seja, a verossimilhança é inspirada na realidade, mas por ser arte não é verdade porque é fruto da imaginação¹¹.

É possível, atualmente, avistar grandes balsas transportando *containers* pelo rio Amazonas, e também é concebível e provável que pessoas morem nesses *containers* adaptados hoje em dia. Mas tal jangada, como essa que ilustra a capa do livro, serve apenas para fantasiar um cenário propício para aventuras convidativas, indicadas aos indivíduos que apreciem esse estilo de vida ou entretenimento.



Figura 07 "A Jangada". Il Benett in: VERNE, Júlio. *A Jangada*, p. 371.

¹⁰ JAPPE, Rodrigo. *A postmodernist myth in Girlfriend in a Coma*. Porto Alegre: UFRGS 2011. pp. 30-31. Dissertação de Mestrado Acessado em:

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/33258/000787506.pdf?sequence=1>

¹¹ D'OFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ed. Ática, 1995, p.157.

A pessoa que pensou a capa inspirou-se na ilustração acima, também produzida em litogravura, no topo da imagem, como que formasse um arco, em francês, o subtítulo do livro e o nome do autor. Os ramos do que parece ser um tipo de vegetação trepadeira podem ser avistados também na parte superior, e nas laterais. Na parte inferior da figura, o título do livro aparece em destaque, bem como os créditos para Benett como o ilustrador da obra, tudo isso, também escrito em francês. Um pouco acima do nome A Jangada, observa-se alguns jacarés gigantescos se comparados com o tamanho das edificações que foram construídas sobre a embarcação.

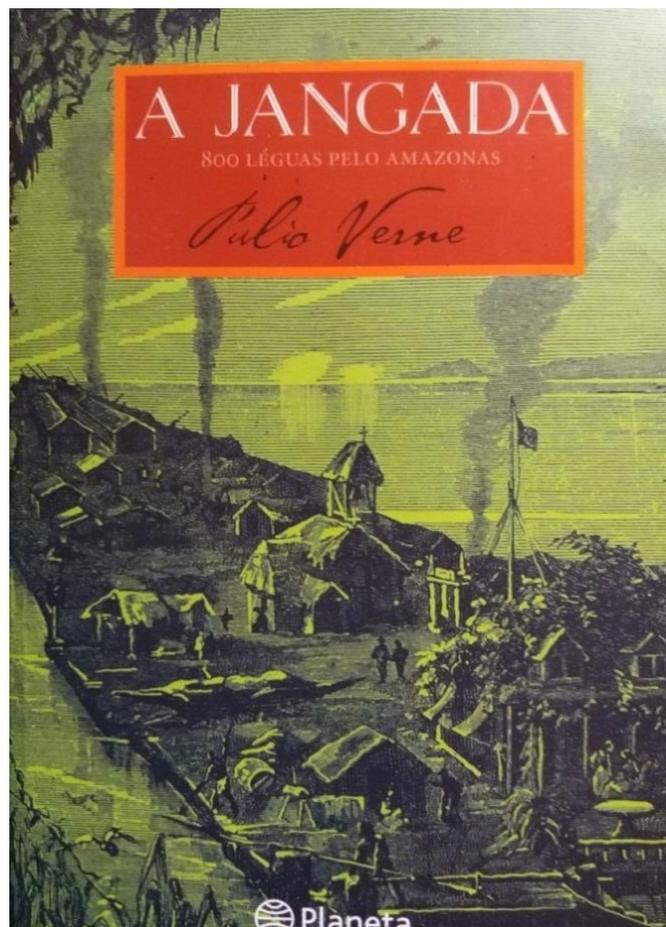


Figura 08"Capa do livro *A Jangada* de VERNE, Júlio, 2003."

Se comparada com a ilustração original, a capa do livro pode ser dividida em duas partes. Na parte superior, um quadrilátero vermelho com letras brancas todas maiúsculas o título do livro, em outro estilo fonte de tamanho menor o subtítulo também com todas as letras em caixa alta e o nome do autor com fonte que imita a grafia manuscrita segue abaixo quase do mesmo tamanho do título. Esse quadrilátero se destaca do restante da composição da capa, porém apesar de estar em destaque, não chama para si a maior parte das atenções. Na verdade, o que mais chama a atenção é a parte inferior da figura com a

ilustração da jangada que proporciona ao leitor uma sensação de profundidade, mostrando que a construção alcança até o terceiro plano quase sumindo no horizonte.

As edificações que podem ser vistas possuem tamanhos e funções diferentes. A mais alta, no segundo plano, quase no meio da capa, é uma igreja com um crucifixo no alto do campanário e um sino. No primeiro plano, à direita, está localizada a casa grande com dois andares e árvores em volta, as silhuetas de duas pessoas podem ser vistas quase no meio da embarcação. Outras pessoas também podem ser vistas transitando pela embarcação ou trabalhando nela nas funções de navegação. Um mastro erguido entre a casa grande e a igreja sustenta uma bandeira hasteada tremulando. Fumaça subindo em três locais distantes entre si é o indício de fogueiras acesas. Não é possível visualizar mais do que isso, tampouco afirmar com precisão a serventia laboral das fogueiras além do óbvio.

A figura 09 mostra a proporção de uma canoa comum para a jangada que transporta a fazenda pelo rio Amazonas.



Figura 09. "A jangada não demorou a se firmar na corrente". Il. de Bennet In: VERNE, Júlio. *A Jangada*, p. 109.

A intenção de dividir a imagem em duas, tendo como linha divisória a jangada que ocupa o espaço de uma margem à outra da ilustração é clara, enfatizar para o leitor não só o tamanho da embarcação, mas as proporções do gigantesco rio, e para isso, a parte de cima da ilustração é tomada pelo céu e um pequeno filete de terra no horizonte. Esse é o realismo fantástico de um lugar que pode ser o cenário de aventuras que tem o poder de influenciar o imaginário. Além disso, possibilitar justificativas para os mais diversos tipos de relações sociais e de exploração do trabalho.

Para citar somente o exemplo da questão indígena. Eles que viviam espalhados pelo imenso território amazônico, eram vistos como os potenciais trabalhadores com os quais a região podia contar. A eles, era dispensada uma preocupação especial, sobretudo quando se criticava a política indigenista do Império (contida no Regulamento das Missões de 1845), vista como impraticável pelos presidentes das províncias por diversas razões. Além disso, afirmavam que não era promovida a civilização, mas, segundo os relatórios dos presidentes da província do Amazonas eles eram afastados das “comodidades” da vida em sociedade. Ou seja, o Estado precisava de mão-de-obra para o seu desenvolvimento, e os que estavam mais acessíveis eram os índios; e os índios, segundo o Estado, estavam esquecidos à própria sorte e precisavam da intervenção estatal cristã e livre¹².

A matéria prima para a construção da jangada foi obtida com a derrubada da floresta. Era muito mais fácil construir uma embarcação de madeira pela quantidade de árvores disponíveis para tal objetivo. Além disso, a tecnologia náutica local para aquela época não permitia a utilização de outros materiais para o empreendimento pretendido.

¹² PEREIRA, Nasthya Cristina Garcia. **Relações Homem-Natureza: O discurso político sobre o extrativismo na província do Amazonas (1852-1889)**. PPGH/UFAM, 2008, p.66. Dissertação de Mestrado Acessado em: www.ppgh.ufam.edu.br

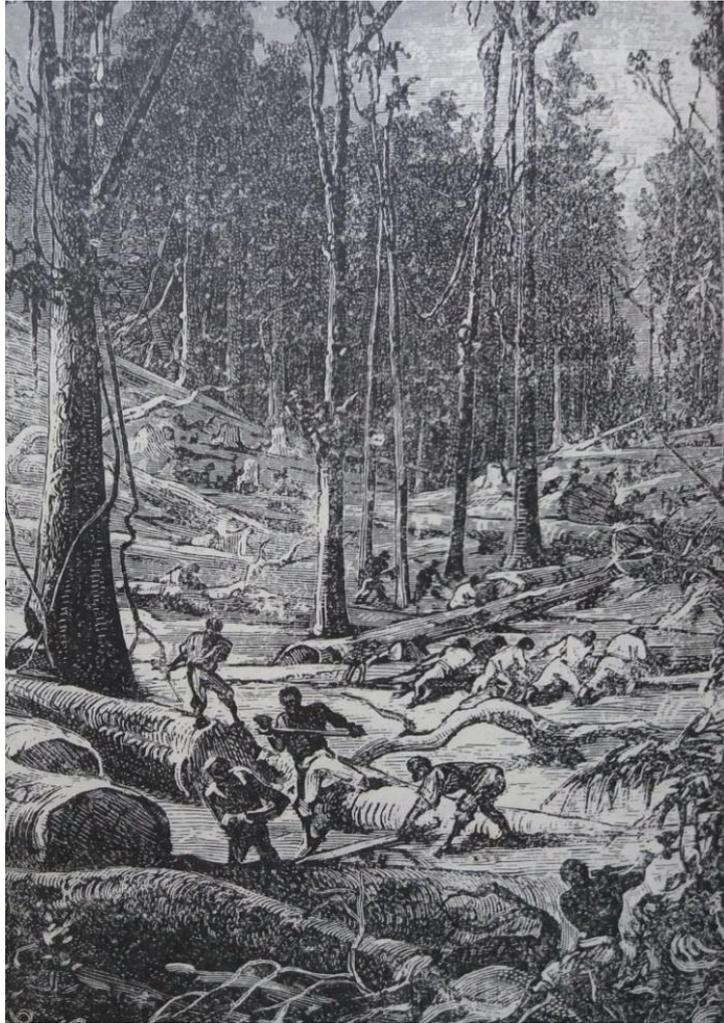


Figura 10. "O sol penetrou aos borbotões até o solo úmido". Il. de Bennet In: VERNE, Júlio. *A Jangada*, p. 70.

Os trabalhadores estão dentro da floresta rodeados por árvores derrubadas e umas poucas que restaram de pé e executam os serviços em grupos distintos. Enquanto alguns removem as grandes toras do chão puxando-as ou empurrando-as na direção do rio, outros estão ocupados com machados retirando os galhos mais finos.

Comparando a proporção da área devastada com a quantidade de trabalhadores disponíveis conclui-se que a família do personagem principal é rica e detentora de muitos escravos negros, porque, como fora mencionado anteriormente, eles pagavam aos indígenas pelos serviços prestados, e não seria conveniente desembolsar tamanha quantidade de dinheiro. Além disso, a escravidão indígena não é mencionada, mesmo levando-se em consideração que essa mão era superior em números se comparada com a escravidão negra. Muito embora a narrativa do romance tenha sido iniciada fora do Brasil na Amazônia sul-americana, acredita-se que isso deveria ter sido mencionado.

Devido à vastidão da floresta e a aparente abundância de recursos naturais, discursos equivocados ou enganosos são formulados para justificar uma situação de exploração, como por exemplo, a Amazônia ser um local deveras hostil onde poucos sobrevivem. Ora, como pode se observar na ilustração acima este tipo de trabalho é extremamente desgastante e insalubre e não é a Amazônia um “inferno verde”, mas são as condições de trabalho que matam as pessoas. Outro discurso dentre tantos é o da capacidade de garantir o desenvolvimento a partir da retirada do sustento da floresta, e este desenvolvimento somente ser possível através do colonizador como foi visto anteriormente na representação dos indígenas que estavam mesclados a natureza. A falácia está posta na definição europeia de trabalho e desenvolvimento que não leva em consideração outras culturas. Este tipo de observação é possível porque as ilustrações que representam a Amazônia e os agentes sociais que nela interagem foram feitas sob o olhar do europeu colonizador.

A fonte visual a seguir mostra os escravos executando a grande obra, os semblantes são cabisbaixos e tristes. Os contrastes de luz e sombra favorecem o labor manual e a margem do rio foi o local escolhido como estaleiro. Nos três planos que seguem tem pessoas trabalhando e não há figura de um apontador ou capataz para controlar o serviço. Bennet, o ilustrador, tinha conhecimento da função de capitão-domato, mas escolheu não colocar ninguém para controlar o trabalho e derivam especulações sobre o motivo dessa escolha. A de que os escravos estavam satisfeitos com o tratamento recebido pelos senhores da fazenda, ou de que estivessem cientes da sua situação social “reconhecendo a superioridade branca”, o que não é verdade. Ainda que o indivíduo não se organize ou se revolte contra a exploração que está sofrendo, isso não significa que o mesmo não reconheça o mal que o aflige.

Mesmo porque o fato de todos ali serem escravos não significa que pensem da mesma maneira. Então, a intenção de se fazer esta observação é mostrar como o ilustrador percebe a exploração do trabalho e tenta retratá-la ou representá-la, e não a concepção errônea de que por serem escravos, as pessoas retratadas na imagem acima se reconheçam como iguais ou que busquem tal idealização de grupo. As pessoas desempenham papéis

de acordo com o objetivo de classe daí a sensação de pertencer a uma ou não, e esses interesses podem ser definidos tanto entre si como contra outros grupos¹³.



Figura 11. "A construção começou sem demora". Il. de Bennet In: VERNE, Júlio. *A Jangada*, p. 91.

O livro onde foram encontradas essas imagens que serviram de fontes visuais possui mais ilustrações, mas elas não foram trabalhadas nessa pesquisa por serem vazias de uma carga mais expressiva de conteúdos relacionados à região amazônica, as imagens que não aparecem aqui servem mais como auxílio para o leitor construir o imaginário desenvolvido durante a narrativa do romance. Isso não significa que todas as outras estudadas até aqui também não tenham este propósito, elas o tem, afinal possivelmente este era o objetivo inicial delas antes desta pesquisa. Aplicar-lhes outra função, mas elas

¹³THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos* – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001. p. 107.

estão tão ou mais envolvidas com a região, o cenário formado e os hábitos locais que podem ser utilizadas como recurso de pesquisa histórica.

A próxima imagem também contribui para os dois objetivos que foram impostos a ela. É a única que mostra uma localidade da Amazônia brasileira. Localizada a oeste do estado do Amazonas, Fonte Boa é local de passagem para aqueles que navegam o rio Solimões descendo a correnteza dos Andes até Belém.



Figura 12. "Os arpões foram arremessados". Il. de Bennet In: VERNE, Júlio. *A Jangada*, p. 162.

Fonte Boa ou Fonteboa tal qual é grafado no romance é o único centro urbano que aparece nas ilustrações. A cena acima retrata pescadores de peixes-boi no instante em que executam a sua atividade. Os pescadores são indígenas, representados de maneira inversa aquela estudada anteriormente. Desta vez são protagonistas nas ações, interagem com o meio em que vivem transformando-o, não são meros sujeitos decorativos do imaginário.

Esse é um problema recorrente quando se pretende construir uma representação da Amazônia e das pessoas que vivem nessa região: a questão da identidade. No caso

específico dos povos indígenas, as duas imagens anteriores que os retrataram exemplificam esta afirmação. São duas situações opostas, a primeira é a do bom selvagem, o ser humano que não foi corrompido e assim deve permanecer; é a representação estereotipada que existe no imaginário de algumas pessoas. E a segunda que nos entrega um indígena representado como um indivíduo integrado a sociedade envolvente e que perdeu a identidade. Ora, como se esse mesmo indígena, para se reconhecer e ser reconhecido como tal, precisasse de adereços típicos e realizar ações específicas que validariam ou não essa identificação. A representação de uma identidade não pode ser pautada em conceitos nem em condições, mas na imagem que o indivíduo produz de si mesmo e se ele se reconhece como tal em uma luta de forças entre aqueles que representam e os que são representados¹⁴. Talvez por isso essa seja a última imagem do livro que mostre ao leitor um local real por onde a jangada passou, haja vista que os outros locais poderiam ter sido alterados pelo realismo fantástico. Além disso, a ilustração é pouco parecida com a descrição do povoado, como pode ser percebido pelas poucas casas que podem ser avistadas ao fundo um pouco acima da cabeça dos pescadores e que foram construídas no barranco.

(...) Fonteboa, como a maioria das aldeias-missões do Amazonas, não escapou ao capricho da lei que as fazia mudar, por um longo período, de um lugar para outro. No entanto, era provável que essa vila houvesse deixado a vida nômade e se transformado, definitivamente, em sedentária. Melhor ainda, porque era encantador vê-la com umas trinta casas, cobertas de folhagens e a igreja dedicada a Nossa Senhora de Guadalupe, Virgem negra do México. Fonteboa possuía mil habitantes, abastecidos pelos índios das duas margens que criavam animais nas opulentas campinas dos arredores. A ocupação desses índios não se limitava à criação: eram, também, intrépidos caçadores ou, se preferirmos, intrépidos pescadores de peixes-boi (...) (VERNE, Júlio. 2003 p. 163).

E como o romance é baseado em relatos de cunho científico, a cidade de Manaus serve de exemplo para as descrições de locais que não foram ilustrados para que não fossem muito afetados com o realismo fantástico.

As informações são muito técnicas, tal qual retiradas de um almanaque ou de relatos de viajantes dos séculos anteriores que passaram pela região. São coordenadas geográficas de latitude e longitude. Localização na margem esquerda do rio Negro, ano de descoberta do rio e suas conexões com outros afluentes da região do maciço das Guianas. Descreve o encontro das águas e a vocação da cidade para o comércio de

¹⁴ CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 73.

produtos originários da floresta pela facilidade de escoar a produção já que é cercada por rios e cortada por igarapés.

Cita os vários nomes que a cidade teve, a lenda do El Dorado e a origem do nome atual. Dá conta das edificações, da organização do funcionalismo público, do contingente populacional, da composição etnográfica, do vestuário e dos hábitos de lazer. Tudo isso em quatro páginas que, como o próprio autor explica, foi dada a ser conhecida de maneira superficial para entender a história¹⁵.

Pode-se concluir que Júlio Verne influenciou vários leitores por ter sido um escritor que foi amplamente traduzido e porque as fontes científicas que lhe serviam de suporte teórico foram publicadas em fascículos durante décadas. Por esse motivo, participou da formação do imaginário e da noção de representações de gerações¹⁶. Outra conclusão é que as representações dos agentes sociais e da região amazônica nas ilustrações do romance **A Jangada** são rasas, unilaterais e estereotipadas, não há conflitos pelas afirmações das identidades, haja vista que todas foram impostas por representantes do grupo dominante de maneira a externar o pensamento imperialista europeu do século XIX. E a Amazônia é representada como o novo cenário para a mitologia, a ficção científica, ambientes desconhecidos propícios para aventuras. Por esse motivo, os planos de governo para assegurar a posse da região foram alterados de maneira a valorizar a natureza como patrimônio e identidade nacional e reserva de riquezas, influenciados pela exploração e classificação dos viajantes estrangeiros¹⁷.

1.2 Funções didáticas

No segundo tópico, Funções Didáticas, as imagens escolhidas que servem como fontes de análise são encontradas na coleção Viagens Através do Brasil, escrito por Ariosto Espinheira e publicado pela editora Melhoramentos. As primeiras edições desta

¹⁵ VERNE, Júlio. **A Jangada. Oitocentas léguas pelo Amazonas**. São Paulo: Planeta, 2003 p. 215.

¹⁶ SILVA, James Roberto. **Revisitando Paul Marcoy em sua passagem pelo Amazonas: viajantes naturalistas e a vulgarização científica no século XIX**. ANPUH-SP Franca – SP 2010 ST Ciência e Tecnologia: História, Educação e Institucionalização, p. 4.

¹⁷ PEREIRA, Nasthya Cristina Garcia. **Relações Homem-Natureza: O discurso político sobre o extrativismo na província do Amazonas (1852-1889)**. PPGH – UFAM, 2008, p. 62. Dissertação de Mestrado. Acessado em: www.ppgh.ufam.edu.br

coleção foram publicadas na década de 1930, e foram transcrições do programa de rádio homônimo que era transmitido pela rádio Jornal do Brasil. Os programas de rádio eram voltados para a educação e para explicar sobre a geografia do Brasil¹⁸. Ariosto Espinheira utiliza um compilado de vários autores para escrever sua obra e descreve de maneira detalhada as particularidades e peculiaridades da região.

Esses programas de rádio, assim como os livros impressos, tinham objetivo didático, e possivelmente formaram o imaginário de muitas crianças que ouviam as transmissões. E a imaginação delas ganhou formas com as ilustrações dos livros, influenciando gerações como pode ser observado nas críticas recebidas publicadas nos jornais da época.

Para a formação de uma nova mentalidade –... mostrando o Brasil, estado por estado, aos ouvintes do seu programa infantil, a PRF4 desvendará aos futuros homens de estado, os futuros jornalistas e criadores de opinião pública, o roteiro seguro que os levará a atos acertados e benéficos ao progresso da Pátria (AZEVEDO, Aluízio. **Jornal do Brasil** – outubro de 1936).

Seria melhor indicado repetir este programa à noite para a educação dos adultos, que lucrarão muito mais e terão maior interesse em ouvi-lo do que submeter-se à alta música, nem sempre bem interpretada, nem sempre bem entendida [...] (Jornal O Globo – setembro de 1936).

As fontes utilizadas nesta pesquisa foram recolhidas do volume 1 da coleção. As publicações têm temas variados, mas todos com a mesma temática: o Brasil, seus estados e suas regiões. A título de informação, o volume 10 trata de Goiás e Mato Grosso, o sete do Paraná, volume três região leste do Brasil, volume nove São Paulo, volume cinco Rio Grande do Sul, volume dois nordeste. Assim, um volume podia tratar tanto de uma unidade da federação de maneira específica quanto de uma região com dois ou mais estados.

As duas próximas imagens são a capa do volume um que aborda a região Norte e os estados do Pará e Amazonas. Ambas são praticamente idênticas, com o diferencial de a primeira ser a terceira edição e a segunda ser a sétima edição. As duas trazem no centro da capa a face de um indígena quase de perfil com o olhar altivo sem fitar o leitor, ele está de cocar, de penas laranjadas. No topo da capa em letras maiúsculas o nome do autor e o nome da coleção em tamanhos de fontes diferentes, sendo que o da coleção é maior, dois escudos com o cruzeiro margeiam o nome do autor e no canto inferior direito o tema

¹⁸ COSTA, Patrícia C. **Educadores do rádio: concepção, realização e recepção de programas educacionais radiofônicos, 1935-1950**. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação - USP, 2012.

abordado e o volume da coleção, na parte inferior o nome da editora e no canto inferior esquerdo o símbolo da mesma, um pássaro de perfil sobre uma cruz que está em cima de uma esfera com três estrelas.

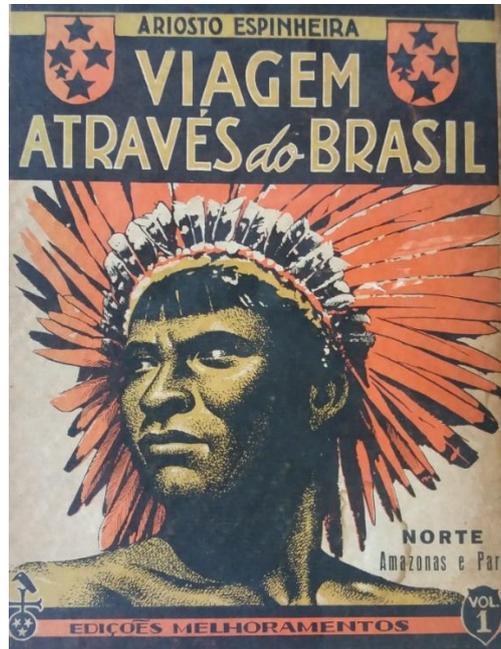


Figura 13. Capa da 3ª edição de ESPINHEIRA, Ariosto. *Viagens Através do Brasil*.

A diferença entre as duas está canto inferior direito logo acima da palavra norte.



Figura 14. Capa da 7ª edição de ESPINHEIRA, Ariosto. *Viagens Através do Brasil*.

A face do indígena que ilustra a capa do volume um da coleção caracteriza a representação estereotipada da construção do imaginário. Não é uma questão neste momento para o debate de juízo de valor ao afirmar que ter um indígena como representação da identidade da região norte seja algo bom ou ruim. A questão é o motivo da escolha. Em alguns casos a depreciação do outro faz-se necessária para a autoafirmação daquele que deprecia, isto é, a identidade é afirmada com a negação de outrem, como por exemplo, o período medieval, denominado Idade das Trevas e o Iluminismo. Ou talvez nem se precise da depreciação, mas de algumas diferenças. Isso significa que para se reconhecer é preciso um contraponto. Existe também, outra possibilidade, a de que uma representação exista para a divulgação de uma ausência, como uma propaganda enganosa daquilo que se gostaria de possuir e não o tem.

Analisando de maneira superficial as duas imagens acima, podemos aplicar as hipóteses anteriormente formuladas. O autor optou por tal ilustração para representar a identidade daquilo que não é, para diferenciar o restante do Brasil utilizando o recurso do contraponto e uma rápida identificação. Ou escolheu o indígena com o intuito de resgatar uma ausência na região norte que ele pretendia encontrar, mas que há muito desaparecera.

Mesmo com alterações na divisão política do Brasil aumentando o número de unidades da federação, a coleção continuou sendo impressa, acompanhando as alterações.

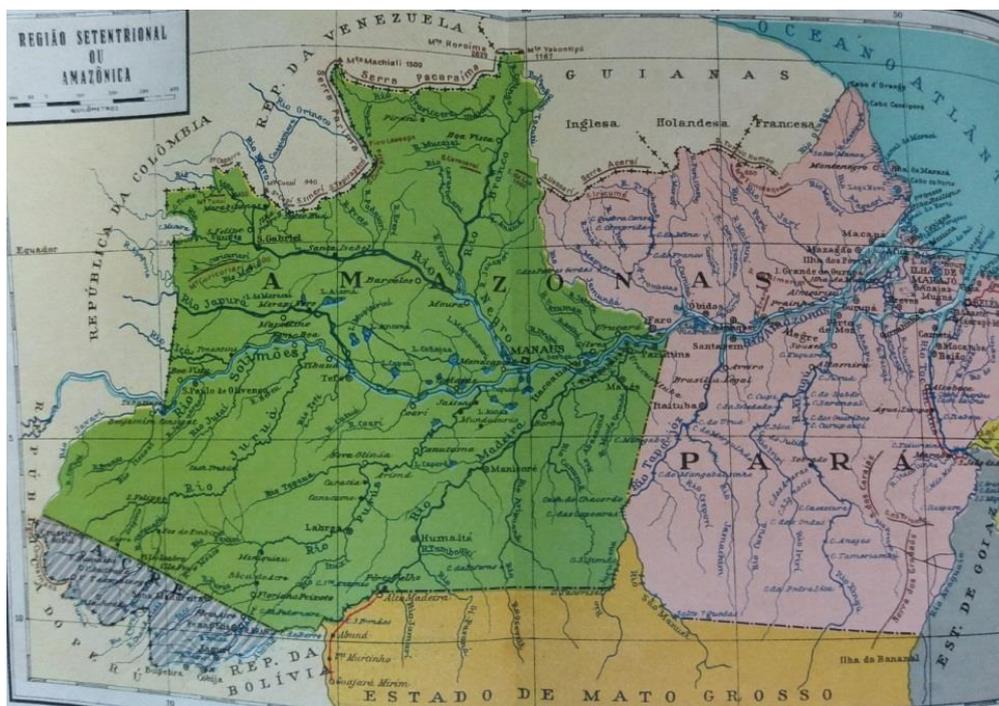


Figura 15. "Região Setentrional de Amazônica". In: ESPINHEIRA, Ariosto. *Viagens Através do Brasil, Anexos*.

Mapa político do Brasil na década de 1930, bem diferente da atual região Norte, Roraima fazia parte do Amazonas e o Amapá ainda não fora desmembrado do Pará, assim como Rondônia ainda pertence ao Mato Grosso e Tocantins ainda não existia administrativamente.



Figura 16. Mapa Político do Brasil. In: ESPINHEIRA, Ariosto. *Viagens Através do Brasil*, 7ª Edição, Anexos.

O segundo mapa nos entrega os territórios federais desmembrados dos seus respectivos estados de origem. E graças a esse detalhe, pode-se perceber a periodicidade da coleção através da temporalidade das cartas cartográficas. Infelizmente não é possível mensurar o alcance territorial das tiragens no período original em que foram publicadas.

Então até momento temos um discurso de caráter didático divulgado no principal veículo de comunicação, com grande audiência para o período em um espaço de tempo privilegiado e auxiliado pela publicação impressa do roteiro do programa de rádio. É possível assegurar que são condições propícias para a formação do imaginário de algumas gerações. Resta saber do conteúdo anunciado e como ele influenciou o processo de representação da região amazônica.

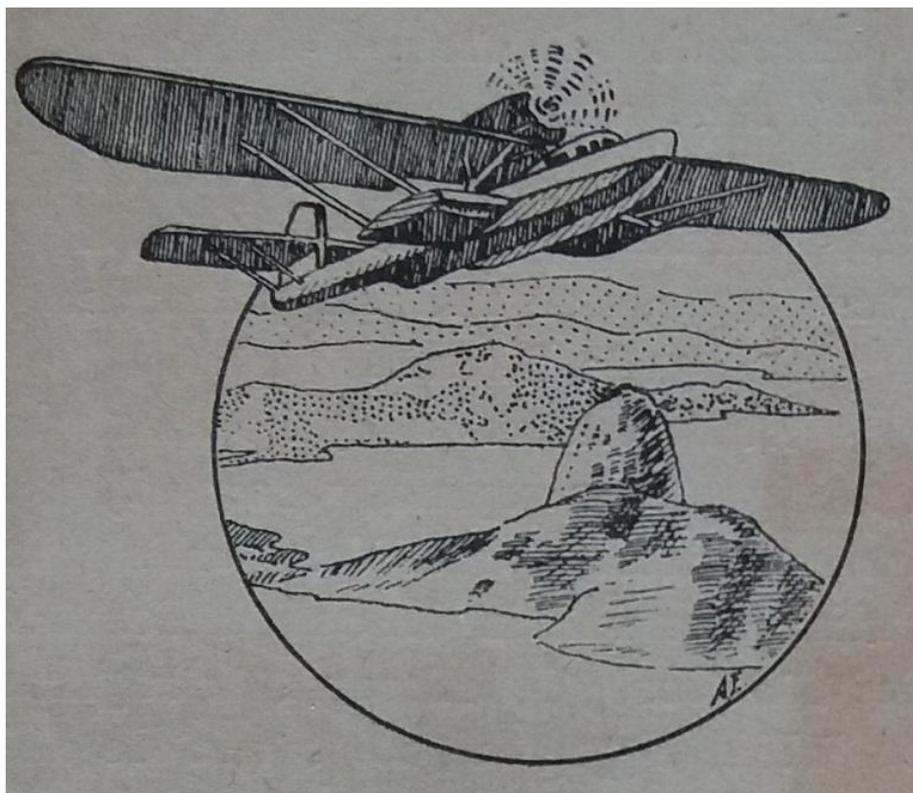


Figura 17. Il. de Ariosto Espinheira In: ESPINHEIRA, Ariosto. *Viagens Através do Brasil*. 3ª edição.

O livro começa com a primeira imagem de uma vista aérea, mas contém um erro que foi corrigido nas edições posteriores. O hidroavião sobrevoa o Rio de Janeiro enquanto que no texto base ele sobrevoa a região amazônica. É uma ilustração simples, que serve para demonstrar que os ouvintes do programa farão a expedição por via aérea.

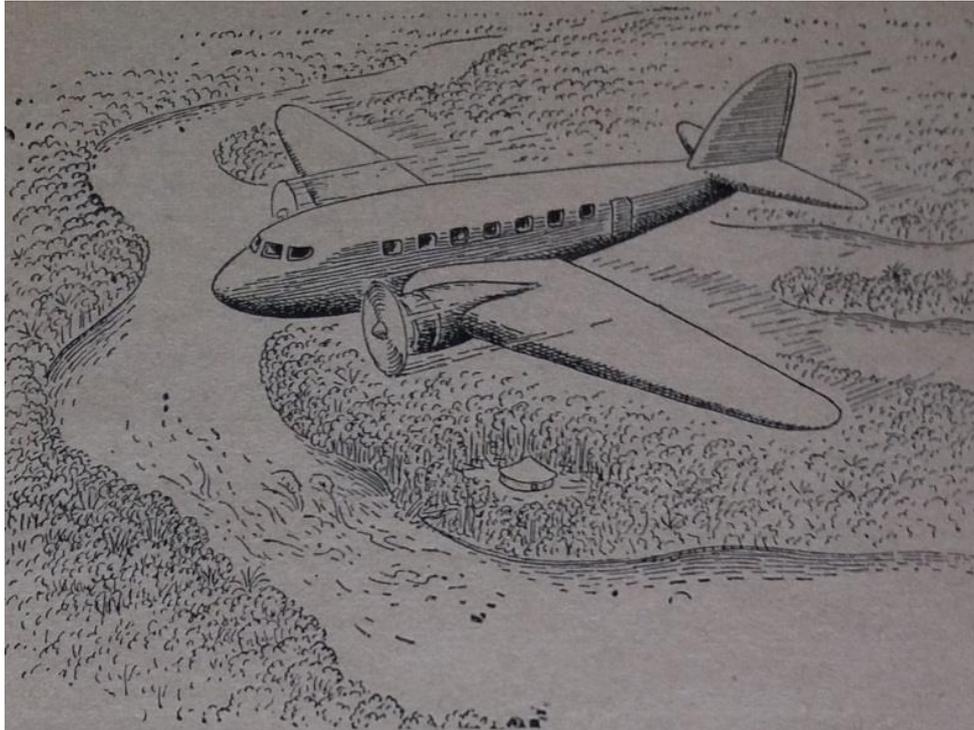


Figura 18. "Voando sobre o rio Amazonas" In: ESPINHEIRA, Ariosto. *Viagens Através do Brasil*. 7ª edição

Aqui o erro já foi corrigido, inclusive mostra a aeronave mais moderna com o design da época sobrevoando o rio Amazonas como mostra a legenda da imagem.

O texto base é o mesmo das duas edições estudadas e justifica o motivo da viagem. Explica que pelo tamanho continental do Brasil o mesmo não é devidamente conhecido pelos brasileiros, que conhecem mais os outros países e quando falam do próprio país é para mal dizê-lo. Cita a abundância dos recursos naturais, e a qualidade dos produtos destinados à exportação. E emite juízo de valor quanto ao conteúdo do material didático enfatizando lhe as qualidades e a afirmando que ao apreender o que foi mencionado o ouvinte ou o leitor serão verdadeiros patriotas.

Meus patrícios, não sejamos como os que consideram mal nem como os que fantasiam o que é nosso.

Vamos *descobrir o Brasil*...

Sim, mas não se admirem, vamos conhecer o Brasil como ele é. Vamos ver o quanto ele vale. Vamos verificar as qualidades e o valor de nossos conterrâneos. Tudo isso sem o vão patriotismo das calçadas e dos cafés das esquinas.

E, assim, seremos patriotas. Mas patriotas de verdade, conscientes e convictos (ESPINHEIRA, Ariosto. 1939, p. 8).

Na narrativa não há espaço para dúvidas quanto ao valor do conhecimento que será adquirido, tampouco quanto à veracidade do mesmo.

Acredita-se que não convinha dar espaço para a contestação do conteúdo que era transmitido pelo rádio, por conta da necessidade de certeza que o programa estava pautado de acordo com o plano pedagógico em que a figura do professor é a origem de todo o conhecimento e o aluno é um receptáculo, e nem margens para um possível debate devido à impossibilidade do retorno imediato do contraponto de ideias e opiniões que à época não eram acessíveis, linhas telefônicas eram caras e cartas não eram imediatas. E como era uma transmissão radiofônica, o espaço comercial deveria ser otimizado para os lucros sobrando pouco tempo para um eventual bloco de leitura das cartas dos ouvintes (em fase de elaboração)¹⁹.

Ao prosseguir a busca nas duas edições do volume desta coleção que aborda a geografia do Amazonas e Pará por imagens que representam a Amazônia, três tipos foram identificados: o que aborda a natureza, o que retrata o espaço modificado pela presença humana seja rural ou urbano e o dos agentes sociais nas relações de trabalho. As ilustrações com temática de natureza são simples e mostram a fauna e flora típicas da região e por esta razão não foram selecionadas como fontes visuais, já os dois grupos restantes serviram bem para o propósito desta pesquisa.

As imagens das duas edições tem uma diferença nítida no traço do ilustrador, a terceira edição não divulga o nome do profissional que fez as imagens, já na sétima o nome do ilustrador Percy Lau é impresso na folha de rosto do livro, sabe-se que ele era ilustrador da editora Melhoramentos, mas não é possível afirmar com exatidão durante quanto tempo (on-line)²⁰.

Percy Lau era peruano, nasceu em Arequipa no ano de 1903, radicado no Brasil faleceu no Rio de Janeiro em 1972, trabalhou por trinta anos no IBGE, ganhou o prêmio jabuti pelas ilustrações do livro Santa Maria do Belém do Grão Pará de Leandro Tocantins. Em 2000 o Museu Nacional de Belas Artes promove uma exposição de seu trabalho com gravuras, ilustrações e desenhos feitos a bico de pena.

Retornando à análise das fontes visuais, logo a seguir duas ilustrações que representam as habitações de ribeirinhos.

¹⁹ DÂNGELO, Newton. **Rádio, nação e educação dos sentidos: Aproximação entre intelectuais brasileiros e a Itália fascista na década de 1930**, pp. 1-2. Resultados parciais do estágio de pós-doutorado na Itália entre 2008-2009.

²⁰ Acessado em: 06/08/2016 as 13:00h www.encyclopedia.itaucultural.org.br>percy-lau



Figura 19. "Palhoça Amazônica". In: ESPINHEIRA, Ariosto. *Viagens Através do Brasil*. 3ª edição



Figura 20. "Cabanas de seringueiros à beira do rio-mar". In: ESPINHEIRA, Ariosto. *Viagens Através do Brasil*. 7ª edição

A primeira dá uma denominação genérica para a moradia, em compensação, a segunda descreve inclusive a em qual rio está localizada a casa. Em ambas é possível notar a maneira como os habitantes locais transformaram o lugar, a canoa é o meio de

transporte e o rio é a via. De acordo com os dois desenhos, a vida ribeirinha é uma constante da representação da identidade dos agentes sociais da região amazônica, interferindo no modo de vida e nas relações de trabalho dos moradores dessa região de maneira direta ou indireta. Mesmo que o indivíduo não more nas imediações dos rios ou não utilize transportes fluviais de alguma forma pratica ações e relações sociais ou mantém contatos imediatos ou intermediados por terceiros com os ribeirinhos, navegadores, carregadores, transportadores ou pescadores²¹.

A narrativa que segue dando conta do roteiro da viagem imaginária vivenciada pelos leitores aborda pontos fronteiriços do Brasil, acidentes geográficos e relevo. A primeira figura histórica trabalhada é a do seringueiro, a identidade do indivíduo que exerce este trabalho é construída de maneira a representar um imigrante nordestino alegre e esperançoso que vem para a região amazônica confiante numa mudança de vida e infelizmente por ingenuidade é enganado pelo patrão seringalista que o prende com dívidas contraídas no início da viagem.

O seringueiro, em regra geral, é o mestiço do branco e do índio ou o emigrado dos estados nordestinos. Esses migrantes são, na sua maioria, cearenses que deixam seu estado, em busca de trabalho. São caboclos que partem alegres, esperando voltar ricos com os resultados da extração da borracha (...). Infelizmente, até há pouco tempo mal chegavam aos seringais já tinham dívidas a pagar: as despesas com a viagem e o adiantamento que lhes faziam os patrões, fornecendo-lhes um machado, um facão, uma bacia de ferro zincado, uma rede e um litro de cachaça (ESPINHEIRA, Ariosto. 1939, pp. 11-12.).

Sabe-se que muitos pontos da citação feita acima são de conhecimento de pesquisadores e até caíram no senso-comum, mas o que não se comenta no texto é a presença do seringalista na exploração do trabalho.

A cabana do seringueiro, como é confirmada na segunda figura das habitações é representada como uma construção rústica que foi feita com recursos da floresta. A casa do seringalista não é representada independente do local onde fora construída, seja na cidade ou no seringal, assim como o indivíduo dono dela.

²¹ MAZZOTTI, Fabiano. **Amazônia: estradas d'água**. Bento Gonçalves: Fabiano Laércio Mazzotti, 2014.

Já o seringueiro não é representado como figura ativa na luta por melhores condições de trabalho, ele é passivo e indefeso e nas entrelinhas alcóolatra por sempre ter na sua conta no barracão onde compra fiado, a dívida de algumas garrafas de cachaça. Ora, como se isso não fosse imposto, mas como a dedução não está explícita, a falácia está posta.

Segundo o autor, a mudança ocorre por iniciativa do poder público durante o Estado Novo que em tempos de guerra elabora ações governamentais para melhorar as condições de trabalho, garantindo tratamento de saúde e diminuição da insalubridade. O que pode ser uma afirmação incompleta ou incorreta, porque o governo necessitava do auxílio dos seringalistas para executar tais políticas, e ao mesmo tempo, confiava o trabalho dos seringueiros a estes mesmos homens de negócios que visavam sempre o lucro, e não mudariam tão drasticamente a própria maneira de pensar.

Hoje, porém, já não é assim. Em virtude da necessidade da borracha para fins da guerra, o governo tomou as providências necessárias. Os nordestinos que queiram trabalhar na Amazônia são para aí conduzidos em grandes grupos, examinados por médicos, tratados, quando necessário, e bem alimentados.

Depois que chegam, encontram o trabalho organizado e o seu esforço já não pode ser explorado pelos donos dos seringais.

Uma grande obra está sendo realizada pelo governo, para a proteção do trabalhador da Amazônia [...] (ESPINHEIRA, Ariosto. 1939, pp. 12-13).

O trabalho do seringueiro é representado em dois momentos: o da extração e o da defumação do látex. Mesmo porque, de que maneira seria possível a representação do seringueiro ou qualquer outro trabalhador em ilustrações senão pela atividade por ele exercida e que o define como tal? Além disso, o exercício dessa profissão deveria ser reconhecido pelo receptor da imagem, caso contrário, o desenho apresentado deveria conter uma legenda.



Figura 213 "Extração da borracha" In: ESPINHEIRA, Ariosto. Viagens Através do Brasil. 3ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1939, p. 13.



Figura 224 "Defumação do látex" In: ESPINHEIRA, Ariosto. Viagens Através do Brasil. 3ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1939, p. 15.



Figura 235 "Extração da borracha: o seringueiro faz no tronco as incisões em forma de V" In: ESPINHEIRA, Ariosto. Viagens Através do Brasil. 7ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1944, p. 13.



Figura 246 "Defumação do látex, suco leitoso solidificado da seringueira" In: ESPINHEIRA, Ariosto. Viagens Através do Brasil. 7ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1944, p. 17.

O trabalho de extração da borracha da seringueira é facilmente reconhecido por aqueles que já estão familiarizados com o processo e foi representado de maneira praticamente igual nos dois desenhos, bem como as roupas largas e a bolsa a tira colo. Os seringueiros das duas imagens estão calçados e com a cabeça coberta por um chapéu semelhante a uma cobertura militar, de acordo com a época das publicações está confirmado que são soldados da borracha. A arma que o segundo colocou encostada no tronco da árvore não é mostrada com o primeiro, de acordo com a relação dos materiais entregues ao seringueiro assim que desembarcava no seringal armas de fogo não estavam inclusas no rol²². Isso pode ter ocorrido pela vontade do ilustrador de desenhar ou não a peça, fato é que alguns possuíam armamento a julgar pela riqueza dos detalhes da segunda representação.

Quanto ao modo como o látex é beneficiado no trabalho de defumação, é mais difícil criar uma representação do imaginário. Para a extração da borracha é mais fácil, haja vista que na atividade que antecede o beneficiamento, os objetos necessários para a formulação da cena estão alicerçados na construção mental, uma árvore, uma pessoa riscando a casca desta árvore, a floresta, as ferramentas utilizadas, enfim, é muito natural no sentido de não haver nenhum processo de transformação química. O inverso ocorre na defumação, existe uma transformação química com a liberação de calor, a transformação física da solidificação da seiva extraída, e os objetos que compõem a cena mental não são comuns como a casa de defumação, o objeto colocado em cima da chama para cobri-la, assim como o movimento repetitivo de girar a haste com a bola de goma na ponta sobre a fumaça enquanto derrama sobre ela mais seiva.

As duas imagens acima captaram bem toda a cena ao mostrar que esse trabalho também compõe a identidade do seringueiro representado nas duas situações necessárias para a produção dos pães de borracha.

O autor aborda um ponto explorado por pesquisadores da História relacionada aos seringueiros, quando menciona as condições de trabalho dentro da cabana de defumação. O calor, mesmo que asfixiante não era o que mais incomodava os trabalhadores, a fumaça tóxica derivada da fogueira e da seiva, liberava o óxido de carbono que era o problema maior, ela incomodava e ofendia a garganta os olhos e pulmões. Além disso, o caoxi que

²² ESPINHEIRA, Ariosto. **Viagens Através do Brasil**. 3ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1939, pp. 11-12.

é uma camada de lodo fino que se forma nas superfícies das águas paradas e que em contato com a pele se fixa na derme provoca coceiras era uma constante. Sem contar os insetos que perturbavam a paz dos trabalhadores como a mosca daninha que das suas picadas resultavam dores agudas²³.

O senso-comum não abarca o sofrimento vivido no cotidiano do seringueiro durante o processo do beneficiamento da borracha, somente os mais próximos a esta realidade ou os próprios pesquisadores conhecem tal realidade e talvez por isso, a identidade destes trabalhadores seja representada de maneira errônea apenas como um coletor da floresta.

As próximas figuras abordadas foram feitas a partir de uma fotografia²⁴ e são a representação do vaqueiro do vale do rio Branco que atua nos campos de Roraima. Elas não se parecem muito com o desenho original, estão espelhadas e perderam muitos detalhes se comparadas ao desenho original, causando uma pequena dúvida de autoria por serem creditadas como desenhos de Percy Lau. Por ter uma vegetação diferente do restante da região amazônica o lavrado roraimense não é associado no senso-comum à Amazônia

O vaqueiro é representado como uma figura humilde, usando roupas simples e sem preocupações quanto ao próprio estilo de montaria. Excluindo este trabalhador, não são citadas outras figuras históricas que habitam o estado de Roraima, por exemplo: o garimpeiro ou os agentes das ordens religiosas católicas, para citar apenas aquelas com características sociais mais marcantes. Além disso, não seria interessante do ponto de vista lúdico mostrar para o público infantil atores sociais já conhecidos do imaginário popular e que podem ser encontrados em outras partes do Brasil.

Para demonstrar as diversas características da região, de maneira a surpreender o leitor, é apresentado o vaqueiro que atua em campos naturais e evidencia a versatilidade da geografia e da flora local ao anunciar que Amazônia nem sempre é floresta densa.

²³ ESPINHEIRA, Ariosto. **Viagens Através do Brasil**. 7ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1944, p. 17.

²⁴ ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. **A construção das representações nacionais: Os desenhos de Percy Lau na Revista Brasileira de Geografia e outras “visões iconográficas” do Brasil Moderno**. Anais do Museu Paulista. São Paulo, 2005 p.34. Acessado em: 14/05/2016 <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n2/a03v13n2.pdf>



Figura 257 "Vaqueiro do Rio Branco" In: ESPINHEIRA, Ariosto. Viagens Através do Brasil. 3ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1939, p. 52



Figura 26 "Tipo de vaqueiro amazônico" In: ESPINHEIRA, Ariosto. Viagens Através do Brasil. 7ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1944, p. 55.

Infelizmente, o estudo analítico não vai além. Ele fica estagnado na curiosidade da figura do vaqueiro. O Texto base para as figuras é depreciativo repleto de juízo de

valor e reflete o pensamento do autor que é guiado pelo espírito da época no início do século XX de uma cultura dominante e excludente incentivado por um movimento de progresso e unificação nacional.

No texto encontram-se as afirmações de que seria impossível imaginar cavaleiro mais deselegante ou xucro, reclamações sobre a forma de cavalgar que acompanha a andadura do animal e críticas quanto à atitude indolente e preguiçosa do vaqueiro que é tão grande que seria capaz de transformar a altivez do cavalo assemelhando-o na rede em que o vaqueiro passa dois terços da vida²⁵. O que não se observa é forma como a exploração e as relações de trabalho são construídas. E essa inobservância, é percebida na sutileza das entrelinhas da narrativa quando a representação do vaqueiro é entregue ao leitor da maneira como foi citada acima. Não existe diálogo na construção da identidade deste indivíduo não se leva em consideração os hábitos, costumes, características econômicas e sociais da região, ou seja, a cultura do vaqueiro é subestimada ou aceita como uma cultura inferior.

A coleção apresenta um relato sobre como ocorreu a divisão das terras e da origem étnica do personagem, assim como a figura do seringalista que não aparece na representação do seringueiro, o fazendeiro também é esquecido dando a entender que a presença do dono da fazenda em uma posição de poder é um fenômeno natural, isto é, alguém deve mandar e outros devem obedecer. E como já é sabido, não é assim que funciona esta relação social, o processo é um pouco mais complexo e depende de muitas variáveis.

Ariosto Espinheira declara que as fazendas eram divididas em secções ou retiros e que cada uma tinha seu encarregado e este era subordinado ao capataz da fazenda que por sua vez administrava a propriedade em nome do proprietário,²⁶ que os vaqueiros são nossos patrícios descendentes dos indígenas que outrora povoaram a região²⁷, mas erra ao afirmar que os campos do rio Branco não têm donos.

A presença indígena não deixou de existir no vale do rio Branco eles foram utilizados como empregados para lidar com o gado, e ainda assim não foram absorvidos

²⁵ ESPINHEIRA, Ariosto. **Viagens Através do Brasil**. 3ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1939, p. 52.

²⁶ Idem 1939.

²⁷ Idem 7ª edição, 1944.

pela cultura local dominante permanecendo excluídos. Quanto às fazendas, elas, na realidade pertenciam primeiramente ao império brasileiro e eram conhecidas como fazendas reais e após a Proclamação da República, transformadas em fazendas nacionais, elas foram invadidas e apropriadas por posseiros criadores de gado da região que fizeram fortuna com a exploração da mão-de-obra indígena local²⁸.

Ao prosseguir com a análise das fontes visuais dos demais agentes sociais nas relações de trabalho que foram representados, o extrativismo praticado pelo castanheiro e o trabalho do pescador, percebeu-se que se segue uma linha de raciocínio quase idêntica ao das duas outras figuras históricas que foram estudadas anteriormente: a exploração do trabalho que é descrita de maneira velada nas entrelinhas e a pouca relevância dada à cultura desses indivíduos no momento da representação das identidades.

O grupo de imagens a seguir aborda o espaço urbano modificado pela presença humana. Os desenhos escolhidos para figurar na coleção foram pontos turísticos, estes provavelmente por serem de fácil associação com o seu referente real. Em Belém, um trecho da Avenida Castilho França como bem pode ser observado na legenda do desenho, e em Manaus o Teatro Amazonas. Os espaços utilizados como atrações turísticas geralmente carregam consigo uma relação com momentos históricos locais ou de natureza diferenciada ou ainda por ser um local aprazível que atrai o visitante e estimula o movimento de pessoas.

No caso da avenida, ela está localizada na margem da baía do Guajará, próxima ao mercado Ver-O-Peso, se diferencia pela proximidade com a natureza e por ser um lugar agradável, como pode ser observado no desenho abaixo. Ainda realizando uma análise iconográfica, o local possui jardins, bancos, iluminação bem distribuída, é frequentada por pessoas que estão a passear, descansando nos bancos ou a trabalhando como estivadores. O encontro da avenida com o céu na linha do horizonte dá a noção de profundidade e da distância do boulevard. A maneira como os casarões foram erguidos,

²⁸ VIEIRA, Jaci Guilherme. **Missionários, fazendeiros, e índios em Roraima: A disputa pela terra. – 1777 a 1980.** Recife, 2003, pp. 36-38. Tese de Doutorado. Acessado em 14/05/2016

compartilhando paredes sem espaço para a ventilação do lado oposto da orla, mostra que a construção seguia um estilo arquitetônico colonial português²⁹.

Na atualidade, o passeio mudou, desde o período que foi desenhado para a coleção nas primeiras décadas do século XX como representação da modernidade de Belém para o início do século XXI. Ainda é um local de turismo, mas na virada do século foi reformado, ampliado e hoje faz parte do complexo turístico Estação das Docas³⁰. O Teatro da Paz assim como outros monumentos turísticos e históricos de Belém não foram escolhidos para aparecer na coleção. Infelizmente, não se sabe o motivo para tal decisão seja ela por parte da editora ou do autor. Logo a seguir o desenho da avenida.

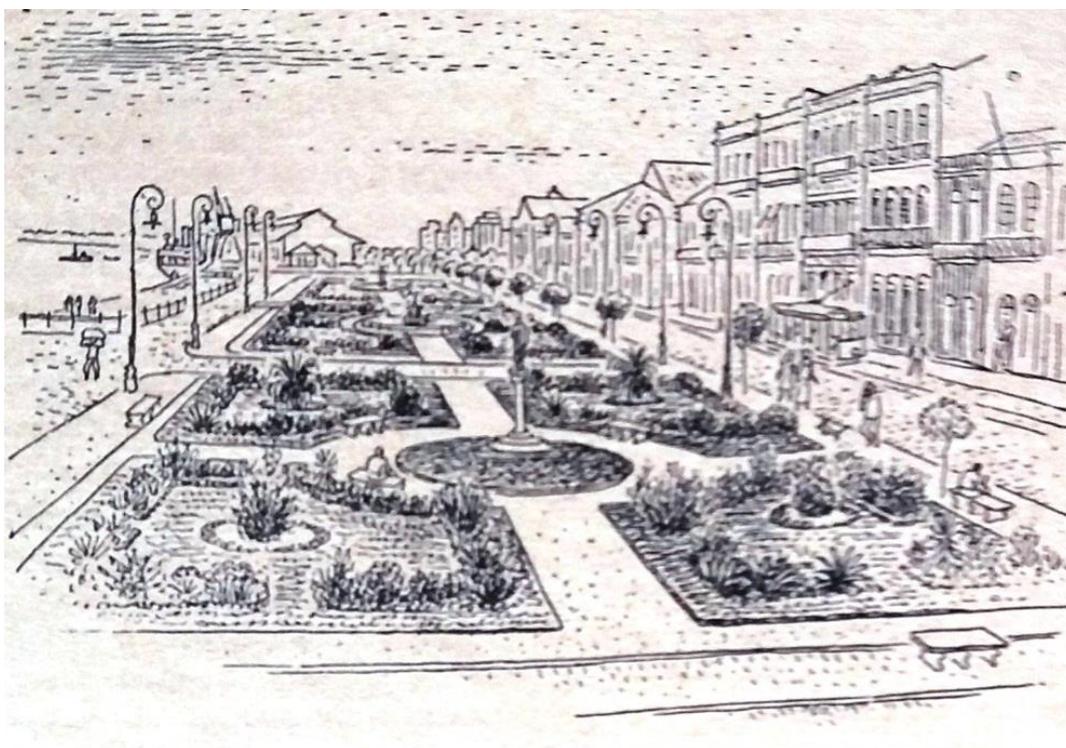


Figura 278 "Trecho da avenida Castilho França, em Belém" In: ESPINHEIRA, Ariosto. Viagens Através do Brasil. 7ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1944, p. 63

O outro desenho do teatro Amazonas feito com a tomada de ângulo de baixo para cima dando distância suficiente para exibir as árvores em frente, a fachada do teatro, a lateral esquerda, a cúpula abobadada e um pouco do céu como recurso para transmitir a dimensão da altura do prédio. Esse efeito também é possível porque a metade de baixo da ilustração e ocupada com o calçadão do largo com desenhos em forma de ondas. Com

²⁹ WETZEL, Clarissa. "É uma casa portuguesa, com certeza!" *Arquitetura residencial de Porto Alegre (1780-1810)*. Revista Historiador, nº 2, ano 02, dezembro de 2009. Acessado em:

<http://www.historialivre.com/revistahistoriador/doi/clarissa.pdf>

³⁰ Acessado em 06/08/2016 as 14:20h: <http://www.estacaodasdocas.com.br/index/>

um olhar mais atento perceber-se-á nas ondas escuras o relevo das rochas que compõe o calçamento, e essa observação somente é possível ser feita por aqueles que já estiveram in loco.

A estrutura imponente do teatro Amazonas com poucas décadas de inauguração na época, ante as demais edificações circunvizinhas e outros prédios da cidade, simboliza o fausto amazonense do fim do século XIX, representa o desenvolvimento econômico local e a busca por uma identidade moderna que tentava desvencilhar a imagem da cidade de Manaus do atraso que seria representado pela natureza. Por esses motivos, chamou a atenção dos viajantes e autores que produziram relatos sobre a região. Em função disso, o teatro Amazonas representa Manaus quando a ideia é mostrar desenvolvimento ou transformação do espaço urbano, o inverso é verdadeiro quando a intenção é mostrar a preservação da fauna e da flora ou ambientes inóspitos, o teatro some e a natureza é enaltecida. No capítulo seguinte duas imagens de histórias em quadrinhos embasam bem esse argumento.



Figura 28 "Manaus teatro Amazonas" In: ESPINHEIRA, Ariosto. *Viagens Através do Brasil*. 7ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1944, p. 49.

O mercado Ver-O-Peso também foi representado assim como o porto flutuante de Manaus, mas ambos não tiveram o mesmo tratamento que as duas construções receberam, os desenhos foram menos elaborados. Mas eles foram detalhadamente explicados: o tipo

de mercadorias e embarcações que ali atracavam, a movimentação das pessoas, a flutuação dos preços. No caso do Ver-O-Peso, até o odor peculiar que exala do atracadouro em época de vazante foi descrito³¹. Agora, quanto às duas figuras acima, do teatro Amazonas pouco se fala e a Avenida Castilho França simplesmente surge sem um texto descritivo que as embase.

É como se o autor tivesse por intenção acrescentar as duas imagens para mostrar ao leitor as capacidades políticas, econômicas e arquitetônicas da elite e dos governantes locais de realizar construções imponentes, e superar as possíveis dificuldades que a natureza poderia trazer ao desenvolvimento urbanístico e econômico da região como bem pode ser observado na citação a seguir.

Construída a margem do rio Negro, à beira de uma esplanada, numa região antigamente cheia de igarapés, mostra aos visitantes o esforço dos seus filhos para vencer a natureza.
Muitas das avenidas que vemos agora, foram leitos de rios, onde, em vez de bondes e autos, corriam as ubás e igarités.
Aterrando os igarapés, os amazonenses fizeram em seu lugar uma cidade moderna, limpa, como se fosse lavada a toda hora.
Manaus é uma “revelação da República” como a classificou o grande Afonso Pena (ESPINHEIRA, Ariosto. 1944, p. 46).

Antes de prosseguir para a conclusão deste capítulo é necessário saber que as transmissões de rádio não eram homogêneas. Além disso, contou-se com a localização da publicação de alguns programas de opiniões unilaterais e a partir destas publicações algumas poucas imagens. E por essa razão, procurou-se constituir uma pesquisa que extraísse das intenções das falas e dos desenhos representativos as tensões socioculturais, sobretudo a partir das intenções de padronização dos desenhos, do ensino e das características do Brasil. Mesmo enfrentando a dificuldade encontrada de ter como fontes somente um ponto de vista, é possível perceber a presença do contraponto quando existem disposições legais que tentam disciplinar a música, padronizar a língua e elaborar símbolos com o ensino da História “Pátria”³².

³¹ ESPINHEIRA, Ariosto. **Viagens Através do Brasil**. 7ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1944, p. 62

³² DÂNGELO, Newton. **Escolas sem professores – o rádio educativo nas décadas de 1920-40**. Capítulo 3: Ouvindo o Brasil: O ensino de História pelo rádio – décadas de 1930/40. Dissertação de mestrado, PUC – SP, 1994. Acessado em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000200009

Conclui-se que, a importância do rádio e sua influência nas primeiras décadas do século XX são inegáveis, e por essa razão acredita-se que o que foi difundido nos programas e posteriormente publicado serviu também para a construção do imaginário do público infantil, a quem o programa era destinado. Além disso, os princípios reguladores das emissões destacam os apelos à sua uniformização³³ e o desejo de convencimento dos ouvintes para uma absorção voluntária de valores morais e imagens mentais das figuras típicas regionais, das paisagens geográficas e das conjunturas históricas que formaram o Brasil, cristalizando as representações do País e, no caso específico desta pesquisa a, Amazônia.

Outras conclusões são as de que a coleção Viagens Através do Brasil tinha o objetivo de alcançar e moldar o imaginário representativo e ratificar o que outrora fora feito com as dramatizações nos cursos de história e geografia pelo rádio. E a preocupação com o conteúdo pedagógico ser menor do que o pensamento sugestionado revela a busca por uma identidade nacional moderna³⁴ sem levar em consideração a opinião dos agentes sociais e se estes se identificavam ou não com as características apontadas pelo autor.

³³ DÂNGELO, Newton. **Escolas sem professores – o rádio educativo nas décadas de 1920-40**. Capítulo 3: Ouvindo o Brasil: O ensino de História pelo rádio – décadas de 1930/40. Dissertação de mestrado, PUC – SP, 1994. Acessado em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000200009

³⁴ Idem.

Capítulo – 2 A Amazônia nos quadrinhos

2.1 – “O cenário Amazônia”.

O cenário da Amazônia é o escolhido para o desenrolar de tramas geralmente com o tema de selva ou ambiente inóspito; apresentando tribos indígenas com costumes diferentes daqueles do público consumidor/leitor para o qual a trama que está sendo produzida bem como as lendas com criaturas e seres fantásticos que não são encontrados no cotidiano. As narrativas dessas histórias podem ter enredo simples como é o caso da charge a seguir:



Figura 299. “Certo dia na Amazônia”. In: *Revista MAD no Brasil*, nº 20, 1976.

Encontrada na revista MAD, publicada na década de 1970, com um mote simples retrata dois personagens que aparentam ser indígenas da Amazônia jogando uma versão do jogo dos três copos e uma bola. Mas os copos foram substituídos por pequenas cabeças mumificadas e a bola por um pequeno cérebro. No topo superior esquerdo da página

podemos ler o título da charge e em letras menores o nome do autor do desenho que tem uma seção fixa nas edições. A história é curta, com apenas dois balões de fala no primeiro quadro – mesmo porque, o arco da história é simples – e foi construído sobre uma partida rápida do jogo.

As observações que devem ser feitas pousam nos contrastes culturais dos personagens. Seguindo uma linha de pensamento pouco aprofundada, chegaríamos à conclusão que o chargista toma como habitantes da Amazônia os indígenas antropófagos. Porém, ao observar com mais calma, o leitor que traz em seus conhecimentos a possibilidade de relacionar os personagens da charge aos indígenas da etnia Munduruku³⁵, fará outra analogia, a de que, por mais distante que se desenhe uma realidade amazônica análoga aos tempos do início das grandes navegações, salvo as devidas proporções, essa realidade é muito semelhante à existência dos outros indivíduos que vivem fora da floresta.

Os indivíduos creditam as especificidades do lugar às singularidades lá encontradas, tal qual o comportamento cultural dos habitantes locais. Ou seja, a fauna e a flora amazônicas, assim como a presença indígena contribuíram para a construção do imaginário sobre a região. Os habitantes da região amazônica formam uma população constituída pela diversidade de vários povos, contudo, devido à enorme variedade de encontros de culturas, compreendê-los na totalidade e complexidade que esses grupos demandam, torna-se uma tarefa dispendiosa e muito difícil.

No entanto, muitos tendem ao exagero e a formas de retratar, de maneira extremista e unilateral, a Amazônia tanto quanto enxergam somente a presença dos povos indígenas como habitantes locais, ignorando a presença de pessoas vindas de outras regiões, como quando negam a presença indígena para incentivar os costumes não-índios na tentativa de “embranquecer” a sociedade local. Como pode ser lido nos Códigos de Conduta em fins do século XIX e início do século XX em Manaus³⁶.

³⁵ O hábito dos índios Munduruku era decapitar a cabeça do corpo do inimigo com o auxílio de uma faca, feito isto, o indígena espetava a cabeça em uma lança e voltava para casa. Após essa ação quando chegavam em casa eles embalsamavam a cabeça secando-a e ornando-a com plumas brilhantes. SANTOS, Francisco Jorge dos. **Além da conquista: guerras e rebeliões indígenas na Amazônia pombalina**. Manaus: editora da universidade do Amazonas, 1999, pp 131-132.

³⁶ COSTA, Deusa. **Quando viver ameaça a ordem urbana – Trabalhadores de Manaus (1890/1915)**. Manaus: Editora Valer e FAPEAM, 2014, pp. 136-139.

Diferente das ilustrações utilizadas como fontes visuais no capítulo anterior, as histórias em quadrinhos ou HQs – como são comumente conhecidas pelas pessoas que as consomem e as manuseiam – possuem características particulares de comunicação. Elas utilizam, ao mesmo tempo, figuras e textos em balões com formatos diferentes para expressar os tipos diferentes de intenção da fala ou de pensamento, as ações são retratadas em quadros interligados dando uma noção de continuidade temporal que obedece a um arco. O arco da história é o enredo produzido pelo roteirista às vezes em parceria com o desenhista que dá direcionamento para a trama indicando quais caminhos que devem ser seguidos para a conclusão da narrativa levando em conta a personalidade dos personagens.³⁷

Os de diálogos tentam comunicar ao leitor a ideia de áudio, o que é algo deveras interessante, haja vista que o estímulo que deveria ser captado pelo sentido da audição foi percebido pelo sentido da visão, ou seja, o som da fala foi visto e reproduzido em nossa mente. Trata-se de um fenômeno um pouco mais complexo do que a onomatopeia, que faz outro caminho ao reproduzir sons ou ruídos com palavras, ou a sinestesia, que é a captação de um estímulo por dois sentidos, pois a sonoridade é subjetiva, isto é, cada indivíduo, ao ler de forma silenciosa, escuta uma voz em sua cabeça.

Para uma melhor compreensão da produção das HQs, foi convencionada uma separação ou um loteamento de acordo com os processos históricos nos quais a sociedade que cria e consome as revistas está inserida, resultando na confecção do tipo de personagem, enredo, mote, além de outros direcionamentos. Esses loteamentos foram denominados de Era de ouro, de prata, de bronze e de ferro com base na divisão da mitologia grega³⁸. As HQs que serviram como fontes de pesquisa por conter alguma história sobre a Amazônia são de três décadas diferentes, mas todas fazem parte da mesma Era de Bronze pelas características da narrativa³⁹. A primeira é a do Zé Carioca, publicada originalmente em tiras de jornais nos Estados Unidos na década de 1940 e republicadas em 2012 em formato de HQ alusiva à comemoração dos 70 anos do personagem.

³⁷ MOYA, Álvaro de. **SHAZAM!** 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

³⁸ MORRISON, Grant. **Superdeuses**; tradução Érico Assis. São Paulo: Seoman, 2012.

³⁹ Na década de 1970 tem início a Era de Bronze, e seu principal expoente é o roteirista Stan Lee que propõe heróis mais humanos com problemas mais próximos da realidade e dilemas sociais.



Figura 30. "Aventura na Amazônia". In: *Zé Carioca 70 anos, volume 1*, 2012, p. 80.



Figura 31. "Aventura na Amazônia". In: *Zé Carioca 70 anos, volume 1*, 2012, p. 80.

No topo da página, temos o título da história de forma bem genérica, sem mais detalhes ou informações. Nos quadrinhos da página, o personagem principal está em uma loja de armas e durante o diálogo com o balconista descobre que os outros dois clientes são ricos e tenta impressionar pai e filha⁴⁰.

A equipe de produção da história era formada por norte-americanos; o estúdio que traduziu e escreveu as falas é brasileiro. Esta informação é importante para entendermos o processo de criação das HQs, pois, assim como ocorre em diversos setores da economia, a demanda influencia na produção.

⁴⁰ A página foi recortada para possibilitar a visualização dos nomes do roteirista e do desenhista. No suporte original não foi necessária tal ação, mas aqui a postagem completa da página prejudicaria a diagramação da dissertação ou seria necessária a utilização de algum objeto que aumentasse as letras.

Zé Carioca foi criado por estrangeiros para representar o País durante o período da Segunda Guerra com o intuito de aproximar o Brasil dos Estados Unidos e assim estreitar os laços de amizade. Mais tarde, os desenhistas e roteiristas brasileiros se apropriaram da criação de Walt Disney e modificaram a personalidade do desenho conferindo-lhe outras características⁴¹.

Agora, de que maneira e com qual intenção os criadores responsáveis por esta história, que nos serve como fonte visual, decidiram representar a região amazônica e a população que viveu aqui durante a época retratada são os pontos que pretendemos discutir.

A exploração de um novo ciclo da borracha e a possibilidade de alavancar a economia do País, bem como levar ao fortalecimento do Governo Federal são o mote da história, conforme vemos o desenrolar da mesma nos excertos abaixo.



Figura 3210. "Aventura na Amazônia". In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 91.

⁴¹ Filme propagandista dos Estúdios Disney para demonstrar as relações de amizade entre os países da América do Sul e os Estados Unidos, além de apresentar o personagem Zé Carioca: "Saludos Amigos" de 1942. Acessado em www.filmow.com/alo-amigos-t12000 em 03 de agosto de 2015 as 15:47h



Figura 3311. "Aventura na Amazônia". In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 91.



Figura 34. "Aventura na Amazônia". In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, p. 91.

Um detalhe importante é a noção de pertencimento da região que o roteirista tem, por entender que Amazônia não é somente o estado do Amazonas, ela vai além, abrangendo outras unidades da federação, como pode ser visto no terceiro quadrinho quando o avião está se aproximando de Santarém.

Outra maneira escolhida para representar a Amazônia foi a presença indígena, de forma exagerada e caricata. Nos quadrinhos a seguir, o protagonista é intimado pelo personagem rico que pilota o barco a desembarcar e conversar com os índios sobre a presença de outras expedições. Seguindo este pressuposto, pode-se perceber alguns indícios de como a equipe de produção imaginou a representação da Amazônia: em primeiro lugar, aldeias são uma constante na paisagem e muitas delas podem ser avistadas nas margens dos rios. Segundo: os nativos podem ser reconhecidos pelos trajes típicos que usam.



Figura 35. "Aventura na Amazônia". In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 97.



Figura 36. "Aventura na Amazônia". In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 97.



Figura 37. "Aventura na Amazônia". In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 97.

É sabido da presença indígena na região, mas não desta maneira caricata acima representada, também não se nega a existência de aldeias nas margens dos rios, mas elas

não surgem aos montes e com tal conveniência como foi desenhado acima, nem estão disponíveis para que qualquer pessoa entre como se não tivessem dono. Afinal, como em qualquer outra residência, ali vigoram regras de convivência. Para a representação dos trajes nativos, não foi levado em conta pelo desenhista o contato com a sociedade dominante civilizadora. E entende-se que o vestuário típico é utilizado sim, mas não da maneira como foi representado. Outro ponto é o diálogo: se o índio é representado como pré-colombiano, ele não deveria entender o idioma, e, menos ainda, o sinal da bandeira branca erguida com o guarda-chuva.

Então a representação acima pode ser contestada quando tenta compor um cenário em que os indivíduos representados não se identificam com tal representação. Mas essa representação foi produzida desta maneira porque tem uma intenção que será explicada nos quadrinhos a seguir.

A expedição composta pelo Zé Carioca está sem gasolina, e cabe ao protagonista conseguir mais combustível, ou outro meio de transporte no qual a expedição possa continuar.



Figura 38 "Aventura na Amazônia" In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 104.



Figura 39 "Aventura na Amazônia" In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 104.



Figura 40 "Aventura na Amazônia" In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 104.



Figura 41 "Aventura na Amazônia" In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 105.



Figura 42 “Aventura na Amazônia” In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 105.

O humor conduz a intenção de representar os povos indígenas desta maneira, caricata e estereotipada no senso-comum, para contrapor com a realidade.

Quando Zé Carioca pretende realizar um escambo oferecendo quinquilharias das mais diversas, como um relógio, uma chave e colares, e no fim oferece o barco para a troca e o negócio é acertado, ele comemora o feito ridicularizando a (falta de) inteligência dos índios por terem tomado prejuízo na negociação impensada. Afinal, um barco sem gasolina não serviria naquela ocasião, mas no quadrinho seguinte eles articulam a ação de abastecer o outro barco que possuem.

Esse pensamento falacioso construiu uma imagem do nativo ingênuo ou muito bobo que trocou o serviço prestado na extração do pau-brasil por espelhos, tecidos, ferramentas e outros objetos. Quando o que aconteceu foi uma troca de benefícios mútuos, e no momento em que deixou de ser interessante para uma das partes, no caso dos indígenas, deixou de existir. As noções de trabalho e daquilo que tem valor são diferentes para as duas culturas, mas isso não significa que um seja mais esperto que o outro.

A outra intenção de representação, focada mais na questão econômica e governamental, exclui a relevância da presença humana na região quando aborda o extrativismo e a exploração mineral. Primeiro, a expedição parte para a Amazônia em busca da seringueira que produz uma borracha que não precisa ser refinada e após a decepção encontram uma mina de estanho.



Figura 43 "Aventura na Amazônia" In: Zé Carioca 70 anos, volume 1 2012, p. 116.



Figura 44 "Aventura na Amazônia" In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 116.



Figura 12 "Aventura na Amazônia" In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 117.



Figura 46 "Aventura na Amazônia" In: Zé Carioca 70 anos, volume 1, 2012, p. 117.

Os dois empresários ricos que no início da história eram competidores agora se tornam parceiros. E ao descobrirem que a borracha que não precisava de refino tratava-se de câmaras de ar caídas de um avião ficam desolados e frustrados por não poderem mais dar um grande presente ao governo. Quanto a isso, se supõe que exista bondade e vontade de uma pessoa desejar presentear outra, também se crê na possibilidade de um empresário reverter parte dos próprios esforços e fortuna para ajudar em algum tipo de política pública. Agora, iniciar uma expedição para um lugar desconhecido em busca de um produto do extrativismo de valor econômico elevado simplesmente com a intenção de presentear o governo é mais difícil de acreditar. E no momento em que a possibilidade de exploração da mina de estanho reacende o ímpeto dos empresários, não fica claro como será feito o trabalho.

Então, a escolha da maneira para a representação da Amazônia foi o humor, e as diversas situações cômicas em que o protagonista se viu para prosseguir nesta empreitada como nas ilustrações acima ratificam tal afirmação. Como essa tirinha foi publicada originalmente em jornais norte-americanos da década de 1940, a intenção é a de representar um território propício para a exploração, rico em minérios e produtos de extrativismo vegetal. Contudo, a presença humana é alienada, os povos indígenas são apenas coadjuvantes da história, não é mencionada a maneira como será executada a extração do estanho e o responsável pela descoberta e um possível progresso

desenvolvimentista vindouro é um agente externo originário da sociedade envolvente dominante.

A próxima HQ a ser analisada é de origem italiana publicada, originalmente, em 1975, e republicada, em 1990, no Brasil, pela editora Record. O personagem principal recebeu o apelido de Mister No, um ex-piloto norte-americano que acabou de sair da Guerra da Coreia e procura um lugar sossegado para o descanso, longe das agitações. O criador da revista é Sérgio Bonelli, que usa o pseudônimo de G. Nolitta. Ele é mais conhecido por seus outros trabalhos: TEX, ZAGOR entre outros.

A inspiração que Sergio Bonelli teve para criar o personagem surgiu após as várias viagens que ele realizou para a Amazônia, quando percebeu no local um grande potencial para a ambientação das aventuras de um novo herói e de uma nova HQ com a temática de selva da região amazônica, que é bem aceita e muito procurada no exterior⁴².

Dividir-se-á as fontes obtidas nas revistas em dois tipos: os quadrinhos e as cartas dos leitores. Os quadrinhos são monocromáticos, feitos a nanquim e possuem o mesmo estilo de outras publicações da época, por exemplo, MAD e TEX.

A história começa com o ângulo de visão em primeira pessoa de um grupo que está em uma agência de viagens nova iorquina que já prestou serviços ao Mister No. Este grupo busca um lugar para passar as férias e escolhe o Brasil como destino, mas é advertido pelo agente de viagens que o Brasil possui muitos lugares diferentes e que eles precisam ser mais exatos com o que desejam.

⁴² D'ASSUNÇÃO, Otacílio. **Mister No**. Editorial de capa do exemplar número 1. Ed: Record. Rio de Janeiro, 1990.

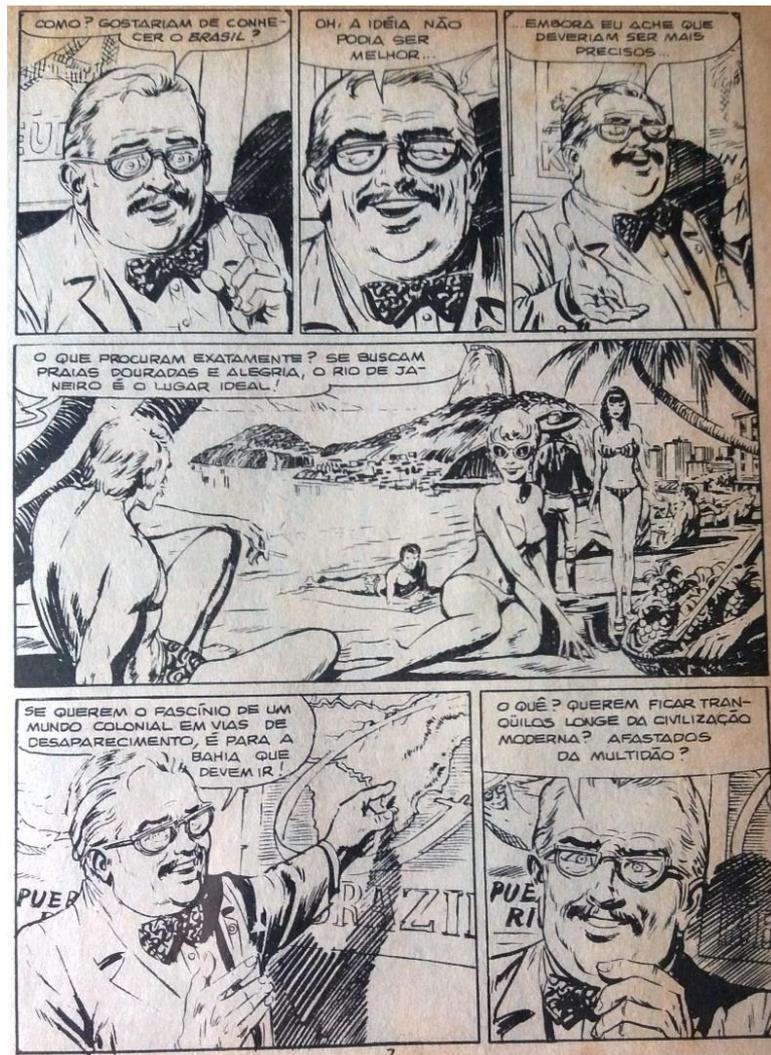


Figura 47 Mister No, nº 1, 1990, p. 7.

As características utilizadas pelo agente de viagens para definir cada lugar do Brasil é no mínimo interessante, o Rio de Janeiro é o local das praias e da alegria, a Bahia se resume a um lugar onde a arquitetura colonial não é respeitada e a Manaus é um lugar afastado da civilização. A generalização neste caso dificulta a compreensão do espaço por parte dos leitores e dá suporte para representações rasas.

O sujeito prossegue com algumas informações, mas o mapa que ele utiliza mostra uma informação equivocada, Brasília já existe na década de 1950.

Talvez pela dificuldade cronológica, pois como foi dito anteriormente, o primeiro número da HQ foi publicado em 1975 na Itália, a esta época Brasília já tinha sido inaugurada, porém como o arco da história é ambientado em 1950 houve esse lapso temporal.



Figura 48 Mister No, nº 1, 1990, p. 8.



Figura 49 Mister No, nº 1, 1990, p. 8.

Não se sabe quais parâmetros o roteirista utilizou para adjetivar a cidade de Manaus como “tranquila e distante dos problemas do mundo de hoje”, mas acredita-se que estes adjetivos não eram condizentes com a realidade. Confirma-se que na atualidade os meios de comunicação em algumas partes de Manaus são falhos, há de se imaginar na época em que Sérgio Bonelli viajou para a Amazônia, porém admitir que fosse uma cidade sonolenta e tranquila há controvérsias, mesmo porque, quando se está de férias em outros lugares não se vive a realidade local, e acaba-se tendo uma percepção distorcida da realidade, geralmente um pouco mais branda.

Quando Mister No vai até um bar e pede ao balconista uma dose de whisky o mesmo argumenta que o carregamento que deveria vir de Belém está atrasado doze dias e por esta razão os estabelecimentos locais estão desabastecidos do tipo importado da

bebida, então oferece ao protagonista um produto nacional. Após o cliente desaprovar o gosto da bebida, o atendente tenta desculpa-se alegando o gosto refinado dos estrangeiros.



Figura 50 Mister No, nº 1, 1990, p. 24.



Figura 51 Mister No, nº 1, 1990, p. 24.



Figura 52 Mister No, nº 1, 1990, p. 24.

Os quadrinhos acima servem como argumentos para confirmar o que foi afirmado anteriormente quanto à percepção do viajante em férias nos locais visitados. Afinal, a inspiração para tais desenhos e diálogos é originária de algum momento específico e as suspeitas recaem sobre as viagens outrora feitas pelo criador do personagem para a Amazônia. O ponto do debate não é o sentimento de inferioridade ou superioridade do estrangeiro para com o habitante local e vice-versa, o ponto é o tratamento oferecido pelo anfitrião dado ao visitante e a percepção que cada um tem deste tipo de tratamento sem levar em conta os valores culturais locais. E por esta razão ele imagina que Manaus é uma cidade sonolenta e sem os problemas que o mundo enfrenta.

Se a revista do Zé Carioca tinha a intenção de representar a Amazônia através do humor como um lugar indicado para a exploração de recursos naturais, na revista do Mister No a maneira de representar a região como um espaço fragilizado economicamente, com uma população pobre e de traços característicos, estruturas prediais antigas e melancólicas que remetem à um passado rico que todos anseiam pelo retorno em breve, tem como intenção promover um cenário propício para um determinado tipo de narrativa.

Por se tratar da análise de uma fonte visual dos quadrinhos, a situação de pobreza de uma cidade seria capaz de criar um ambiente propício à marginalização das pessoas

mais afetadas pela situação econômica e serviria de arco para outras possíveis histórias, neste caso toma-se como exemplo a fictícia Gotham City que é a mais famosa.



Figura 53 Mister No, nº 1, 1990, p. 125.

Os trabalhadores do porto que veem nos navios que chegam a Manaus oportunidades de ganhos são vistos pelo observador estrangeiro como curiosos e pequenos comerciantes. O mesmo afirma que a chegada de um navio é um acontecimento raro e se contradiz quando o agente de viagens, nas primeiras páginas da revista, informa que o único acesso à cidade é por via fluvial, e nos quadrinhos seguintes quando o balconista reclama do carregamento atrasado de Belém. Em todos esses momentos o texto é de G. Nolitta pseudônimo de Sergio Bonelli.



Figura 54 Mister No, nº 1, 1990, p. 127.

Acima podemos avistar um flutuante, lanchas e voadeiras repletas de produtos locais que os tripulantes oferecem aos passageiros dos navios que atracam. Uma cena bem comum para quem já fez este tipo de viagem pela região amazônica.

O quadrinho seguinte aponta um ato falho do idealizador e roteirista da HQ quando visitou alguns lugares da Amazônia, o autor contrasta o aspecto físico dos habitantes da cidade que segundo o próprio, é possível identificar os “forasteiros” pelo fenótipo.



Figura 55 Mister No, nº 1, 1990, p. 127.

O ponto a ser discutido é a intenção da representação da Amazônia desta maneira. Quando roteirista e desenhista escolhem produzir a revista, eles optam por algumas características locais que seriam ideais para o desenrolar da trama e que fornecessem

elementos para a criação de mais histórias. Referentes reais inspiraram tais concepções, mas isso não implica a aceitação de que a ficção é a realidade. Como é o caso do quadrinho acima, não é preciso ter traços caboclos ou indígenas para ter nascido na região ou ser relacionado a ela, por essa razão, acredita-se que os hábitos e costumes são marcas mais impactantes para a representação e a identidade.

Como fora mencionado anteriormente no primeiro capítulo sobre a função simbólica do Teatro Amazonas, quando utilizado nas ilustrações com a função de desvincular a cidade de Manaus do atraso econômico representada pela natureza e associá-la ao potencial de desenvolvimento da elite local.



Figura 56 Mister No, nº 1, 1990, p. 129.

Na legenda da imagem acima, o turista observador percebe a imponência das edificações construídas no período de economia próspera e faz uma comparação com as construções da Europa, e é capaz de perceber a real intenção para a construção do teatro: a ostentação. O curioso é notar a opinião do viajante que em meados do século XX não encontra utilidade no Teatro Amazonas a não ser como monumento histórico de um tempo “esplêndido”.

Sabe-se que a construção de um teatro em um centro urbano com a intenção de promover a exibição das manifestações artísticas é importante, mas deve-se levar em consideração primeiramente a realização de obras de utilidade urbanística e que sirvam para o uso das instituições básicas da sociedade tais como: saúde, segurança, educação, moradia etc. Mas a primeira função do Teatro Amazonas era o entretenimento da elite

local e mostrar a opulência da mesma concorrendo com outras casas de ópera europeias, e para isso ele serviu muito bem não sendo de todo inútil.

A próxima ilustração foi encontrada na revista em quadrinhos do Urtigão. Urtigão é um personagem dos estúdios Disney que representa um Hillbilly de hábitos rústicos que vive no interior dos Estados Unidos. Hillbilly é um termo que se refere às pessoas que residem nas regiões montanhosas e rurais dos Estados Unidos, principalmente nas áreas mais afastadas. Muitas vezes, utilizado de forma pejorativa, o termo se assemelha ao caipira brasileiro, quando não atenta às particularidades desses indivíduos ignorando as peculiaridades da cultura local.



Figura 57 "Manaus, aí vamos nós!" In: Urtigão, nº 146, 1993, p. 10.

A análise de uma HQ é um pouco diferente de uma fotografia como fonte visual, na revista as falas fazem parte do conjunto da visualidade e dão dinâmica à ação.

No segundo quadrinho, o personagem Urtigão exclama com estranheza as edificações em seu entorno, porque na construção estereotipada da região amazônica a natureza selvagem lhe saltaria aos olhos. Enquanto que no terceiro quadrinho, já dentro do veículo, enquanto eles passeiam pelas ruas do centro de Manaus, a julgar pelas árvores nas calçadas muito semelhantes aos pés de oiti, o personagem Peninha explica ao Urtigão que Manaus é uma cidade moderna. Demonstrando mais uma vez uma observação compacta quando desassocia a natureza de modernidade.



Figura 58 “Manaus, aí vamos nós!” In: Urtigão, nº 146, 1993, p. 11.

A imagem acima é outra que foi mencionada no primeiro capítulo na qual podemos ter algumas inferências sobre a coleta de dados.

Percebe-se que a tira com a ilustração do Teatro Amazonas assemelha-se à construção real, mesmo não possuindo uma fidelidade ao prédio por se tratar de um desenho em uma HQ, ali na figura reconhecemos o Teatro. A questão que conduz para uma análise crítica é a ausência de elementos que deveriam compor a cena. O Largo de São Sebastião não está na frente do Teatro, e a Rua Tapajós, que passa em frente, está desbloqueada. Como então os desenhistas conceberam a cena haja vista que no ano de lançamento da revista, em 1993, a internet não era como a conhecemos hoje, no período de escrita dessa dissertação? Algumas respostas para esta questão são: o uso de cartões postais, um recurso muito utilizado na época e que servia para mostrar os pontos turísticos do local visitado e como uma forma sucinta de comunicação; consulta in loco pelos produtores, como nos desenhos da HQ do Mister No; ou informações repassadas por alguma instituição oficial.

Então, os dados coletados para a criação do arco da história poderiam ser dados secundários, ou seja, a interpretação da interpretação, a percepção do local escolhido através da escolha de um terceiro, o olhar do fotógrafo pelo cartão postal, o relato de um viajante ou informações filtradas por algum órgão oficial.

A intenção não é desmerecer fontes secundárias de pesquisa, mesmo porque, em uma pesquisa histórica nem sempre o historiador pode trabalhar com fontes primárias. O debate ocorre na construção do imaginário da região amazônica através da publicação de uma HQ que teve circulação nacional. Não se espera seriedade ou informações precisas de um suporte cuja função principal é divertir seus leitores e o público alvo ao qual está destinada essa revista portanto não busca uma trama muito profunda. A discussão é a representação da Amazônia nessas imagens da cultura pop.

Temos então dois lados distintos, um é o lado mais leve das revistas em quadrinhos com personagens caricatos e que são agradáveis aos olhos em uma primeira vista, o outro é o lado mais denso dos pesquisadores que tentam através do discurso da pesquisa mostrar uma região diferente do que é construída no imaginário do senso comum. No entanto, os

dois lados fazem parte de uma mesma circunstância ou situação real e não podem ser ignorados, como pode ser observado nas outras ilustrações a seguir.



Figura 5913 “Manaus, aí vamos nós!” In: Urtigão, nº 146, 1993, p. 15.

Ainda na primeira história, adiantando um pouco as páginas encontramos uma conversa entre os personagens que articulam uma ida às compras na Zona Franca de Manaus – ZFM e sobre o fato de poder encontrar mercadorias baratas. A fama que a ZFM recebeu de vender produtos a preços módicos transformou-a em um local a ser visitado pelos turistas. Principalmente no início da década de 1990 com a popularização dos aparelhos eletroeletrônicos com ênfase para os videocassetes, televisores e videogames.

O interessante neste caso é como se concebe um lugar desconhecido construído no imaginário apenas por relatos, ou o que importa para a pesquisa, como se concebe a ZFM? O grande fluxo de pessoas que vinham para Manaus no início da última década do século passado com a intenção de fazer compras pode ter favorecido a troca de informações a respeito da ZFM, é claro que esse tipo de troca não pode ter sido o suficiente para descrever a região, mas deve ter sido o suficiente para a construção de um imaginário estereotipado que segundo Walter Lippmann elas tinham um conteúdo informativo e representavam a realidade de forma sintética, além disso, servem como parâmetros para a observação de comportamentos. Para os desenhistas e roteiristas a Zona Franca de Manaus seria muito parecida com isso:



Figura 60 "Manaus, aí vamos nós!" In: Urtigão, nº 146, 1993, p. 16.

Pessoas nas ruas carregando todos os tipos de compras e lojas vendendo uma grande variedade de produtos. No quadrinho do meio, no segundo plano do outro lado da rua, duas pessoas estão paradas com os braços ocupados com compras em frente a uma vitrine com os dizeres artigos importados e estrangeiros. Ainda no outro lado da rua uma pessoa carrega uma caixa grande sobre os ombros e na caixa está escrito pocket radio (rádio de bolso em inglês). Se aceita a piada visual de que um rádio de bolso seja grande e pesado desse jeito usando o parâmetro de que tudo pode ser encontrado na ZFM como se pode observar um homem no primeiro plano carregando uma bigorna. É perfeitamente possível encontrar uma bigorna no centro de Manaus, mas a base para o argumento acima é que a bigorna é uma piada clichê nos desenhos animados e quadrinhos. A imaginação da piada serviu para confirmar a realidade.



Figura 61 "Manaus, aí vamos nós!" In: Urtigão, nº 146, 1993, p. 17.

Na última página dessa parte da história, os personagens são motivados de novo. Mais uma vez a agitação na trama ocorre para dar novo ânimo, no segundo quadrinho, uma transeunte com uma caixa nas mãos observa do outro lado da rua um grupo incomum de indivíduos preso em uma rede de pesca sendo conduzido por outro elemento. Contudo, o essencial da cena é a junção das paisagens das casas de palafita na margem do rio e no segundo plano dos dois últimos quadrinhos os edifícios do centro da cidade, o que é correto para a época em que foi desenhada a revista e o diálogo travado entre Urtigão e Firmina sobre o destino da viagem que é “conhecer o mato”.

O cenário da Amazônia quase sempre é associado à floresta e ao estado do Amazonas. Por serem palavras quase parônimas causam confusão no senso-comum dando a entender que os dois espaços são a mesma coisa. Como foi apresentada nas ilustrações acima, a primeira parte do arco da história do Urtigão na Amazônia se passa em Manaus desfazendo a conceituação criada pela generalidade. Além disso, a Amazônia não se restringe somente ao Amazonas ou a região Norte do Brasil, ela se estende além das fronteiras brasileiras e ocupa partes dos territórios de alguns países da América do Sul. Quando o Zé Carioca viaja até a Amazônia ele vai para Santarém, os elementos da narrativa são os mesmos clichês, uma tribo indígena e alguma riqueza extrativista. Na continuação da história do Urtigão, são abordados os temas mais comuns associados à região, como as lendas, tribos indígenas e a exploração mineral.

Até o presente momento, o que se tem percebido é a insistência na utilização desses estereótipos de forma enfática nas revistas mais antigas como uma maneira de agilizar a trama. Mas nas HQs mais modernas como a do Urtigão não ocorre essa ênfase no processo de representação, mas, ele ainda é reconstruindo sob o ponto de vista do olhar dominante. Como se a intenção fosse criar uma identidade própria aceitando as características da região, porém, enfatizando as possibilidades para o desenvolvimento econômico e a capacidade de interação dos habitantes locais com os visitantes.



Figura 62 “O uirapuru “ In: Urtigão, nº 147, 1993, p. 3.

Esta página da HQ confirma a afirmação mencionada acima. No primeiro quadrinho, o Urtigão aponta para as casas de palafita e exclama admirado que os moradores estão precisando de ajuda e o canoeiro ri e explica o modelo das habitações.

Em uma análise mais crítica, se lê no balão de fala do canoeiro a palavra palafítica em negrito percebe-se a intenção de reconhecer as casas de palafita dos ribeirinhos como uma construção tipicamente cultural daquelas pessoas. Mas ao alterar a grafia do adjetivo, o roteirista apropria-se do termo elitizando-o e aliena o habitante local que agora passa a utilizar um termo marginal. Como se fosse permitido morar em uma casa de palafita, mas

para isso o morador deveria se adaptar aos novos hábitos. Não se está afirmando aqui que o termo é utilizado de maneira recorrente, mas que essa era a intenção.

Outro ponto que levanta questões é a fala do canoeiro que responde ao Urtigão que os ribeirinhos não precisam de ajuda por estarem morando em casas de palafita. Como se fosse uma escolha das próprias pessoas optarem por utilizar essas moradias, dando a entender que elas não se mudam de lá porque não querem. Ora, o cenário representado é o centro da cidade de Manaus, local de muita poluição, e que por sinal, em nenhum momento das ilustrações o problema do lixo é mencionado. É a classe pobre que vive em palafitas nas margens dos igarapés de Manaus, e quando existe a possibilidade de mudança, geralmente o destino é um local distante sem infraestrutura para atender a população.

Mais uma vez não se está aqui afirmando que morar em palafita é algo ruim ou que deva ser evitado, mas se a escolha existe e opta-se por este tipo de moradia não há problema, o que se questiona é a possibilidade da transferência de uma responsabilidade originariamente do poder público ou outras instituições oficiais para aqueles que não têm culpa, invertendo o prisma da questão.

Outra representação da Amazônia é como fonte de plantas com propriedades medicinais. O que não foi representado nas ilustrações examinadas nesta pesquisa foi a presença humana na utilização destas ervas medicinais. Na verdade, o que foi representado foi um diálogo entre o Peninha que desejava demonstrar seus conhecimentos falando uma curiosidade e o Donald que o corrige para dar o tom da piada na cena. Mas a possibilidade de utilização da flora com propriedades terapêuticas com fins comerciais não apareceu, tampouco os agentes envolvidos neste processo. A única exploração vegetal representada foi a extração do látex.



Figura 63 "O uirapuru " In: Urtigão, nº 147, 1993, p. 8.

As lendas também são representadas para dar movimentação na trama, e como o cenário da Amazônia é um local que no senso-comum ainda é inexplorado ou pouco conhecido abre possibilidades para este tipo de experiências vivenciadas pelos personagens nos arcos das histórias.



Figura 64 "O uirapuru" In: Urtigão, nº 147, 1993, p. 16.



Figura 65 "O uirapuru" In: Urtigão, nº 147, 1993, p. 17.

Nos dois últimos quadinhos da HQ do Urtigão utilizados como fonte para esta pesquisa, pode-se identificar a representação do extrativismo mineral no garimpo de Serra Pelada.

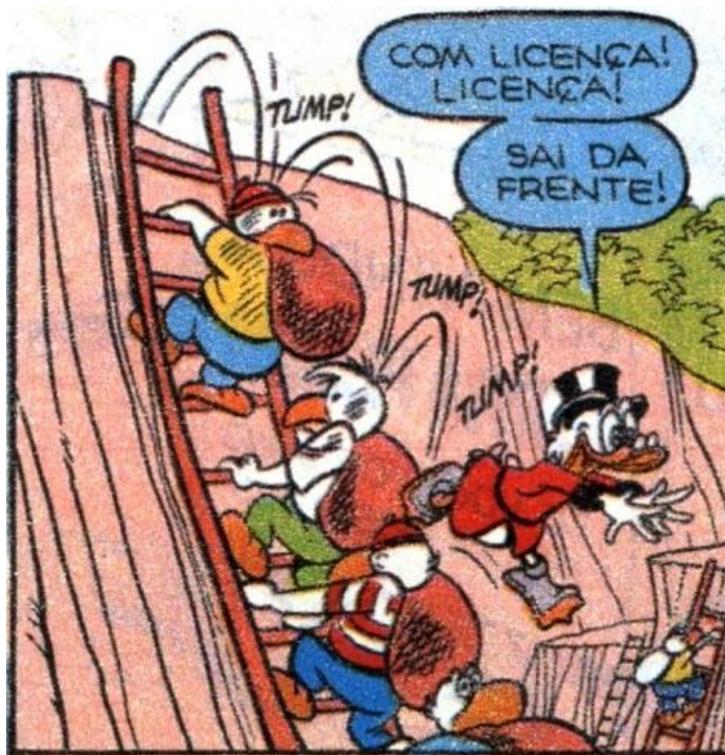


Figura 66 "Serra Pelada " In: Urtigão, nº 153, 1993, p. 4.

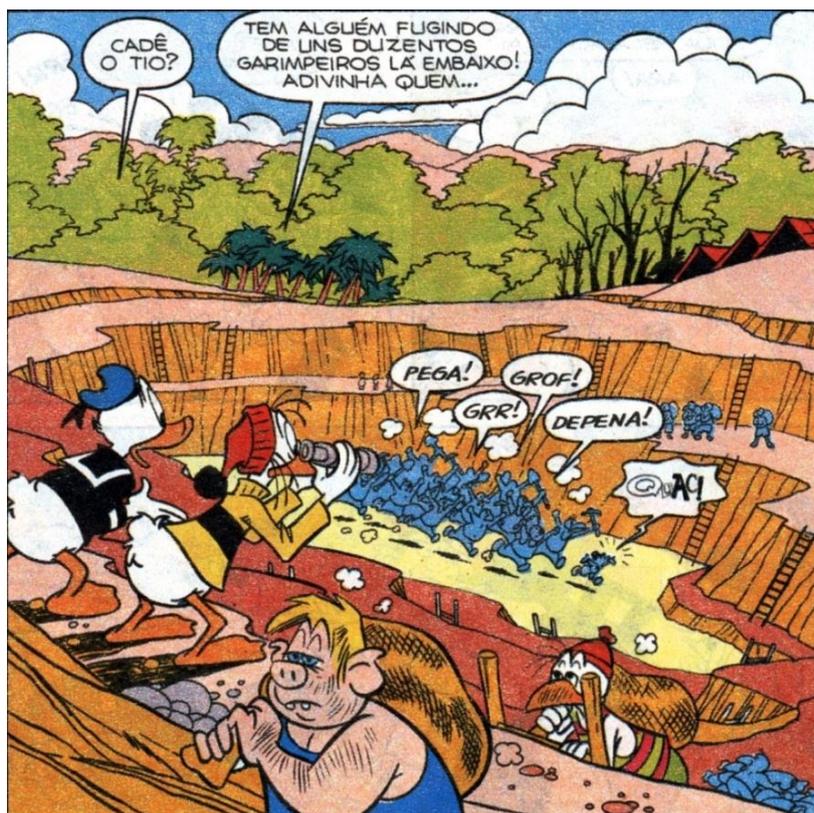


Figura 67 “Serra Pelada “ In: Urtigão, nº 153, 1993, p. 5.

Na primeira ilustração, Tio Patinhas desce as escadas que dão acesso à área de garimpagem saltando sobre as cabeças dos garimpeiros que estão subindo com sacos cheios de produtos da escavação nas costas. O olhar esganado do protagonista e as mãos estendidas para frente como quem busca algo avidamente dão o tom irônico para a cena. O segundo quadrinho é um quadro de meia página de uma HQ em formato brasileiro⁴³, geralmente os quadros de meia página servem para dar a sensação de grandeza ou importância da cena ou quando um personagem muito importante aparece. O mesmo efeito pode ser percebido quando os personagens da história passam em frente ao Teatro Amazonas em uma das imagens já analisada.

Voltando à imagem, nela está representado o garimpo de Serra Pelada com as várias escadas características e a grande cratera. Na beira do precipício estão Donald e Peninha procurando o Tio Patinhas. Peninha que está de binóculos avista um grupo de garimpeiros perseguindo um indivíduo que ele acredita ser quem ele está procurando. No terceiro plano ao fundo compondo o cenário está a floresta e no mesmo plano a direita

⁴³ O formato brasileiro das revistas é o tamanho pequeno comumente utilizado nas revistas da Turma da Mônica e difere do formato americano que é aquele um pouco maior. As editoras brasileiras modificaram o tamanho das HQs originais para economizar papel, mas perderam na qualidade dos desenhos.

telhados de casas podem ser percebidos e troncos de árvores secos e sem folhas em frente às casas.

Só foram escolhidas essas duas imagens para serem analisadas porque as outras estavam mais direcionadas para o desenvolvimento da história do que para a representação espacial e das relações sociais do garimpo. E mesmo assim, os dois quadrinhos selecionados pouco mostram além daquilo que é conhecido pelo senso-comum, ou seja, a imagem recorrente no imaginário, de Serra Pelada ser uma cratera gigantesca muito movimentada com pessoas carregando sacos pesados nas costas e com escadas que dão acesso a esse enorme buraco. As relações de exploração do trabalho, as condições de vida dos garimpeiros, a insalubridade do local, a violência e a expectativa de uma mudança drástica de vida que os garimpeiros almejavam nada disso foi representado.

Mesmo dando créditos à equipe de roteiristas e desenhistas por compreender que a Amazônia não é o Amazonas, ou que a região amazônica vai além de Manaus e arredores, a representação do garimpo foi superficial, assim como das outras regiões e figuras históricas locais.

O que se pode concluir das análises feitas sobre as fontes visuais encontradas nas revistas em quadrinhos que utilizaram o “cenário Amazônia” é o uso recorrente deste espaço como local ideal para a criação de um ambiente com alguns clichês de enredo. Os povos indígenas com uma cultura própria (uma sociedade isolada com costumes diferentes do visitante explorador); o extrativismo mineral e vegetal (a busca por metais preciosos ou por algum tipo de produto raro e lucrativo da flora); a distância dos grandes centros urbanos do País (dificuldade de comunicação, de locomoção e acesso). Todas estas características servem de apoio para a criação de um arco de história, mas isso não significa que o resultado será uma boa história.

Na verdade a conclusão a que se chega é que são histórias rasas, com uma representação alienada da Amazônia. A referência real existe, mas é pouco explorada, e não se pode usar a desculpa de que são apenas HQs ou simples entretenimento, porque existem revistas muito mais densas que conseguem abordar diversos temas de uma maneira mais complexas propondo uma reflexão das relações sociais, ou mesmo revistas

menos sérias que conseguem fazer outras reflexões sobre as relações sociais de uma maneira menos séria⁴⁴.

Além disso, das quatro revistas analisadas (MAD, Zé Carioca, Mister No e Urtigão) apenas a última teve uma proposta de desconstrução de estereótipos, e mesmo assim, quando as figuras regionais eram representadas e tinham fala, repetiam o discurso do dominante. No mais, é possível utilizar tais imagens como fonte de consulta e de referência, mas é preciso cautela e atenção do pesquisador para com o objetivo pretendido ao utilizar tais referências.

2.2 – A resposta dos leitores.

Para que esta pesquisa não fique apenas em análises unilaterais, ou resulte em um erro anacrônico particular utilizaram-se as correspondências enviadas pelos leitores para a editora como fonte de pesquisa. Infelizmente, somente a HQ Mister No tinha uma seção reservada para a opinião dos leitores.

Foram encontradas vinte e duas cartas de leitores, todos homens, a região Sudeste tinha o maior número com oito, seguida pela região Sul com cinco, empatadas com quatro Nordeste e Centro-Oeste e o Norte com uma carta. Os temas das correspondências oscilam entre sugestões para as próximas edições, elogios, dúvidas editoriais, assinaturas e de mais publicações de quadrinhos nacionais, retificações, pedidos para publicação de trabalhos autorais e contestações quanto alguns erros de continuidade do roteiro.

Dentre as vinte e duas manifestações dos leitores, dez são elogios, sete destes direcionados para a revista como um todo, um para o novo perfil do protagonista que não é o estereótipo do homem musculoso ou superpoderoso, um comemorando o roteiro nacional, outro elogia o trabalho gráfico. Onze cartas chamaram a atenção, algumas delas estavam além de conter elogios expressavam a opinião dos leitores para a representação

⁴⁴ Um exemplo de revista em quadrinhos mais densa e que propõe uma reflexão sobre as relações sociais é Wachtmen que discute a participação dos heróis na Segunda Guerra passando pela Guerra Fria até o início da década de 1990. Já o mangá Turma da Mônica Jovem sob o título: Somos Todos Nerds comemorando a Comic Com Experience (CCXP) de 2015 realizada em São Paulo.

da Amazônia. Nota-se que os leitores tinham na HQ do Mister No, além de fonte de entretenimento um veículo de informações.

A primeira carta é de um leitor paraense que na época morava em São Paulo. Ele corrige uma informação errada, aponta o local e supõe que o motivo do erro esteja na tradução do nome da embarcação que no original é voadeira e, como não há correspondente no idioma italiano, causou uma confusão na tradução para o português que ficou grafado como voador. Em outra manifestação, um leitor de Brasília afirma gostar de uma seção chamada “Inferno Verde”, seção esta supervisionada por Sergio Bonelli e que trás informações sobre os povos nativos da região e a fauna local, algo como um apêndice com curiosidades sobre a região amazônica.

Caro Sr. Otacilio, não gostaria de parecer aqueles caras chatos que só escrevem para reclamar, mas quero apenas fazer uma ressalva: na página 165 do MR. NO 1, o personagem refere-se à sua embarcação como sendo VOADOR. Sou de Belém do Pará, e aquele tipo de barco é chamado de VOADEIRA. Certamente um desencontro da tradução, visto que não há um equivalente para VOADEIRA em italiano. Mas isso não diminuiu o brilho desse excelente lançamento. Um grande abraço.

*Fernando A. S. Souza Filho
São Paulo – SP*

Realmente, você está com toda a razão: foi uma mancada feia mesmo. O Paulo Guanaes, o tradutor, ouviu o que não quis do Otacilio quando este leu a sua carta. Pode ficar tranquilo que todos nós aqui vamos fazer o possível para evitar que coisas desse tipo voltem a acontecer (berros do Otacilio). De qualquer forma, quando precisarmos de alguma assessoria amazônica, vamos consultar você, tá legal?

Figura 68 Carta de leitores para Ed. Record, In: Mister No, nº 3, seção amazon express. 1990, p. 4

“Prezados amigos da Editora Record: é pela primeira vez que estou escrevendo para vocês, para conversar um pouco sobre os lançamentos, principalmente Mr. No. Achei Mr. No uma revista espetacular, e gostaria de fazer algumas sugestões. Primeiramente, por que é que vocês não fazem uma seção com pequenas histórias cômicas, subdivididas em vários capítulos? Poderiam, também, fazer uma seção com desenhos dos leitores. Gostei muito da seção “Inferno Verde”. Por favor, continuem publicando as histórias completas, pois assim aumenta o volume da revista.”

***Pedro Conde Rocha Campello
Brasília — Distrito Federal.***

Bem, Pedro, na verdade parece que você está querendo juntar na revista Mr. No um apanhado de diversas publicações nossas, não é mesmo? Seriam, digamos, a seção de humor que aparece no Diabolik, a seção pretensão do MAD... Por enquanto estamos preferindo manter a revista como está, com as curiosidades sobre a terra onde Mr. No passa suas aventuras, os costumes dos povos e os hábitos dos animais. Talvez a publicação ficasse um pouco desvirtuada se acrescentássemos esses detalhes. Mas agradecemos o incentivo.

Figura 69 Carta de leitores para Ed. Record, In: Mister No, nº 5, seção amazon express. 1990, p. 4

Logo abaixo, duas imagens do apêndice “Inferno Verde”, a primeira imagem descreve hábitos alimentares, habitat e a nomenclatura científica da sucuri além de outras informações, já a segunda apresenta dados estatísticos e um texto preconceituoso sobre os yanomâmi.



Homens e Animais da Amazônia — supervisão de Sérgio Bonelli

A SUCURI

Nome científico: *Eunectes murinus*

Espécie: réptil ofídio da família dos bóideos

Outros nomes: boiuçu, boiúna, sucuriú, sucuruji, sucurujuba

Características: cor pardo-azeitonada, com uma dupla série de grandes manchas pretas, e cabeça revestida de numerosas escamas pequenas

Ambiente natural: os grandes rios de quase todo o território brasileiro, desde o estado de São Paulo até os limites das Guianas

Hábitos: semi-aquáticos, alimentando-se de peixes, aves e pequenos mamíferos, que mata através de esmagamento por contração muscular

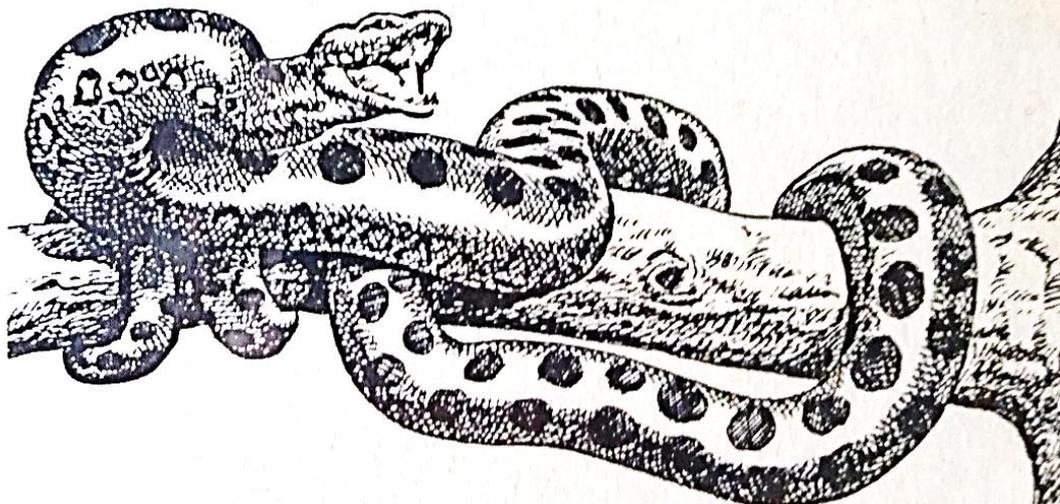


Figura 70 Informações anexas, In: Mister No, nº 1, sessão Inverno verde. 1990, p. 150



Homens e Animais da Amazônia — supervisão de Sergio Bonelli

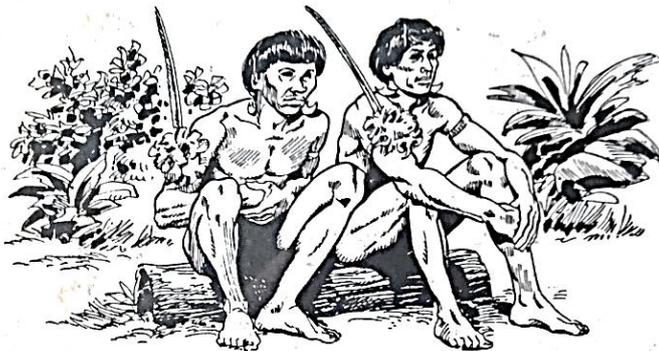
YANONÂMIS

Família lingüística: Xirianá

Localização: Roraima

População: 8.400 (censo de 1980)

Organização sócio-econômica: Nômades, vivem espalhados em pequenos bandos, abrigados em grandes malocas circulares. Praticam agricultura de subsistência, caça, pesca e coleta de frutos e raízes.



Na Amazônia, entre os dois mais importantes rios que percorrem a floresta tropical (o rio Amazonas no Brasil e o Orinoco na Venezuela), vivem, espalhados em pequenas hordas, os índios ainda hoje considerados perigosos pelo homem branco.

A vida cotidiana dos yanonâmis é simples e dura: os homens vão à caça de pequenos animais e as mulheres e as crianças se dedicam à coleta de frutos, bagos, raízes e insetos, que constituem seu alimento juntamente com a carne.

Os yanonâmis são nômades

e se deslocam a pé, ao longo de rudimentares picadas abertas na emaranhada floresta, em busca de novas zonas de caça. Não conhecem sequer o uso das canoas. O pouco que possuem é transportado facilmente em grandes cestos que as mulheres carregam às costas.

Armados com arcos e longas flechas, os homens defendem o grupo dos ataques de tribos inimigas ou das ameaças representadas pelos perigosos animais da selva.

Como todo índio que se preza, o yanonâmi não usa vestimen-

tas, e sim belíssimos ornamentos de penas. Durante as suas incursões de caça ou de guerra, eles se enfeitam com fantasiosas pinturas corporais; também as mulheres se pintam de vermelho.

As suas aldeias são formadas de modestas coberturas ou proteções de lenha e folhas, ou simplesmente de uma única e grande casa circular chamada maloca. A cada noite os guerreiros mais velhos, após terem aspirado um pó alucinógeno, dançam fazendo mímica de sua experiência no fantástico mundo do além, povoado de feiticeiros cativos, espíritos malignos e almas dos mortos. Os seus defuntos são queimados e os ossos calcinados reduzidos a cinzas e conservados zelosamente pelos parentes. A cada ano, numa grande festa, as cinzas dos ossos, misturadas a uma pasta de banana, são comidas pelos parentes e amigos do falecido. Esta prática de "endocanibalismo" é considerada extremamente importante pelos yanonâmis. Para eles, a força, a coragem e todas as qualidades maiores de um indivíduo estão concentradas nos ossos. Assim, a alma dos defuntos vive para sempre dentro da tribo.

Figura 71 Informações anexas, In: Mister No, nº 3, seção inverno verde. 1990, p. 150

Conforme foi acontecendo o desenrolar dos estudos sobre as opiniões dos leitores, conclui-se que muitos aguardavam pela publicação das informações sobre a Amazônia,

inclusive sugeriam temas para serem abordados nas próximas edições, como é o exemplo do leitor do Rio de Janeiro que via naquela seção um local para consultas.

Acréscimo o fato de que a Record complementa a magnífica publicação com um apanhado das características regionais, fauna e flora da região amazônica, costumes indígenas e

curiosidades em geral. Uma revista que se devora de uma só vez, tão empolgante e bem-feita que é. Portanto, pedindo desculpas por ter me alongado em demasia, fica aqui o meu abraço e parabéns a toda a equipe dos quadrinhos da Record, que trazem de volta uma época de aventuras que parecia perdida. E se posso fazer um pedido, gostaria de saber se, eventualmente, numa dessas curiosidades da Amazônia, saberíamos mais um pouco sobre a famosa 'pororoca' dos rios da região. Até breve."

*José P. Almeida Jr.
Rio de Janeiro — RJ.*

Realmente, você sintetizou o pensamento de muitos leitores que nos escrevem. Além, é lógico, dos jovens e crianças que adoram aventuras nos mais diversos estilos, há também aquela faixa dos saudosistas, na qual você diz se incluir. E assim nós nos sentimos satisfeitos porque podemos proporcionar também a essa infinidade de leitores a diversão que tanto apreciavam. Faremos o possível para atender aos pedidos quanto às curiosidades da região, que sempre nos chegam através das cartas. Um grande abraço para você também.

É interessante notar que muitos leitores tinham o hábito de escrever para as editoras expressando as próprias opiniões talvez como um jeito de demonstrar que eram um público assíduo e fãs que de alguma maneira faziam parte daquele universo editorial. E desse conjunto de cartas os editores escolhiam por amostragem algumas poucas que no geral representavam o anseio da maioria, como pode ser observado na resposta para a correspondência acima.

Então temos duas conclusões iniciais, a primeira é a de que os leitores acreditavam na revista e na seção com curiosidades sobre a região amazônica, mas essa crença não era absoluta, pois o fato de o suporte ser uma HQ, de certa maneira, expunha as informações à comicidade dos quadrinhos, bem como fez um leitor de São Paulo que comenta a impossibilidade do protagonista estar sempre arrumado, mesmo agindo nas mais diversas situações. A outra conclusão é que a parte “séria” da revista que era publicada na seção Inferno Verde era aguardada por muitos leitores, de acordo também com a resposta da editora, além disso, outro leitor da Bahia pede informações sobre um veneno indígena.

"Caros amigos, gosto muito das aventuras dos heróis que vocês publicam nessas maravilhosas revistas, mas não acham um exagero, por exemplo, no caso do Mister No? Vejam só, ele entra em cada aventura de lascar, briga, cai no rio, rola na lama, faz miséria, e no final de tudo aparece sempre engomadinho e parece que sua roupa saiu do tintureiro... Mas é isso aí, continuem assim, porque sou um de seus maiores fãs!"

*Silvério Rocha
São Paulo – SP*

São tantas coisas "estranhas" que acontecem com os heróis, Silvério... Por que, por exemplo, o cowboy briga estupidamente no saloon e o seu chapéu jamais cai de sua cabeça? Por que conseguem quebrar uma cadeira nas costas do "mocinho", quando se você for tentar fazer a mesma coisa o que quebram são seus ossos? Os heróis têm mistérios, e isso é que os torna insuperáveis. Mister No, como muitos dos leitores insistem em dizer, identifica-se mais conosco porque ele tem os vícios e mazelas que são comuns aos seres humanos. E acho que poderíamos perdoar nele, pelo menos, o fato de estar com a roupa sempre em bom estado de conservação... O que acha?

“Tenho visto em muitos filmes e, também, lido em diversas publicações, alguma coisa sobre esse terrível veneno indígena que é o curare. Também na revista Mr. No, vez por outra se menciona o referido veneno. Escrevo para o Manaus Express, solicitando, se possível, que me dêem maiores informações a respeito. Um grande abraço.”

*Carlos Alberto S. Souza
Salvador – BA*

Vamos lá... O curare é um veneno muito violento, de ação paralisante, vermelho-escuro, de aspecto resinoso, solúvel na água, extraído da cas-

ca de alguns cipós. O curare atua sobre os músculos estriados, principalmente o diafragma, de modo que a vítima acaba morrendo por asfixia.

Figura 74 Carta de leitores para Ed. Record, In: Mister No, nº 6, seção amazon express. 1990, p. 169

Outras inferências importantes são obtidas quando se prossegue estudando as respostas dos leitores para as publicações. Eles fazem pesquisas com base nos dados informados pela HQ e existem os questionamentos quando há contradições nas informações.

Então para finalizar este capítulo, conclui-se que, a escolha da Amazônia como cenário para os quadrinhos segue alguns critérios, são eles: a possibilidade de criar um arco ou cenário amplos para histórias a partir das escolhas feitas para a representação da região amazônica e um público que gere demanda suficiente para a venda das revistas.

Contudo, assim como pôde ser observado no subcapítulo anterior o período cronológico das publicações também influencia no conjunto de leitores e como estes receberão o produto, mesmo sendo um público parecido e mais infantil, a revista do Urtigão aborda o tema de maneira diferente da revista do Zé Carioca por causa do período em que foram publicadas. Da mesma maneira que os consumidores do título Mister No, por serem mais amadurecidos, necessitam de maiores informações.

Por essa razão, de acordo com as fontes estudadas, a Amazônia foi representada nos quadrinhos de maneira estereotipada ou com ênfase maior em certos aspectos particulares da região. Isso ocorreu porque existiu uma procura por este tipo de representação, mas tal conclusão não implica na afirmação de que os consumidores receberam essas informações de maneira absoluta ou sem contestações, de fato, as respostas nas cartas dos leitores evidencia que o público da HQ do Mister No não são apenas receptores passivos, mas são capazes de perceber a influência do produtor das imagens e o embate na construção das identidades.

Capítulo 3 – Afinal, por que esta representação?

3.1 – *Quem representa o quê?*

Na construção dos dois capítulos anteriores em que foram postas as imagens para a análise, em nenhum momento as figuras históricas locais e os habitantes da região amazônica foram apresentados e representados a partir do próprio ponto de vista. De fato, era sempre um agente externo que apresentava a representação de tais indivíduos para o leitor que construía um mundo a partir daquelas ilustrações. Assim, excluindo-se a representação da natureza que por si só não pode fazê-la, pelo fato de que tal ato é uma ação cultural, quem representava a Amazônia nas imagens estudadas naquele momento não eram os amazônidas. Logo, estes são descritos e entendidos como agentes passivos carentes de uma representação própria, que não exercem o empoderamento como atores ativos.

As análises feitas sobre as fontes visuais encontradas nos suportes publicados durante os três períodos distintos abordados por esta pesquisa, mostraram-se quase que totalmente homogêneas. Ou seja, os conjuntos documentais sofreram poucas alterações no processo criativo para as concepções das imagens, o que nos conduziu para a formulação de questionamentos acerca das razões para tais representações da Amazônia.

Dos questionamentos advindos dos estudos para a elaboração desta pesquisa historiográfica, dois receberam um destaque especial: quem representa? E o que representa? Posteriormente a esses, pode-se formular outras perguntas que são tão importantes quanto as primeiras, por que representa? E para quem representa?

As ações sociais, assim como as relações sociais, possuem motivações por parte daqueles agentes que as realizam⁴⁵, logo, um desenho, uma gravura, uma pintura, uma charge, enfim, qualquer representação visual iconográfica que serviria para estudar o sentido original da imagem representando a região e/ou iconológica da Amazônia que seria uma referência da visão de mundo que a figura representa⁴⁶, foram motivadas por

⁴⁵ WEBER, Max. *Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva*, Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa, Ed.Unb; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999, p. 8-27.

⁴⁶ MENESES, Ulpiano. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v 23, nº 45, 2003, p 14.

causas intencionais. A razão para se afirmar isso, não é redigir o óbvio: os seres humanos têm determinadas atitudes porque tem o desejo de praticá-las. Na verdade, busca-se ir além. No caso das figuras representativas da região amazônica, existe um conjunto de pessoas que são responsáveis por elaborar tais representações, e são eles que esta pesquisa busca.

Então, os responsáveis por algumas imagens da representação da Amazônia são as pessoas que gerenciam as editoras. Para o romance do Júlio Verne, originalmente foi uma editora internacional que o publicou, já os quadrinhos do Zé Carioca e do Urtigão eram produzidos pela Disney, que posteriormente deu liberdade à Editora Abril sem abrir mão dos direitos autorais e dos royalties para que criasse novas histórias com os personagens. O mesmo ocorrera com a HQ do Mister No e da revista MAD, porém com editoras diferentes. Vale lembrar que a única produção originalmente nacional foi a coleção *Viagens através do Brasil*.

Em um primeiro instante, pode-se deduzir que o único fator determinante para a escolha de tais representações da Amazônia foi o econômico, um grande aumento nas vendas de exemplares seria razão suficiente para a criação dessas representações homogêneas da região amazônica. É claro que o fator econômico é um diferencial capaz de direcionar publicações e estudos, mas não é o único, nem o mais importante. Talvez seja o inverso, o capital figura como um meio facilitador daquilo que se deseja.

Toma-se para averiguação as imagens encontradas no livro *A Jangada*. Para aqueles que são leitores de Júlio Verne, é fácil reconhecer o estilo do autor, os maneirismos e o modo como desenvolve a trama. Os títulos famosos dele abordam temas com viagens para lugares exóticos e alguns possuem embasamento em relatos de viajantes e artigos científicos. Logo, as ilustrações também seguem as características da escrita, de tal maneira que as representações são apropriações direcionadas pelos editores para comunicar informações para uma audiência determinada. Logo, é possível afirmar que a sociedade que consumia as produções de Júlio Verne demandava aquele tipo de literatura, porém isso não significa que era impossível realizar publicações com outros temas, mas nesse momento a questão financeira era um fator que pesava nas decisões, além disso, não podemos afirmar com precisão se existia material cultural na época que fosse suficiente para fomentar essas outras produções.

Desta maneira, compreende-se que não é somente a possibilidade de alcançar lucros com a venda de exemplares do romance, mas os fatos sociais que também conduzem através da experiência do cotidiano para a construção de determinados hábitos e mecanismos visuais, mecanismos estes que se transformam em elementos passíveis de reconhecimento pelos indivíduos na produção e no consumo das imagens. Um exemplo disso é o livro de Michael Baxandall, *O olhar renascente* da editora Cia das Letras que explica o *Quattrocento* através da produção e do consumo das pinturas⁴⁷. Sendo assim, o estudo das imagens associado a outras ferramentas de investigação histórica podem propiciar um entendimento mais amplo, capaz de estruturar um panorama de outros lugares e épocas⁴⁸.

Outro exemplo são as ilustrações feitas para a coleção *Viagens através do Brasil*, em que os agentes sociais se apropriam desse artifício para se comunicar com o público infanto-juvenil. As imagens têm a temática amazônica, tal qual quem representa é um viajante. Contudo, a diferença é encontrada no discurso daquilo que é representado. Não é mais uma paisagem percebida pelos olhos de um naturalista estrangeiro encomendada por alguma revista específica. Neste momento, o que se quer representar é a formação da identidade nacional através da união participativa das figuras históricas regionais. Porém, não se dá voz para essas mesmas figuras históricas se representarem e construírem a própria identidade elas continuam sendo interpretadas pelos outros que as descrevem como representações daquilo que pensaram após de ter visto⁴⁹.

O que é representado então é uma impressão superficial destas figuras históricas que atuam na região amazônica. A região que ainda é reconhecida, no senso-comum e nos suportes de imagens e outros veículos de comunicação da cultura pop, que é entendida aqui como uma cultura de consumo rápido⁵⁰, com um ambiente hostil e algumas vezes ratificado em trabalhos científicos que enaltecem a presença do colonizador europeu, alicerça o discurso para a seleção das ilustrações que representaram a Amazônia e que foram escolhidas e inseridas na coleção para a formação da identidade nacional,

⁴⁷ MENESES, Ulpiano. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v 23, nº 45, 2003, p 14.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros.** Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia das Letras, 2006, p. 36.

⁵⁰ FEIJÓ, Martin Cézár; PENHA, Gelson Santana. Cultura pop. **Revista Escola**, 2009.

desviando a atenção das lutas pelo poder de representação entre aqueles que representam e os que são representados⁵¹.

Compreende-se que quem representa a Amazônia nas ilustrações estudadas são os agentes de fora que controlam os meios de produção para suprir uma demanda da própria localidade, em conformidade com a época histórica na qual estão inseridos e a motivação financeira posta fora das prioridades, e, o que é representado está embasado nos discursos de luta pela própria representação identitária.

Da parte daqueles que são representados, o nativo compreende e percebe a própria cultura com intimidade e espontaneidade muito superior do que aquele que observa e produz a representação poderia um dia ter. O indivíduo local que pertence à região representada consegue agir no âmbito dos padrões e hábitos culturais sem pensar conscientemente sobre as ações que produz⁵². Isso significa que, no caso desta pesquisa, as imagens produzidas para representar a Amazônia são uma tentativa do observador de compactar a realidade percebida por ele mesmo. No entanto, esse esforço de representação para explicar a realidade do nativo será recebido com desdém pelo representado por possuir características simplistas além de serem desprovidas de sutileza para com a cultura local⁵³. De fato, nem aquele que é representado, nem aquele que representa possuem a capacidade de armazenar na mente e traduzir para o outro de forma ampla o ambiente em que se encontram, por essa razão, pode-se dizer que a compreensão dos agentes natos de uma cultura é diferente da compreensão daqueles que observam de fora, e ambos são limitados nas próprias perspectivas⁵⁴

Alguns intelectuais locais não consideram legítimas as representações da Amazônia produzidas por outros escritores e desenhistas que não sejam originários da região por entender que estes não conhecem completamente a realidade local, não que tal adjetivo seja prerrogativa para ratificar ou legitimar algum estudo. Pode-se observar o exemplo de Arthur Reis que enaltecia a presença portuguesa na região amazônica. Quando este historiador amazonense escreve sobre a Amazônia, ele afirma que somente o processo colonizador português deveria ser considerado para a historiografia, ignorando

⁵¹ CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p73.

⁵² BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.162.

⁵³ Idem, p.163.

⁵⁴ Idem, p.163.

a chegada de outros europeus na região que fosse anterior aos lusos⁵⁵. O mesmo discurso se repete, produzido por intelectuais locais que entram em uma disputa sobre a Amazônia como representação do Brasil. Alguns compreendem que a presença nativa, suas práticas sociais ou qualquer outra prática institucional local são empecilho para o pleno desenvolvimento das potencialidades culturais da região⁵⁶.

Eles entendem a Amazônia como uma organização de caráter social salientando não a presença indígena e afro descendente como um conjunto na formação das camadas sociais, mas a presença européia como exemplo de desenvolvimento e civilização que guia a região rumo ao progresso encontrando na figura do branco colonizador a atuação brilhante de protagonista que ofusca a mera participação coadjuvante da massa amorfa de caboclos e indígenas que serve apenas para dar suporte às ações do colonizador⁵⁷.

O exemplo do intelectual local acima citado serve para orientar a discussão que aqui se propõe. Não é quem escreve ou desenha algum material sobre determinado tema, mas aquilo que se compreende e como se compreende sobre o que foi produzido. Independente da fonte utilizada para a pesquisa histórica, o que importa não é o sentido humano pela qual esta fonte é compreendida, visual ou auditivo, de fato, a interpretação se dá pela utilização de conhecimentos anteriores para a interpretação⁵⁸. Dessa forma, a análise das fontes visuais, bem como de outras fontes passa por um conjunto cultural pré-estabelecido nas mentes daqueles que se propõem a tal exercício.

Então, como as imagens que serviram de fontes para esta produção historiográfica foram produzidas para representar a Amazônia do ponto de vista daquele que estava empoderado para tal ação, o outro sempre foi representado conforme as referências que se pretendiam transmitir ao público alvo das publicações.

Dessa maneira, o que se almeja compreender é a relação de alteridade e da separação dos grupos definidos, isto é, o que me diferencia do outro? Então, a busca nos direciona para a fronteira cultural que também pode estar relacionada com a fronteira

⁵⁵ DANTAS, Hélio. **Arthur César Ferreira Reis: trajetória intelectual e escrita da história**. Jundiaí: Paco Editorial: 2014, p. 58.

⁵⁶ REIS, Arthur C. F. **O Processo histórico da Amazônia**. In. Problemática da Amazônia. Publicação 415. Biblioteca do Exército, 1971, p. 93.

⁵⁷ DANTAS, Hélio. **Arthur César Ferreira Reis: trajetória intelectual e escrita da história**. Jundiaí: Paco Editorial: 2014, pp. 72-73.

⁵⁸ BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 35.

geográfica, mas as duas não são a mesma coisa. É na linha imaginária da fronteira então que os grupos distintos se veem, aqueles que contam as histórias veem o outro, e os outros que são contados nas histórias veem aqueles que contam e vice-versa em uma relação dialética⁵⁹.

O processo de escolha do que representar está fundamentado na relação entre o narrador e o observador implicitamente presente na figura. A retórica do ilustrador que deve fazer com que aquele a quem as imagens foram destinadas criem no personagem construído. As ilustrações estudadas para a redação desta pesquisa seguiam um padrão: abordavam a natureza dando ênfase para as características marcantes ou únicas da fauna e flora locais; os povos nativos da região com hábitos próprios e singulares e as relações de trabalho na Amazônia que os agentes praticavam. Logo, buscou-se encontrar uma retórica da alteridade sendo praticada nas figuras. Essa busca foi realizada com a intenção de identificar alguns procedimentos ou regras para a construção do outro, ou seja, entender como o ilustrador “traduz” o outro, e principalmente como ele faz para que o observador creia nesta tradução⁶⁰.

As representações da Amazônia nas ilustrações presentes na seleção que nos serviram de fontes visuais são, em sua grande maioria, desenhos que os respectivos autores fizeram com a intenção de ilustrar uma construção do imaginário, nenhuma delas possui características fidedígnas com as referências do mundo real que as mesmas pretendem representar, mesmo aquelas que possuem um referente concreto, como as que mostram o Teatro Amazonas por exemplo, ainda assim, estas possuem uma carga subjetiva muito marcante. Estas imagens só ganham credibilidade quando o observador passa a acreditar nelas. E essa crença é promovida pelo desenhista que dá movimentos para a figura fazendo com que ela ganhe vida⁶¹. Esse movimento ou vida dos quais se fala não devem ser entendidos literalmente, além de agentes sociais e figuras históricas estes adjetivos podem ser aplicados também a paisagens e à épocas históricas. Deve-se compreender que as ilustrações não são como simples reflexos das estruturas sociais

⁵⁹ HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Tradução: Jacyntho Lins Brandão, 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 101 – 102.

⁶⁰ HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Tradução: Jacyntho Lins Brandão, 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 242.

⁶¹ Idem.

estudadas, elas são representações com o poder de transmutar a realidade que parecem refletir⁶².

Contudo, somente a análise das imagens para responder questionamentos históricos mais profundos não basta, é preciso ir além e tentar ultrapassar a descrição, o estudo analítico das imagens de provocar efeitos e formas de sociabilidade, da problemática do sentido e do estudo da semiótica. A intenção é alcançar o circuito da produção que é analisado de forma mais prática pela História, porque o estudo da apropriação demandaria um esforço sobre fontes que ainda não estão disponíveis para os historiadores de forma total⁶³.

Já foi discutido anteriormente como se dá a produção por aqueles que representam e o que representam, a análise foi facilitada por três modalidades de tratamento das imagens como fontes visuais explicadas por Ulpiano Meneses, quando este afirma que o documento visual serve como registro produzido pelo observador, que neste mesmo documento também está registrado aquilo que é observável de maneira completa ou em partes e que existe uma interação entre aquele que observa e o observado⁶⁴. Desta maneira, precisa-se compreender como são escolhidas as pessoas para quem são destinadas as informações representadas e como este público recebe tais informações.

No entanto, deve-se ter em mente as limitações informadas anteriormente e que mesmo limitados pelas fontes não se deve esquecer dos grupos sociais que estão sendo estudados. Desta maneira, pode-se perceber a função social dos grupos ao analisar os personagens desenhados. Após a identificação dos indivíduos e em qual categoria estão inseridos é possível distinguir os destinatários das imagens.

Nos capítulos anteriores existem algumas situações de exemplo: a naturalização das ações praticadas, como se tudo o que fosse realizado é encontrado no campo do conhecimento e fosse aceito; a situação daquilo que não é natural, ou seja, os atos efetuados não são reconhecidos e causam a estranheza para o narrador. O primeiro exemplo seria a construção da jangada, que mesmo sendo de proporções gigantescas não

⁶² BURKE, Peter. **O que é História cultural?** Trad. Sergio G. de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 84.

⁶³ MENESES, Ulpiano. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v 23, nº 45, 2003, pp. 15-16.

⁶⁴ MENESES, Ulpiano. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v 23, nº 45, 2003, p. 17.

causa estranheza porque no mundo do narrador existe uma comparação, o segundo exemplo é o vaqueiro dos campos naturais de Roraima, a profissão de vaqueiro existe, mas não se imagina que existam campos naturais na Amazônia e por fim, o exemplo do Urtigão que se assusta com as casas de palafita.

Em todos esses exemplos o estranhamento parte do narrador, e não o contrário. Não se contesta a ausência de árvores gigantescas, florestas densas ou grandes rios volumosos. Ou a falta de duas paisagens com cobertura vegetal diferentes em uma mesma região. Tampouco se questiona um modelo diferenciado de habitação que não seja o de palafita. Seria como adotar o mundo do narrador para servir de referencial.

Logo, as representações da Amazônia nas ilustrações estudadas são destinadas aos outros espectadores de fora da região e não para aqueles que vivem nela. Mas o estranhamento é vivido pelos dois lados, embora os nativos desta cultura que foi alvo da tentativa de apreensão sintam esse fenômeno, essa surpresa não foi causada de maneira intencional, ela foi originada pela falta de sutileza no momento da percepção dos hábitos representados, o que chega a causar um certo incômodo quando o erro de representação é muito grosseiro, como se pôde observar nas respostas dos leitores através das cartas no capítulo anterior.

Muito se falou até aqui sobre o outro e alteridade e espera-se que se tenham entendido que a diferença como marca de medida por si só não é relevante senão quando utilizada em um sistema, ou seja, de uma maneira ampla, todos são diferentes culturalmente, reconhecendo aquele que não pertence a própria cultura como o diferente ou o outro. Porém, quando se confirma a existência do outro como diferente, confirma-se que há dois termos, x e y e que y não é x . E no instante em que a diferença é falada ou transcrita, significa que ela foi relevante o suficiente para ser captada no sistema de idiomas e da escrita⁶⁵.

Um narrador, pertencente ao grupo a , contará b às pessoas de a : há o mundo em que se conta e o mundo que se conta. Como, de modo persuasivo, inscrever o mundo que se conta no mundo em que se conta? Esse é o problema do narrador. Ele confronta-se com um problema de *tradução* (HARTOG, François, 2014, p. 243).

⁶⁵ HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Tradução: Jacyntho Lins Brandão, 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 243.

Portanto, quem representa, no caso específico das imagens aqui estudadas, é sempre um viajante, alguém de passagem pela região. Uma família que desce o rio Amazonas em uma jangada gigantesca, um sobrevoo pela região Norte do País com caráter didático para um programa de rádio, um estrangeiro de férias fugindo da guerra ou outro estrangeiro também de férias que ganhou um concurso patrocinado por um dos indivíduos mais ricos do seu universo imaginário e por fim, um trambiqueiro que mente ao afirmar que conhece a Amazônia e se torna guia de uma expedição com fins lucrativos.

Todos estes viajantes fazem uma representação através do estranhamento daqueles agentes sociais que têm atividades e práticas sociais distintas. Os índios não perambulam por aí como pode ser visto na figura 6 do capítulo 1, não saem a esmo sem um propósito específico, como fora mencionado anteriormente.

Quando Roger Chartier escreve sobre o crédito concedido ou recusado à imagem, que a comunidade produz de si mesma e, disso depende seu ser social, entende-se que essa noção de representação pode ou não ser desejada e produzida pela própria comunidade. O que não é o caso nas imagens acima estudadas, segundo os registros de realidade que o autor propõe. As representações coletivas que deveriam incorporar nos indivíduos as divisões do mundo social não são percebidas, os agentes sociais da Amazônia ou as figuras históricas que interagem nesta região não tem o poder da fala. Tampouco, as identidades que pretendem ver reconhecidas são exibidas⁶⁶.

Então, o que os agentes sociais responsáveis pela concepção imagética da região amazônica representam é uma realidade que lhes é interessante, ou seja, quando a Amazônia é representada, incluindo as figuras históricas e agentes sociais imersos nos próprios trabalhos, aqueles que a representam têm o poder sobre o objeto representado. Pois os seres humanos que fazem a História, apenas a fazem sob as condições que lhes são propiciadas, haja vista que sob nenhuma outra forma os indivíduos podem ser protagonistas e agentes ativos sem utilizar os recursos materiais e culturais que lhes foram

⁶⁶ CHARTIER, Roger. A Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes. 2ª Ed. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2005, p. 73.

fornecidos, no caso a possibilidade de se representar⁶⁷. Por essa razão, quem representa o quê? Está relacionado a relações assimétricas de poder.

O poder da representação está alicerçado na operação da tradução. A tradução nos conduz até a nomeação, e a nomeação se mostrou um modo de classificação. E quem classifica, nomeia e traduz é o indivíduo empoderado identificado na figura do viajante. Não por outra razão, o viajante é aquele que conhece os nomes dos lugares, dos acontecimentos, dos atores principais e transmite para aqueles que escutam seus relatos ou veem as imagens produzidas ou encomendadas para ele⁶⁸.

Ainda tratando das fontes é preciso ter um cuidado especial quando se estuda o dinamismo das transformações da sociedade, além disso, recomenda-se cautela com a diversificação e flexibilização da heterogeneidade dos suportes de representações visuais. Não se deve ter em mente um tipo de imagens para produzir uma pesquisa, na verdade o inverso é verdadeiro, deve-se primeiro pensar a problemática histórica e só então em quais fontes visuais podem auxiliar na produção historiográfica⁶⁹.

Esta pesquisa tem três períodos distintos segundo a série documental das imagens encontradas como fontes visuais dentro do recorte temporal estabelecido, 1881, 1930 e 1994. Por mais que possam parecer desconetados, eles possuem muita coisa em comum, além das representações serem pautadas em viagens, todas elas fazem uso do recurso da dicotomia civilização-natureza. E por pouco mais de um século, o discurso do colonizador adotado para representar a Amazônia não mudou.

Os processos conflituosos de luta pela identidade não são apresentados, apenas a representação estereotipada. Por essa razão, acredita-se em Homi Bhabha quando este aborda a análise do discurso colonial ao sugerir que o importante não é analisar as imagens representativas como positivas ou negativas, de fato, deve-se verificar o processo da subjetividade do autor no momento da produção que torna possíveis tais figuras⁷⁰. Isto significa, compreender qual a razão dessa representação ser escolhida por autores

⁶⁷ HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014, p. 22.

⁶⁸ HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Tradução: Jacyntho Lins Brandão, 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 277-278.

⁶⁹ MENESES, Ulpiano. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v 23, nº 45, 2003, p. 27.

⁷⁰ BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 106.

distintos em momentos históricos diferentes e permanecer por todo esse tempo para a região amazônica. Uma hipótese para ser ponderada seria a do estrangeiro utilizar o discurso colonial com o objetivo de representar a Amazônia dessa maneira para justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração⁷¹.

Mas esta hipótese não se sustenta por tempo suficiente quando ela é confrontada com os outros períodos históricos do país. Mesmo sabendo que no final do século XIX o Brasil já era independente e que algumas estruturas políticas e administrativas permaneceram, o período da colonização tinha passado, quiçá no Estado Novo e na reestruturação democrática pós ditadura.

Agora, se o discurso colonial está sendo equiparado ao discurso daqueles que possuem o poder, e conquista significa impor ao outro os próprios princípios daquilo que se entende por correto e usual dos hábitos e costumes para a conjuntura social vigente, então a resposta continua sendo afirmativa para a crença em Homi Bhabha. O que precisa ser modificado é o termo estrangeiro para encaixar a teoria na realidade estudada.

Como até o presente momento tratou-se das perguntas: quem representa? E o que representa? E que as respostas encontradas apontaram para um conjunto de indivíduos que são responsáveis pelo desenvolvimento criativo das ideias e que escolhem a representação de um aspecto marcante da sociedade envolvente que demanda tais representações para a compreensão da realidade percebida e vivida, chegou-se a conclusão de que somente essas duas perguntas não bastam para compreender todo o processo de criação, produção, circulação e consumo das imagens, é preciso pensar nas razões destas escolhas.

Talvez a razão para que se faça uma análise sobre aqueles que detêm o poder para criar representações e o que eles representam é que aparentemente todos têm um motivo para optar entre as várias alternativas possíveis nas condições que lhes são propostas e permitidas conforme o sistema em que estão inseridos. E sempre optam por aquela que mais lhes parece certas naquele momento.

E não se está afirmando aqui que todos sejam livres para escolher. Na verdade as escolhas dos indivíduos são permitidas ou retiradas conforme as conjunturas sociais, políticas, econômicas e ideológicas nas quais estes agentes sociais estão inseridos. E que

⁷¹ Idem, p. 111.

aí sim, a partir deste ponto, conforme o poder que eles possuem, são capazes de tomar alguma decisão e escolher o que melhor lhes convém.

3.2 – *As razões de uma escolha.*

A leitura de imagens como fontes visuais deve ser posto em prática através de uma série documental com o objetivo de dar funcionalidade para o estudo, haja vista que a utilização de uma única ilustração como fonte não propiciará argumentos suficientemente profundos para a pesquisa, tampouco revela uma conjuntura social de alguma época específica. No entanto, mesmo que a fonte visual apresente um conteúdo divergente do contexto original da série na qual está inserida, como exemplo toma-se uma hipotética série documental de fotografias que trate sobre guerra, e uma ou outra foto traz a cena de uma reunião, seja de chefes de Estado, militares, civis ou enfim, qualquer outra classe de pessoas reunidas, ou talvez a foto de uma comemoração mostrando um beijo apaixonado, abraços de amigos ou pessoas sorrindo, não significa que a fotografia esteja deslocada ou destoando das demais, na verdade, a fotografia utilizada como fonte histórica deve proporcionar uma visualidade do momento histórico em que ela foi feita. Sendo assim, cabe ao historiador identificar e associar a fonte com a qual está trabalhando e ao período histórico ao qual pertence. Uma imagem por si só pode não representar muita coisa, mas se o pesquisador souber fazer os questionamentos precisos, a construção textual da monografia, dissertação ou tese receberá um enriquecimento nas informações prestadas⁷².

Além do trato metodológico, o estudo das imagens selecionadas tem por finalidade responder a um problema histórico substantivo, bem como o de produzir conhecimento novo sobre o dito problema apresentado. Então, ao manejar as imagens como fonte de pesquisas históricas, tem-se a pretensão de compreender o comportamento dos agentes sociais, com novos questionamentos, sobre os suportes onde são vinculadas as imagens, circulação e consumo desses suportes como produtos da cultura material

⁷² MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **O fogão da “Société Anonyme du Gaz”**. Sugestões para uma leitura histórica de imagem publicitária. Projeto História (PUCSP), São Paulo, nº 21, p. 106, 2000.

voltados para o visual, não se esquecendo das suas implicações nas práticas sociais sob o ponto de vista do fazer histórico ligado à visualidade⁷³.

As fontes documentais utilizadas no segundo capítulo para demonstrar o que se pretende são as imagens encontradas em suportes da cultura pop, de forma mais específica HQs. Quanto aos suportes, a escolha é justificada pela continuação do que foi proposto por Hobsbawm quando este escreve que: "Em muitos aspectos, os que viveram de fato essas transformações na hora não captaram toda a sua extensão, pois as experimentaram paulatinamente⁷⁴." De modo algum se tem a pretensão de dar continuidade à obra de Hobsbawm nesta dissertação, na verdade ele é um dos norteadores deste trabalho. Mesmo sabendo que o autor está se referindo a uma questão econômica do mundo do trabalho, tenta-se perceber as nuances mais leves ou menos visíveis, como é o caso das HQs, que fazem parte da cultura material, tem um nicho de mercado que gera renda e consumo, mas seus consumidores não são percebidos com um olhar mais atento, no caso em questão: os jovens. Que algumas décadas depois se tornariam adultos influenciando a sociedade e as instituições, e que poderiam ou não continuar consumindo os suportes onde são encontradas as imagens. Prosseguindo, "por mais dramáticas que sejam, não são concebidas como revoluções permanentes"⁷⁵.

Os apontamentos mencionados logo nos primeiros parágrafos deste subcapítulo utilizados como referencial teórico estão direcionados para fotografias como fontes visuais e suportes tecnológicos das fontes que evidenciam as mudanças lentas e permanentes na sociedade. Mesmo assim, entende-se que tais referências norteiam este trabalho de uma maneira ímpar. As fotografias por mais próximas que cheguem da representação da realidade ainda estão sob o olhar subjetivo do fotógrafo que pode escolher para onde apontar a objetiva e ainda é dotado da capacidade de organizar os elementos que poderão vir compor a cena. Por outro lado, as histórias em quadrinhos, ainda que sua origem date do início do século passado e tenham se estruturado dentro da cultura pop na década de 1950, em virtude do ritmo acelerado proposto pela modernidade, cresceu a demanda por informações rápidas e fáceis e o uso da imagem para tal fim passou a ser posto em prática com uma frequência cada vez maior, claro que de maneira

⁷³ Idem.

⁷⁴ HOBBSAWM. Erick. **Era dos extremos**; tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 283.

⁷⁵ Idem.

diversificada⁷⁶, haja vista esse motivo, elas podem ser reconhecidas como objetos da cultura material pertencentes ao quadro de mudanças permanentes das sociedades ⁷⁷.

Por essa razão, devem ser considerados para o desenvolvimento desta pesquisa alguns pontos. Primeiro, que os suportes onde foram encontradas originalmente as figuras que serviram de fonte visual são suportes reconhecidamente válidos para a historiografia. Segundo, que são desenhos pertencentes a várias séries e estão inseridas em contextos históricos, mesmo que não sejam fieis ao referente real tal qual ele é, mas ainda assim, possuem um referente no mundo real, e terceiro, elas ajudam a responder a um problema histórico substantivo. As razões sobre as escolhas do que representar, afinal, as representações trazem aquilo que os autores desejavam evidenciar para o reconhecimento da realidade.

O direcionamento tomado para compreender as razões da escolha da representação da Amazônia passa pela maneira utilizada na análise das imagens. No início pode parecer simples, pois aceita-se a nossa ação de observar ou se associa à práxis do olhar e à capacidade de ver da mesma forma que a vivenciamos, ou seja, sem esforço. Assim como tudo parece muito natural e simples, sugerindo que não é necessário o desenvolvimento da capacidade de ver e visualizar, e que basta recebê-la como uma função natural⁷⁸.

No início da pesquisa tinha-se um entendimento sobre a construção dos personagens estereotipados e da representação da região amazônica, razão pela qual se busca um reforço visual de nosso conhecimento por muitas razões, a mais importante delas é o caráter direto da informação que é aproximada da experiência real⁷⁹, contudo, percebe-se que grande parte dos valores embutidos nas imagens são individuais. Um dos procedimentos iniciais para a compreensão das imagens como fontes visuais de representação foi a busca para se distinguir alguns fatores presentes na vontade dos

⁷⁶COHEN, Haron; KLAWA, Laonte. Os Quadrinhos e a comunicação de massa. In: **SHAZAM!** 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 106.

⁷⁷ Idem., pp. 108-110.

⁷⁸ DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução: Jeferson Luiz Camargo 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.6.

⁷⁹ DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução: Jeferson Luiz Camargo 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.6.

produtores quando tomaram a decisão de representar a Amazônia daquela maneira e dos fatores que não estavam presentes nas mentes deles⁸⁰.

A representação da Amazônia nas imagens estudadas transmite a sensação de que os produtores dos desenhos desejavam que os agentes sociais que visualizassem tais ilustrações passassem a associar a região amazônica com natureza, povos indígenas e outras figuras históricas caricatas habitualmente destacadas. Não existem ações de resistência por parte dos trabalhadores, o que transmite uma falsa ideia de relações sociais de trabalho pacíficas.

Raramente os povos nativos são ilustrados em posição de poder. Deveras, percebeu-se que os caboclos, negros, indígenas e migrantes pobres em geral são excluídos ou quando aparecem para compor a cena são subservientes e reforçam o estereótipo da chamada “índole pacífica” e da “natural indolência”. Entretanto, essas impressões não correspondem à experiência social e cultural dessas pessoas nos períodos representados.

Não há dúvida de que existe a influência dos produtores na criação das representações dos agentes sociais, das imagens e dos cenários. Mas não se pode creditar aos produtores o efeito final desejado em todos aqueles que recebem o estímulo visual, sendo indiferente se os receptores são o público alvo ou não. Sendo assim, para explicar uma intenção não basta relatar o que estava na mente do desenhista no momento em que ele representou algum aspecto da Amazônia. É preciso elaborar uma análise sobre os fins e os meios das imagens para que desta maneira se possa identificar a relação entre os agentes sociais e as circunstâncias⁸¹.

Para que o leitor possa entender de maneira mais simples, pensemos em uma campanha comercial de sopa de feijão com maxixe. A campanha seria exibida em banners nas paradas de ônibus estampando a fotografia de um prato de sopa com maxixe, por mais que a campanha seja de um produto de primeira necessidade e fosse brilhantemente dirigida, nem todos teriam a mesma reação ao ver a fotografia de uma sopa de feijão com maxixe.

⁸⁰ BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.63.

⁸¹ Idem, p.162.

Mesmo concordando que ver é uma experiência direta, sem a necessidade da aprendizagem de outros sistemas de comunicação, e a utilização de dados visuais representa a máxima aproximação que se pode obter com relação à realidade⁸², sabe-se que o espectador precisa estar preparado para reconhecer a figura. Assim como ocorre no caso das mensagens escritas, o receptor não é passivo quando se trata dos recursos e mensagens visuais.

O observador tem uma carga sociocultural que será necessária para a realização da apreensão da imagem direcionada a ele. Observando a citação a seguir é possível compreender a afirmação acima.

“O nível representacional da inteligência visual é fortemente governado pela experiência direta que ultrapassa a percepção. Aprendemos sobre coisas das quais não podemos ter experiência direta através dos meios visuais, de demonstrações e de exemplos em forma de modelo. Ainda que uma descrição verbal possa ser uma explicação extremamente eficaz, o caráter dos meios visuais é muito diferente do da linguagem, sobretudo no que diz respeito a sua natureza direta. Não se faz necessária a intervenção de nenhum sistema de códigos para facilitar a compreensão, e de nenhuma decodificação que retarde o entendimento. Às vezes basta ver um processo para compreender como ele funciona. Em outras situações ver um objeto já nos proporciona um conhecimento suficiente para que possamos avalia-lo e compreendê-lo. Essa experiência da observação serve não apenas como recurso que nos permite aprender, mas também atua como nossa mais estreita ligação com a realidade de nosso meio ambiente. Confiamos em nossos olhos, e deles dependemos” (DONDIS, Donis A. 2003, p.21).

Concorda-se que a capacidade de aprendizagem das coisas que não se pode ter uma experiência direta é facilitada pela experiência visual através dos exemplos e dos modelos. Bem como, dependendo da ocasião, a descrição verbal detalhada e eficaz pode ser superada pela imagem, e que a experiência da observação age como uma conexão com a realidade.

A contradição está posta quando a professora Donis Dondis propõe que não é necessária a intervenção de nenhum outro sistema de códigos para facilitar a compreensão, como se a simples exibição de uma imagem fosse o suficiente para a compreensão total da mensagem que se deseja transmitir, ou seja, “uma imagem vale mais

⁸² DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução: Jeferson Luiz Camargo 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.7.

do que mil palavras”, o que não é verdade. Outro ponto que é motivo de contradição está na afirmação da autora que propõe o processo visual como o suficiente para a compreensão do funcionamento do objeto ou mesmo a visualização do objeto basta para avaliá-lo e compreendê-lo.

Então, note-se a figura que a seguir é tomada como demonstração para contestar a afirmação da autora.



Figura 75 Pokebola⁸³

Sem ler a legenda, sendo esta uma figura que pode ser observada por qualquer indivíduo que possua as capacidades visuais em perfeito funcionamento ela deveria ser reconhecida por todos, mas não é isso que ocorre. Somente aqueles que possuem uma bagagem cultural específica relacionada à imagem serão capazes de reconhecer esta ilustração. Logo, para ser reconhecida, a figura, assim como qualquer outra representação imagética precisa de um observador que confira a ela significado.

Uma mesma atitude similar é necessária para com as imagens que representam ações ou funcionamentos de objetos. Outro exemplo utilizando o mesmo objeto em figuras que demonstram o funcionamento do mesmo.

⁸³ Imagem de uma pokebola acessado em 25/07/2016 as 15:54h:
www.nintendoblast.com.br/2010/10/item-box-poke-ball.html?m=1



Figura 76 Ash protagonista do anime Pokemon atirando uma pokebola ⁸⁴



Figura 77 Pokemon selvagem sendo capturado ⁸⁵

Sem ler as legendas das figuras, o processo de reconhecimento pode até ser facilitado com a sequência das imagens que dão uma sensação de movimento e quanto maior a quantidade de imagens melhor é o entendimento. Mesmo assim, como foi dito

⁸⁴ Protagonista do anime pokemon lançando uma pokebola, acessado em 25/07/2016 as 16:21h: www.poke-akie.blogspot.com.br/2013/01/pokebolas.html?m=1

⁸⁵ Pokemon no chão sendo capturado acessado em 25/07/2016 as 16:23h: www.nerix.org/algorithmo-captura-pokemons/

anteriormente, é o observador que confere às imagens um significado a partir de um conhecimento pré-estabelecido.

Uma imagem meramente ilustrativa por si só não é capaz de comunicar a ideia ou informação que o autor quis transmitir ao construí-la exibindo-a ou não. As imagens com essa habilidade de transmitir informações são ícones e símbolos reconhecidos na própria cultura.

Ícones são imagens que carregam consigo, na dinâmica da sua natureza interna, a representação de uma ação, um significado ou uma ideia que teoricamente deve ser compreendido por aqueles que se utilizam dos códigos de linguagem referentes àquele tema independente do suporte. Alguns exemplos podem ser relacionados, tais como: as placas ou tabuletas penduradas ou afixadas nas portas dos banheiros com a figura de um boneco com forma humanoide de traços simples para representar o banheiro masculino, ou o mesmo boneco, mas a diferença na região da cintura um pouco mais larga em relação aos ombros para dar a impressão de que o boneco veste uma saia ou vestido, logo, dando a entender que aquela a porta onde está posta a imagem é a do banheiro feminino, ou as imagens de representação dos programas ou aplicativos que são exibidos nos displays dos computadores ou telefones celulares de última geração.

Já os símbolos, mais do que a noção de representação que encerram em si, possuem o diferencial da ordem vigente, isto é, são regulamentados por força de convenção e representam algo. As letras são símbolos, já que representam o som, e mesmo que se mude a fonte ou a forma de escrita, um A será sempre um A, mesmo que seja utilizado para outras formas de comunicação ou representação, ele vai continuar sendo compreendido como A. Bem como as setas curvas do símbolo da reciclagem que apontam uma para o final da outra indicando um processo contínuo de movimento, mas nem todas as setas da reciclagem são iguais, os elementos dos resíduos sólidos com características singulares que podem ser reciclados possuem uma seta que os qualificam e o diferenciam, tais quais as cores dos locais onde devem ser depositados⁸⁶.

Mas nem sempre compreendemos aquilo que vemos⁸⁷, toma-se como exemplo a figura de um pássaro, tem-se a ideia de que todos são capazes de ver e reconhecer um

⁸⁶ DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução: Jeferson Luiz Camargo 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.20.

⁸⁷ Idem, p.86.

pássaro, bem como um tipo específico de pássaro, talvez uma pomba, mas daí chegar a deduzir que este pássaro representa a paz e o amor para todas as pessoas por achar que este seja um símbolo universal, é não levar em conta toda a bagagem cultural do observador que pode reconhecer ou não tal símbolo. Pois a mensagem está sempre aberta a modificação subjetiva⁸⁸ que se adapta ao contexto histórico-social do observador.

É evidente que as técnicas de comunicação utilizadas para a produção de imagens com a intenção de comunicar alguma coisa a alguém são válidas, mas não como verdades absolutas. De fato, não se deve pensar que a aplicação das técnicas seja posta em prática de maneira extremista, o uso deve seguir um ritmo sutil e contínuo entre uma extremidade e outra com graus de variação⁸⁹.

Então, para poder comunicar algo para um público amplo sem uso das palavras ou de muitas delas, foi necessário utilizar as imagens nos meios de comunicação como um vetor mais leve para alcançar o objetivo.

Levando em conta que expressamos e recebemos mensagens visuais em níveis diferentes e o nível representacional é aquele em que se pode ver e identificar com base no meio ambiente e na experiência⁹⁰ então, tudo isso deve ser direcionado para um público específico.

Logo, as razões dessa escolha para a representação dos três períodos estudados partem de contextos históricos distintos, mas que eram convenientemente iguais para os detentores do poder de representação naquele momento que foram publicados, são eles: o do naturalista do século XIX que necessitava de um lugar que possibilitasse o processo de inversão etnocêntrica para justificar o discurso científico da época; a representação didática que tinha por objetivo construir uma identidade nacional que propiciasse o conhecimento histórico e geográfico das futuras gerações enaltecendo o patriotismo; e a função lúdica das HQs que não tinham o compromisso de mostrar uma representação da

⁸⁸ DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução: Jeferson Luiz Camargo 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 88.

⁸⁹ Idem p.24.

⁹⁰ Idem p.85.

Amazônia desconstruindo os estereótipos, mas aproveitando-se das situações de estranhamento e inversão para gerar situações cômicas e movimentos para a trama.

Do ponto de vista do representado, entende-se que as figuras históricas e os agentes sociais assim como a região representada estão inseridas em sociedades periféricas que estão sujeitas ou abertas às influências culturais euro-ocidentais, que por sua vez, fantasiam sobre os locais representados como fechados ou etnicamente puros acreditando que se trata de alteridade. Ou seja, produtor das imagens que representam os protagonistas locais ou a Amazônia, ainda se utilizam do mesmo discurso histórico do colonizador e tendem para a preferência de representar os indivíduos que vivem na região apenas como “puros” e a Amazônia um lugar exótico e “intocado”⁹¹. Ignorando que as identidades são formadas a partir da luta pela representação.

A representação da Amazônia e dos indivíduos que atuam nessa região está relacionada à construção de identidades nos recortes temporais e servem a um propósito. A escolha pela representação dos indígenas na paisagem da região amazônica não foi para enaltecer os povos nativos. O que ocorre é o contrário, o preconceito sofrido por aqueles que se identificam indígenas e vivem essa cultura na Amazônia é muito grande. Quando a figura histórica do indígena é representada como ícone regional eles não se identificam nas ilustrações e a única forma de representação na qual eles se reconhecem é aquela produzida por eles (Informação verbal)⁹².

Deduz-se que o mesmo ocorre com as outras representações da Amazônia com base na análise das fontes. Seja para o lugar geográfico bem como para os atores sociais, as razões das escolhas não estão direcionadas para a confirmação das figuras históricas locais da região amazônica como protagonistas, nem para a afirmação do lugar ao qual eles pertencem. Partindo destas avaliações é possível afirmar que a razão para as escolhas dos desenhos anteriormente estudados para a representação da Amazônia seja manter o estereótipo de refúgio da natureza.

⁹¹ HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014, p. 47.

⁹² ARRUDA, Ângela Rebelo da Silva. **Vivências e esperança, a construção de saberes na peculiaridade indígena. (Novo Airão AM, 2004-2015)**. Comunicação oral III Seminário de Pós-Graduação em História da UFAM e I Colóquio Internacional de Pesquisa em História da UFAM, sala 51 antigo bloco de História 24/02/2016 9:00h – 12:00h.

Esta mensagem de representação da Amazônia como refúgio da natureza é destinada ao público consumidor que possui uma bagagem cultural que os capacita a compreender a subjetividade das ilustrações produzidas com essas intenções, tal qual o exemplo utilizado nas três figuras acima que fazem parte de um anime bastante popular. Mas essa representação não supre a necessidade de afirmação das identidades dos atores sociais locais. De fato, ocorre o processo inverso, eles são excluídos cada vez mais por não se encaixarem nos padrões estereotipados imaginados e representados nos desenhos e ilustrações (Informação Verbal)⁹³.

Como fora mencionado anteriormente, a arbitrariedade da escolha desses três períodos deu-se pela facilidade logística para a redação da dissertação, mas a força maior foi a relevância das fontes visuais produzidas nos três momentos históricos abordados. Por mais que as figuras estudadas tenham temáticas e suportes diferentes, e o objetivo, assim como os públicos para as quais foram direcionadas, também eram diferentes, a representação encontrada continuou a mesma por um período de mais de um século. E embora levando-se em consideração que essas imagens tenham sido escolhidas pelo autor da dissertação e que por tal motivo possuam uma carga de subjetividade, mesmo assim, seria muita coincidência que, por um período tão espaçado de tempo, continuem as mesmas representações.

Como nesse caso, coincidências não existem, e as ações de representação são objetivadas, são carregadas de intenções, e a representação é a confirmação de uma ausência, seja a representação da ausência do referente real ou a representação de um desejo daquilo que não é. Desta maneira pode-se usar uma figura representativa de um objeto existente na experiência cultural e do conhecimento daqueles que observam, ou uma imagem que represente aquilo que se gostaria de ver representado conforme os exemplos a seguir:

⁹³ ARRUDA, Ângela Rebelo da Silva. **Vivências e esperança, a construção de saberes na peculiaridade indígena. (Novo Airão AM, 2004-2015)**. Comunicação oral III Seminário de Pós-Graduação em História da UFAM e I Colóquio Internacional de Pesquisa em História da UFAM, sala 51 antigo bloco de História 24/02/2016 9:00h – 12:00h



Figura 78 " Isto não é um cachimbo " MAGRITTE, René.⁹⁴

O artista belga brinca com a representação de um cachimbo com um desenho surrealista representando a ausência do objeto nos remetendo à ideia do mesmo, mas a legenda da ilustração nega que aquilo seja o que se pensa ser, e de fato a legenda está correta. A representação traz algo do referente real que se deseja evidenciar enfocando o reconhecimento da realidade confirmando a ausência do mesmo.

Este exemplo foi relativamente fácil de se compreender, mesmo com a pequena dificuldade inicial que o artista nos propicia. Agora, no momento em que a ilustração nos entrega uma representação ficcional que também é embasada no reconhecimento da realidade, a análise torna-se um pouco mais complexa demandando mais aportes teóricos mesclando áreas de conhecimento distintas.

Se o objetivo for criar um novo produto para a indústria de comunicação de massa, sabe-se, de acordo com o que foi concluído até aqui, que as observações não devem ser feitas sobre a questão financeira, pois é sabido que este não é um fator preponderante para iniciar o desenvolvimento da produção. Deve-se pensar que as empresas contratavam os artistas esperando deles algo que cativasse o público alvo da campanha, seja vender uma

⁹⁴ MAGRITTE, René: **Isto não é um cachimbo**. Acessado em: 25/07/2016 as 15:22h
www.dialogosantropologicos.blogspot.com/2013/05/isto-nao-e-um-cachimbo-29.html?e=1

revista, personagem ou produto. Os estudos então devem ser concentrados nos conflitos daquilo que deveria ou não ser criado e/ou publicado, tomando como parâmetro a expectativa de aceitação do público consumidor.

Cita-se a falta de consenso entre o dono da Marvel e Stan Lee que foi o criador do Homem-Aranha sobre o lançamento do herói nas HQs. O dono da empresa alegava que um herói ligado a aranhas não tinha um apelo comercial porque as pessoas não gostam de aranhas, por essa razão, o projeto ficou engavetado por algum tempo. Ironias à parte, o que se sabe é que, na atualidade, o herói mais conhecido da Marvel Comics e que mais atrai dividendos é o Homem-Aranha⁹⁵.

O grande apelo popular do Homem-Aranha entre os leitores de HQs não se deu pela relação do herói com o aracnídeo, ele ocorreu pela identificação dos leitores que se viram representados na figura do alterego do personagem, um jovem que era oprimido na escola pelos alunos mais populares por ter hábitos de leitura de quadrinhos e não ser bom praticando atividades físicas, mas a participação dele em um evento extraordinário lhe confere superpoderes, dando-lhe a oportunidade de mudar os rumos da própria história.

O outro exemplo que segue mostra que em 2001 a empresa de telefonia móvel Amazônia Celular lança uma HQ intitulada Esquadrão Amazônia para ambientar os usuários com os serviços oferecidos pela operadora com um tutorial simulando aventuras do grupo de heróis cujo nome é utilizado como título da revista. Os personagens da capa têm o mesmo traço que os heróis das duas empresas mais famosas do gênero sediadas nos Estados Unidos, Marvel Comics e Detetive Comics (DC). A imagem a seguir mostra a influência exercida sobre a produção do material e a recepção pelo mercado consumidor.

A revista tem cinco capítulos na sequência: Siga-me, Chamada em espera, Caixa postal, Consulta e conferência, Celular online e um epílogo denominado Quem é? Como se observa claramente a HQ é destinada aos clientes da Amazônia Celular para que se

⁹⁵ Na década de 1990, as duas maiores empresas de quadrinhos dos Estados Unidos, Marvel e DC estavam passando por uma crise financeira, e para sanar as dívidas, elas se viram obrigadas a vender os direitos dos personagens. O caso mais complicado foi o da DC que foi comprada na totalidade pelo grupo Warner Bros de comunicação, já a Marvel conseguiu se manter vendendo apenas os direitos cinematográficos dos personagens mais famosos mantendo ainda os direitos sobre as publicações em HQs. O Homem-Aranha foi vendido para os estúdios Sony e o Quarteto Fantástico e os X-Men foram vendidos para a Fox.

familiarizem com os serviços prestados pela empresa. Além disso, a escolha do meio de divulgação através de imagens e do suporte desta sugere que a empresa destinava o produto vendido – telefonia celular – para os mais jovens para facilitar a absorção das informações que deveriam ser repassadas para o público em geral.

A HQ teve somente um número e uma edição, que foi encomendada ao desenhista paraense Benedito José que usa o pseudônimo Joe Bennet que trabalhou para as duas empresas de quadrinhos mais conhecidas Marvel e DC, atualmente Joe Bennet trabalha com exclusividade para a DC.

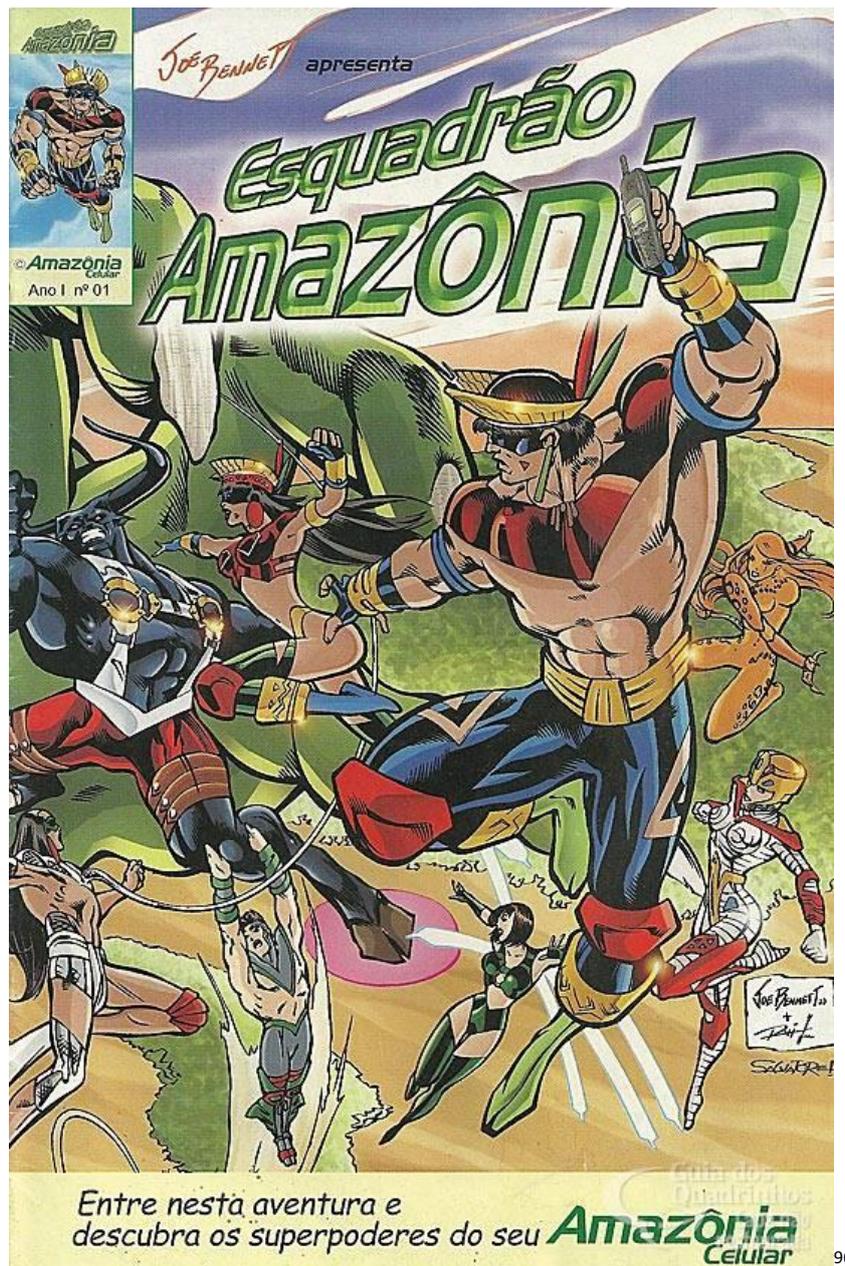


Figura 79 Capa da revista "Esquadrão Amazônia" vol. único, Dist. empresa de telefonia móvel, Amazônia Celular

Este tipo de imagem representa aquilo que alguns gostariam de ver na realidade concreta e não existem, no caso específico, a convivência com super seres no mundo real. Assim, como foi comentado acima, se não há possibilidades de ocorrer este tipo de interação social por ser fantasiosa demais, deseja-se o mínimo possível de características semelhantes para o envolvimento do leitor observador com as ilustrações. Ou seja, no caso do Homem-Aranha, o personagem principal é um adolescente oprimido que ainda está na escola. Muitos adolescentes são oprimidos na escola, mas não possuem

⁹⁶ Acessado em www.guiadosquadrinhos.com/edicao/esquadrao-amazonia-n-1/es007100/35395
02/03/2015 às 15h45min

superpoderes, então o elo que os liga ao herói são as características de semelhança que resulta em um reconhecimento identitário, ambos são adolescentes estudantes oprimidos. No Esquadrão Amazônia, todos possuem superpoderes, têm características regionais, são da Amazônia e utilizam telefones celulares de uma operadora local. Da mesma maneira, os leitores da HQ não são super seres, mas vivem na região amazônica, e são convidados a possuir um aparelho de telefonia móvel da Amazônia Celular como é sugerido na parte de baixo da figura 79. Entretanto, isso não significa que eles reconhecerão as próprias identidades representadas nos indivíduos desenhados na capa da revista.

E entendendo que todos os indivíduos são dotados de subjetividade e aqueles que têm a capacidade de ver descarregam essa característica humana na interpretação das imagens representativas, percebe-se neste momento a dificuldade da utilização de imagens como fontes históricas para a interpretação da realidade. Não que com as fontes escritas seja mais fácil, porém, ainda não há um direcionamento concreto a ser seguido como sugere a professora Donis Dondis. Neste caso, se está propenso a concordar com as análises feitas pelo professor Ulpiano Meneses que não dá soluções prontas, mas apontamentos daquilo que pode ser as razões de uma escolha. Portanto, não é a afirmação daquilo que é e sim a afirmação daquilo que não é.

Outra conclusão a que se chegou foi a necessidade de se analisar a maneira como os agentes produtores das imagens se apropriam das escolhas para construir uma representação daquilo que eles pretendem ver em circulação, e que o fator financeiro não é uma das motivações principais, elas vão além e envolvem outros fatores como questões ideológicas, momentos históricos marcantes sob o ponto de vista dos historiadores e as diversas conjunturas sociais daqueles períodos. Porém, o lado receptor das imagens ainda não pode ser compreendido na totalidade, e não se pode ir muito além desse ponto, haja vista que estamos limitados pelas fontes e tecnologias do nosso tempo. É bem verdade que com a quantidade de informações disponibilizadas na internet, daqui a alguns anos poderemos ter mais acesso ao modo como as imagens representadas são captadas e percebidas por uma grande quantidade de observadores simultaneamente (Informação Verbal)⁹⁷, mas até lá esta é a maneira que nos foi possibilitada executar a pesquisa.

⁹⁷ SILVA, James Roberto. Reunião de orientação no dia 04/05/2016 de 13:30h até 16:30h no laboratório da linha três do PPGH – UFAM.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Naquela que foi a fase de tateamentos desta pesquisa, tinha-se uma certa concepção sobre o motivo dos temas escolhidos para as representações da Amazônia nas imagens da cultura pop, dentre outras razões, porque eram essas as imagens que podiam ser acessadas com maior facilidade no momento anterior ao aprofundamento da investigação. No entanto, no decorrer da pesquisa, os estudos realizados sobre as fontes visuais assim como um melhor aproveitamento do conjunto de referenciais teóricos iam ganhando corpo, percebeu-se que a abordagem e a maneira de analisar as fontes deveriam ser mudadas. A problemática histórica que deveria ser abordada era outra, mais do que a simples questão estereotipada das imagens, a representação e a luta pela construção das identidades é que deveria ser o foco do problema.

Ao procurar perceber e discutir a presença da população que vive na Amazônia durante os três períodos históricos abordados nas fontes visuais da pesquisa, pretendi construir formas de entendimento sobre as dimensões de produção e consumo das ilustrações e nas maneiras pelas quais os sujeitos sociais interagem com as representações das composições humanas e da região amazônica, o que permitiu expectativa e surpresa nas lutas pela identidade das figuras históricas regionais.

Essa discussão apontou, pouco a pouco, para o contentamento inicial por parte dos grupos no poder que ainda são detentores das razões que alicerçam as escolhas, mas o sentido das modificações nas conjunturas sociais vivenciadas, por eles mesmos e pelos sujeitos sociais que fazem parte das composições sociais que não podem representar as próprias identidades e que vivem na Amazônia, foi sendo modificado. Ficou perceptível, à medida que as fontes foram contrapostas, a referência sociocultural representada pelo discurso do colonizador europeu em relação aos valores e práticas das camadas sociais que vivem na região e que negam tais representações deles pelos agentes que não vivem a realidade local. Porque eles procuravam consolidar a situação de estereotipia excluindo aqueles que possuíam condutas diferentes das desejadas para manter no imaginário dos consumidores que observam os desenhos e que aceitam aquele tipo específico de

representação que coloca a Amazônia como reservatório da natureza e direciona para as comunidades locais a responsabilidade pelas coisas erradas que ocorrem na região.

Todavia, a análise dessas fontes visuais também possibilitou pensar que esse processo não envolveu somente o afastamento ou aceitação daqueles atores sociais pertencentes à região representada, a ação de representar os hábitos e costumes considerados “diferentes” e que os outros precisavam ser “traduzidos” para a sociedade dominante apontaram para a existência de modos de vida e valores que não eram contraditórios, eles eram próprios da cultura local, e os comportamentos e hábitos do viajante não eram contestados, nem explicados para a promoção do exercício de alteridade. Eles eram simplesmente tidos como padrão de comportamento, e aqueles que não eram desejados por não se equipararem eram rejeitados ou tidos como parâmetros para a criação de estereótipos que deveriam ser evitados ou mantidos como puros e remanescentes de uma época onde a “divisão étnica” ainda era “evidente”.

Apesar da parte historiográfica local ter costumeiramente destacado a vida e a resistência dos trabalhadores nos mais diversos cenários de relações sociais, foi possível se surpreender com o estudo feito sobre os processos de circulação das informações imagéticas. Não que tenha sido diferente das outras formas de resistência e luta, mas perceber que é possível extrair estes tipos de informações de desenhos das páginas de uma revista em quadrinhos, é gratificante. Quando esses indivíduos locais demonstraram, no próprio modo de vida, a resistência e a luta, mesmo não tendo os meios de produção para a criação e circulação destinados a representar as próprias identidades, mantém no cotidiano e no estilo de se relacionarem com os outros sujeitos sociais a permanência de suas características contrapondo as representações da Amazônia nos desenhos e ilustrações.

Outra conclusão a que se chegou com o término desta dissertação foi que, após o período compreendido pela pesquisa, o modelo de representação da Amazônia, nos quadrinhos, não mudou. Ele continua a ser utilizado e repetido até mesmo pelos próprios agentes sociais da região amazônica como uma busca de reconhecimento e afirmação da própria identidade, empregando a forma hegemônica de representar utilizado pelas outras comunidades. Ou seja, para ser reconhecido pelos outros indivíduos da maneira que se almeja ser representado no sistema dominante deles. Estes outros indivíduos devem primeiramente ter um conhecimento daquele que está sendo representado. Eu tomo como

exemplo a última figura posta como fonte. Senão vejamos, o desenhista que é um paraense segue os mesmos traços cristalizados nas revistas norte-americanas, os personagens masculinos são extremamente musculosos e as personagens femininas são amplamente sexualizadas. O que não posso afirmar com base exclusivamente na figura é se o artista usou o mesmo estereótipo do protagonista, homem heterossexual, mas o restante dos clichês que na última década do século XIX as editoras têm tendado mudar, forçadas pela pressão do público que mudou e que não se identifica mais com os quadrinhos que estão lá no desenho.

É sabido que o desenhista recebeu uma encomenda com especificações sobre o produto que deveria entregar, mas isso não muda minha conclusão. Ele utilizou o recurso daqueles que representam para se representar, ser reconhecido e ouvido. Logo, eles precisam, antes, ser reconhecidos como protagonistas capazes de se representar, para então poderem transformar a própria identidade que é representada para os outros.

Concluí também que algumas figuras históricas locais ainda não possuem a capacidade de ter o poder para si, e infelizmente não foi possível responder com esta pesquisa quando terão e por esta razão continuam a ser representados. Não possuir a força para se representar no nível narrativo e ilustrativo, por meio de desenhos, gravuras e audiovisual mostra a ausência de um maior protagonismo das figuras históricas locais, e, por essa razão, notou-se uma lacuna que permitiu a reprodução dos modelos vigentes, narrativos e ilustrativos da representação da Amazônia nas imagens que serviram de fontes históricas que foram exibidas em suportes diversos como livros e HQs com elementos reproduzidos e impregnados das mesmas práticas ideológicas do passado.