

# O ESPETÁCULO DAS MULTIDÕES: MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS E SIGNOS ESPACIAIS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS

Thiago Rocha Ferreira da Silva<sup>1</sup>

*“Viver é se posicionar”*

**Sartre**

## 1. Duas manifestações, dois discursos, dois cenários.<sup>2</sup>

### 1.1 – O Comício das Reformas de João Goulart.

Ao subir no pequeno palanque, de cerca de 1,60 metro de altura, montado na Praça da República, por volta das oito horas da noite de 13 de Março de 1964, uma sexta-feira, João Goulart tinha diante de si uma multidão de 100 ou até 500 mil pessoas, dependendo de onde se buscasse os números. Ao olhar para a direita, o então Presidente da República veria o Palácio Duque de Caxias, parte integrante do Ministério do exército e, certamente, um dos mais imponentes edifícios militares da cidade do Rio de Janeiro. Ao virar-se para a esquerda, contudo, seus olhos encontrariam a estação ferroviária Central do Brasil.

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

Como aponta ABREU (1990)<sup>3</sup>, a expansão da cidade a partir de sua área central se deu, sobretudo por volta da virada do século XIX para o século XX, de acordo com duas vertentes, cada qual baseando-se em uma forma de transporte predominante. O crescimento em direção à Zona Sul apoiou-se na implementação das linhas de bondes, estimulando o desenvolvimento urbano de áreas que já vinham sendo objeto de valorização imobiliária e consolidando a formação dos bairros burgueses de alta renda. O crescimento em direção à Zona Norte, principalmente as áreas suburbanas, por sua vez, se deu em torno da malha ferroviária que passou a servir a região. A distância em relação ao Centro, a falta de investimentos em melhorias urbanísticas assim como a intensa valorização por parte

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Geografia – PPGG/UFRJ  
thiagorf@ism.com.br

<sup>2</sup> Os relatos aqui apresentados se baseiam em reportagens publicadas nos dias que se seguiram às manifestações nos jornais O Globo e Jornal do Brasil, no caso da manifestação no Rio de Janeiro, e A Folha de São Paulo, no caso da manifestação ocorrida em São Paulo.

<sup>3</sup> ABREU, M.A. 1990. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. IPLAN/Rio, Rio de Janeiro.

da burguesia dos bairros da Zona Sul tornou possível a ocupação da área pela população de baixa renda, formando os bairros operários, que completam a oposição espacial entre burguesia e proletariado sugerida por ABREU.

Diante deste quadro, logo foi possível associar o meio de transporte a determinadas camadas da população. Sendo o bonde o transporte burguês, a Central do Brasil tornou-se o coração do sistema ferroviário que servia aos trabalhadores. E talvez não tenha sido por nenhum outro motivo senão o de atrair estes trabalhadores para o comício que se determinou o transporte gratuito por trens até a Central do Brasil naquele 13 de Março. Assim, desde as 3 horas da tarde a concentração na Praça da República de pessoas afluentes de toda parte da cidade e mesmo, sem exagero, de várias partes do país, já era grande.

Desde o dia 19 de Fevereiro mobilizou-se a convocação popular através de diversas entidades sindicais e estudantis. A idéia principal da manifestação era mostrar em praça pública a disposição do governo de implementar as chamadas Reformas de Base que os setores populares vinham reivindicando face à instabilidade política e econômica pelas quais o país passava, bem como anunciar a mensagem pró-reformas que seria enviada ao congresso na abertura do ano legislativo, alguns dias depois. João Goulart encontrava-se pressionado pela polarização política entre aqueles que pregavam a reformulação da constituição e a implementação da reforma, sobretudo sindicalistas, comunistas e militares de baixa patente, e aqueles ansiosos pela queda do Presidente, entre os quais se incluíam militares de alta patente e os setores mais conservadores da sociedade, sob forte influência do clero. O histórico populista de João Goulart, entretanto, não fora esquecido. Ex-Ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, sua maior influência política, ele mais uma vez foi buscar no calor da multidão de trabalhadores o apoio que precisava para tentar se manter no poder, como também já o fizera o “Pai dos Pobres”.

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

O anúncio dos decretos aumentou ainda mais a expectativa pela presença do Presidente no comício. Assim, quando João Goulart teve sua chegada anunciada por volta das sete horas e quarenta minutos daquela noite, a multidão exultava, fogos de artifício

estouravam pelo céu escuro. Em meio à massa, despontavam cartazes e bandeiras em defesa do Partido Comunista Brasileiro, posto na ilegalidade, em apoio às estatizações ou mesmo demonstrações de apoio à luta armada para garantir as reformas. Foices e martelos eram visíveis por todos os lados. Naquele momento ainda discursava o deputado Douzel de Andrade, em nome do PTB, garantindo o total apoio do partido ao presidente e às reformas. Mera formalidade antes do discurso que todos esperavam.

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

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

Ao subir no pequeno palanque, de cerca de 1,60 metro de altura, montado na Praça da República, por volta das oito horas da noite de 13 de Março de 1964, uma sexta-feira, João Goulart tinha diante de si uma multidão de 100 ou até 500 mil pessoas, dependendo de onde se buscasse os números. Ao olhar para a direita, o então Presidente da República veria o Palácio Duque de Caxias, parte integrante do Ministério do exército e, certamente, um dos mais imponentes edifícios militares da cidade do Rio de Janeiro. Ao virar-se para a esquerda, contudo, seus olhos encontrariam a estação ferroviária Central do Brasil. Naquela noite, João Goulart, um populista que nunca tivera qualquer intimidade com setores mais radicais, e que recebera o apelido de “ônibus elétrico” em virtude de suas guinadas ora pra direita, ora para a esquerda, definitivamente virou-se para a esquerda, na direção da Central do Brasil.

### **1.2 – A Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade.**

A reação à movimentação no Rio de Janeiro, contudo, não demorou e alguns dias depois seria realizada em São Paulo uma segunda manifestação em resposta ao comício de João Goulart, manifestação esta que ficou conhecida como a “Marcha da Família, com

Deus, pela Liberdade”, realizada no dia 19 daquele mesmo Março de 1964, dia de São José, padroeiro das famílias.

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

O próprio nome já nos sugere os seus propósitos: seria um levante da “tradicional família brasileira”, de acordo com os princípios católicos de seus organizadores, dentre os quais se destacavam como principais articuladores o deputado Antônio Sílvio da Cunha Bueno e o governador Ademar de Barros (que se fez representar no processo de convocação pela sua esposa Leonor de Barros), contra o “perigo comunista” alimentado por João Goulart. Preparada com o auxílio da Campanha da Mulher pela Democracia (Camde), da União Cívica Feminina, da Fraterna Amizade Urbana e Rural, entre outras entidades, a marcha paulista recebeu também o apoio da Federação e do Centro das Indústrias do Estado de São Paulo além de alguns políticos ilustres de então, entre os quais Auro de Moura Andrade, presidente do Senado, e Carlos Lacerda, governador do estado da Guanabara e antigo opositor do governo de Vargas.

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

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

Finalmente quando se encontrou reunido o maior número de pessoas visto até então para um movimento de direita no país, a massa partiu da Praça da República em direção à Praça da Sé, passando pela rua Barão de Itapetininga, praça Ramos de Azevedo, Viaduto

do Chá, praça do Patriarca e rua Direita, até se represar ante as escadarias da catedral metropolitana, após cerca de duas horas de caminhada. De lá a multidão assistiu a uma seqüência de discursos, alternando-se no palanque autoridades políticas e eclesiásticas, culminando na celebração de uma missa “pela salvação da democracia”. As palavras do senador/padre Calazans representam bem o espírito dos oradores na ocasião:

“Hoje é o dia de São José, padroeiro da família, o nosso padroeiro. Fidel Castro é o padroeiro de Brizola. É o padroeiro de Jango. É o padroeiro dos comunistas. Nós somos o povo. Não somos do comício da Guanabara, estipendiado pela corrupção. Aqui estão mais de 500 mil pessoas para dizer ao presidente da República que o Brasil quer a democracia, e não o tiranismo vermelho. Vivemos a hora altamente ecumênica da Constituição. E aqui está a resposta ao plebiscito da Guanabara: Não! Não! Não!”<sup>4</sup>

A multidão reagia em êxtase, com palavras de ordem como “1, 2, 3, Brizola no xadrez. E se tiver lugar põe também o João Goulart”, além de tentativas de associação entre a Marcha e o movimento de 1932. Na ocasião ainda foi distribuído o *Manifesto ao povo do Brasil*, convocando a população a reagir contra Goulart e contra “as ameaças à constituição e à liberdade do povo brasileiro”.

Talvez possa ser exagerado legar um papel decisivo para a Marcha no processo que culminou com o golpe militar de 1º de Abril de 1964. Contudo, é correto afirmar que esta manifestação acabou por simbolizar uma demonstração de apoio civil ao movimento militar que tomou o poder. Como noticiou a Folha de São Paulo no dia seguinte à manifestação:

“Foi a maior manifestação popular já vista em nosso Estado. O repúdio a qualquer tentativa de ultraje à Constituição Brasileira e a defesa dos princípios, garantias e prerrogativas democráticas constituíram a tônica de todos os discursos e mensagens dirigidos das escadarias da catedral aos brasileiros, no final da passeata.”<sup>5</sup>

O resultado da “defesa da democracia brasileira” é uma história já bastante conhecida. Mas sem dúvida pode ser interessante buscar entender a organização de duas

---

<sup>4</sup> Folha de São Paulo. 20 de Abril de 1964

manifestações com discursos tão antagônicos, sobretudo se nos voltarmos para as pistas que os espaços onde elas se realizaram podem nos fornecer.

## **2. O cenário como uma metáfora alternativa para a paisagem**

### **2.1 – Sobre metáforas**

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

Em primeiro lugar, SANTOS (1996)<sup>6</sup> já nos advertiu sobre a necessidade da cautela no uso de metáforas. Para ele, a metáfora é um elemento de discurso que não deve substituir a teoria, o conceito, a explicação. Entretanto, a metáfora poderia constituir um recurso de estilo que facilitaria a compreensão de determinadas explicações.

Por sua vez, BERDOULAY (1989)<sup>7</sup> nos ensina que a metáfora pode ser um procedimento discursivo chave no discurso do geógrafo, e é capaz de promover abordagens novas. Mais do que uma simples comparação ou uma analogia, a metáfora se direciona à emoção através de uma convocação da imaginação. Seu objetivo não é explicativo, mas uma maneira de sugerir uma nova organização do pensamento ou da informação. É um primeiro passo intuitivo na direção da reconceitualização, um processo mental poderoso que leva à inovação.

As reflexões destes dois autores nos instigam a buscar o que uma metáfora para a paisagem através do cenário pode nos proporcionar de novo na abordagem deste conceito, caminhando para além de uma alegoria ilustrativa que não acrescenta nada à teoria. Assim, o primeiro passo nessa direção se dá pela necessidade de se romper com a visão do senso comum, que enxerga o cenário como um fundo passivo diante do qual se desenrola o espetáculo. Mais do que isso, o cenário responde pela dimensão espacial deste espetáculo e é preciso considerá-lo através da dualidade de uma dimensão funcional e de uma dimensão simbólica. Para tanto, gostaríamos de apresentar algumas reflexões que viemos desenvolvendo a respeito da dimensão espacial do teatro.<sup>8</sup>

### **2.2 – O cenário como uma dimensão espacial do espetáculo**

Conforme já nos ensinou ROUBINE (1998):

---

<sup>5</sup> *Idem*

<sup>6</sup> SANTOS, M. 1996. *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. Hucitec, São Paulo.

<sup>7</sup> BERDOULAY, V. 1989. *Place, meaning and discourse in French language geography*. In: AGNEW, J.A. & DUNCAN, J. *The power of place. Bringing together geographical and sociological imaginations*. Unwin Hyman, Boston

<sup>8</sup> A respeito da relação entre espaço e teatro, ver FERREIRA DA SILVA, T.R. 2003. *A Geografia e o Theatrum Mundi: Uma proposta de comparação entre teatro e cidade*. Monografia de Graduação, UFRJ, Rio de Janeiro.

“Existe uma relação de interdependência entre o espaço cênico e aquilo que ele contém: e a peça fala de um espaço, o delimita e o situa, por sua vez esse espaço não é um estojo neutro. Uma vez materializado, o espaço fala da peça (...). A partir do momento em que não se leva em conta essa interdependência tudo fica confuso”.<sup>9</sup>

A análise do espaço cênico pode ser dividida em dois campos maiores, a arquitetura cênica, que se ocupa da ordem espacial do lugar teatral<sup>10</sup> e seus efeitos na relação entre o público e o espetáculo e a cenografia, que vai dar contra da análise do espaço da própria representação, do cenário. Em virtude do objetivo deste trabalho, nos deteremos no campo da cenografia, de forma a compreendermos mais precisamente de que maneira relacionar cenário e paisagem de uma forma condizente com os dois conceitos.

A palavra cenografia tem sua origem no grego *skenographein* (*skènè* – *grapheins*), o que numa tradução literal nos levaria a uma idéia de *desenho da cena*. A cena por sua vez corresponde à *skènè*. No teatro grego, a *skènè* era a parede (ou às vezes um pano) que separaria a cena dos bastidores. O surgimento de uma cenografia se dá através da decoração da *skènè* como um complemento à encenação. Deste processo, surge o cenário.

De uma maneira geral, os manuais de teatro conferem ao cenário a função de informação, somando-se esta função a algumas outras, que podem variar. Henning NELMS (1964)<sup>11</sup>, por exemplo, enumera as seguintes funções para o cenário: fundo, estilo e informação. A respeito desta última, o autor ainda se aprofunda, comentando que o cenário deve informar acerca do tipo de lugar onde se situa a representação, a hora, a situação econômica, social e cultural, a atmosfera e os valores estéticos.

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

Se, para textos a abordagem semiológica não constitui nenhuma novidade de fato, estes teóricos apresentam como inovação a idéia de que a totalidade da prática teatral se funda em um sistema de símbolos. Assim, se o texto é repleto de significados, outros

---

<sup>9</sup> ROUBINE, J.J. 1998. *A linguagem da encenação teatral*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro.

<sup>10</sup> O lugar teatral constitui o espaço onde ocorre o encontro entre o público e o espetáculo, mais corriqueiramente em uma sala, mas não necessariamente.

<sup>11</sup> NELMS, H. 1964. *Como fazer teatro*. Editora Letras e Artes, Rio de Janeiro.

elementos da encenação também o são e, juntos, cooperam como um sistema comum cuja interação resulta no sentido maior da encenação.

Tadeusz KOWZAN (1978)<sup>12</sup> enumera treze sistemas de signos que constituiriam uma encenação: A palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuários, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído. Esses sistemas se complementariam, constituindo o sentido da encenação. Dentre os sistemas propostos por Kowzan, não resta dúvida que aquele que mais interessa a uma análise espacial da encenação é o cenário.

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

Essa perspectiva nos proporciona duas dimensões para o espaço cênico: uma dimensão material e outra simbólica. A dimensão material é aquela que se constitui através das formas que ocupam o espaço cênico e, com as quais os atores irão interagir. Esta dimensão concede às formas uma funcionalidade, uma participação física na ação dramática, através do seu uso pelos atores. O espaço cênico, assim poderia ser constituído por um sistema de objetos em relação indissociável com um sistema de ações, em uma aproximação da proposta de espaço de Milton SANTOS (1996)<sup>13</sup>. O espaço cênico não é um simples receptáculo para a representação: a ordem do espaço cênico, e aí se incluem as suas formas, os objetos cênicos, orienta e dá sentido ao desenrolar da representação neste espaço.

Esta dimensão funcional do espaço cênico apresenta uma característica interessante em alguns manuais de teatro: a referência a uma *geografia do palco*. A idéia desta geografia que o teatro adota se apóia, por um lado, na tradição de uma geografia de localização. Como em um mapa é dividido em latitudes e longitudes, o espaço cênico é dividido em coordenadas ou eixos. Estes eixos irão orientar o posicionamento e a coreografia dos atores.

---

<sup>12</sup> KOWZAN, T. 1978. *Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In: GUINSBURG, J. et alli *Semiologia do Teatro*. Perspectiva, São Paulo.

<sup>13</sup> SANTOS, M. 1996. *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. Hucitec, São Paulo.



Por outro lado, a cenografia se ocupa também da dimensão simbólica deste espaço cênico. É neste momento que retomamos a função de informação, ou ainda, a proposição do cenário como um sistema de signos proposta por aqueles defensores da semiologia do teatro. Para KOWZAN:

“A tarefa primordial do cenário, sistema de signos que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar o **lugar**: lugar geográfico, lugar social, ou os dois ao mesmo tempo. O cenário(...)pode também significar o tempo: época histórica, estações do ano, certa hora do dia” (pg. 111, o grifo é nosso)<sup>14</sup>

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

### 2.3 – A paisagem como um sistema de significação

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

“ O conceito de cultura que eu defendo(...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.” (GEERTZ, 1989:4)<sup>15</sup>

O apoio que buscamos em Geertz se dá por duas razões. A primeira delas diz respeito à nossa opção por uma abordagem semiótica do cenário, o que nos faz convergir para o conceito semiótico de cultura da Antropologia Interpretativa. A segunda razão se dá

---

<sup>14</sup> KOWZAN, T. 1978. *Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In: GUINSBURG, J. et alli *Semiologia do Teatro*. Perspectiva, São Paulo.

<sup>15</sup> GEERTZ, C. (1989) *A interpretação das culturas*. Ao Livro Técnico e Científico Editora, Rio de Janeiro.

pelo fato deste autor, como nos mostram COSGROVE & JACKSON (2000)<sup>16</sup>, ter se tornado uma forte influência sobre uma boa parte daqueles geógrafos que passariam a ser identificados com a Nova Geografia Cultural, a partir da década de 1970. Sua concepção semiótica transforma a cultura em “textos” que podem ser “lidos” e interpretados pelo antropólogo, buscando estabelecer o sistema de significados no qual determinada cultura se contextualiza.

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

Este novo momento do estudo das paisagens culturais encontra em COSGROVE (1998)<sup>17</sup> e DUNCAN (1990)<sup>18</sup> dois de seus mais dignos representantes. Entretanto, nos apoiaremos, neste momento, mais fortemente no segundo, dada o aprofundamento que podemos encontrar em sua obra da paisagem como um sistema de significados, uma noção que nos interessa diretamente neste trabalho. Para DUNCAN

“A paisagem, eu argumentaria, é um dos elementos centrais em um sistema cultural, uma vez que como um conjunto ordenado de objetos, um texto, ela atua como um sistema de significados através do qual um sistema social é comunicado, reproduzido, experimentado e explorado.” (DUNCAN, 1990: 17)

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

---

<sup>16</sup> COSGROVE, D. & JACKSON, P. 2000. *Novos rumos da Geografia Cultural*. In: CORRÊA, R.L. & ROSENDAHL, Z.(orgs.) *Geografia Cultural: Um século (2)*. EdUERJ, Rio de Janeiro

<sup>17</sup> COSGROVE, D. 1998. *A Geografia Está em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas*. In: CORRÊA, R.L. & ROSENDAHL, Z.(orgs.) *Paisagem, tempo e cultura*. EdUERJ, Rio de Janeiro

<sup>18</sup> DUNCAN, J. 1990 *The city as a text. The politics of landscape interpretation in the Kandyan Kingdom*. Cambridge University Press, Cambridge.

A partir daqui, devemos retornar à nossa metáfora. Não alimentamos com ela qualquer pretensão de superação da metáfora do texto construída por Duncan para a paisagem. Esta concepção constitui justamente uma das pedras fundamentais da Nova Geografia Cultural e ainda suscita bastante polêmica<sup>19</sup> para que a consideremos esgotada. O que pretendemos com nosso trabalho é dar uma pequena contribuição para a análise da apropriação da paisagem como elemento formador de um discurso.

A noção de cenário se aproximaria, enfim, do conceito de paisagem precisamente através de processos de apropriação dos significados presentes na paisagem para a construção de um discurso. Assim como o discurso do espetáculo se constrói através da conjugação de toda uma diversidade de sistemas de significados, dentre os quais o sistema de significados espacial que corresponde ao cenário, o discurso político pode se formar também através da associação entre sistemas de significados lingüísticos e não lingüísticos, incluindo a paisagem, considerando-a também como um sistema de significados. O discurso do espetáculo se apropria dos significados relacionados às formas espaciais deste cenário como o discurso político pode se apropriar dos significados que a sociedade atribui às formas espaciais da paisagem.

#### **2.4 – Os espaços públicos como espaços do discurso**

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

Como nos mostra GOMES (2002)<sup>20</sup>, a definição de um espaço público pela negação, ou seja, público é tudo aquilo que não é privado, não é capaz de suprir nossas necessidades conceituais. O estatuto jurídico, por sua vez, também seria insuficiente. Tanto porque não resta dúvida que a existência do objeto precede a lei quanto porque o texto legal é incapaz de abordar a diversidade fenomenológica que constitui este espaço. A simples acessibilidade não é capaz de promover um estatuto público ao espaço, uma vez que diversos locais públicos, como escolas e hospitais, por exemplo, não oferecem livre acesso e nem por isso perdem sua qualidade de públicos.

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

---

<sup>19</sup> A mais notável delas é, sem dúvida, aquela provocada por Don Mitchell nas páginas do periódico *Transactions of the Institute of British Geographers*, que ecoa até hoje.

<sup>20</sup> GOMES, P.C.C.2002. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

e instituir um debate (GOMES, 2002, pág 160). O espaço público é o espaço onde se desenvolve a *mise-en-scène* da vida pública.

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

### **3 – Conclusão: Cenários urbanos e manifestações políticas**

Gostaríamos de concluir este trabalho retornando aos relatos das manifestações com os quais principiamos, tentando analisá-las à luz da idéia de apropriação dos signos espaciais para a construção do discurso que a metáfora do cenário nos traz. Para tanto retomaremos a idéia das duas dimensões do cenário, funcional e simbólica de forma a estruturarmos nossa interpretação.

O primeiro caminho que poderíamos tomar, que responderia pela dimensão funcional, é o do percurso: diferentemente do comício das reformas de Goulart, a Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade, como o próprio nome sugere, se deu através de uma movimentação. Até aqui, nada de novo, já que passeatas são formas de manifestações móveis bastante conhecidas. A Marcha, entretanto, pendia mais para uma procissão do que para uma passeata, com imagens religiosas caminhando lado a lado com as faixas de protesto. Há aqui uma forte mistura dos conteúdos religioso e político que se reflete na forma de uso do espaço público. A “procissão” parte da Praça da República em direção à Praça da Sé, passando pela rua Barão de Itapetininga, praça Ramos de Azevedo, Viaduto do Chá, praça do Patriarca e rua Direita, até as escadarias da catedral metropolitana. Lá se dá o ápice do ato político/religioso: após um revezamento entre políticos sacerdotes nos discursos é celebrada uma missa “pela salvação da democracia”. As formas escolhidas para ambas as manifestações são fundamentais: no Rio de Janeiro, uma grande praça capaz de acolher um enorme público para ver o Presidente discursar; em São Paulo, um percurso capaz de promover a mobilidade da marcha/procissão. Por um lado a forma do grande comício com discursos inflamados buscando o apoio da massa trabalhadora, por outro a convocação do simbolismo religioso anticomunista na forma da procissão.

Fica clara mais uma vez a oposição entre as duas manifestações, ao considerarmos também a dimensão simbólica, os significados associados aos locais de realização destas manifestações. Em primeiro lugar o posicionamento de um presidente que

nunca tomara posições claras de fato em favor dos trabalhadores, e a sua comunicação justamente no coração do transporte das classes trabalhadoras da cidade do Rio de Janeiro, a Central do Brasil. Ou ainda, a provocação de se realizar o comício ao lado do Palácio Duque de Caxias, um orgulho dos militares na cidade do Rio de Janeiro. Em oposição o discurso religioso anti-comunista, que se manifesta através de uma procissão que culmina aos pés da catedral metropolitana da cidade de São Paulo, em uma associação de inegável evidência entre a paisagem e o discurso. Discursos e cenários se entremeiam, assim, na construção do espetáculo da vida pública.

Este trabalho é uma pequena amostra da pesquisa que viemos realizando buscando relacionar as manifestações políticas aos espaços onde elas se realizam, através da metáfora do cenário como forma de apropriação de signos espaciais. Não pretendemos com ele, de forma alguma, esgotar as possibilidades ou mesmo as reflexões que o tema pode proporcionar, mas apresentar, simplesmente, uma tentativa de se compreender as manifestações políticas por um viés novo e essencialmente geográfico.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, M.A. 1990. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. IPLAN/Rio, Rio de Janeiro.
- BERDOULAY, V. 1989. *Place, meaning and discourse in French language geography*. In: AGNEW, J.A. & DUNCAN, J. *The power of place. Bringing together geographical and sociological imaginations*. Unwin Hyman, Boston
- COSGROVE, D. 1998. *A Geografia Está em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas*. In: CORRÊA, R.L. & ROSENDAHL, Z.(orgs.) *Paisagem, tempo e cultura*. EdUERJ, Rio de Janeiro
- COSGROVE, D. & JACKSON, P. 2000. *Novos rumos da Geografia Cultural*. In: CORRÊA, R.L. & ROSENDAHL, Z.(orgs.) *Geografia Cultural: Um século (2)*. EdUERJ, Rio de Janeiro.
- DUNCAN, J. 1990 *The city as a text. The politics of landscape interpretation in the Kandyen Kingdom*. Cambridge University Press, Cambridge.
- FERREIRA DA SILVA, T.R. (2003). *A Geografia e o Theatrum Mundi: Uma proposta de comparação entre teatro e cidade*. Monografia de Graduação, UFRJ, Rio de Janeiro.
- GEERTZ, C. (1989) *A interpretação das culturas*. Ao Livro Técnico e Científico Editora, Rio de Janeiro.
- GOMES, P.C.C.2002. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- KOWZAN, T. 1978. *Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In: GUINSBURG, J. et alli *Semiologia do Teatro*. Perspectiva, São Paulo.
- NELMS, H. 1964. *Como fazer teatro*. Editora Letras e Artes, Rio de Janeiro.
- ROUBINE, J.J. 1998. *A linguagem da encenação teatral*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- SANTOS, M. 1996. *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. Hucitec, São Paulo.