

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

MARCIO DOS SANTOS FORTES

O SANTO E A SEREIA:  
UMA INTERPRETAÇÃO DO IMAGINÁRIO ARTÍSTICO  
NA OBRA DE RONALDO MOREIRA

UNIVERSIDADE  
FEDERAL  
FLUMINENSE

Niterói  
2016

MARCIO DOS SANTOS FORTES

**O SANTO E A SEREIA:  
UMA INTERPRETAÇÃO DO IMAGINÁRIO ARTÍSTICO  
NA OBRA DE RONALDO MOREIRA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Grau de Mestre. Linha de pesquisa: Políticas, espacialidades e interações culturais.

Orientador Prof. Dr. Gilmar Rocha

Niterói  
2016

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

F738 Fortes, Marcio dos Santos.

O Santo e a sereia: uma interpretação do imaginário artístico na obra de Ronaldo Moreira / Marcio dos Santos Fortes. – 2016.

137 f. ; il.

Orientador: Gilmar Rocha.

Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 130-133.

1. Comunicação. 2. Arte. 3. Mitanálise. 4. Mitocrítica.  
5. Imaginário. I. Rocha, Gilmar. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

MARCIO DOS SANTOS FORTES

**O SANTO E A SEREIA:  
UMA INTERPRETAÇÃO DO IMAGINÁRIO ARTÍSTICO  
NA OBRA DE RONALDO MOREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Grau de Mestre. Linha de pesquisa: Políticas, espacialidades e interações culturais.

BANCA EXAMINADORA

---

Professor Dr. Gilmar Rocha (Orientador)

Universidade Federal Fluminense

---

Professora Dr<sup>a</sup>. Marina Bay Frydberg

Universidade Federal Fluminense

---

Professora Dr<sup>a</sup>. Andréa Casa Nova Maia

Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Dedicatória*

*Dedico este trabalho à memória do artista Ronaldo Moreira e às pessoas de Anchieta pelo seu amor e carinho. Neste mesmo tempo, à minha querida mãe Wilma de Mattos dos Santos, à adorável Marcelle Schleinstein Achilles da Rocha e para todos que vivem com a missão de amar e ser amados nesta jornada em busca de uma vida melhor.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família e amigos, em especial ao meu orientador, o Prof. Dr. Gilmar Rocha, que foi um verdadeiro guia nesse processo de busca e descoberta.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, em especial as Professoras Doutoras Ana Lucia Enne, Ana Lúcia Ferraz, Christina Vital, Danielle Brasileira, Flávia Lages, Livia de Tommasi, Marina Bay Frydberg, Rossi Alves, Adriana Facina, Lygia Segala, Marisa Schincariol de Mello e também aos Professores Doutores João Domingues, José Maurício Alvarez, Leandro José de Mendonça, Leonado Guelman, Luiz Augusto Rodrigues, Luiz Guilherme Vergara, Marildo Nercolini, Wallace de Deus Barbosa e Paulo Carrano pelos ensinamentos e discussões empreendidas.

Aos profissionais do setor administrativo com quem tive a felicidade de conviver durante meus dois anos de produção acadêmica, Marcia Cristina, Silvia Campos, Denise e Dulce Terra.

Aos colegas do PPCULT/UFF que compartilharam comigo de momentos que ficarão para sempre em nossas memórias.

Agradeço também às pessoas incríveis que conheci em Anchieta-ES e que me apoiaram de maneira sempre carinhosa e prestativa, em especial ao amigo Jeferson Mulinari, professor, historiador e profundo conhecedor da cultura anchietense, foi quem possibilitou eu ter contato com diversas pessoas maravilhosas na cidade. Obrigado Jeferson! Também à amiga Renata Rosa, Gerente de Cultura de Anchieta, que abriu as portas do Centro Cultural e me recebeu de maneira afetuosa e ao poeta Marco Antônio Souza Soledade (Durinho), por eternizar as belezas e encantos de Anchieta-ES em prosa e verso.

Agradeço à presidente da Câmara dos Vereadores de Anchieta, Tereza Mezdri, pelos Relatórios de Gestão da Cidade, elaborados pelo ex-prefeito, Edival Petri (*in memoriam*); ao atual prefeito Marcus Assad; ao historiador e funcionário do Museu Padre Anchieta, Marcelo Cordeiro, pelas valiosas informações sobre o padre Anchieta; à Balbina Fontes da Secretaria de Turismo, por me fornecer o Plano Diretor do Município; à Gilson Santos e sua adorável esposa Cris Zuqui, pelas lindas e preciosas memórias da comunidade de São Mateus e do

Mestre Valentim e Seu Renélio; à dona Adelia, dona Jacira e dona Cremilda Sangali pelos momentos em que ficamos a conversar e resgatar memórias antigas que tanto deixam saudades.

À Tiana e sua família que tão bem nos acolheram na Pousada Pau-Brasil.

Agradeço a todos os cidadãos da cidade de Anchieta, cidade encantadora, de belezas e mistérios naturais, com sua fauna e flora diversificadas, terra de pessoas celestiais assim como é o território de Anchieta-ES.

*“Mas você - eu não posso e nem quero explicar, eu agradeço.”*  
*Clarice Lispector*

## RESUMO

A dissertação analisa a contribuição do artista plástico Ronaldo Moreira (1947-2000) na composição do imaginário da cidade de Anchieta-ES. Especificamente, são objetos de reflexão as imagens de São José de Anchieta, do Jaraguá, da Sereia e de Mae-Bá, e as telas de Ronaldo Moreira, do *Brasão de Anchieta*, da *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio*, *Tela sem título*, *De Juste Mendes Saa Praeside in Brazilian*, *Queda do Padre* e *Transgênica*, expressões objetificadas do mito. O trabalho de interpretação do imaginário tem como pressuposto teórico-metodológico a proposta antropológica de Durand (2012), compreendida como hermenêutica simbólica “amplificante”. A análise divide-se em dois momentos: a mitanálise e a mitocrítica. Trata-se de apreender a relação entre os mitos e a obra do artista na composição do imaginário da cidade, compreendendo também outros usos e os sentidos atribuídos pelos atores sociais envolvidos nessa história ontem e hoje.

**Palavras-chave:** Comunicação, arte, mitanálise, mitocrítica, imaginário.

## ABSTRACT

The dissertation analyzes the contribution of the artist Ronaldo Moreira (1947-2000) in the imaginary of the town known as Anchieta-ES. Specifically, having the following objects as center of this reflexion: the images of São José de Anchieta, the Jaraguá, Mermaid and Mae-Bá, and Ronaldo Moreira's paintings *Brasão de Anchieta*, *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio*, *Tela sem título*, *De Juste Mendes Saa Praeside in Brasilian*, *Queda do Padre* and *Transgênica*, objectified expressions of myth. The imaginary interpretation work is theoretical and methodological fundamentals of anthropological proposal of Durand (2012), understood as symbolic hermeneutics "amplifying". The analysis is divided into two stages: the myth analysis and myth criticism. It is to grasp the relationship between the myths and the artist's work in the city's imaginary composition, also comprising other uses and meanings given by the social actors involved in this story yesterday and today.

**Key Words:** Communication, art, myth analysis, myth criticism, imaginary.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Composição do imaginário.....	24
Figura 2: Regimes da imagem.....	31
Figura 3: Brasão de Anchieta-ES (Ronaldo Moreira).....	35
Figura 4: Brasão de Anchieta-ES. Evento de lançamento da Agenda 2030.....	36
Figura 5: Centro Cultural de Anchieta-ES.....	37
Figura 6: Capitais do Petróleo.....	38
Figura 7: Localização geográfica da cidade de Anchieta no Estado do Espírito Santo.....	45
Figura 8: Cidade de Anchieta-ES e suas comunidades.....	46
Figura 9: Estátua de José de Anchieta na entrada do Santuário (Hippolito Alves).....	49
Figura 10: Estandarte do Jovem Anchieta.....	50
Figura 11: Tíbia do Padre Anchieta.....	53
Figura 12: Altar da Igreja de Nossa Senhora da Assunção (lado esquerdo).....	55
Figura 13: Altar da Igreja de Nossa Senhora da Assunção (lado direito).....	56
Figura 14: Fantasia de Jaraguá no carnaval de Anchieta-ES.....	59
Figura 15: Busto de Mae-Bá na orla de Ubu. (Ronaldo Moreira).....	62
Figura 16: Sereia na orla de Ubu (Ronaldo Moreira).....	64
Figura 17: Palco da missa em celebração à São José de Anchieta.....	67
Figura 18: Plateia da missa em celebração à São José de Anchieta.....	68
Figura 19: Brasão de Anchieta.....	75
Figura 20: Visita Fabulosa de Américo Vespúcio.....	76
Figura 21: Tela sem título.....	77
Figura 22: De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian.....	78
Figura 23: Queda do Padre.....	80
Figura 24: Transgênica.....	81

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>CAPÍTULO 1 – Algumas considerações sobre o imaginário</b> .....	22
1.1 O caminho mitodológico.....	23
1.2 Apontamentos sobre o imaginário.....	25
1.2.1 Gaston Bachelard – Os quatro elementos (Água, Ar, Terra e Fogo)...	26
1.2.2 Gilbert Durand – Os dois regimes da imagem (Diurno e Noturno)...	27
1.2.2.1 Gesto postural.....	29
1.2.2.2 Gesto digestivo.....	30
1.2.2.3 Gesto copulativo.....	31
1.2.2.4 Mitocrítica.....	32
1.2.2.5 Mitanálise.....	33
<b>CAPÍTULO 2 – O Simbolismo em Anchieta-ES</b> .....	38
2.1 Questões sobre o olhar do pesquisador.....	38
2.2 O cenário da pesquisa .....	40
2.3 Os mitos na cultura de Anchieta-ES .....	47
2.3.1 Os mitos dominantes que compõem o imaginário da cidade de Anchieta-ES.....	48
2.3.1.1 Trajetória do mito do padre Anchieta – uma breve narrativa.....	49
2.3.1.2 O Jaraguá – O mito do monstro catequizador.....	59
2.3.1.3 A Mae-Bá – O mito da deusa-cacique grande mãe da lagoa.....	62
2.3.1.4 A Sereia – O mito da sedução das águas.....	64
2.4 Considerações sobre os mitos dominantes que compõem o imaginário da cidade de Anchieta-ES.....	66
2.5 Mito em construção: Uma breve biografia de Ronaldo Moreira.....	69
<b>CAPÍTULO 3 – O imaginário na obra de Ronaldo Moreira</b> .....	74
3.1 O simbolismo nas obras de Ronaldo Moreira.....	82
3.1.1 O simbolismo do Regime Diurno nas obras de Ronaldo Moreira.....	83
3.1.1.1 Símbolos teriomórficos.....	83
3.1.1.2 Símbolos nictomórficos.....	86
3.1.1.3 Símbolos catamórficos.....	88

3.1.1.4 Símbolos ascensionais.....	90
3.1.1.5 Símbolos espetaculares.....	92
3.1.1.6 Símbolos diairéticos.....	93
3.1.2 Análise do simbolismo do Regime Diurno nas obras de Ronaldo Moreira.....	95
3.1.2.1 A figura do Índio.....	95
3.1.2.2 A figura do Padre.....	98
3.1.2.3 A figura das Armas.....	100
3.1.2.4 A figura da Serpente.....	101
3.1.3 O simbolismo do Regime Noturno na obra de Ronaldo Moreira.....	102
3.1.3.1 Símbolos da inversão.....	103
3.1.3.2 Símbolos da intimidade.....	107
3.1.3.3 Estruturas místicas do imaginário.....	110
3.1.3.4 Símbolos cíclicos.....	111
3.1.3.5 Do esquema rítmico ao mito do progresso.....	113
3.1.4 Análise do simbolismo do Regime Noturno na obra de Ronaldo Moreira.....	115
3.1.4.1 Conchas.....	116
3.1.4.2 Pedras.....	117
3.1.4.3 Árvores.....	118
3.1.4.4 Espirais.....	119
3.1.4.5 Deusa-mãe.....	119
3.1.4.6 Igreja.....	120
3.1.4.7 Cruz.....	121
3.2 Análise do fenômeno das Cores.....	122
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>125</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>130</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>134</b>

*[...] o discurso – como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 2013, p. 10).*

## INTRODUÇÃO

Ao propor a interpretação da Obra de Ronaldo Moreira como pesquisa acadêmica partimos da premissa que “qualquer método de investigação científica justifica-se de duas maneiras:

- pela sua “oportunidade” histórica;
- pela sua *adequatio* (a sua “pertinência”) relativa ao seu objetivo (o seu “objeto”)”. (DURAND, 1996, p. 146)

Acredito que quando uma obra artística destaca-se no conjunto de outras obras ela adquire relevância, e, portanto, precisa ser analisada. Não se trata de contribuir para silenciar as demais obras, antes disso, a importância está em analisar os discursos dominantes e suas produções narrativas. A obra de Ronaldo Moreira – artista Naïf<sup>1</sup> - está enquadrada nesse contexto como dominante pelo destaque que ocupa na cultura local e dessa forma contribui como conhecimento para o trabalho compreensivo da cultura, segundo Geertz (2007). Pois todo discurso contribui para uma narrativa e as narrativas são desejos de significação, ou seja, uma vontade de atribuir significado e produzir sentido à experiência vivida.

Do nosso ponto de observação na oitava década do século XX podemos agora ver que quase todas as importantes disputas teóricas e ideológicas travadas na Europa entre a Revolução Francesa e a Primeira Guerra Mundial foram na realidade disputas, que

---

<sup>1</sup> “O termo arte naïf aparece no vocabulário artístico, em geral, como sinônimo de arte ingênua, original e/ou instintiva, produzida por autodatas que não têm formação culta no campo das artes. Nesse sentido, a expressão se confunde frequentemente com arte popular, e, por tentar descrever modos expressivos autênticos, originários da subjetividade e da imaginação criadora de pessoas estranhas à tradição e ao sistema artístico. A pintura naïf se caracteriza pela ausência das técnicas usuais de representação (uso científico da perspectiva, formas convencionais de composição e de utilização das cores) e pela visão ingênua do mundo. As cores brilhantes e alegres - fora dos padrões usuais -, a simplificação dos elementos decorativos, o gosto pela descrição minuciosa, a visão idealizada da natureza e a presença de elementos do universo onírico são alguns dos traços considerados típicos dessa modalidade artística.” Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural Disponível em ><http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5357/arte-naif> Acesso em: 20 dez 2014.

visavam determinar que grupo poderia reivindicar o direito de estabelecer em que poderia consistir uma representação “realista” da realidade social. (WHITE, 2008, p. 60)

Então, é primordial analisar e interpretar tais narrativas no contexto em que se destacam para tentar compreender que desejo de mundo elas criam e evidenciar o que está excluído nessa visão de mundo e o que foi inserido, eleito, escolhido como significante. Quais desejos ela revela? O que está implícito e qual manifestação de poder está expressa nessa vontade de significar o mundo?

É certo que existe sempre um risco em “interpretar”, mas a “leitura”, que é interpretação, constitui a felicidade da “leitura feliz” (G. Bachelard) e interpretar um texto literário (lê-lo!) como uma peça musical ou como a tela de um pintor constitui um “belo risco a correr” (como dizia, num outro contexto), Sócrates. O “sentido” de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado através de uma receita *fastfood* de análise. E é o “mito” que “descobre” a interpretação, o mito com suas marcas de referência metalépticas, as suas redundâncias diferenciais do “alguns”, seja ele “mito pessoal”, seja mito de uma época, seja mito de uma cultura, seja mito eterno e universal [...]. (DURAND, 1996, p. 251)

Buscamos refletir sobre essas questões na obra do artista Ronaldo Moreira, estamos dispostos a correr esse risco, pois como afirma o próprio Durand (1996): “Acrescentemos que uma obra humana, texto literário, quadro, sinfonia ou monumento, tem sempre necessidade de uma ‘interpretação’” (DURAND, 1996, p. 251). E essa interpretação busca desvelar os sentidos contidos no imaginário local para que as decisões sejam entendidas como provenientes de uma lógica interpretativa que atribui sentido às ações humanas. As narrativas não são desinteressadas, elas têm um propósito e realizam um exercício de poder, por isso é importante traduzir seus significados íntimos e interpretarmos de forma crítica seus valores, desejos e medos que expressam para que nós que compartilhamos desse imaginário possamos perceber nosso papel na construção da história. É fundamental refletir sobre o imaginário para não aceitar o mundo como pronto e o imaginário como algo dado, a própria crítica contribui com a construção do imaginário, este entendido como parte integrante e indissociável da realidade social, ou seja, a dimensão simbólica da realidade. O estudo do imaginário seria uma crítica à modernidade e ao modelo cartesiano e racional do pensamento.

É responsabilidade do pesquisador exercer uma visão crítica e também expor seu trabalho para ser criticado, pois como diz Durand (2007), de tradução em tradução a própria tradução vai sendo aperfeiçoada, porque nem sempre as pessoas que partilham de um imaginário estão dispostas a adotar um pensamento crítico da experiência sensível. Portanto,

uma das primeiras necessidades do pesquisador diante do trabalho investigativo é assumir essa função crítica e dispor seu trabalho à crítica para o avanço da reflexão sociológica da história e do próprio método do antropólogo.

Não existe História com maiúscula, hipostática e puramente objetiva. Toda narrativa, incluindo a histórica, inscreve-se num contexto imaginário específico. A história, mesmo que escrita por Jacques Le Goff, é em primeiro lugar tributária dos intertextos imaginários, dos estilos de época, das ideologias, dos mitos privilegiados deste ou daquele momento cultural. (DURAND, 1996, p. 196)

Conforme Durand (2013), para compreender é necessária a aceitação da contradição, do paradoxo. “Analisar uma obra de arte exige, antes de mais nada, escapar do falso problema que a reduz ora como expressão do mundo psíquico do autor, ora como manifestação do mundo social” (FÍGOLI, 2007, p. 29). Acreditamos que a resposta está na síntese que se produz no imaginário ao unificar o mundo psíquico com o mundo social, materializando em obras de arte a interpretação por meio de uma construção artística que expressa a leitura do mundo social e sua interpretação pela consciência do autor. “Leitura e interpretação são, em última análise “tradução” que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta. Através da “tradução”, a minha própria linguagem torna-se uma com a do criador” (DURAND, 1996, p. 252).

No processo de tradução penso que encontramos nossa sintonia com a mediação do Fígoli (2007) para interpretar a obra de Ronaldo Moreira (1947-2000) “[...] propomo-nos a captar o imaginário expresso simbolicamente na e pela obra de arte, como articuladora de valores míticos” (DURAND apud FÍGOLI, 2007, p. 29). A partir disso desenvolvemos a pesquisa no mesmo sentido:

Tratar-se-á de compreender a articulação da obra de arte como imaginário, não como simples “visão de mundo”, mas como universo plástico articulado com o imaginário social, simultaneamente renovador e ordenador de valores míticos, porque a autêntica obra de arte é aquela que consegue ressuscitar ou restaurar o mito. (FÍGOLI, 2007, p. 35)

Podemos, então, descrever esta pesquisa como um estudo do imaginário (sistemas de ideias compartilhadas e construídas intersubjetivamente) em Anchieta-ES a partir da análise da função das imagens na cultura local ordenadas nas obras de Ronaldo Moreira – obras do acervo que está em exposição na Casa de Cultura da cidade – imagens enquanto narrativa

mítica<sup>2</sup>. Interpretamos o conceito de mito conforme Durand (2012), que define o mito no sentido geral, como produções narrativas que engendram significações e produzem sentidos, para ele

*Todo mito es un condensado de 'diferencias', de diferencias irreductibles por cualquier otro sistema de logos. El mito es el discurso último en el que se constituye la tensión antagonista, fundamental para cualquier discurso, es decir para cualquier 'desarrollo' del sentido. (DURAND, 2013, p. 29)*

Essa investigação do imaginário concentra o esforço compreensivo para encontrar e interpretar o discurso mítico preponderante na época investigada, neste caso, o estudo das obras de um artista que se destaca dos demais na cultura local, seja pela presença de suas obras que marcam a paisagem urbana, seja pela indicação das pessoas entrevistadas quanto à referência exemplar na cultura local e por também ocupar lugar privilegiado como artista com obras em destaque na casa de Cultura de Anchieta-ES. Ao realizar o estudo das obras no contexto local utilizamos a mitocrítica, procedimento que Durand (2012) definiu para o estudo dos mitos na obra de arte e que destaca os elementos de redundância nas obras do artista. Como nos ensina Durand (1996),

A mitocrítica, que o romancista e historiador das religiões Mircea Eliade havia pressentido há já bastantes anos, estabelece que toda a “narrativa” (literária, como é óbvio, mas também em outras linguagens: musical, cênica, pictorial, etc.) possui um estreito parentesco com o *sermo mythicus*, o mito. O mito seria, de algum modo, o “modelo” matricial de toda narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa. É, portanto, necessário procurar qual (quais) o mito mais ou menos explícito (ou latente) que anima a expressão de uma “linguagem” segunda, não mítica. Por quê? Porque uma obra, um autor, uma época – ou, pelo menos, um “momento” de uma época – está “obcecada” (Ch. Muron) de forma explícita ou implícita por um (ou mais do que um) mito que dá conta de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores. (DURAND, 1996, p. 246)

Por isso, entender uma obra de arte é entender a cultura, neste caso, o imaginário (cultural) na qual ela se insere. “O artista trabalha com a capacidade de seu público – capacidade de ver, de ouvir, de tocar, às vezes até de sentir gosto e de cheirar, com uma certa compreensão” (GEERTZ, 2014, p. 122). Em outras palavras, o que Geertz (2014) quer dizer é que o artista está inserido em determinado contexto cultural no qual experiencia sua vida e

---

<sup>2</sup>“Qualifica-se de mítica uma classe de discursos do domínio da etnoliteratura ou um nível discursivo subjacente e anagógico, reconhecível quando da leitura de seu nível prático (que se apresenta, por sua vez, como uma narrativa de ações com os atores nela implicados).” (GREIMAS e COURTÉS, 2013, p. 312)

que sua obra para ter eficácia, enquanto arte, precisa partilhar de um conhecimento comum para ser entendida e fazer sentido para seus contemporâneos. O artista representa em sua obra o espírito de época e essa é a base para sua expressão, ou seja, o artista tenta reproduzir o mundo no mesmo nível que o público de sua obra vivencia, a capacidade de interpretar uma obra de arte depende do meio que circunda seu espectador. No caso de Ronaldo Moreira, ele procurou refletir nas suas obras o mundo a que ele e outros anchietaenses estão submetidos. Seu olhar, de certa forma, expressa o olhar também de seu público, a partir de uma narrativa comum à história da cidade. Mas, no nosso entendimento, isso não elimina o processo criador como possibilidade artística que acreditamos estarem presentes nos movimentos de vanguarda que são assimilados mais lentamente pelo público.

A arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica. Esta visão da arte sugere que, para que uma abordagem da estética possa ser chamada semiótica – ou seja, uma abordagem cujo o objetivo seja explicar o significado de determinados indicadores –, ela não pode ser uma ciência formal como a lógica e matemática, e sim uma ciência social como a história ou a antropologia. (GEERTZ, 2014, p. 122)

Dessa forma, centramos a análise em três questões: o tema, o qual para nós será definido como mitema<sup>3</sup>; a composição, que trata da organização e disposição dos elementos enquanto unidade semântica e o regime da imagem, que é a interpretação da narrativa mítica na obra de Ronaldo Moreira. Pois para analisar é preciso estabelecer qualidades que serão destacadas na obra para a análise, atribuir qualidades é a primeira etapa no processo de interpretação, faz parte da nossa necessidade de significação e a maneira que utilizamos para entender ou julgar alguma coisa. Essa escolha será apresentada no primeiro capítulo com a teoria de Durand (2012).

A tensão estrutural na temática em análise na obra de Ronaldo Moreira está na composição que figura em uma mesma obra mitemas dos dois regimes da imagem, Regimes Diurno, caracterizado pela antítese; e o Noturno, caracterizado pelo eufemismo. “Uma obra, sobretudo se for de certa envergadura, é viva, ela não é feita de um único e imutável metal... Todo o interesse da “interpretação” consiste em por em evidência as tensões e os escrúpulos

---

<sup>3</sup> “Mitema refere-se ao menor elemento significativo do mito, caracterizado pela redundância, a sua metábole.” (DURAND, 1996, p. 25). Para Durand “o mitema está no nível simbólico -arquetípico-, diferente de Lévi-Strauss que acredita que o mitema está no nível da “frase”, das “relações sintáticas” (DURAND, 2012, p. 357). Há uma certa sutileza na diferenciação do estudo do mito em Lévi-Strauss e Durand, o ponto de vista filosófico e o psicológico. O que une os dois pensamentos é a valorização e o entendimento da característica contraditória do mito e que ambos adotam uma perspectiva estruturalista. A principal diferença é que enquanto para Lévi-Strauss a questão do mito pode ser entendida como uma questão da linguística e um problema de tradução, para Durand a questão do mito pode ser entendida como uma questão da psicobiologia e um problema de interpretação.

que existem no seio da obra entre esta ou aquela estrutura” (DURAND, 1996, p. 253). Dessa forma vamos analisar o que o artista resolveu destacar e o que ficou oculto em sua obra, a tensão discursiva entre o dito, o não dito e o interdito.

No mitema a composição realiza uma dualidade entre os regimes da imagem. Apresenta o antagonismo do Regime Diurno, mas também deixa transparecer o eufemismo do Regime Noturno como solução mística para o desfecho da narrativa mítica. As nuances do mitema serão possíveis de verificar mediante a proposta da análise *mitocrítica*. “A função da mitocrítica será detectar e mostrar as variantes socioculturais em autores e épocas históricas diferentes, contribuindo para testemunhar o dinamismo de ícones e narrativas míticas na cosmovisão artística” (SAMARDI, 2011, p 274). Poderemos encontrar na obra do artista as tensões nas relações que constituem a construção da identidade local em Anchieta-ES.

O que desejamos é que os poderes analíticos da teoria semiótica – sejam esses os de Peirce, Saussure, Lévi-Strauss, ou Goodman – não sejam utilizados em uma investigação de indicadores abstratos, e sim no tipo de investigação que os examine em seu *habitat* natural – o universo cotidiano em que os seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem. (GEERTZ, 2014, p. 122)

Pretendemos, então a partir da obra artística não de forma abstrata, mas de forma prática, como sugeriu Geertz (2014), interpretar a obra na sua inserção social para entender o contexto cultural que possibilitou o seu surgimento, sua realização e a sua relevância. E para quem pensar que analisar algumas obras de apenas um artista não seria capaz de trazer substância significativa para a análise cultural, partilhamos o entendimento de Geertz (2014) e esclarecemos que o artista faz parte de um contexto cultural, onde os medos e desejos são compartilhados e o artista absorve a substância para realizar sua arte à qual precisa ser entendida para ser absorvida e significada. Acreditamos que a arte, segundo Pareyson apud Bosi (2004)<sup>4</sup>, pode ser definida como construção, conhecimento e expressão. Na obra o artista manifesta seus conflitos e expressa suas contradições por meio das narrativas míticas nas quais explicita essas tensões. Mas o imaginário tem seus limites e isso explica a universalidade de alguns temas artísticos e é isso o que nos possibilita a interpretação.

É melhor reconhecer que o estudo do mito nos leva a constatações contraditórias. Tudo pode acontecer num mito. A sucessão dos eventos não parece estar aí submetida a nenhuma regra lógica ou de continuidade, qualquer sujeito pode possuir

---

<sup>4</sup> “Um dos mais penetrantes pensadores italianos do nosso tempo, Luigi Pareyson, ao retomar a discussão dos temas centrais da Estética, considera como decisivos do processo artístico três momentos que podem dar-se simultaneamente: o fazer, o conhecer e o exprimir.” BOSI. 2004, p 8. Ver: Luigi Pareyson, Teoria della formatività. Turim, Ed. Filosofia, 1954.

qualquer predicado, qualquer relação concebível é possível. Contudo, os mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com as mesmas características e, muitas vezes, os mesmos detalhes, em diversas regiões do mundo. (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 295)

No mito o artista tem a liberdade de expressão, mas também o limite sintático do imaginário, repertório da experiência humana que estrutura nossa maneira de viver a vida. “Tomar consciência dessa antinomia fundamental, que pertence à natureza do mito, é condição *sine qua non* para podermos esperar resolvê-la” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 295). E também para entender o ser humano e suas culturas. Durand (1996) esclarece essa aparente contradição a respeito da narrativa mítica quando diz que

Esta rarefação mitêmica pode surpreender se não nos remetermos àquilo a que Lévi-Strauss e nós mesmos constatamos e codificamos, a saber, que as possibilidades do imaginário e, a *fortiori*, o registro antropológico das suas fontes profundas, são limitadas e, portanto, restritas. O imaginário humano não imagina qualquer coisa, ele não é de forma nenhuma uma “imaginação” inesgotável, senão uma “obra de imaginação” – e elas o são todas! – não poderia jamais transmitir-se, comunicar-se e finalmente “traduzir-se”. O preço da universalidade do imaginário é a sua limitação. (DURAND, 1996, p. 255)

Prosseguindo o caminho investigativo nos deparamos com a construção do mito sobre o artista. Os indícios apresentam-se pela própria forma como as informações sobre ele são encontradas. Ao entrevistar moradores da cidade é difícil perceber a distância de seu falecimento (mais de quinze anos). Ao questionar sobre os patrimônios da cidade, ele foi citado de forma representativa, as pessoas referem-se a ele com intimidade e carinho, denominando-o como “Ronaldinho”, principal artista local (em um primeiro momento, chegamos a pensar que se tratava de consternação pelo seu falecimento), as fontes oficiais o tratam como referência da cultura local ao mesmo tempo em que sua obra *Sereia* sofreu de constantes depredações, mostrando que nem todos na comunidade tem esse apreço e consideração em relação à obra do artista, esta contradição é característica da construção mítica. O mito representa o antagonismo e as tensões estruturais do contexto cultural onde está inserido. Embora Ronaldo Moreira seja citado pelas fontes consultadas, pouco de informação documental havia sobre a pessoa do Ronaldo Moreira, há somente uma pasta na Gerência de Cultura sobre ele e parecia não ser do conhecimento das fontes entrevistadas e só foi possível ser acessada após um ano de pesquisa de campo.

Na condição de pesquisador do imaginário era preciso fazer uma escolha quanto à amostra a ser pesquisada, optamos então por selecionar as obras da mostra de Ronaldo Moreira expostas na Casa de Cultura de Anchieta-ES, que abrange a narrativa do período

histórico de 1502 ao período atual. Não seria possível no período de dois anos abranger todas as narrativas que se destacavam na cidade em menor ou maior grau, por isso optamos pela orientação de Durand (1996):

Bem entendido, quanto maior a escala do objeto de estudo, mais difícil se torna destrinçar o mito diretor (o “motivo diretor”, *leitmotiv*...) dos restantes elementos míticos que o ocultam. Quando a escala cobre, ao longo de uma duração média (um século, um século e meio), uma cultura social inteira, destaca-se bem uma “tópica” de onde se vê emergir um mito “latente” e confuso face ao mito existente (“atualizado”, segundo a terminologia de Stéphane Lupasco) do momento social em estudo. (DURAND, 1996, p. 254)

Ao visitar a Casa de Cultura de Anchieta-ES encontramos nas obras de Ronaldo Moreira a mesma narrativa que recebemos dos entrevistados quanto à origem da cidade, suas tradições e a relevância do padre Anchieta para a história da cidade. Percebemos que o artista, como nos ensina Geertz (2014) em *A arte como sistema cultural*, está inserido dentro de um contexto cultural que significa suas obras e influi em seu processo criativo. Nesse sentido, nossa análise não será sobre o valor estético de suas obras, mas sobre os mitos que nela estão representados.

Como é notório, é difícil falar de arte. Pois a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isso acontece mesmo quando ela é composta por palavras, como no caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como no caso das artes não literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá nos dar uma resposta exata se quisermos saber o que é o jazz. (GEERTZ, 2014, p. 98)

Percebemos que a relevância do artista para os cidadãos pode estar na expressão do desejo de significar as relações sociais, de recontar, traduzir e interpretar a história, projetar um futuro, uma nova possibilidade de existir, de manifestar e materializar o imaginário da cidade.

Como observou Baxandal, o público não necessita aquilo que já possui. Necessita, sim, um objeto precioso, no qual lhe seja possível ver aquilo que sabe; precioso o bastante, para que, ao ver nele o que sabe, possa aprofundar esse seu conhecimento. (GEERTZ, 2014, p. 98).

Com base nessa apresentação sobre a importância da obra de Ronaldo Moreira e do imaginário para compreendê-la, nosso trabalho será desenvolvido em três capítulos. No primeiro capítulo partimos de uma investigação do imaginário local em Durand (2012) e de seu discípulo Wunenburger (2007) para delimitar o referencial teórico que norteia esta pesquisa e que nos guiará ao encontro da obra de Ronaldo Moreira, com apresentação do

contexto cultural do artista e uma breve biografia. Neste capítulo propomos localizar essa pesquisa dentro da teoria de Durand (2012) e Wunenburger (2007), investigando o que vem a ser o imaginário e, em especial, o imaginário dentro do contexto da cidade de Anchieta. A partir da compreensão de que o imaginário é algo em constante fluxo, que se altera com o momento, buscamos acompanhar o caminho das memórias percorridas pelo imaginário da cidade desde a sua fundação até o momento atual. Essa busca nos levou até as obras de Ronaldo Moreira, artista destacado na região e que se dispôs a revelar em sua arte o imaginário local.

No segundo capítulo descrevemos nossa trajetória e o cenário da pesquisa para então analisar os mitos dominantes que compõem o imaginário da cidade de Anchieta-ES. Propomos ao leitor acompanhar-nos em uma trajetória que começou em Macaé e terminou em Anchieta-ES. Trata-se de inteirar o leitor do caminho até Anchieta e conhecer um pouco do local que é o objeto desta pesquisa. A partir da primeira visita a campo foi possível reconhecer e delimitar, por fim, o que seria analisado precisamente nesta cidade tão instigante. E foi conhecendo e conversando com as autoridades e moradores que nos deparamos com as obras deste artista que nos propomos aqui a analisar.

No terceiro capítulo realizamos a análise do simbolismo nas obras de Ronaldo Moreira para estabelecer os mitos recorrentes nas obras do artista para delimitar o mito diretor subjacente e revelar a contribuição do artista na composição do imaginário local. Aprofundamos a análise de cada obra de Ronaldo Moreira em conluio com o arcabouço teórico de Durand (2012), sendo assim, classifco os mitos recorrentes dentro de uma ordenação estabelecida por esse autor.

## **CAPÍTULO 1 – Algumas considerações sobre o Imaginário**

Neste capítulo fazemos uma introdução teórica no sentido de transparecer alguns conceitos utilizados por Bachelard (1996), que foi o organizador do estudo sobre o imaginário, para situar o leitor a respeito de uma fundamentação teórica que não escapa ao nosso cotidiano. A partir de seus conceitos, partimos em busca de complementaridade quando apresentamos Durand para dialogar e corroborar com os estudos feitos anteriormente por Bachelard. Este último foi o primeiro a interpretar o imaginário como algo que está além das imagens, o imaginário é mais do que imagens, pois possui vida própria e por isso ele elaborou a sua teoria do imaginário com base em quatro arquétipos - água, ar, terra e fogo - que ele acreditava darem margem para a imagética humana. A partir desse estudo, Bachelard abriu caminho para que outros autores pesquisassem a relação dos mitos com o imaginário.

Já Durand continua os trabalhos do mestre Bachelard e, seguindo nos estudos dos arquétipos deste autor, estabelece uma conexão entre Reflexologia - uma espécie de estudo realizado em Leningrado que admitia a influência corporal na formação do imaginário – e a criação das imagens em seus estudos sobre mitologia, compreendendo que na maioria das culturas, a criação dos mitos possui íntima relação com os gestos que foram estabelecidos pela Reflexologia e que, de uma forma ou de outra, o ser humano busca exteriorizar seus medos, angústias e lutas por meio dos mitos. Dividido em dois Regimes, um chamado Diurno e outro Noturno, Durand (2012) classifica os mitos segundo suas disposições, identificando como do Regime Diurno aqueles que configuram uma antítese e os do Regime Noturno os que representam uma eufemização. Esclarecemos o leitor a respeito da metodologia da mitocrítica e da mitanálise, a primeira tem por objetivo destacar as redundâncias, ou seja, os mitos recorrentes nas obras de Ronaldo Moreira; e na mitanálise o que se pretende é expandir tais mitos para uma contextualização dentro da cidade de Anchieta e seu imaginário, amplificar o mito de sua singularidade para um todo maior e, por fim, apresento o criador das obras e também sua trajetória de vida.

Entendemos o imaginário como processo em desenvolvimento, utilizamos a hermenêutica simbólica "amplificante" nos termos de Durand (2012) e Wunenburger (2007). “No caso da hermenêutica "amplificante", importa em contrapartida reconstituir, mediante o ato de leitura, os sentidos desnivelados e ocultos de um texto, sua multiplicidade e sua riqueza, para atualizá-los em diferentes campos e momentos da experiência humana” (WUNENBURGER, 2007, p. 32).

É possível falar do imaginário de um indivíduo, mas também do de um povo, expresso no conjunto de suas obras e crenças. Fazem parte do imaginário as concepções pré-científicas, a ficção científica, as crenças religiosas, as produções artísticas que inventam outras realidades (pintura não-realista, romance etc), as ficções políticas, os estereótipos e preconceitos sociais etc. (WUNENBURGER, 2007, p. 7)

Pode-se dizer que o imaginário está em fluxo nos discursos que implicam relações de poder, nas tradições e nas normas sociais. Os discursos disputam memórias e as memórias recalcam lembranças, lembranças estas que emergem, de forma marginal, em atos falhos e memórias distorcidas. O imaginário da cidade Anchieta-ES remete ao convívio com os índios e aos conflitos que existiram por conta das disputas por terras. Esse tema torna-se redundante na obra de Ronaldo Moreira, uma vez que, analisando em grande escala, é possível observar tais núcleos que insistem em destacar-se nas telas e nas esculturas.

É evidente que a frequência da redundância de um “mitema” (o elemento significativo mais pequeno de um mito, caracterizado pela redundância, a sua metábole) varia com a dimensão e a escala da amostra. É, por isso, preferível utilizar-se uma “obra” a que chamaria “média” quanto a sua dimensão: um grande romance, um ciclo de pintura ou de arquitetura, uma obra completa, uma geração, um *trend secular*, etc. Consegue-se, então, distinguir, no “cenário mítico” de uma obra destas, 5 ou 10 núcleos atrativos que se distinguem pela redundância semântica. (DURAND, 1996, p. 25)

## 1.1 O caminho metodológico

Em Durand (2012), “O imaginário, essencialmente identificado com o mito, constitui o primeiro substrato da vida mental, cuja produção conceitual não passa de um estreitamento” (WUNENBURGER, 2007, p. 8). Em relação ao mito, Durand (2012) explica: “Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 2012, p. 62).

De uma forma mais resumida, Wunenburger<sup>5</sup> (2007) explica o imaginário da seguinte maneira: “[É] o estudo das produções imagéticas, de suas propriedades e de seus efeitos [...]” (WUNENBURGER, 2007, p. 8).

Conviremos, portanto, em denominar imaginário um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos

---

<sup>5</sup> Discípulo de Durand (1921-2012) que desenvolveu pesquisas sobre o imaginário no Centro Gaston Bachelard de Pesquisa sobre o Imaginário e a Racionalidade, na Universidade de Bourgogne.

coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados. (WUNENBURGER, 2007, p. 11)

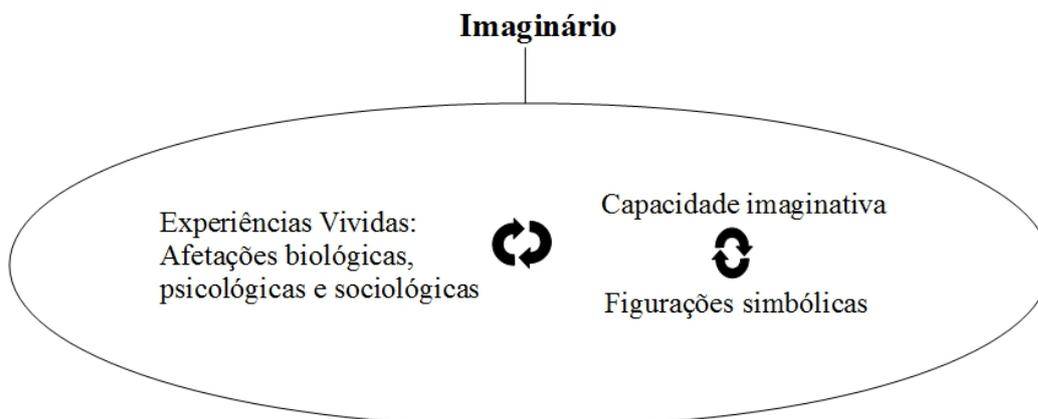


Figura 1: Composição do imaginário.

Isso significa dizer que, por exemplo, em uma tribo indígena, é comum a pintura corporal, pois dentro daquela cultura, aquela pintura possui um significado que é compartilhado entre os membros da tribo. Os índios compartilham um imaginário pictórico porque acreditam que aquilo simboliza algo que está além da tinta sobre a pele. Outros povos pintam papéis em máquinas especializadas e a eles atribuem valor porque acreditam que aquilo simboliza algo além de papel e tinta. Durand alerta que “Considerar os valores privilegiados da sua própria cultura como arquétipos normativos para outras culturas é sempre dar mostras de colonialismo intelectual. A única coisa normativa são as grandes reuniões plurais de imagens em constelações, enxames, poemas ou mitos” (DURAND, 2012, p. 17).

Na interpretação do imaginário, Durand lança mão da reflexologia e nos traz os três gestos primordiais na formação das imagens: o primeiro é o gesto postural, o qual buscamos desde bebê e está representado na tentativa de nos colocarmos na posição vertical, necessidade à qual permanecerá presente nas construções das imagens por meio de representações simbólicas dessa relação vertical como no exemplo do mastro e demais figuras verticais; o segundo gesto, relacionado ao processo digestivo, estabelece as sensações viscerais e está ligado à ingestão e excreção de alimentos tendo sua representação nas funções de guardar, esconder, proteger etc.; o terceiro gesto, o rítmico, que tem nas posições sexuais sua função exemplar pela necessidade das mesmas de permitir o compasso, tem como exemplo simbólico o tambor.

A partir desses três gestos reflexológicos temos os esquemas<sup>6</sup> de construção e de formação das imagens e, para construir a análise metodológica, Durand (2012) propõe o regime bipartite das imagens, já que segundo ele o gesto digestivo aproxima-se do gesto rítmico e Eros não está distante de Tanatos. Pois, a concretização do desejo por meio do ato erótico na conjunção carnal tem o ápice no gozo como uma morte suave.

A partir daqui podemos estabelecer o princípio do nosso plano, que, considerando essas notáveis convergências da reflexologia, da tecnologia e da sociologia, será fundamentado ao mesmo tempo sobre uma vasta bipartição entre dois Regimes do simbolismo, um diurno e outro noturno, e sobre a tripartição reflexológica. (DURAND, 2012, p. 57)

Temos então em Durand (2012) dois grandes regimes das imagens, o Noturno e o Diurno:

O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 2012, p. 57)

## 1.2 Apontamentos sobre o imaginário

A seguir traçamos as origens da abordagem que faremos no estudo do imaginário e as premissas que guiam esta pesquisa. Buscamos como alicerce teórico desta dissertação os estudos de Bachelard, que foi quem deu início aos estudos do imaginário de uma maneira mais sistematizada, criando uma teórica com base nos quatro elementos da natureza, água, ar, terra e fogo, que foi complementada com a pesquisa sobre o imaginário desenvolvida por Durand, onde ele se baseou nos estudos reflexológicos, incluindo três gestos (postural, digestivo e copulativo) e as estruturas do imaginário (esquizomórficas, sintéticas e místicas) base para nossa análise.

---

<sup>6</sup> “O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário” (DURAND, 2012, p. 60).

### 1.2.1 Gaston Bachelard<sup>7</sup> – Os quatro elementos (Água, Ar, Terra e Fogo)

Embora houvesse pesquisas a respeito do mundo das imagens, da imaginação e do simbólico, não havia, em princípio, uma ciência voltada ao estudo do que seria conhecido mais tarde por imaginário. Com Gaston Bachelard (1884-1962) é que foi possível organizar um estudo mais profundo sobre as questões do imaginário. Bachelard (apud WUNENBURGER, 2007, p. 18) acreditava em uma ciência cujo pensamento fosse livre, nem tanto ao lado racional das coisas e nem tanto ao lado espiritual, ou seja, queria que fosse realista e idealista, empirista e racionalista ao mesmo tempo. Preferia compreender o mundo como uma dualidade que complementasse e não como uma dualidade que dividisse, contribuindo para um certo dinamismo. Para alguns pesquisadores, sua obra divide-se em duas seções que se complementam, uma mais científica e outra mais poética. Bachelard (1884-1962) nasce em uma era onde a teoria da relatividade, a física quântica e as geometrias não-euclidianas tinham sido a tônica desde então, e essas teorias vinham alterando a percepção de mundo dos indivíduos bem como a relação dos sujeitos com seus objetos.

Sua principal crítica era em relação às teorias que pregavam que a vida era construída por eventos imutáveis. Para ele, a razão é descontinuada, dinâmica e constante, a “nova ciência”, para Bachelard (1996), é feita a partir da ruptura com o senso comum e da doutrina espiritualista, esta última porque tinha inclinações para pressupostos metafísicos e idealistas. Também critica as teorias positivistas, que tinham o sujeito como mero espectador das verdades científicas, enquanto que Bachelard acreditava justamente no contrário. Segundo ele, as verdades científicas serão manipuladas pelos próprios sujeitos e não o inverso. Bachelard sai em defesa de uma ciência que seja a união de uma vivência com a racionalidade, do empirismo com o racionalismo. Para sua “nova ciência”, ele parte do pressuposto de que a ciência tem como princípio a não-finalização, ela é aberta, inacabada porque é viva e é realizada por sujeitos, que, por sua vez, são os idealizadores das ciências, dos novos pensamentos e teorias.

---

<sup>7</sup> Nascido em uma região de Champagne, na França, Bachelard era filósofo, poeta, cientista e epistemologista. Graduou-se em 1903 e obteve Licenciatura em Matemática alguns anos depois, em 1912. Em 1927 doutora-se na Sorbonne e, a partir da década de 30, passa a lecionar na Universidade de Dijon, onde permanece até 1940. Após este período dedica-se a lecionar na Sorbonne até 1954. Teve notável reconhecimento com o recebimento da Legião de Honra, em 1951, e com o Grande Prêmio Nacional das Letras, em 1961. Fazia parte do chamado Círculo de Eranos, uma espécie de grupo de estudos interdisciplinar que se reunia periodicamente em Ascona, Suíça. Foi fundado em 1933 por Olga Fröbe-Kapteyn (1881-1962) e contava com a participação de Carl Gustav Jung, Henry Corbin, Mircea Eliade e Gilbert Durand, para citar alguns nomes. Seus estudos desenvolveram-se em três fases: 1) da mitologia comparada, de 1933 a 1946; 2) da antropologia cultural, de 1947 a 1971; 3) da hermenêutica simbólica, de 1972 a 1988 (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 8).

A razão, para Bachelard, é descontínua, ou seja, ela se rearranja e se readapta para continuar obtendo validação. Um ponto importante a se ater em todo o pensamento de Bachelard, está no que ele chama de “obstáculos epistemológicos”, que seriam ideias pré-concebidas, resistentes a mudanças que impedem o avanço de novas ideias, sendo um ponto negativo

para as ciências. A linha que atravessa todo o seu pensamento é que a vida é uma obra em construção e isso foi que deu origem ao seu estudo dos mitos<sup>8</sup>.

O imaginário de Bachelard tem fundamento em um material condutor que permite ao psiquismo imaginante realizar e manter a sua obra. Para ele, o imaginário não se encontra nas imagens, vai além, pois que as imagens possuem sua própria consciência. Sua obra está apoiada no estudo de quatro arquétipos do inconsciente e que vão reger os mundos real e imaginário: água, ar, terra e fogo. Em sua pesquisa sobre o arquétipo da água, ele demonstra que esta pode se revestir de significados de transação, das misturas, também pode significar pureza, mas também pode assumir uma conotação mais de agressividade. O ar é tido como o representante da impermanência, do movimento. A terra representaria a resistência, diferenciando-se dos demais, pois que esta se apresentaria sempre em primeira instância com sua capa de rigidez, a terra é dura, enquanto que os outros, embora tenham momentos de resistência, na maioria das vezes são mais maleáveis. O fogo é o pontapé que dá início aos processos químicos, mas também pode ser um destruidor (ANAZ et al, 2014, p. 8).

### 1.2.2 Gilbert Durand<sup>9</sup> – Os dois regimes da imagem (Diurno e Noturno)

Gilbert Durand veio mais tarde como o último remanescente do Círculo de Eranos, condensando essa ciência num estudo grandioso que resultou na obra “As estruturas antropológicas do imaginário”, tendo sofrido influência, claro, dos demais participantes do grupo (ANAZ et al, 2014, p. 5). Durand (1921-2012) considera o imaginário como uma

---

<sup>8</sup> Antes de Bachelard (1884-1962), Freud (1856-1939) já pesquisava alguns fenômenos ligados ao imaginário, que era apresentado para ele como uma das facetas do ego, do eu. Mais tarde, no campo da psicanálise, Lacan, dando continuidade ao trabalho iniciado por Freud, afirma que o imaginário pressupõe um Outro, ou seja, a nossa concepção de mundo e nossa identidade precisa do Outro como forma de medida (ANAZ et al, 2014, p. 6). Segundo Lacan (2005), a nossa realidade é construída em cima de uma tríade: imaginário, real e símbolo. Sendo o Imaginário: campo das ilusões, palco onde o sujeito interpreta seus mais variados papéis; o Real: tudo aquilo que não tem como ser simbolizado; e o Símbolo: seria como uma “projeção ideal” do eu.

<sup>9</sup> Durand nasceu em 1921, na França, e veio a falecer no ano de 2012. Foi professor de filosofia, antropologia e sociologia, tendo lecionado na Universidade de Grenoble II. Foi fundador do *Centre de recherche sur l'imaginaire*, centro de estudo que se dedicava a pesquisar o imaginário. Teve como mestre Gaston Bachelard e teve como seu aluno mais famoso o filósofo Michel Maffesoli, que vem seguindo os passos de seu mestre.

espécie de museu, que guarda imagens do passado que podem ser revisitadas e reinterpretadas de diversas maneiras diferentes a cada visita. Para ele, importa como essas imagens são construídas, como são passadas adiante e como se dá a sua recepção. Essas imagens a que ele se refere podem ser ícone, símbolo, emblema, alegoria, imaginação criadora ou reprodutiva, sonho, mito, delírio e outros. Durand explica que:

[...] o imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* - aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra. (DURAND, 2012, p. 18)

Para Durand (2012), o ser humano cria símbolos, imagens, mitos e arquétipos numa tentativa de amenizar os efeitos do devir que é ocasionado pela vida e também para amenizar o medo da morte. Segundo ele, essas criações fariam parte do imaginário dos indivíduos e suavizariam a aterrorizante sensação de finitude que a vida proporciona. Passa muitos anos de sua vida pesquisando sobre as narrativas mitológicas, das religiões e das grandes obras literárias e artísticas, que vão fomentar sua obra principal: *As estruturas antropológicas do imaginário*.

Segundo estudos realizados pela Escola de Reflexologia de Leningrado, na primeira metade do século XX, o imaginário estaria ligado à atividade cerebral e esta a processos anatomofisiológicos. Estes estudos,

coordenados por W. Betcherev, [tinham por] objetivo compreender os reflexos dominantes que, nos animais, inibem outros reflexos. Este neurobiólogo deu continuidade aos trabalhos em Psicofisiologia de I. Pavlov a fim de, centrando-se na reflexologia de humanos e animais, entender o sistema funcional principalmente das respostas cerebrais a estímulos originados no meio ambiente. As experiências revelaram três reflexos, denominados “dominantes reflexas”, que inibem ou retardam os outros reflexos. As duas primeiras foram observadas em recém-nascidos, a terceira em animais e adultos. (PITTA, 2005, p. 154)

Ou seja, existe uma relação direta entre imaginário e o corpo, pois o corpo é a forma como existimos e experienciamos a vida, o corpo é o que somos e o que podemos ser. De acordo com a reflexologia as respostas cerebrais teriam relação com os estímulos oriundos do meio ambiente dando origem aos reflexos e esses por sua vez seriam a fonte das imagens e, a partir dos gestos, a origem do imaginário. A primeira dominante é a posição, onde há a noção de verticalidade e horizontalidade; a segunda é a nutrição, manifesta pela sucção e digestão,

acompanhadas da impressão dos cinco sentidos do corpo humano; a terceira e última é a copulação, com seu ritmo e ciclo. “Partindo da hipótese de que “existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (PITTA, 2005, p. 154), Durand concebe as “dominantes reflexas” como a “matriz sensorio-motora da representação simbólica do mundo e, por conseguinte, do comportamento simbólico” (PITTA, 2005, p. 154). Dentro dessa analogia com a reflexologia, Durand identificou as estruturas do imaginário da seguinte maneira: 1) Gesto postural: estão relacionadas as estruturas heroicas ou esquizomorfias; 2) Gesto digestivo: estão relacionadas as estruturas místicas ou antifrásicas; 3) Gesto copulativo: estão relacionadas as estruturas dramáticas ou sintéticas. De acordo com Durand os gestos são as origens das imagens, é a partir dos gestos que as imagens são formadas,

Os três grandes gestos que nos são dados pela reflexologia desenrolam e orientam a representação simbólica para matérias de predileção que já têm apenas uma longínqua relação comum à classificação já demasiado racionalizada em quatro ou cinco elementos. E, segundo a equação que Leroi-Gourhan estabelece: força + matéria = instrumento, diremos que cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário e, senão um instrumento, pelo menos um utensílio. É assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual. (DURAND, 2012, p. 54-55)

Vemo-nos, então, na necessidade de analisar cada gesto específico pela sua relevância na investigação que iremos desenvolver nas obras de Ronaldo Moreira.

#### 1.2.2.1 Gesto postural

Estará ligado à verticalização e símbolos que a esta posição remeteriam, ou seja, símbolos de potência, de ascensão, rumo à luz e ao sol, de heroísmo, separação etc. Alguns símbolos de ascensão seriam a flecha, o cetro e a asa; já os que indicariam símbolos espetaculares, de potência, seriam o sol, ouro, céu, fogo e os de separação (diaréticos) seriam os heróis e a espada.

Os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda. Essa reconquista pode

manifestar-se de três maneiras muito próximas, ligadas por numerosos símbolos ambíguos e intermediários: pode ser ascensão ou ereção rumo a um espaço metafísico, para além do tempo, de que a verticalidade da escada, dos bétilos e das montanhas sagradas é o símbolo mais corrente. Poder-se-ia dizer que neste estádio há conquista de uma segurança metafísica e olímpica. Pode manifestar-se, por outro lado, em imagens mais fulgurantes, sustentadas pelo símbolo da asa e da flecha, e a imaginação tingem-se, então, de um matiz ascético que faz do esquema do vôo rápido o protótipo de uma sublimação da carne e o elemento fundamental de uma meditação da pureza. O anjo é o eufemismo extremo, quase a antífrase da sexualidade. Enfim, o poderio reconquistado vem orientar essas imagens mais viris: realeza celeste ou terrestre do rei jurista, padre ou guerreiro, ou ainda cabeças e chifres fálicos, símbolos cujo papel mágico esclarece os processos formadores dos signos e das palavras. (DURAND, 2012, p. 145)

Para estes símbolos do gesto postural, Durand (2012) criou uma classificação que ele deu o nome de *Regime Diurno* das imagens, que se utilizam das estruturas do herói para vencer a morte e o devir a partir do conflito e da antítese. Caracteriza-se pelas atitudes diairéticas (separação), é o herói violento que luta contra as trevas. Esse gesto, assim como os demais, será a base para a análise simbólica nas obras de Ronaldo Moreira.

#### 1.2.2.2 Gesto digestivo

A treva que o herói tenta combater é classificada como um outro tipo de regime, o *Regime Noturno* da imagem. Neste regime há a eufemização das imagens que nos conectam com a percepção de fim, de morte, da noção de tempo. Aqui, as imagens estão ligadas ao movimento de queda, de túmulo, cova e também ao movimento digestivo de “envolver” e levar para baixo. Porém, estas imagens são eufemizadas por outras que “suavizam” o movimento de queda, como a taça, por exemplo.

Ao regime heroico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo. Não só a noite sucede ao dia, como também, e sobretudo, às trevas nefastas. Já tínhamos verificado, ao estudarmos as tenebrosas faces do tempo, a tendência progressiva para a eufemização dos terrores brutais e mortais em simples temores eróticos e carnis. Tínhamos notado como se dava um deslizar progressivo do mal metafísico para o pecado moral pelo jogo sugestivo das próprias imagens. E a psicanálise evidenciou de forma genial que Cronos e Tanatos se conjugam com Eros. (DURAND, 2012, p. 194)

No Regime Diurno, enquanto temos os símbolos de separação (diairéticos) e distinção, como a espada, no Noturno temos os símbolos que misturam e confundem. Para Durand, as trevas poderiam ser representadas como uma noite calma e benéfica, gerando uma percepção confusa.

Todos os símbolos da medida e do domínio do tempo vão ter tendência para se desenrolar seguindo o fio do tempo, para ser míticos, e esses mitos serão quase sempre mitos  *sintéticos*  que tentam reconciliar a antinomia que o tempo implica: o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele. (DURAND, 2012, p. 282)

### 1.2.2.3 Gesto copulativo

No Regime Noturno, temos ainda aquelas imagens que sintetizam o medo da morte (estruturas místicas) com a esperança de vencer o tempo (estruturas heroicas), que ele vai incluir em uma classificação dita como estruturas sintéticas ou dramáticas. Estas estruturas estariam ligadas ao último reflexo dominante, o gesto copulativo. O gesto copulativo pressupõe um ritmo, um ciclo, portanto, suas imagens sempre remetem a questões de androginia e ligação, morte e renascimento. Aqui os contrários mantêm suas identidades, sendo possível identificar cada um mesmo que seus temas estejam misturados numa mesma imagem.

Dominantes reflexas	Gesto postural	Gesto digestivo	Gesto copulativo
<b>Estruturas de Durand</b>	DIURNO	NOTURNO	NOTURNO
<b>Características</b>	Antítese	Eufemização	Ciclo, ritmo
<b>Exemplos</b>	Estruturas heroicas ou esquizomórficas Ascensão: asa Potência: fogo Separação: espada	Estruturas místicas ou Antifrásicas Queda: taça, berço Envolver: ventre	Estruturas dramáticas ou sintéticas Morte x Nascimento Início x Fim

Figura 2: Regimes da imagem.

A imagem, que está imantada de simbolismo, seria o reflexo de um imaginário capaz de transformar o mundo. A imagem está para além dela mesma, é nela que consiste toda uma imaginação que coaduna com o imaginário de um indivíduo.

A primeira característica da imagem que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência e, portanto, como qualquer consciência, é antes de mais nada transcendente. A segunda característica da imagem que diferencia a imaginação dos outros modos da consciência é que o objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perceptivo se forma lentamente por aproximações sucessivas. (DURAND, 2012, p. 22-23)

Imaginação simbólica e o imaginário estão atrelados. A imaginação faria parte da construção do indivíduo bio, psico e sociologicamente. O imaginário seria como uma semente que carrega todo o conteúdo do substrato mental cujas imagens indicariam a condição neurobiológica do indivíduo implicando, posteriormente, em sua condição antropológica e cultural. A figuração simbólica, que alimenta a *tela funcional da imaginação* (DURAND, 1984, p. 61), advém do próprio meio em que vive o sujeito e a percepção da sua vida afetivo-subjetiva.

#### 1.2.2.4 Mitocrítica

Esta pesquisa *stricto sensu* está dividida em duas partes da *mitodologia duraniana* que são complementares no estudo do imaginário: mitocrítica e mitanálise. “A ‘mitocrítica’ visa em primeiro lugar destacar nas obras – recorrendo, se necessário, a métodos de quantificação (estabelecimento de um *quorum* de mitemas) – cenários, temas redundantes, os mitemas característicos, a fim de delimitar o mito diretor subjacente” (WUNENBURGER, 2007, p. 21). A mitocrítica das obras do Ronaldo Moreira (1947-2000), que estão expostas na Casa de Cultura de Anchieta-ES, será interpretada como sendo a narrativa do mito fundador da cidade pelo santo Anchieta (texto cultural).

A mitocrítica enfatiza, num autor, na obra de uma época e de um meio determinados, os mitos diretores e suas transformações significativas. Ela permite mostrar como determinado traço de caráter pessoal do autor contribui para a transformação da mitologia vigente ou, pelo contrário, acentuou este ou aquele mito diretor em uso. (DUNOD apud WUNENBURGER, 2007, p. 21)

O mito é utilizado como forma de expressão, pois, por meio dele, algumas culturas expressam aquilo que não conseguem exteriorizar em palavras, então, criam-se os mitos e, como o imaginário é limitado, alguns desses mitos, em sua essência (mitemas), passam a apresentar-se de forma recorrente em diferentes culturas, mas com nomes e significados diferentes. Por exemplo, a deusa-mãe, pode ser encontrada de diversas maneiras, como figura da fecundidade, da protetora e da feminilidade, mas tem sua representante em diversas culturas, porém, em cada local ela passa a ter uma denominação diferente, como a deusa hindu, Kali, que tem sua versão mesopotâmica, Ishtar, e também chinesa, Nuwa. Todas representam o arquétipo da deusa mãe (DELL, 2014, pg.34).

### 1.2.2.5 Mitanálise

No que se refere à mitanálise, sem deixar de lado o estudo aprofundado destes termos definidos pelo antropólogo francês Gilbert Durand (2012), e que serão explorados ao longo da pesquisa, encontramos também em Wunenburger (2007) uma definição resumida que nos ajudará nesse início de apresentação, no que ele se refere à mitanálise da seguinte maneira:

A “mitanálise” estende a busca ao conjunto das produções culturais para nele operar uma espécie de psicanálise das imagens dominantes com a finalidade de estabelecer uma tópica espaciotemporal do imaginário. Ela permite estabelecer o diagrama dos mitos dominantes de uma época, a diversificação da matriz segundo “bacias semânticas”, que desviam as estruturas invariantes para variações epifenomenais, à maneira de estilos próprios, e mesmo de modelos de transformações diacrônicas, estando os mitos dominantes submetidos a atualizações e a potencializações sucessivas [...]. (WUNENBURGER, 2007, p. 21)

A partir da cultura local é possível identificar no espaço e no tempo o imaginário a que está exposta determinada sociedade. A mitanálise compreende o estudo da cultura local como uma forma de repositório de imagens, ou seja, um lugar onde as imagens multiplicam-se (bacia semântica) fornecendo uma espécie de diagrama dos mitos dominantes. Estes mitos dominantes atualizam-se conforme o tempo e o espaço (epifenômeno).

Para entender o imaginário de Anchieta-ES precisamos entender os principais mitos que compõem o imaginário da cidade e que se destacam nas produções culturais locais, esse procedimento Durand (2012) classifica como mitanálise. Quanto aos critérios de análise do imaginário utilizamos o estudo das narrativas míticas levando em conta para interpretação do mito: o tempo, o espaço, a personagem e a ação executada, Wunenburger (2007) explica que:

De maneira geral, os diferentes constituintes de um imaginário (tempo, espaço, personagem, ação etc) podem dar, depois de uma interpretação, indicações valiosas sobre o sujeito imaginante que se serve desses operadores para exprimir afetos, ideias e valores. (WUNENBURGER, 2007, p. 12)

A partir de Durand (2012) compreendemos a importância do mito na constituição do imaginário:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito já é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como bem viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária. (DURAND, 2012, p. 63)

Para Durand (2012), o mito é em si mesmo uma narrativa, o mito se desenrola em um discurso onde palavras e ideias estariam representadas pelos símbolos e pelos arquétipos, respectivamente. O mito fomenta a “doutrina religiosa, o sistema filosófico e a narrativa histórica e lendária” (DURAND, 2012, p. 63). Ele compreende o mito em um sentido amplo. O mito para ele estaria na redundância dos mitemas, que é a menor partícula de um mito, a sua essência. Por exemplo, sempre há um mito fundador, que é um mitema, este mito pode se apresentar de diversas maneiras diferentes, dependendo de cada cultura, no caso da cidade de Anchieta, podemos identificar o mito fundador na figura do Santo. Há também o mitema da Grande Mãe, que em Anchieta, está encarnada no mito de Mae-Bá, mãe, índia-cacique, guerreira, protetora. A partir destas questões trazidas por Durand (2012), esta pesquisa analisa os mitos apresentados pelo artista Ronaldo Moreira em suas obras, identificando os Regimes e Gestos, a partir de uma análise dos mitos em sua obra (mitocrítica) e realizando, posteriormente, uma análise das narrativas míticas que se destacam no contexto cultural local (mitanálise).

Portanto, para entender o imaginário de Anchieta-ES precisamos entender os principais mitos que compõem o imaginário local. Quando em campo, logo apareceram os questionamentos - “qual o imaginário de Anchieta-ES está expresso nas obras de Ronaldo Moreira?”, “quais conflitos e contradições revelam?”, “as obras do Ronaldo Moreira reforçam a crença em um imaginário em Anchieta-ES ou estaria jogando luz sobre os apagamentos históricos da cidade?” ou “esse imaginário está presente nas políticas (planos de desenvolvimento) da cidade?” - que passaram a indicar o caminho a ser explorado, pois Ronaldo Moreira não é um artista oculto na massa, ele é tido como alguém que faz uma leitura oficial da cidade e de seu imaginário. Ele foi tão marcante para Anchieta-ES que foi convidado para desenhar o brasão oficial que hoje representa a prefeitura da cidade.



Figura 3: Brasão de Anchieta-ES (Ronaldo Moreira).  
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 4: Brasão de Anchieta-ES, obra de Ronaldo Moreira. Evento de lançamento da Agenda 2030.  
Fonte: Arquivo pessoal.

A partir desses pressupostos teórico-metodológicos iremos pensar o imaginário de Anchieta-ES com base no caminho que foi sendo desvelado durante a pesquisa de campo, caminho este que revelou a importância do Ronaldo Moreira e de sua obra e que será explorado no capítulo seguinte. Desta forma, com os dados que coletamos sobre o local e sobre o artista elaboramos um novo objeto de pesquisa, partindo de uma pergunta-problema, que tanto nos inquietou: “Qual a contribuição da arte de Ronaldo Moreira na composição do imaginário de Anchieta-ES?”. As obras de Ronaldo Moreira são a tradução do imaginário, mas também a mediação do autor com o imaginário local. Ao mesmo tempo, suas obras são evocação da memória, mas memória no sentido em que esta permite uma ligação entre o imaginário e a memória histórica, mítica e artística; e Ronaldo Moreira, poderia se dizer, é quem faz a leitura da memória social da cidade, ou seja, sua obra seria a sua versão de uma memória histórica, mítica e social de Anchieta-ES. A partir de memórias declarativas é possível identificar um certo imaginário e se pensar a arte como uma forma de evocação da

memória, no que “‘memória’ significa aquisição, formação, conservação e evocação de informações” (IZQUIERDO, 2011, p. 10), ou seja, é um processo dinâmico, pois “existe um processo de tradução entre a realidade das experiências e a formação da memória respectiva; e outro entre esta e a correspondente evocação” (IZQUIERDO, 2011, p. 21).

O mundo é traduzido a partir da nossa experiência sensível. A própria memória é uma tradução da experiência. Ele, como artista, “produz” ou lê a história (memória social) da cidade em sintonia com esse imaginário que ele mesmo ajuda a edificar. "Em humanos, a reconsolidação permite a incorporação de novas informações à memória que está sendo evocada” (FORCATO et al apud IZQUIERDO, 2011, p. 85).



Figura 5: Centro Cultural de Anchieta-ES.  
Fonte: Arquivo pessoal.

A partir do estudo da obra de Ronaldo Moreira podemos refletir sobre o imaginário local e interpretar suas obras como a narrativa que explora o mito fundador da cidade e nela conseguimos identificar as singularidades da região, seus conflitos e as imagens que compõem seu imaginário. Resgatando Rancière (2005) foi possível perceber a arte como expressão do sensível, ou seja, a forma como o artista expressa sua sensibilidade a partir de sua obra. E esta como sendo a sua visão de mundo, processo fundamental na cultura, objeto capaz de permitir a reflexão e a interpretação da cultura e compreender o artista como produtor de conhecimento sobre a realidade imaginada.

*Nunca tive, e ainda não tenho, a percepção do sentimento da minha identidade pessoal. Apareço perante mim mesmo como o lugar onde há coisas que acontecem, mas não há o “Eu”, não há o “mim”. Cada um de nós é uma espécie de encruzilhada onde acontecem coisas. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 8)*

## CAPÍTULO 2 – O simbolismo em Anchieta-ES

### 2.1 Questões sobre o olhar do pesquisador



Figura 6: Capitais do Petróleo.  
Fonte: Facebook.

O direcionamento do meu olhar, como observador, para esta pesquisa teve início em 2012, com a visualização de uma imagem publicada em uma rede social (*post*) e que impactava com a fusão de duas imagens sobre um fundo retangular preto, (esse retângulo representa uma forma fechada, dura); o lado esquerdo representando um lugar suntuoso e o direito um lugar humilde; na parte de cima a imagem recebia o seguinte título em maiúsculas: “Capitais do Petróleo” e, abaixo, no mesmo tamanho de fonte, a legenda das fotos identificando os locais retratados: Abu Dhabi e Macaé.

Esta imagem, por forçar uma comparação entre lugares tão contrastantes e que eu não conhecia, - a não ser pelos noticiários televisivos, pois um é notório por sua arquitetura suntuosa e também por possuir algumas das maiores fortunas e empresas do mundo; e o outro por estar localizado no mesmo estado em que resido, o Rio de Janeiro, e lembrado nos noticiários pela desigualdade social e pela má distribuição de renda - representando lugares e culturas distintas, despertou em mim uma inquietação. Analisando dois artigos científicos<sup>10</sup>, nos quais um era focado na desigualdade do desenvolvimento local e o outro na gestão ambiental, pude encontrar mais respostas sobre este segundo local, a cidade de Macaé-RJ.

Durante dois meses questionei vários colegas de trabalho sobre a situação de Macaé e como um lugar que produz tanta riqueza transformou-se, a partir de uma vila de pescadores (1978), em uma cidade média (2010) com grandes mazelas sociais e ambientais, conforme os trabalhos citados. Um colega havia informado que em Anchieta, no Espírito Santo, estava acontecendo algo semelhante à Macaé, porém, lá o processo estava ainda no início e que, visitando a cidade, eu poderia ter uma ideia *in loco* de como essas transformações ocorrem nas cidades contemporâneas<sup>11</sup>. A partir de então, direcionei minha atenção para a cidade de Anchieta-ES.

Lendo o jornal *O Estado de São Paulo* de 05 de novembro de 2012<sup>12</sup> notamos o seguinte título: “Petrobrás inaugura plataforma de petróleo na costa do ES”. Em novembro daquele ano a Petrobrás inaugurara sua plataforma de petróleo no complexo denominado Parque das Baleias, no campo de Baleia Azul, localizado na cidade de Anchieta, no Espírito Santo. Àquela época, a extração de petróleo estava em torno de 20 mil barris por dia e a instalação de mais essa plataforma permitiria elevar a extração a uma quantidade considerável. Crítico que estava em relação à situação degradante de Macaé, esta notícia me direcionou para o que viria a ser o objeto desta pesquisa, objeto este que se mostraria tão versátil quanto surpreendente. No ano de 2014 a cidade de Anchieta-ES voltou a ser destaque na mídia com a notícia da canonização do histórico padre Anchieta, agora São José de Anchieta.

---

<sup>10</sup> HERCULANO, Selene. Desenvolvimento local, responsabilidade socioambiental e royalties: a Petrobrás em Macaé (RJ) e REGO, Virgínia Boas Sá. Reflexões sobre um conflito na área de proteção ambiental e estadual de Macaé de Cima (RJ).

<sup>11</sup> Parece oportuno destacar que o que vemos hoje com Macaé, Mariana e tantas outras cidades do país é um problema que vem de longa data.

<sup>12</sup> Fonte: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,petrobras-inaugura-plataforma-de-petroleo-na-costa-do-es,955958,0.htm>>. Acesso em: 8 de mar. 2013.

## 2.2 O cenário da pesquisa – Anchieta-ES

O cenário deste trabalho verifica-se complexo, como é o próprio campo da Cultura, e situa-se em Anchieta, cidade do Espírito Santo. Anchieta-ES apresenta uma população de 23.902 habitantes e detém um dos maiores Produtos Internos Brutos (PIB) do Brasil, com 175.179,39 reais *per capita* a preços correntes, o que é muito se comparado com Rio de Janeiro, que detém PIB de 43.941,25 reais *per capita* e população de 6.320.446<sup>13</sup>. Localiza-se na região sul do Espírito Santo, a cerca de 82 quilômetros da capital Vitória. Com uma área territorial de aproximadamente 420 km<sup>2</sup> o município faz divisa com Guarapari, Alfredo Chaves, Piúma, e Iconha.

O local está passando por um grande desenvolvimento (no sentido de investimento de capital financeiro) com a implantação de um polo siderúrgico na região. A Usina de Tratamento de Gás (UTG) já foi inaugurada e está em pleno funcionamento. Novos empreendimentos estão previstos para o município, como a quarta Usina de Pelotização, a Companhia Siderúrgica de Ubu (CSU) e o porto da Petrobrás<sup>14</sup>. Percebe-se o quanto a indústria de extrativismo mineral tem marcado o território brasileiro produzindo acumulação de riqueza. Em se tratando de concessão pública, ao contrário, o resultado na maioria dos casos é um aumento da desigualdade social já que o produto do solo explorado não fica no território instalado, isso quando o mesmo não se torna vítima de tragédias ambientais. O que se vê é uma desorganização social e urbana resultante desses grandes projetos industriais em pequenos municípios brasileiros.

A cidade de Anchieta-ES foi fundada em 1565 pelo padre José de Anchieta, que viera ao Brasil por meio da expedição do segundo Governador Geral, Duarte da Costa, com o objetivo de catequizar os gentios nativos, denominados “índios” pelos portugueses. Com a colonização portuguesa veio junto um desejo de Portugal por desenvolvimento político e econômico que se mostrou predatório e que enriquecia somente a Coroa. Com isso, um projeto religioso teve início, já que a igreja tinha forte influência nesta época, onde a cristianização era usada como justificativa para as políticas aplicadas às terras brasileiras (MATTOS, 2009, p. 6). A cidade de Anchieta, legislada pelo Regimento das Missões, por sua posição geográfica estratégica, tornou-se um aldeamento habitado não só por índios, mas

---

<sup>13</sup> Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/temas.php?lang=&codmun=330455&idtema=16&search=rio-de-janeiro|rio-de-janeiro|síntese-das-informacoes-> Acesso em: 20 mai 2015.

<sup>14</sup> Fonte: <<http://www.anchieta.es.gov.br>>. Acesso em: 4 de mar. 2013.

também por jesuítas que lá chegaram por meio da expedição civilizatória. “De modo geral, os aldeamentos jesuítas seguiam um modelo urbanístico que lhes era comum. No centro havia uma grande praça, circundada pelas choupanas e aberta por um dos lados, onde ficava localizada a Igreja” (REIS FILHO apud MATTOS, 2009, p. 8), porém, em Anchieta este modelo era diferenciado por ter a aldeia se constituído no alto de um morro, o que lhe garantia um certo controle sobre a enseada do rio Benevente. À época do padre, a “Vila de Reritiba” era também conhecida por “Assumpção de Reritiba” por conta da devoção do religioso por Nossa Senhora da Assunção. Ainda hoje, permanece o nome da santa no complexo arquitetônico construído pelos nativos sob a orientação do padre.

Embora os jesuítas e a Coroa vissem com bons olhos a catequização dos índios, alguns pesquisadores, como é o caso de Sonia Missagia Mattos (2009), acreditam que essa missão não foi algo cujos resultados tivessem sido benéficos para os índios,

[...] muito embora concorde com Moreau, que diz ser muito difícil, a partir de nossa mentalidade atual, julgar o papel desempenhado pela Companhia que apesar de ter pretendido veementemente proteger os índios e integrá-los honradamente à civilização (...) obrigou-os à força a largar costumes e rituais, tornando-os aculturados, frágeis e expostos ao massacre”. (MOREAU apud MATTOS, 2009, p. 8)

O território onde se localiza a cidade de Anchieta-ES era, na época da colonização, pertencente aos índios. Conforme o Alvará Régio de 1680, o local era propriedade inalienável dos indígenas. O massacre contra os índios, por conta de terras, não foi recebido de forma passiva pelos nativos, tendo os mesmos rebelado-se algumas tantas vezes e abandonado o território diante das derrotas. Atualmente, pouco restou dessa descendência e o que mais se destaca na cidade é a sua paisagem natural. Anchieta-ES é cercada por 26 praias e compõe-se de três distritos - Anchieta (sede), Alto Pongal e Jabaquara - além de contar com cerca de 50 comunidades, que funcionam como bairros.

Como a pesca ainda é forte na economia local e meio de subsistência de alguns anchietenses, foi criado o “Festival de Frutos do Mar de Iriri”, no balneário de Iriri, evento que movimenta ainda mais as finanças da região. O festival ocorre todos os anos no início do mês de outubro com o objetivo de promover o desenvolvimento econômico da região, atraindo milhares de turistas e incentivando o comércio local, principalmente o do ramo alimentício e hoteleiro. Os manguezais que existem em Anchieta são protegidos pela Secretaria do Meio Ambiente e, na época da desova dos caranguejos, devido à proibição da captura, a prefeitura dá assistência financeira sob a forma de salário aos pescadores que estão

cadastrados junto ao órgão. Conversando com a Gerente de Cultura de Anchieta, Renata Rosa, e com o historiador Jeferson Mulinari notamos que a base da cultura e da economia local advém das mais variadas ascendências e que influenciaram a região desde a morte do padre Anchieta, desta forma, a cidade está a todo instante reinventando-se, porém, a matriz religiosa, sua ligação com o padre e com os índios está sempre presente.

Renata: Anchieta vai muito além da experiência de visitar o Santuário. As pessoas também são cultura viva, como as de jongo. Tem as comunidades [...] de Belo Horizonte com a cultura portuguesa, Alto Pongal com a italiana, Joeba com a cultura italiana, Baixo Pongal com a cultura da mandioca, Simpatia com a tapioca, então, são muitas coisas e eu acredito que tem coisa que a gente ainda não descobriu. (Renata Rosa, Gerente de Cultura)

Jeferson: eu brinco aqui com o pessoal que Deus é brasileiro, mas com certeza tirava férias em Anchieta! Porque se a gente for a Joeba a gente tá na montanha, já tá frio; e se a gente descer até Pongal já é mais ou menos. Aqui você tá na praia; se a gente for mais um pouquinho já são as comunidades indígenas. Todos os traços de comunidade brasileira a gente consegue encontrar aqui. Anchieta é uma cidade muito grande! (Jeferson Mulinari, historiador)

Segundo a presidente da Câmara dos Vereadores, Tereza Mezdari, em Alto Pongal, uma das comunidades de Anchieta, o solo é fértil e nesta região vivem muitos descendentes de italianos. A comunidade de Alto Pongal destaca-se por ter uma cozinha industrial famosa, e por ser frequentada pela “Associação das Mulheres”. Nessa associação, as moradoras reúnem-se e fazem doces caseiros para vender, numa tentativa de conservar a cultura e matéria-prima locais. Todo ano, no mês de setembro, ocorre a Festa da Imigração Italiana, que acontece em dois dias de festa com comida, dança, música e cultura tipicamente da Itália. No segundo dia acontece a “Caretela Italiana”, uma espécie de carnaval, com desfile de carros alegóricos que representam a colheita, fruto também da cultura italiana, com shows, carros-aranha e pessoas usando vestimentas típicas. Nessa festa insere-se a “Caminhada Passos dos Imigrantes”, que tenta reproduzir a chegada dos imigrantes italianos na cidade de Anchieta.

Ligada à memória dos italianos, está a Casa de Quarentena, um casarão antigo, localizado no Morro da Penha, mais ao centro de Anchieta, e que foi tombado como “Monumento de valor Histórico e Cultural” pelo Conselho Estadual de Cultura, por meio da resolução nº 001/2012, de 25 de maio de 2012. Construído em 1865, o casarão atualmente é apenas uma ruína com lembranças perdidas com o tempo, acredita-se que foi sede de uma fazenda denominada “São Martinho”, onde se plantava café e que servia de alojamento para colonos imigrantes que desembarcaram no Rio Benevente e hoje é conhecida como “Casarão de Hospedaria dos Imigrantes Italianos”. No centro de Anchieta, no bairro de Porto de Cima,

há uma praça com um pequeno obelisco de forma piramidal com o nome gravado nele de cerca de 300 famílias italianas que migraram para aquela cidade.

No interior de Anchieta encontramos a comunidade de São Mateus. Trata-se de uma comunidade tipicamente quilombola cujo patrimônio imaterial mais conhecido é o jongo, estima-se que na cidade de Anchieta, ele exista há mais de 160 anos, inclusive, o tambor do jongo que lá está tem a mesma idade. Embora a comunidade e as autoridades locais reconheçam São Mateus como quilombola, não existe de fato um documento que comprove essa origem, porém, o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) fez o registro do jongo em 15 de dezembro de 2005, na folha nº 05 do livro de Formas de Expressões, o que permite que eles participem de editais de concorrência pública nesta área.

Gilson: [...] quando a gente faz os editais e manda pra SeCult eles pedem comprovação aí eu “infelizmente não tem como comprovar”, mas como eles têm um acompanhamento com a gente aqui, a Ufes, a SeCult e o Iphan, aí eles “isso aqui pra vocês é só um registro, mas nós já sabemos que vocês, com certeza, são quilombola, só falta o registro pra confirmar, mas nós sabemos. (Gilson Santos, morador de São Mateus)

Segundo informações obtidas por meio da Gerência de Cultura da cidade de Anchieta existem questões burocráticas de ordem política que impedem avanços no campo da cultura. Não há também uma Secretaria de Cultura, sendo assim não se tem autonomia para criar um Conselho Municipal de Cultura e, conseqüentemente, um Fundo Municipal de Cultura, que poderia resolver questões de ordem orçamentário-políticas. A modernidade está transformando a cidade com investimentos de infraestrutura, e a presença singular de mineradoras que ditam as regras na cidade está mudando a paisagem e até mesmo a vida das pessoas e das comunidades no entorno.

Renata: é uma comunidade que tá sofrendo vários processos por conta de outros projetos industriais, tem parte da comunidade vizinha que tem bairros que estão sendo removidos para um aqui em Anchieta, que é a CSU, que tem interesse na comunidade ali, e como não é uma comunidade muito grande, mas, especialmente as famílias descendentes de indígenas, fizeram vários movimentos para evitar que fossem retirados pela Vale. [...] Agora, acaba que é uma empresa só CSU-Vale, então, a gente sente vontade de fazer muita coisa, mas tem a necessidade de ter um Conselho de Cultura para ter a sociedade civil apoiando, que eu acho que é fundamental e importante, e que a gente possa ter também o Fundo Municipal de Cultura para receber recursos federais, estaduais e de organizações internacionais, porque como tem a figura do padre tem essa possibilidade... Então a gente tá tentando encaminhar o serviço da cultura nesse sentido. (Renata Rosa, Gerente de Cultura.)

Retornando às origens da cidade e sobre seu fundador, o que se conhece da história do jovem José de Anchieta é que ele desembarcou em território nacional com a missão de catequizar os índios. Em suas peregrinações, ele ajudou a fundar a cidade de São Paulo, redigiu livros de poesia, além de uma gramática sobre o idioma indígena e diversos outros escritos. Após a morte do padre José de Anchieta, em 1597, existem poucas informações sobre a história da cidade até o século XIX, há um lapso de memória que só é contornado quando da presença de Dom Helvécio Gomes de Oliveira, nascido em 1876, e que veio a ser o arcebispo de Mariana, cidade de Minas Gerais próxima à Anchieta, pela ordem dos padres Salesianos. Em Anchieta, Dom Helvécio fundou o colégio Maria Mattos, em 1932, importante patrimônio que foi dirigido pelas irmãs carmelitas e que foi um dos mais importantes internatos da América Latina; fundou também o Antigo Hotel Anchieta, na década de 40, e hoje transformado em Centro Cultural pela prefeitura. É neste Centro que Ronaldo Moreira dá nome a uma das salas de exposição. Como podemos notar, a influência religiosa sobre a cultura de Anchieta sempre foi muito forte, mesmo após o falecimento de José de Anchieta, o cristianismo continuou operando naquele distrito e ainda opera até os dias de hoje. E talvez tenha sido essa a influência que levou Ronaldo Moreira a retratar em suas obras essa conexão da cidade com o Santo, com a igreja e com os índios, pois falar do padre Anchieta é remeter à memória destes nativos também.

# Mapa das Regiões Turísticas do Espírito Santo



Figura 7: Localização geográfica da cidade de Anchieta no Estado do Espírito Santo.  
 Fonte: site da prefeitura de Anchieta-ES.

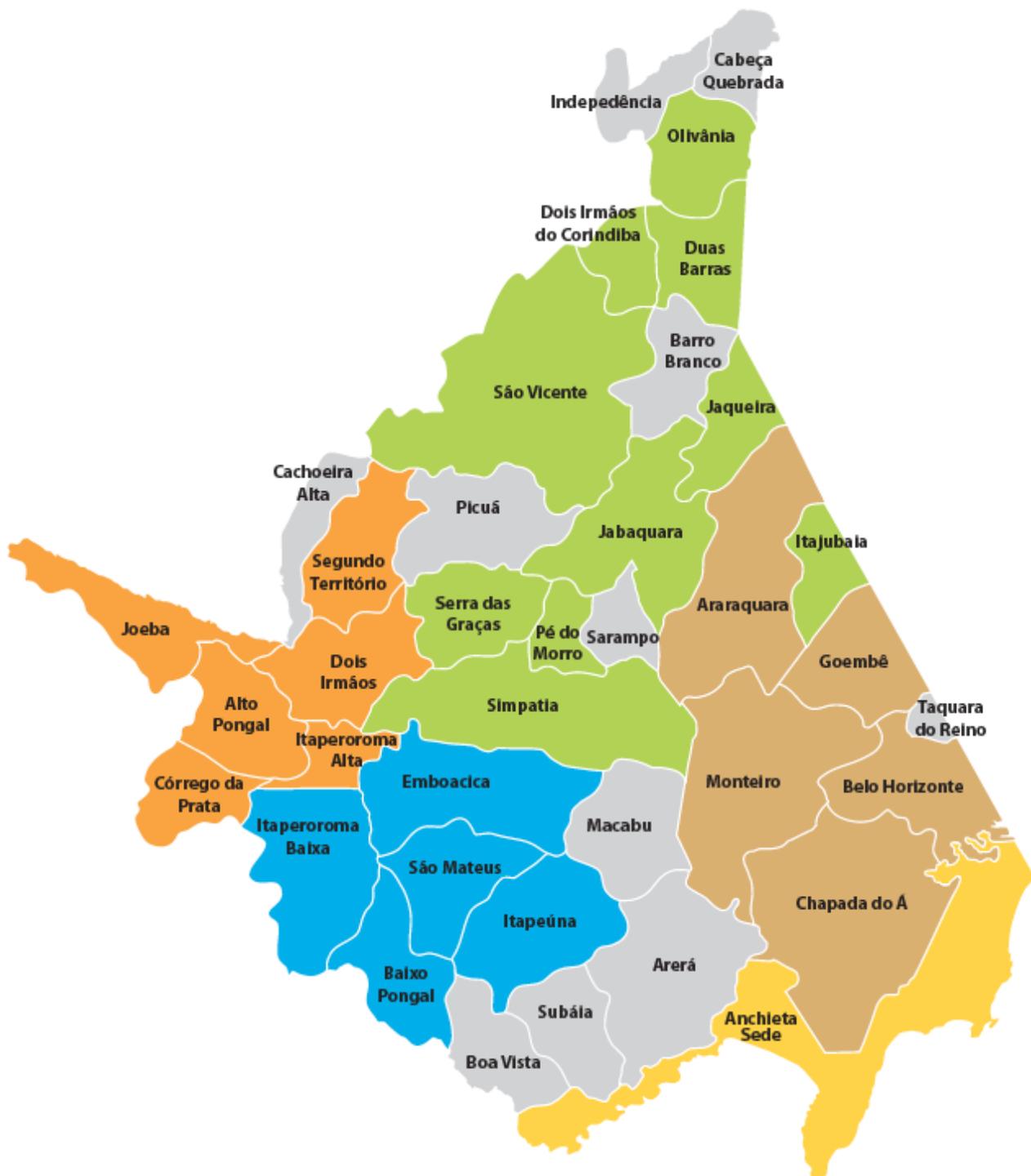


Figura 8: Cidade de Anchieta-ES e suas comunidades.  
 Fonte: site da prefeitura de Anchieta-ES.

Entrevistando as pessoas em três períodos distintos da pesquisa de campo (primeiro período: de 17 a 20 de abril de 2014; segundo período de 8 a 17 de novembro de 2014 e terceiro período de 6 a 15 de junho de 2015, além de contato por e-mail e redes sociais com diversas fontes) para entender o que era o patrimônio cultural da cidade de Anchieta, apareceu, por diversas vezes, o nome de um artista plástico local, Ronaldo Moreira (1947-2000) e, além dos patrimônios da cidade, as referências do que é patrimônio, como os tombamentos materiais e imateriais. Observando a cidade de Anchieta-ES, conversando com historiadores locais, com representantes da Secretaria de Turismo, da Secretaria de Cultura, com a presidente da Câmara de Vereadores, com o pároco da igreja matriz, com o prefeito, artesãos e moradores, visitando locais de referência, analisando arquivos fotográficos e documentais percebe-se que existe um imaginário que permeia a formulação da identidade da cidade, identidade esta que se destaca nas obras de Ronaldo Moreira (1947-2000). As histórias que os anchietenses contavam coincidiam com alguns aspectos do que era representado por Ronaldo Moreira em suas obras, revelando nuances do que faz Anchieta-ES ser uma cidade rica de imaginários.

Na arte de Ronaldo Moreira podemos realizar uma viagem histórica do início da colonização em Anchieta-ES ao futuro que ainda está por acontecer. Teria ele vivido sua vida com a missão de ser um novo profeta? Podemos interpretar, na obra de Ronaldo Moreira, como sendo ele uma espécie de porta voz, ou seja, missionário a pregar um mundo novo, ainda que visual e político ao representar o padre Anchieta já como divino antes mesmo de sua canonização?

### 2.3 Os mitos na cultura de Anchieta-ES

Nas obras de Ronaldo Moreira nos encaminhamos para a análise dos mitos que se destacam nas produções culturais locais, que identificamos como Jaraguá e São José de Anchieta, Mae-Bá e a Sereia (estes dois últimos materializados nas esculturas de Ronaldo Moreira). Ao longo de dois anos de pesquisa estivemos algumas vezes em Anchieta-ES observando as atividades da cidade, nas suas principais festas e feriados, como também experimentando o cotidiano do local e a convivência com seus moradores e, a partir disso, identificamos os principais mitos que povoam o imaginário local.

Ao examinar as obras de Ronaldo Moreira e entrevistar diversas fontes, oficiais e não-oficiais, conseguimos identificar alguns mitos que povoavam o imaginário local e destacavam-se na fala das pessoas e, fazendo a conexão entre estes discursos, partimos em

busca da singularidade dos mitos explorados pelo artista para expandi-los posteriormente para o contexto de Anchieta-ES. Com base na teoria de Durand (2012), identifiquei o São José de Anchieta como o mito do pai fundador; o Jaraguá como o mito do monstro catequizador; a Mae-Bá como o mito da deusa-cacique Grande Mãe da lagoa e a Sereia como o mito da sedução das águas. Embora o Jaraguá e a escultura de São José de Anchieta não sejam obras criadas por Ronaldo Moreira, elas estão presentes no imaginário da cidade e, como exercem influência no imaginário local, são importantes para esta análise crítica.

O padre Anchieta (1534-1597) - fundador da cidade que mudou de nome em 1887 para homenageá-lo -, ao ser canonizado em 03 de abril de 2014, reforçou seu valor como mito dinamizador da cultura local. Outro mito relevante é o da deusa-cacique Mae-Bá, que deu nome à lagoa e a um bairro da cidade, pode ser encontrada em forma de um busto em sua homenagem, obra de Ronaldo Moreira (1947-2000), no qual podemos ler os seguintes dizeres:

José Ramos - presidente interino da Assembleia Legislativa do Estado do Espírito Santo. Subscreeveu-se nesta comissão das artes reverenciando a legendária deusa cacique Mae-Bá – grande mãe da lagoa, matriarca de memória perdida no tempo, fonte revitalizante da etnia morena indígena, enfim, pro mater dos pescadores de toda essa antiquíssima região entre Rerigtiba e Guarapari. Ubu – 1999. (Placa na obra Mae-Bá em forma de busto, localizada na orla de Ubu, sem referência)

Outra referência quando falávamos em cultura com os locais em Anchieta-ES era a manifestação artística do grupo Jaraguá cuja lenda remonta à época da fundação da cidade, pois dizem que era corporificado pelo próprio padre Anchieta para catequizar os indígenas. Questionado sobre a veracidade da história o pároco local diz desconhecer esse fato, o importante é que o Jaraguá é sempre lembrado com orgulho, exemplificado como tradição singular da cidade. Na mesma orla onde está o busto de Mae-Bá encontra-se a estátua da Sereia, também motivo de conflito e controvérsia, mencionada como obra de referência. Ela foi vítima de muitas depredações e restaurações e destaca-se como uma imagem de beleza e sensualidade. Por isso, será feita uma mitanálise dos mitos do santo Anchieta, do Jaraguá, da Sereia e da deusa-cacique Mae-Bá.

### 2.3.1 Os mitos dominantes que compõem o imaginário da cidade de Anchieta-ES

A mitanálise irá analisar os significados e sentidos dos mitos na cultura local, destacados nas produções culturais locais, a partir dos eventos (Dia de São Anchieta, carnaval, festa de São Benedito) que presenciamos e nas treze entrevistas realizadas com moradores, artistas, artesãs e políticos locais. Os mitos dominantes são os que não podem ser

ignorados, pois destacam-se nas produções da cultura local, sejam nas festas ou celebrações ou nas produções artísticas da cidade eles evidenciam as narrativas que orientam a organização social da cidade. Aqui serão analisados o Jaraguá, o Santo Anchieta, Mae-Bá e a Sereia.

### 2.3.1.1 Trajetória do mito do padre Anchieta – uma breve narrativa



Figura 9: Estátua de José de Anchieta na entrada do Santuário (Hippolito Alves).  
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 10: Estandarte do Jovem Anchieta.  
Fonte Arquivo pessoal.

Conforme painel informativo situado na cela do padre, no conjunto arquitetônico da Igreja de Nossa Senhora de Assunção, Anchieta nasceu nas Ilhas Canárias e veio para o Brasil aos 19 anos, em julho de 1553, acompanhado da comitiva do Governador-Geral Duarte da Costa. Ao chegar ao Brasil, o padre Anchieta escrevia cartas relatando sobre o que vivenciava em solo brasileiro e as enviava ao basco Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus.

Vivendo no país por 43 anos, ele foi o responsável pela fundação de escolas e igrejas, além de catequizar índios das etnias tupi e tamoios, que se espalhavam pela orla de São Paulo até o Ceará. Participou da inauguração do famoso Colégio de São Paulo de

Piratininga, hoje conhecido como Pátio do Colégio. Em 1562, durante sua peregrinação pelo litoral paulista para catequizar os índios, ele se fez refém dos índios tamoios que travavam um verdadeiro conflito contra os portugueses. Desse conflito, que era liderado pelos franceses em oposição aos portugueses, Anchieta interveio com o intuito de cessar a revolta entre os índios e os portugueses e foi por esta época que foi fundada a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, em março de 1565.

De acordo com a narrativa mítica sobre o padre Anchieta, ele era tido como um santo que levitava, que estava em dois lugares ao mesmo tempo e que falava com os animais. Sua canonização levou cerca de 417 anos para se concretizar e só foi possível graças ao papa Francisco ser também da companhia dos jesuítas, o que contou a seu favor. A demora se deveu a diversos fatores, primeiro porque os jesuítas foram expulsos de Portugal e das colônias, depois porque mudaram as leis para canonização e, por último, porque não se tinha nenhum milagre comprovado do padre Anchieta. Após a sua morte, os jesuítas brasileiros oficializaram, em 1617, o pedido de canonização junto à Roma, mas em 1634, o papa Urbano VIII mudou as regras para a canonização, estabelecendo que era preciso aguardar cinquenta anos após a morte do candidato a santo para que se desse entrada no pedido de canonização.

Em 1652, após a retomada do processo, o papa Inocêncio X declarou que Anchieta era Servo de Deus, denominação dada quando se dá a instauração do processo de canonização, mas foi interrompida em 1668 por falta de recursos. Em 1759 os jesuítas foram expulsos de Portugal pelo Marquês de Pombal e deportados do Brasil, os documentos manuscritos de Anchieta se perderam com este episódio. O Marquês alegava que os jesuítas incitavam as massas contra o governo português. Em 1773 o papa Clemente XIV decretou o fim da Companhia de Jesus e interrompeu o processo referente à Anchieta. A partir de 1897 diversos casos de milagres de Anchieta ficaram conhecidos pelo Vaticano, mas nenhum foi definitivamente aceito. Em 1980 o papa João Paulo II decidiu aceitar o pedido e finalmente optou por beatificá-lo no dia 22 de junho. João Paulo o absteve de ter que comprovar os seus milagres.

Em 2013 o processo foi retomado e depois encerrado em 2014 com voto favorável à canonização de Anchieta, denominando-o *o santo brasileiro*. Para alguns teólogos o sucesso dos jesuítas, especialmente em solo brasileiro, se deveu à sua sensibilidade em se adaptar ao povo que eles iriam evangelizar. No caso do Brasil, a adaptação à cultura indígena foi um facilitador que permitiu que os jesuítas obtivessem êxito em sua missão. Após a morte do padre tem-se uma linha do tempo sobre a trajetória para a sua canonização, porém, o mesmo não ocorre com a história da cidade de Anchieta-ES. Nosso imaginário está em constante

formulação, interagindo com o meio e transformando-se com ele, as influências do que vivemos e o ângulo do qual realizamos a aquisição de cada memória é que vai construir o nosso imaginário. O conteúdo do discurso só faz sentido se inserido dentro de um determinado contexto.

Pode ser que o investimento no reforço de uma memória religiosa seja para formular um imaginário cujo norte seja o divino, deixando à margem questões embaraçosas como a dos indígenas, que o povo de Anchieta busca esquecer, pois sabe-se que, a partir de uma reformulação de um certo imaginário pelos anchietenses eles podem tornar-se aquilo que eles desejarem ser. Quer dizer, o imaginário pode ser moldado de acordo com o espaço e com o tempo em que vive o sujeito. A partir de uma reformulação desse desejo de tornar-se uma cidade religiosa, a “bacia semântica”, ou seja, o repositório das imagens que vão multiplicar-se, vai sendo estruturada dentro desse desejo de ser uma cidade cujo turismo religioso seria a tônica.

As obras selecionadas possuem grande representatividade junto aos contextos culturais de Anchieta, exposta na trajetória e relevância de determinados patrimônios enquanto articuladores de discursos em seus lugares de fala. Outro ponto trata do imaginário local articulado com o discurso da arte selecionada como representante do poder do Estado. Há muitos rastros de memória pela cidade e boa parte da construção do imaginário local não se deve somente ao padre, há diversos patrimônios culturais cujos discursos nos dão uma dimensão do que ocorre naquele espaço. Por exemplo, o Conjunto onde se localiza o Museu, a Igreja e a casa de descanso situados em um único pátio, dando a dimensão religiosa de Anchieta; o Colégio Maria Mattos, que foi um dos mais importantes da América Latina e o Centro Cultural, antigo hotel construído por Dom Helvécio. Estes são patrimônios que, de uma forma ou de outra, se inserem na formulação desse imaginário local.

O mito do padre Anchieta foi retomado como narrativa a partir da História de sua santificação. Tomo como referência a matéria da Revista *Veja*<sup>15</sup> (que conta um pouco da trajetória do padre e seu processo de canonização), não só pela relevância da imprensa na cultura ocidental, mas por essa matéria ser usada como narrativa oficial. Ela está destacada como pôster na cela onde viveu o padre, portanto essa narrativa mítica da revista retrata uma vontade política de significar a história onde também encontramos a tibia do padre Anchieta, reafirmando a presença mítica do padre no Santuário de Anchieta e no imaginário local. A

---

<sup>15</sup> LOPES, Adriana Dias. Um santo para o Brasil. **VEJA**, São Paulo, Edição nº 2364, p. 90-93, Março de 2014.

mídia, como podemos observar, auxilia no processo de mitificação. Não basta a igreja dizer que o padre é santo, é preciso que a mídia “autentique” esse discurso como um discurso legítimo, verídico e real. Poderia dizer-se que o Museu se utiliza dessa reportagem para validar o padre enquanto figura santa, seria como dizer que o discurso que está posto tem validade por seu âmbito midiático. Existe um desejo, na valorização da mídia, de dar certa “aura” (vontade de saber) ao discurso midiático, se está na mídia, então, ele é legítimo. Ou seja, um processo que levou cerca de 417 anos para ser concluído passa a ser reconhecido como válido porque teve a “homologação” da imprensa<sup>16</sup>. Observamos neste exemplo como as instituições referenciam-se mutuamente para obter credibilidade.



Figura 11: Tíbia do Padre Anchieta.  
Fonte: Arquivo pessoal.

---

<sup>16</sup> Sobre este envolvimento da mídia Bourdieu (1997) diz: “Os jornalistas – seria preciso dizer o campo jornalístico – devem sua importância no mundo social ao fato de que detêm um monopólio real sobre os instrumentos de produção e difusão em grande escala da informação e, através desses instrumentos, sobre o acesso dos simples cidadãos, mas também dos outros produtores culturais, cientistas, artistas, escritores, ao que se chama por vezes de espaço público, isto é, a grande difusão. (É contra esse monopólio que nos chocamos quando, enquanto indivíduos ou enquanto membros de uma associação, de um agrupamento qualquer, queremos difundir amplamente uma informação.) Embora ocupem uma posição inferior, dominada, nos campos de produção cultural, eles exercem uma forma raríssima de dominação: têm o poder sobre os meios de se exprimir publicamente, de existir publicamente, de ser conhecido de ter acesso à notoriedade pública (o que, para os políticos e para certos intelectuais, é um prêmio capital)”. (BOURDIEU, 1997, p. 65)

Tendo o auxílio dos índios, o padre orientou a construção em Rerigtiba de um santuário religioso que hoje tornou-se ponto turístico. O Santuário Nacional de Anchieta é uma obra arquitetônica da época do Brasil Colônia, construído entre os séculos XVI e XVII. O Conjunto Jesuítico, como é chamado o Santuário, é composto por uma igreja e uma residência, que hoje abriga o Museu Padre Anchieta e a Sede da Paróquia de Nossa Senhora da Assunção, que foi entregue aos jesuítas pela Mitra Arquidiocesana de Vitória. Tem importância histórica principalmente por ter sido residência de José de Anchieta.

O local já abrigou a Casa de Câmara da Vila de Benevente e uma Cadeia Pública, serviu de moradia para vigário e juiz da época, além de ter sido um cemitério. O padre José de Anchieta se hospedou muitas vezes na residência quando realizava suas intervenções para fortalecer as comunidades indígenas, vindo a falecer em 9 de junho de 1597. O espaço passou por algumas reformas e, em 1943, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) promoveu seu tombamento. O Santuário contém muitos rastros da história do padre jesuíta, alguns artefatos indígenas, além de documentos que comprovam as diversas tentativas da canonização dele pela igreja católica.

O Museu Padre Anchieta, inaugurado em 1965, funciona no andar térreo do Santuário com o objetivo de agregar ao tema os vestígios arqueológicos do patrimônio, bem como seu entorno. O acervo é composto por diversas peças de arte sacra e de arqueologia que se relacionam com o próprio lugar; também abriga documentos, objetos e alguns materiais sobre o padre. As contribuições de José de Anchieta foram tão importantes que no dia 03 de abril de 2014 o Vaticano oficializou a sua canonização, tornando-o o terceiro santo brasileiro.

Dentro da igreja, observa-se a influência do imaginário indígena nas obras do altar, onde lua e sol vêm reinar como representantes dos deuses que os índios adoravam. O altar representa o empenho do padre José de Anchieta no processo de catequização dos índios e apropriação dos símbolos dos índios como sincretismo das imagens para a formulação de um novo imaginário daquele povo. Não há mais tribos remanescentes em Anchieta, sua história foi deixada à beira do esquecimento. O próprio nome da cidade, antes chamada de Rerigtiba, de origem indígena, foi alterado para nome de homem branco.



Figura 12: Altar da Igreja de Nossa Senhora de Assunção (lado esquerdo).  
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 13: Altar da Igreja de Nossa Senhora de Assunção (lado direito).  
Fonte: Arquivo pessoal.

A maioria das quase 50 comunidades existentes em Anchieta possui denominação indígena, mas há poucas histórias registradas para se contar sobre os cerca de 50 mil índios que viveram por ali à época do padre. Ronaldo Moreira foi o artista plástico que tentou retratar em suas esculturas um pouco dessa cultura indígena. Essas poucas esculturas estão espalhadas pela cidade e deteriorando-se com o tempo, sem intervenção de uma política de conservação. Expulsos de suas terras, os índios foram espalhando-se ao longo do território do Espírito Santo, alojando-se principalmente em Guarapari, município vizinho. Hoje, os poucos cidadãos que se consideram descendentes de índios vivem na Chapada do A, uma comunidade humilde, composta por uma pequena população que se autointitula indígena da etnia tupiniquim.

Existe um imaginário que cerca o povoado de Anchieta-ES, este ainda afetado pelas memórias formuladas de um povo descendente ora dos indígenas, ora dos africanos, ora dos italianos, ora dos portugueses. As próprias fontes oficiais parecem suscitar o imaginário do mito fundador, o padre José de Anchieta, evocando uma memória religiosa, representada por seus escritos, suas vestes, sua cela, criando até mesmo lendas que, segundo elas, seriam de

autoria do padre. O padre é o que dá sentido à existência de Anchieta-ES, por mais que esta relevância não seja de maneira explícita, nota-se sua importância nos eventos que são realizados há diversos anos em homenagem ao padre, como a Festa Nacional de São José de Anchieta, que abrange cerca de doze dias de festa com programação voltada para celebrar o santo. A religião católica predomina entre os moradores da cidade, conforme dados da Gerente de Cultura, Renata Rosa. De certa forma, mesmo após tantos anos da morte de José de Anchieta, o padre ainda figura como o mito do herói, ele é aquele que vai domar os males e perpetrar o bem na terra, conectando o divino com a terra. Ele seria como o desbravador dessa terra desconhecida chamada Brasil, ele ocupa um lugar no imaginário como o fundador da cidade de Anchieta não só porque ele ajudou a desenvolvê-la, mas também por ser, talvez, o primeiro antropólogo e sociólogo que estabeleceu contato com os índios que aqui estavam.

De tal maneira Anchieta teria se empregado a conhecer e a etnograficamente detalhar culturas locais que em acréscimo a seus títulos de Apóstolo do Brasil e de Dramaturgo do Brasil bem se poderia adicionar aquele que o recomenda como protocietista social do Brasil, tanta foi a sua ocupação socioantropológica relativa à compreensão de hábitos, costumes e regulação entre os habitantes originais do país. Assim, a cidade que nascera em sua chegada, bem se pode dizer dela que estava predestinada a guarnecer caro patrimônio do povo capixaba, do Brasil, da humanidade. (Anchieta - Caminhos do Futuro, 2009, p. 43)

Neste texto percebemos que no discurso oficial está presente uma vontade de ressignificar, por meio do mito de José de Anchieta, a importância da cidade e resgatar um mote para o projeto de futuro local. Neste mesmo contexto Ronaldo Moreira tenta trazer para suas obras este imaginário religioso que se instala na cidade. O padre é personagem principal em suas pinturas. Em *Tela sem título*, *Queda do Padre* e *De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian* o padre faria o papel não só de fundador da cidade, mas ele seria aquele que faz a ponte entre um mundo antes conhecido só pelos índios e um mundo novo trazido pelos colonizadores, ele uniria as culturas – a que ele traz consigo e a dos índios –, ele seria não só o catequizador, mas também aquele que fala em nome de Deus, ele agora seria o deus dos índios. Anchieta é o personagem que domina Cronos (deus do tempo) mantendo Tanatos (deus da morte) encurralado, é o herói que luta contra as peripécias de Cronos, onde o tempo seria o inimigo absoluto, as trevas, o mal, o perigo e o herói Anchieta vem para lutar contra este terrível pesadelo que é a morte. Anchieta é o salvador, nesta atualização local ele representa a transformação do mito de Prometeu (aquele que guia a humanidade).

O patrimônio de Anchieta-ES possui um elevado teor religioso, porém, história, arquitetura e tradição misturam-se em um emaranhado de memórias pregressas que se

originam no cristianismo, desembocando na construção do imaginário local. A cidade vem se destacando cada vez mais, seja pelos investimentos de grandes empresas, seja pelo viés religioso, com a canonização do padre Anchieta, em 2013. Muitos são atraídos pela cidade por conta de suas belas praias, mas é certo que cada um que visita a cidade tece um conto nessa rede de diversidade cultural, onde o imaginário local é construído entre disputas no longo caminho de sua formulação e existência.

Em meio às celebrações pelo aniversário de Anchieta, um jovem padre se vislumbra em um dos muitos cartazes espalhados pela cidade, uma expressão diferente da que se costuma ver quando de panfletos e pôsteres com fotos que reproduzem a imagem do padre. Um Anchieta jovem não é uma escolha aleatória, este ato constitui um determinado imaginário dentro daquele contexto da cidade. Por que a cidade precisa do Anchieta jovem? A cidade precisou reconfigurar seu mito. O mito atende à necessidade das pessoas. No século XXI a juventude que é o sinal de força, e não mais o velho sábio, mas é na expressão da juventude que se busca amenizar o significado da morte, é no jovem herói que se reencontra a potência para solucionar os problemas de hoje, o cajado se impõe como símbolo de virilidade, que não estava presente no velho Anchieta.

Por que a cidade anseia por este jovem Anchieta? Porque os mitos estão sempre em consonância com a época em que são retomados, por isso o mito está sempre em transformação, o que ele transmite, na verdade, é o contexto cultural onde ele elege-se, conforme citado anteriormente, o mito vem para suprir os desejos, as necessidades, as faltas e, nesse processo, ele está sempre em fluxo de pré-configuração, configuração e refiguração, conforme dito por Ricoeur (2007), o mito como processo da memória, o mito compõe o museu, o imaginário onde busca-se a referência. Prometeu foi atualizado para trazer um novo tipo de salvador que atendesse às necessidades do tempo presente onde novos valores estão em voga. Os mitos estão em constante atualização para responder aos novos anseios, angústias e desejos de cada época e cultura.

### 2.3.1.2 O Jaraguá – O mito do monstro catequizador



Figura 14: Fantasia de Jaraguá no carnaval de Anchieta-ES.  
Fonte: Sítio eletrônico.<sup>17</sup>

Anchieta é também a cidade das lendas. Entre elas, a que mais se destaca é a do Jaraguá. Segundo diz a lenda, que é repetida pelos moradores até hoje, o padre havia decidido assustar os índios com o intuito de obter respeito por meio do bicho Jaraguá. Como os índios tinham certo receio do mangue, então, o padre tinha criado uma espécie de criatura mística que lá aparecia para assustar e “domar” os índios nos estudos do cristianismo. A mensagem que era passada era a de que aquele que não fosse do cristianismo sofreria com a perseguição do Jaraguá, uma espécie de “monstro do pântano” que surgiria caso os índios não se convertessem ao cristianismo. A “fantasia” era feita de uma cabeça de cavalo e o corpo era coberto por diversos materiais de palha e folhas.

Na ausência de história, inventa-se uma e, pelo método da repetição, essa mesma história é recontada até virar lenda ou até se transformar em uma tradição. A tradição surge

---

<sup>17</sup> PROA Revista de Antropologia e Artes.

Disponível em [http://www.revistaproa.com.br/03/wpcontent/uploads/2012/PDF/PROA\\_relatos\\_gabriela.pdf](http://www.revistaproa.com.br/03/wpcontent/uploads/2012/PDF/PROA_relatos_gabriela.pdf). Acesso em 20 mai 2015.

por meio da repetição e, quase sempre, está conectada aos mitos e rituais, o que reforça ainda mais a ideia daquela ou dessa tradição (HOBSBAWM, 2014). Por ter uma forte ligação com a figura do padre e com o catolicismo, não é de surpreender que tenha ganhado força nesta cidade, onde a maioria é católica e a conexão simbólica com um passado histórico faz dessa uma das tradições mais antigas da cidade. Curioso notar que ela não se espalhou por outros pontos do país. O próprio historiador Jeferson Mulinari, nascido em Anchieta, além de contar sobre este mito, também participou por alguns anos do carnaval da cidade fantasiado de Jaraguá, tradição que só tem lá. Até hoje os anchietenses se fantasiam de Jaraguá no carnaval e saem pelas ruas a assustar pessoas.

Jeferson: o que é interessante do Jaraguá? O Jaraguá eu procurei e a gente não consegue ver em lugar nenhum do mundo essa tradição. Acha igual, mas que seja dela não... foi uma tradição inventada pelos jesuítas para amedrontar os índios com a questão da aculturação etc, mas eles inventaram aqui e até hoje ela existe. Na verdade, o Jaraguá tinha sumido um tempo, logo depois, em 1700, quando os jesuítas foram embora, sumiu e aí no início de 1900 eles que começaram a resgatar de novo. Como não tinha energia elétrica eles faziam à noite para assustar as pessoas. O Jaraguá tem uma cabeça de animal e corpo de palha. [...] Na verdade é uma tradição *de* Anchieta. Teve uma época que teve em Guarapari, mas a tradição é daqui. (Jeferson Mulinari, historiador)

Renata: querendo ou não a gente tem um ganho de ter pessoas na política preocupadas com isso e pessoas no seio da população também querendo que a cultura não se perca, às vezes com a modernidade, as pessoas mergulham nela e esquecem todo o resto. Aqui em Anchieta a gente vê que tem pessoas fazendo com que isso não se perca, a gente tem pessoas saindo no bloco do Jaraguá, que são coisas muito características daqui... (Renata Rosa, Gerente de Cultura)

Adelia: [*o Jaraguá é feito*] De cabeça de boi, com estopa, musgo... então eles passam em cima porque sabem que a gente tem medo... ah, teve uma vez que foi um médico meu que foi e aí ele se aborreceu e ele “aqui não venho mais!”. Ele [*o Jaraguá*] me deu em cima, aí eu me escondi no hospital aí fora, ele tava ali e eu rezando, rezando... eles ficaram do lado de fora “sai Adelia porque ele já foi embora”, e aí quando eu abri a porta “minha nossa senhora!!”. O pai dele tinha medo! Todo mundo. Agora eu já não tenho mais não porque já sei quem está ali embaixo. (Adelia, moradora de Anchieta-ES)

Funcionou com os índios e parece que ainda funciona com muita gente, pois séculos após o falecimento de José de Anchieta, em 1597, a tradição permanece nos dias de hoje. A cidade de Anchieta pode ter perdido um pouco de sua memória, mas a tradição do Jaraguá é algo que permanece até o presente. Com o tempo, os moradores passaram a fazer algumas adaptações, ou seja, hoje essa tradição está associada ao carnaval, mas o Jaraguá ainda é aquele monstro místico disposto a perseguir aquele que não crê no cristianismo. O Jaraguá aparece no primeiro dia de carnaval, em geral à noite, e corre atrás das pessoas. Pela tradição,

quem se vê cercado pelo bicho, sai a rezar, procurando livramento contra aquela suposta aberração.

Durand (2012) assume que mitos que expõem sua dentição, ou seja, que mostram dentes em formas de garras assustadoras podem ter sofrido influência de nossa infância e que, possivelmente teria uma conexão com uma suposta passagem traumática de nossa dentição, daí se criar mitos tenebrosos com garras e caninos excepcionais. Isso explicaria a persistência de uma tradição que os moradores dizem ter somente em Anchieta-ES: a lenda do Jaraguá<sup>18</sup>. Pessoas vestem farrapos feitos de palha, matéria-prima do mangue e arrematam a fantasia com o *hors concours* da imaginatividade, utiliza-se de cabeça de cavalo cadavérica, que é articulada com um cabo que é puxado por quem fica dentro destas vestes.

Durante o carnaval, essas pessoas que corporificam o Jaraguá saem correndo atrás dos transeuntes. Para Durand, a boca seria por si só o símbolo da animalidade, cujos teriomorfos significariam agressividade, que no caso de Anchieta-ES passa a ser uma tônica, pois esse singelo ritual carnavalesco sugere perversão aos que não são cristãos. O Jaraguá, com sua mandíbula, desfere o que há de mais assustador neste tipo de símbolo: a crueldade, pois é “na goela animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terríficos da animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros” (DURAND, 2012, p. 85).

O trincar dos dentes tem estreita relação com a queda, o temor do abismo de que Durand nos fala, o dente assustador aproxima-se do ventre e de sua posição inferior aludindo à queda cujo caminho para se chegar até lá seria difícil, longo, labiríntico e apertado se opondo ao movimento de sucção e do ato de engolir que para Durand remeteriam à candura. A boca assustadora do Jaraguá representaria todo o sadismo existente, sendo a entrada para um “labirinto infernal em miniatura constituído pela interioridade tenebrosa e sangrenta do corpo” (DURAND, 2012, p. 119).

No caso do Jaraguá o mito seria como uma meta-narrativa do próprio mito, ou seja, o padre utilizava o reforço dos medos pré-existentes nos nativos para catequizá-los. O mais interessante nessa narrativa é que o monstro simbólico é a representação de um monstro que já é uma representação e que é encenada pelo padre. É o monstro que lembra os féis de rezar

---

<sup>18</sup> O discurso de autenticidade faz parte das disputas culturais. O indivíduo requer certos elementos como se fossem originários de sua própria cultura e eles o delimitam, estabelecendo o que é da cultura dele ou não. Por isso no estudo arquetípico-mítico trabalha-se com a singularidade para saber qual deles (elementos) tornou-se universal, pois todos os povos possuem artesanato, dança e pintura, mas cada um vai produzir seus próprios “monstros”. Acreditamos que haja possíveis aproximações, a serem exploradas em outro lugar e momento, entre o Jaraguá e os palhaços de Folia de Reis que representam o mal e utilizam indumentárias em sua caracterização, usam máscaras etc. O Jaraguá seria uma versão anchietense de uma manifestação universal, mítica, do monstro e de outras figuras assustadoras a confrontar o homem como a esfinge etc.

ou é o padre que lembra que o monstro está vivo? Nessa narrativa é o mito do padre que encena o mito Jaraguá na construção mítica do Jaraguá contemporâneo. Entendemos que a meta-narrativa dentro da meta-narrativa não enfraquece o mito do Jaraguá, mas ao contrário, o reforça envolvendo e complementando o mito com elementos de uma autoridade histórica e de uma pseudo-racionalização mítica que amplia sua assimilação à pretensão de veracidade.

### 2.3.1.3 A Mae-Bá – O mito da deusa-cacique grande mãe da lagoa



Figura 15: Busto de Mae-Bá (Ronaldo Moreira).  
Fonte: Arquivo pessoal.

Segundo a mitologia, as Deusas-mãe, sendo mitos universais, eram símbolo da potência feminina enquanto reprodutoras, representavam não só a sensualidade, a sedução, mas também a fertilidade que as conectava com todo o universo (DELL, 2014, p. 34), também representam a fecundidade da terra. No caso das obras, podemos notar a fecundidade na figura de Mae-Bá, tida como uma grande mãe, protetora da aldeia, deusa-cacique. Para esta lenda existem diversas versões e uma das versões quem conta é o historiador Jeferson Mulinari:

Nos anos 90, tive a honra de trabalhar na Escola Municipal de Mae-Bá, onde conheci várias pessoas entre alunos e moradores da comunidade e tive o prazer de escutar várias histórias. E uma dessas histórias me chamou muito a atenção. Segundo uma moradora antiga da região, a senhora Hinalda, funcionária da escola e uma pessoa muito sábia na cultura popular, nos relatou o seguinte:

“Na região, onde hoje é a comunidade de Mae-Bá, existia uma aldeia de índios Temimimó, conhecida como ”Os Negro-Galinhas” que tinha como chefe uma senhora, considerada a mãe de todos cujo nome era Bá. Mae-Bá era conselheira, curandeira e protetora da aldeia. Quando alguém tinha um problema recorria a ela.

Certa vez, a aldeia passou por dois problemas. A filha do guerreiro mais forte da aldeia ficou doente e várias foram as tentativas para salvá-la e todos sem sucesso. Nesta mesma época a aldeia passava por uma fome muito grande, pois seu sustento vinha dos peixes que a lagoa tinha em abundância, mas estes tinham desaparecido. Mae-Bá, com seu conhecimento de curandeira, tentou uma última mandinga na lagoa para curar a menina e os peixes voltarem a ser abundantes.

Pegou sua canoa e atravessou toda a extensão da lagoa chegando a um lugar que só ela conhecia, mas algo estranho aconteceu: Mae-Bá começou a gritar aterrorizada e os índios da aldeia correram para a lagoa para procurá-la, porém, só encontraram a canoa com algumas marcas de sangue. Uma semana depois o corpo de Mae-Bá apareceu, intacto, sem deformações e com várias flores junto a ele. Os índios da aldeia o retiraram do mar e fizeram uma cerimônia onde o corpo foi cremado, como era costume da aldeia, e depois o jogaram na lagoa.

O curioso é que depois da morte de Mae-Bá, a pequena menina, filha do guerreiro, melhorou e se tornou uma linda moça e virou a líder da aldeia como Mae-Bá e a lagoa voltou a ter a abundância de peixes que existe até os dias atuais.”

Este caso foi contado por uma moradora, que em seu olhar humilde, mostra a paixão pela comunidade e a importância da lagoa, pois desde seus primórdios a vitalidade da lagoa é imprescindível para a sobrevivência da comunidade, surgindo várias histórias para mostrar essa relação. (Jeferson Mulinari, historiador)

Hoje, a principal lagoa da região recebe o nome de Mae-Bá, e até pouco tempo abastecia a região com suas águas ora calmas e límpidas. Sua lenda como protetora nos direciona para o que seria o mais íntimo dos lugares, o colo materno, o aconchego uterino tal como um lar, uma morada. A escultura de Mae-Bá fica na orla de Ubu, seu rosto fica voltado para a cidade e não para a praia, dando a impressão de portal, ela é como a guerreira que guarda a morada de Anchieta-ES, é aquela que protege.

A Mae-Bá é uma figura que representa uma busca pela necessidade de se ter a mulher como deusa, como mãe e não como uma mulher sensual como é o caso da Sereia. Ela resgata uma origem da identidade dos anchietenses, origem no sentido de nascença mesmo. Ela seria como o útero materno para o qual nos voltamos quando estamos em busca de nossa essência. Porque é ali naquele centro, naquele local de proteção e aconchego que encontramos nossa própria transcendência. Mae-Bá seria assim o protótipo da mãe protetora, a chefe da aldeia, a dona da casa. Ela seria aquela que nutre e protege os filhos teus.

#### 2.3.1.4 A Sereia – O mito da sedução das águas

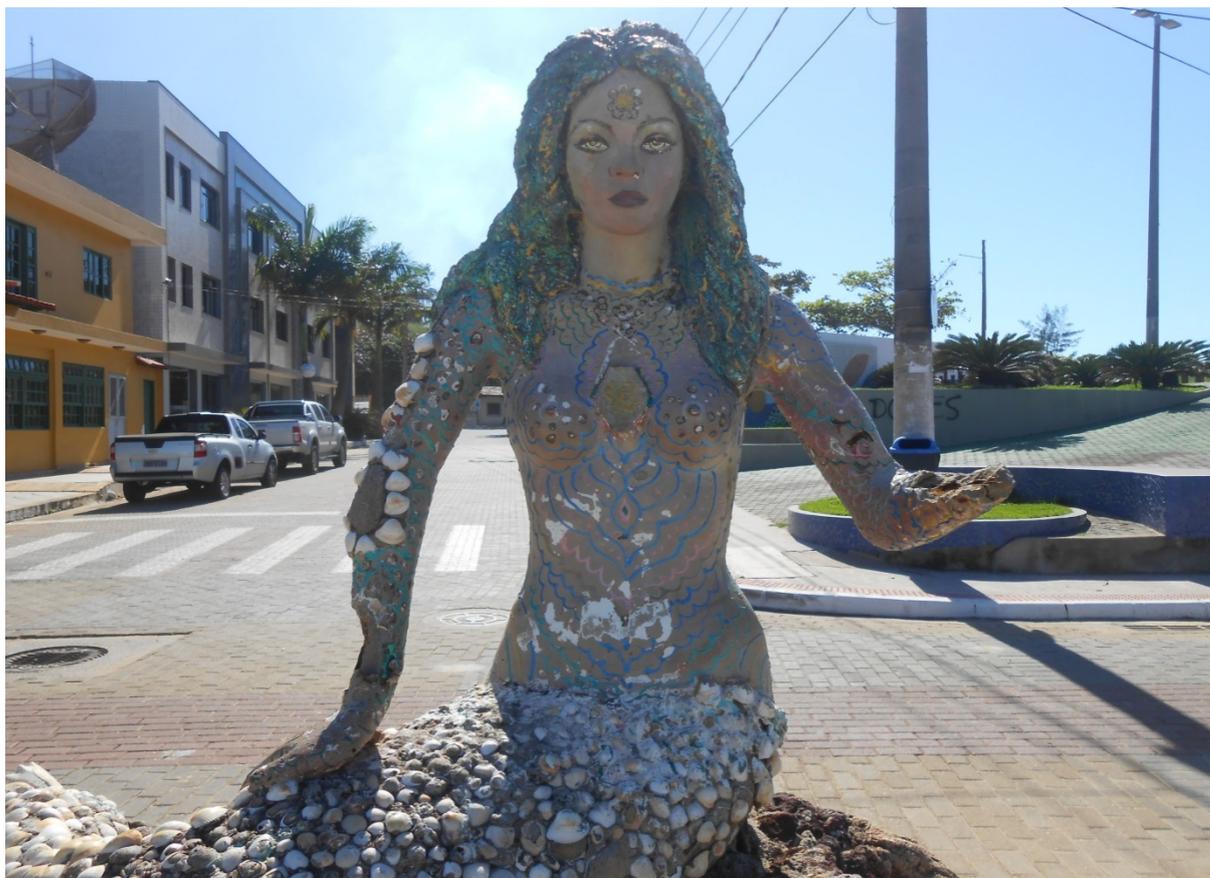


Figura 16: Sereia na orla de Ubu (Ronaldo Moreira).  
Fonte: Arquivo pessoal.

Na orla de Ubu, a alguns metros de distância do busto de Mae-Bá, encontramos a escultura da Sereia, de Ronaldo Moreira, que pode representar a dualidade com a Mae-Bá, também esculpida por ele. As duas representam os dois lados que são atribuídos a uma mulher na sociedade, é como se o lado mãe fosse o consentido, é o permitido e aprovado; já o lado sensual denotaria um viés quase que vexatório perante a sociedade, é um lado que existe, mas que se esconde na obscuridade de uma personalidade feminina, é misteriosa e ambígua assim como é a sereia, figura dupla, tanto é peixe quanto mulher, tanto seduz, quanto arrebatada. E, no contexto de Anchieta, esta personalidade mais sensual da Sereia pode ser interpretada como uma vergonha em uma cidade tão religiosa. Mesmo a figura de Mae-Bá com os seios à mostra não sofreu os ataques que a Sereia vem sofrendo de forma compulsória. A Sereia seria o mistério que se deseja manter oculto, uma personalidade a ser reprimida, enquanto que Mae-Bá seria a essência que se deveria evidenciar. Segundo a Bíblia, Deus teria criado primeiro os animais e depois os homens, pois havia necessidade de se ter um ser superior que administrasse todas as outras coisas, impondo ordem à vida na Terra. Os animais sempre

foram fonte inesgotável de mitos para os seres humanos e sua adoração data de 30 mil a.C.. Os “híbridos de animais e humanos são elementos essenciais das lendas grega e romana – criaturas famosas incluindo o Minotauro, centauros, harpias, esfinges, quimeras e sereias” (DELL, 2014, p. 206). Estes últimos, as sereias, representam também o arquétipo do feminino. Os mitos femininos normalmente são associados como incitação de problemas, podendo mostrar muitas de suas faces. As mulheres mitológicas, tais como as sereias, tanto podem ser doces como aterrorizantes. Seu habitat, os mares e rios, bem como os mitos que evocam as belezas da natureza e da Mãe Terra costumeiramente evocam um senso de drama devido à sua conotação bela e também traiçoeira, despertando o tino da angústia.

As sereias são seres míticos que remontam ao mito de Netuno, deus das águas, que tem sob seu poder ninfas, tritões e sereias. Sereias são conhecidas por seu poder de sedução, hipnotizam por meio de seu canto e fazem caravelas naufragarem por conta disso, seu poder é comprovado na história de Ulisses “[...] Após alcançar o limite ocidental do mundo, Ulisses comunica-se com sua mãe morta, depois navega e sobrevive às sereias (amarrado ao mastro, para poder ouvir suas canções em segurança) [...]” (DELL, 2014 p. 326). São tidas como demônios monstruosos e, por sua agressividade animal, é eufemizada sob a forma de mulher que, para Durand (2012), é considerada um ser teriomórfico e remeteria ao aspecto extremo da fatalidade. Sereias possuem isomorfismo com as águas por sua cabeleira, que se assemelha em sua sinuosidade às correntes dos rios e a água feminiza-se por sua analogia com o sangue menstrual (DURAND, 2012, p. 107).

Possuem corpo metade mulher e a outra metade peixe. O peixe é muitas vezes associado a uma mudança que se correlaciona com o tempo, o símbolo do movimento também lhe cai muito bem. Sua alusão a Cronos e Tanatos é válida aqui, pois simboliza a marcação do tempo por sua cauda de peixe e por provocar uma morte não violenta. Está ligada ao isomorfismo dos animais, pois ela seria o contrário do que ela realmente é, um monstro animal que faz seus amantes sucumbirem. Diferente da Mae-Bá, que é a representação da mulher enquanto mãe, a sereia seria a reprodução da mulher enquanto sensualidade, lado que seria combatido pelos indivíduos, por isso que a estátua da sereia teria sido tantas vezes destruída. Ela representa a mulher não como deusa, mas como sensual com um viés quase erótico e seriam estas as contradições que revelariam qual o âmago da cidade. O lugar da mulher na sociedade é a mística, ela estaria em outro lugar, ela não está no Regime Diurno das imagens e, sim, no Regime Noturno, pois a figura da mulher estaria eufemizada no contexto cultural da cidade de Anchieta-ES. A sereia representa a mística, seria uma das leituras do mito de Hermes, deus da ambiguidade. Essa ambiguidade vem sendo atualizada

em cada cultura e momento histórico. Ronaldo Moreira talvez fosse essa ambiguidade, representada pela *Sereia*.

#### 2.4 Considerações sobre os mitos dominantes que compõem o imaginário da cidade de Anchieta-ES

Sobre os mitos em Anchieta-ES verificamos como essas narrativas ancoram o poder político e legitimam o projeto de futuro da cidade. Os mitos servem para evidenciar, de alguma forma, os sentimentos, medos, desejos e angústias das pessoas. O ser humano reserva para si o desejo de se utilizar de métodos específicos para narrar e dar conta de algo que ele mesmo não teria coragem de dizer, para isso cria tais ficções que falam por eles, depois de um tempo essas ficções adquirem vida própria e se tornam reais. Visitando a cidade de Anchieta-ES e conversando com os moradores, historiadores, padre e políticos percebe-se que o que está nas obras de Ronaldo Moreira está também no cotidiano daquele local.

As narrativas estão sobrepostas em telas de fundo de madeira. As obras visam, de uma maneira ou de outra, destacar as recorrências que estão fundamentadas na origem da cidade. Uma cidade que teve início por conta da presença de um padre que catequizou os índios, tornou-se solidário a eles e construiu uma igreja que até hoje está no centro do polo turístico evidencia não só a história de um jovem beato que hoje se tornou santo, mas também o desejo de se manter uma aura de cidade sagrada, solo virgem e próspero.



Figura 17: Palco da missa em celebração à São José de Anchieta.  
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 18: Plateia da missa em celebração à São José de Anchieta.

Fonte: Arquivo pessoal.

O Jaraguá representa o medo que as pessoas sentem de sucumbirem aos prazeres da carne e incorrerem em pecado, este monstro está lá para lembrar a estas pessoas que se deve fazer a penitência, orar e vigiar e que o padre, o anjo protetor, irá salvá-las e conduzi-las para o local da moralidade, da perfeição e da ressurreição. A Sereia representaria a sedução, a tentação da carne, a imoralidade; ela seria a mulher sensual, o desejo, a luxúria e a vaidade que se deve abster-se, ela seria o tabu do sexo, aquilo que se deve reprimir e que Ronaldo Moreira, diante de suas próprias angústias e também das angústias dos moradores da cidade, soube expressar em forma de arte, sob a forma de escultura de sereia. Ela representa a negação, aquilo que se deve rejeitar, talvez por isso ela tenha sido atacada tantas vezes; ela é a mulher vítima de violência, é o prazer sensual que vai desvirtuar a comunidade. Mae-Bá faz com o padre o conjunto *pai-mãe* que indicam o caminho, que lutam por seus filhos e os protegem das garras do profano e da culpa.

O Jaraguá só sai no carnaval, em essência uma festa profana, onde se celebra o doce prazer da carne, festa dos excessos e da ebriedade. No meio da festa a assombração surge como alerta, para atormentar e fazer lembrar aos que se rendem às orgias do carnaval que a

salvação é pela oração e pelo convertimento ao cristianismo. O Jaraguá é o alerta sobre o destino reservado aos que se deixam guiar pelos prazeres da carne. Já o padre estaria em oposição a esta renovação do sagrado, ou seja, somente o que está ligado ao passado e à memória do padre teria validade enquanto moral religiosa. O padre seria o modelo exemplar a antítese do carnaval, no sentido de um espaço tempo libertino e libidinoso. Tanto que as políticas culturais estão sendo estruturadas em torno do turismo religioso da cidade.

A Mae-Bá é a figura da mãe protetora que luta contra os libertinos, aqueles que querem desalojar os anchietenses de suas memórias progressas, é a mãe que luta para proteger o solo sagrado que Santo Anchieta chegou um dia a pisar, é a guardiã da memória da aldeia chamada Rerigtiba. Mae-Bá é a defensora de terras fecundas que deram origem ao que hoje vem a ser a cidade de Anchieta-ES, não é por acaso que a escultura de Mae-Bá se localiza exatamente nas areias da praia de Ubu virada para a cidade, ali naquela orla ela se torna a guarda costeira que visa proteger seus filhos e permitir que a cidade frutifique.

A Sereia estaria em oposição a tudo isso, seria o outro lado do desejo, pois embora o ser humano aspire à elevação da alma, ele também anseia por render-se à carne e a Sereia representaria esse conflito interno do desejo humano de ser bom, de fazer o bem, mas também de aproveitar o que é carnal. Não se é “santo” todos os dias e, mais cedo ou mais tarde, a Sereia interior de cada um vem à tona, mas ela é a personalidade que nos envergonha, é aquele desejo que se tenta reprimir, que não se admite, por isso que a Sereia é depredada, arranca-se os seus braços, rabisca-se seu olhar sedutor, tiram-se as conchas de sua cauda. A Sereia é o demônio interior que se tenta ocultar. Essas narrativas servem para as pessoas expressarem o que elas têm medo de falar, mas contam por meio dos mitos e o silenciamento em relação ao próprio artista Ronaldo Moreira também seria, assim, uma maneira de amenizar os sentimentos que surgem com a reflexão da finitude e os sofrimentos pelo medo da partida.

## 2.5 Mito em construção: Uma breve biografia de Ronaldo Moreira

Antes de analisar as obras escolhidas precisamos saber um pouco mais sobre o homem por trás do artista ou o mito em construção. Podemos pensar que o próprio artista está no caminho de ser considerado mito, elaboração em processo inicial de construção no imaginário da cidade de Anchieta-ES, devido às narrativas que circulam pela cidade e que envolvem seu nome.

Foi possível reconstruir a sua biografia a partir do material que se encontra em uma pasta (onde constam entrevista e reportagens) sobre ele na Casa de Cultura de Anchieta-ES e

disponibilizada pela Gerência de Cultura da cidade: Ronaldo Pinto Moreira nasceu em 29 de setembro de 1947, em Alegre, município localizado no Espírito Santo com 778,6 km<sup>2</sup> e dividido em sete distritos: Anutiba, Araraí, Café, Celina, Rive, São João do Norte e Santa Angélica. Filho adotivo de dona Idylia Pinto Moreira e seu Aristides Moreira, sua família era uma das mais tradicionais da cidade. Com o passar dos anos mudou-se para a cidade de Anchieta-ES e radicou-se no balneário de Ubu. Ronaldo Moreira era autodidata nas artes plásticas, embora tenha se graduado em arquitetura. Era um artista visionário que chegou a morar na Rússia, Europa e EUA e por isso falava vários idiomas.

Por conta de sua fluência em outras línguas, tornou-se professor universitário de espanhol na década de 80, chegou a lecionar em universidades particulares e também na Federal do Espírito Santo (UFES), no campus que ficava em Alegre, sua terra natal. Sua paixão pelas artes o fez idealizar uma peça de teatro que contasse um pouco mais sobre a chegada dos europeus a Ubu. Para este feito ele possuía patrocínios e já havia realizado um levantamento de informações nas Casas de Cultura do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ronaldo Moreira tinha o desejo de que esta peça fosse ao ar livre sem o uso de energia elétrica, somente com o uso de tochas. Faz parte da narrativa da construção do mito informações que constam em um texto com formato entrevista sem fonte e data definidas (típico das narrativas mitológicas) que se encontra na pasta do Ronaldo Moreira na Gerência de Cultura.

Ronaldo Moreira tinha uma sensibilidade apurada para a arte e rigor quanto ao processo criativo, pois cada quadro que pintava pesquisava muito antes de iniciar, os temas mais constantes em suas obras eram os deuses da mitologia, como Sereias, Netuno, Centauros e, no que diz respeito à Anchieta-ES, os temas eram os índios, a chegada dos portugueses e o padre que dá nome à cidade. Das muitas esculturas que fez na cidade de Anchieta e que estão localizadas ao longo da orla de Ubu, a que ele tinha especial carinho era a escultura da Sereia, toda feita de conchas e pequenos búzios e que muitas vezes teve de ser restaurada por conta das depredações e violações contra a arte, ele tinha vontade de restaurá-la em bronze, mas seu desejo não chegou a se concretizar. Acreditamos que o povo de Anchieta reconhecia seu talento nato, pois foi convidado para fazer o brasão da cidade que até hoje é utilizado em documentos e comunicações oficiais.

Chegou a fazer também o brasão de outro município próximo, Alfredo Chaves, mas veio a falecer antes de receber seu pagamento. Ronaldo Moreira teve algumas passagens tristes em sua vida, homossexual ele se viu na opção de mudar-se para Anchieta, pois como sua família era tradicional em Alegre, alguns parentes não aceitavam sua condição e sofria preconceitos na cidade natal. Por conta dessa condição, o artista era uma pessoa reservada.

Um ano e meio antes de seu óbito, Ronaldo Moreira foi acometido pela síndrome da imunodeficiência humana. Ateu, ele tinha fé nos coquetéis que tomava e não em Deus. Faleceu no dia 19 de junho de 2000, às 8h30, aos 53 anos.

Foi em Anchieta que deixou o seu legado. Suas obras, que retratam o imaginário e o mito fundador da cidade, ficam expostas na Casa de Cultura. O Antigo Hotel da cidade, transformado recentemente em Centro Cultural, possui uma ala que leva o nome do artista. A casa do artista plástico constava como patrimônio cultural em um relatório do Ministério Público do Espírito Santo intitulado “Diagnóstico Situacional das Políticas Públicas e Sociais do Município”, com vista ao tombamento sob o processo 023/2002 – CEC/SECES. Após uma disputa entre a família de Ronaldo e a prefeitura de Anchieta acabou vencendo a família do artista, que acabou vendendo o imóvel. Em 2008, o Sindicato dos artistas Plásticos Profissionais do Espírito Santo (Sindiapes) decidiu fazer uma homenagem póstuma ao artista na mostra intitulada “Evangelho e Cores da Colonização” que ficou em exibição na Galeria Virgínia Tamanini, em Vitória.

Nunca um mito se apresenta ornamentado com todas as suas “lições” como é o caso nos artigos de um Dicionário ou de um Léxico! O corolário desta “especificação” de cada lição, é que não há nunca um mito-modelo de origem. O mito é – como diz Thomas Mann - o “poço sem fundo do passado”. Cada época, cada momento cultural apenas guarda o grupo de lições que lhe convém. (DURAND, 1996, p. 255)

Ronaldo Moreira (1947-2000) não só era um artista, mas também um cidadão querido e admirado por muitos anchietenses. Artista que fazia questão de retratar e enaltecer as belezas da cidade que leva o nome de seu fundador. Ronaldo Moreira transferia para suas obras, fossem elas esculturas ou telas, um imaginário que refletia muitas das histórias que são contadas a respeito da fundação da cidade. Índios, paisagens, pássaros, vida marinha, padre, cruz, igreja, sereias são algumas das figuras que podem ser notadas em boa parte de suas obras. Quase todas tentam transmitir um pouco da história da cidade. Chamam a atenção não só as figuras, mas também o colorido e os traços precisos de Ronaldo Moreira.

Dos quadros pintados por Ronaldo, é possível apreciar alguns que estão expostos na Casa de Cultura da cidade, quadros estes que passaram a ser o objeto de análise desta pesquisa, como forma de compreender a composição do imaginário da cidade. Ao materializar o mito do seu imaginário tende a tornar-se também mito no imaginário da cidade. Ao trazer em sua obra o conhecimento da história da cidade Ronaldo Moreira atualiza o mito de Hermes porque ele representa o mensageiro dos deuses em oposição ao mito do padre Anchieta que atualiza o mito de Prometeu, amigo da humanidade, que ensinou aos homens a

civilização e as artes, assim como Anchieta trouxe conhecimento para índios construírem a Igreja de Nossa Senhora de Assunção, origem da cidade. Por isso, direcionamo-nos no trabalho para mitocrítica e neste aspecto será necessário aprofundar a perspectiva a ser revelada, ou seja, a construção narrativa do próprio artista. E é por meio de um artigo da Folha Capixaba<sup>19</sup> que temos um discurso do próprio Ronaldo Moreira, escrito em terceira pessoa (algo que não passa despercebido enquanto construção de narrativa mítica), sobre a sua interpretação a respeito do seu trabalho, artigo intitulado “Ronaldo Moreira: O poeta que busca inspiração no Rio Benevente”.

Com esta análise nos encaminhamos para interpretação da realização artística enquanto objeto, algo que existe no mundo material e que, segundo Deleuze (2010), o artista cria *perceptos* e *afectos* que seriam construídos em devir com a própria obra, sentimentos que são exteriores ao próprio artista, conforme acrescenta Bosi (2004), ao tratar da objectualidade da obra: “A objectualidade: um quadro, por exemplo, é um ser material. E o efeito psicológico: uma obra é percebida, sentida e apreciada pelo receptor, seja ele visitante de um museu ou espectador de um filme” (BOSI, 2004, p. 7). Uma obra realizada não pertence mais ao artista. Enquanto modelo interpretativo ele contribui com sua significação, segundo Eco (2012), atribuindo limites para interpretação, na qual insere o contexto em que a obra foi produzida. Temos por consideração ao artista e por rigor científico a obrigação de considerar a sua interpretação, antes de nos apropriarmos de sua obra e exercer nossa significação. Vamos tentar entender o que inspira o artista ou a narrativa que compôs para explicar sua obra:

O Rio Benevente, fecundo em lendas, tem inspirado a Obra de Ronaldo Moreira pela sua diversidade curiosa, e quase táctil, sensual.

Viu o artista a possibilidade de iniciar uma saga assaz ligeira. Em relevo escultório resgatando das possibilidades cromáticas que afloram de sua Rica História desde muito antes da frota Cabralina. Com suas gentes ameríndias escondendo seu mistério, sua magia no véu da pré-história. (MOREIRA, sem data)

Entendemos nas palavras do artista a arte como uma busca de alcançar alguma coisa, ao recontar a história de Anchieta-ES, vivê-la de maneira heroica, suficiente e rápida como ele mesmo o diz: “saga assaz ligeira”. Exercendo sua atividade artística como experiência vital.

---

<sup>19</sup> Folha Capixaba, Anchieta-ES, Setembro/Agosto, de ano desconhecido, artigo assinado por Ronaldo Moreira e que se encontra em sua pasta na Gerência de Cultura da cidade.

A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. Para Platão exerce a arte tanto o músico encordoando a sua lira quanto o político manejando os cordéis do poder ou, no topo da escala dos valores, o filósofo que desmascara a retórica sutil do sofista e purga os conceitos de toda ganga de opinião e erro para atingir a contemplação das Ideias. (BOSI, 2004, p. 13)

Acreditamos que a mitocrítica da obra de arte e a mitanálise da cultura local respondem à pergunta-problema sobre qual a contribuição da Arte de Ronaldo Moreira (1947-2000) na composição do imaginário da cidade de Anchieta-ES.

*“Matisse, ao ser abordado por uma dama a propósito de um quadro seu com o comentário ‘Mas eu nunca vi uma mulher como essa!’, replicou, cortante: ‘Madame, isto não é uma mulher, é uma tela’.” (BOSI, 2004, p. 13)*

### **CAPÍTULO 3 – O imaginário na obra de Ronaldo Moreira**

Este capítulo busca compreender e interpretar a obra do artista Ronaldo Moreira (1947-2000) no contexto cultural da cidade de Anchieta-ES. A arte de Ronaldo, discurso figurativo, apresenta de forma destacada a narrativa arquetípica do mitema fundador da cidade e sua evolução histórica. Bosi (2004) percebe a arte para além de um constituinte do sistema cultural. O sistema cultural é um dos aspectos da arte, mas não encerra sua completude. A arte, segundo Bosi (2004), é construção, conhecimento e expressão. Durand (2012), por sua vez, nos ensina que na obra de arte estão inscritos de forma inseparáveis a singularidade do artista, o simbólico e a inventividade, ou seja, está inscrito o imaginário. A arte está no limite do representável, manifestada de forma exemplar na arte dita abstrata, a ela é autorizado romper as convenções sociais.

Quando resgatamos a ideia de arte em Oscar Wilde (1854-1900) como expressão de liberdade individual, e a de realização artística em Bosi (2004) entendemos o artista como um mediador cultural (MARTÍN-BARBERO, 2013). Temos, então no relato do artista o limite que irá compor nossa mitocrítica. A partir da mitocrítica vamos estabelecer por meio da análise quantitativa (quadro em anexo) os mitos recorrentes nas obras do artista para delimitar o mito diretor subjacente. Ao realizar esta investigação iremos centrar a análise a partir de duas díades: motivo e o tema, a composição e o regime da imagem, para encontrar na obra a narrativa mítica (o tempo, o espaço, a personagem e a ação executada). Primeiramente, começemos por introduzir uma breve narrativa das obras selecionadas de Ronaldo Moreira (obras que serão analisadas em profundidade logo a seguir na página 82, a partir do estudo do seu simbolismo):



Figura 19: Brasão de Anchieta.  
Fonte: Arquivo pessoal.

### *Brasão de Anchieta (1995)*

O Brasão elaborado por Ronaldo Moreira remete à fundação da cidade de Anchieta, com os elementos mais simbólicos desta terra, os índios e a igreja, complementando com conchas e penas, artefatos típicos da paisagem local. Os índios revelam os primeiros habitantes da cidade de Anchieta, já a igreja remete à história da colonização e chegada dos brancos com o padre Anchieta a bordo, representando a influência católica na formulação da

identidade do povo anchietense. O cetro alude ao símbolo da ascensão, conforme sugere Durand (2012), aquele desejo de conectar-se com o Alto. A cultura indígena e a doutrina cristã são as experiências que mais estão presentes no imaginário de Ronaldo Moreira e que ele transfere para as obras. O brasão de Anchieta resgata a imagem da aldeia de Rerigtiba e sua transformação de aldeia em cidade.



Figura 20: Visita Fabulosa de Américo Vespúcio.  
Fonte: Arquivo pessoal.

### *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio (1995)*

Quadro ilustra a chegada do homem branco em Rerigtiba, região onde viviam os índios. Este local foi renomeado com o nome de Anchieta posteriormente, em 1887, como uma homenagem ao padre. O tema ilustrado na obra de Ronaldo Moreira trata dessa chegada às terras indígenas e nos faz entender esta relação índios *versus* brancos como pacífica, como se não tivesse existido confronto em momento algum da história da colonização. O cenário é o mesmo que se encontra na cidade, mar da cor verde-esmeralda, montes verdejantes, aves, peixes e flora diversificada.



Figura 21: Tela sem título.  
Fonte Arquivo pessoal.

*Tela sem título (1996)*

Este quadro sem título retrata a fundação da vila de Rerigtiba com a catequização dos índios pelo Padre Anchieta e a utilização de sua força de trabalho para a construção da Igreja de Nossa Senhora da Assunção e a projeção da figura do padre como santo fundador da cidade de Anchieta-ES. O padre os “amaciava”, conforme relata o próprio Ronaldo Moreira:

Outrossim, singra viril a nau cristã do temerário José de Anchieta exímio conhecer das coisas do mar, embocadura adentro e lhe faz construir sobre a penedia seu Templo-Fortaleza e dissimina [sic] a sua fé entre os gentios, amaciando-lhes os hábitos provocando-lhe a ruptura de sua Cultura Brasilis. (Ronaldo Moreira, sem data)

Aqui se notam não só os índios, mas também a natureza que se projeta em Anchieta, com as palmeiras e coqueiros; os animais de espécies exóticas e a igreja, o templo sagrado, no cerne da cidade. Nesta obra o padre figura como o mártir salvador dos índios, aquele que catequizou para salvar as almas dos “selvagens” e sua convivência com os mesmos, remetendo a uma relação de pai e filhos. Anchieta era o herói que salvava do inferno aquelas almas que se julgavam estarem corrompidas e, dessa relação de “pai com filhos”, surgiu uma devoção e subserviência que culminou nos índios construindo a igreja e tornando-se servos do santo padre, mensageiro de Deus.



Figura 22: De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian.  
Fonte: Arquivo pessoal.

Talvez este seja o retrato mais fiel do que houve em terras indígenas quando da chegada dos brancos ao Espírito Santo, mais precisamente onde se localiza a cidade de Anchieta hoje. O imaginário de Ronaldo Moreira nos revela que os índios lutaram para defender suas terras (remetendo à *Idade de Ferro*<sup>21</sup> mitológica), muitas vezes aliados dos franceses contra os piratas e demais inimigos que navegavam nossos mares, estes “corsos alienígenas”. Os índios confrontaram e lutaram contra a chegada dos brancos e desse confronto resultou a devastação de tribos e a chacina generalizada dos índios.

Epopeia magnífica mais recente, quando o defensor dos mares e das terras de El Rey, fiscaliza e executa com sucesso sua empresa de guerra contra a pirataria dos corsos alienígenas tendo como palco a Baía de Anchieta, esse caldal estuarino, riquíssimo em madeiras escolhidas até as ilhas piumentes. Em belíssima saga de perseguição e canhonaria desenhava-se em águas límpidas e vegetação incorruptível um cenário vibrante em cores e movimentos. (Ronaldo Moreira, sem data)

---

<sup>20</sup> “O justo Mem de Sá, presidente do Brasil” [tradução nossa] acreditamos que o artista fez um trocadilho com a obra de autoria de José de Anchieta *De Gestis Mendi de Saa*, “As realizações de Mem de Sá” [tradução nossa].

<sup>21</sup> “A pior foi a Idade do Ferro. O crime irrompeu, como uma inundação; a modéstia, a verdade e a honra fugiram, deixando em seus lugares a fraude e a astúcia, a violência e a insaciável cobiça. Os marinheiros estenderam as velas aos ventos e as árvores foram derrubadas nas montanhas para servir de quilhas dos navios e ultrajar a face do oceano. A terra, que até então fora cultivada em comum, começou a ser dividida entre os possuidores. Os homens não se contentaram com o que produzia a superfície: escavou-se então a terra e tirou-se do seu seio os minérios e metais. Produziu-se o danoso ferro e o ainda mais danoso ouro. Surgiu a guerra, utilizando-se de um e de outro como armas; o hóspede não se sentia em segurança em casa de seu amigo; os genros e sogros, os irmãos e irmãs, os maridos e mulheres não podiam confiar uns nos outros. Os filhos desejavam a morte dos pais, a fim de lhes herdarem a riqueza; o amor familiar caiu prostrado. A terra ficou úmida de sangue, e os deuses a abandonaram, um a um, até que ficou somente Astréia, que, finalmente, acabou também partindo.” (BULFINCH, 2002, p. 123)



Figura 23: Queda do Padre.  
Fonte: Arquivo pessoal.

### *Queda do Padre (1996)*

Quando se visita a cidade, o que se ouve dos moradores e das fontes oficiais é que o nome *Ubu*, que nomeia uma das praias da cidade, significa “queda do padre” em tupi-guarani e que este nome foi dado porque quando o padre Anchieta faleceu, os índios o transportavam para o sepulcro pela praia quando o corpo escorregou e caiu na areia, o que gerou comoção e fez com que os índios imediatamente gritassem “Ubu! Ubu!” (“Padre caiu!”). Este quadro de Ronaldo Moreira ilustra o mito contado em Anchieta, mas aqui se tem a descrição visual do que teria sido este evento. Na parte superior do quadro, temos uma concha e dentro a inscrição *Ubu 1597*, local e ano de falecimento do padre.



Figura 24: Transgênica.  
Fonte: Arquivo pessoal.

*Transgênica (1997)*

Esta tela inicia a fase abstrata de Ronaldo Moreira. De suas experiências, o artista nos envolve em uma narrativa de devires e transmutações como indica o próprio nome da obra. Aqui nos parece que ele tenta romper com o tema da saga do padre Anchieta e a evolução da cidade, dando início a uma temática que parece revelar um pouco do Ronaldo Moreira enquanto pessoa, mais do que como artista. Sua angústia frente às ações de Cronos e o desejo de eterno retorno parecem estar aludidos nestes traços que, a princípio, parecem sem rumo, mas que, no fundo, nos guiam para uma direção: o conflito entre o Cronos, o Tanatos e o Eros do Ronaldo Moreira.

### 3.1 O simbolismo<sup>22</sup> na obra de Ronaldo Moreira

A obra de Ronaldo Moreira destaca o conflito, a antítese é referência em seus quadros. O que será analisado neste tópico serão os mitos que são recorrentes em suas obras e que ele mais utiliza para expressar o imaginário de Anchieta-ES. Dividido em dois Regimes, o Diurno e o Noturno, os mitos serão analisados de acordo com a sua expressividade, conforme eles se apresentam nas obras. No Regime Diurno os mitos se destacam por estarem em clara oposição a um contrário, ou seja, a noite confrontando o dia, por exemplo; já no Regime Noturno serão analisados os mitos que se escondem nos detalhes, que são suavizados, eufemizados, como é o caso das conchas, que são largamente utilizadas por Ronaldo Moreira, mas por seu aspecto minucioso, que quase passa despercebido possui a intenção de destacar o que está para além daquele pequeno objeto, esse efeito Durand (2012) denomina gulliverização, é quando a miniatura torna o alcance do céu mais perto, pois eufemiza a ascensão, que é característica do Regime Diurno, com o intuito de reaver essa ascendência.

Embora Durand tenha subdividido o Regime Diurno em seis categorias de símbolos – teriomórficos, nictomórficos, catamórficos, ascensionais, espetaculares e diaréticos - na verdade, o que estas categorias preconizam são a luta contra o tempo e a morte, estes símbolos vão representar a luta constante contra a finitude da vida, a ferocidade, a disputa contra as trevas, contra o mal que é apontado por Cronos (deus do tempo). O Eros (desejo) dos símbolos do Regime Diurno é derrotar Cronos (tempo) para impedir a chegada de Tanatos (morte), alcançando o Alto, o divino, o mundo transcendente. No Regime Noturno os símbolos direcionam para um único propósito, que é o de abraçar Cronos em direção ao Alto, à elevação; aqui os símbolos não estão em oposição, eles são eufemizados, não há mais uma disputa entre o bem e o mal, já que ocorre a aceitação de Tanatos e de Cronos de forma mais amenizadora, Cronos e Tanatos são revertidos em nascimento, ou seja, os símbolos que remetem ao tempo e à morte são suavizados de tal modo que não se nota fúria, nem desejo de luta e ferocidade contra estas fatalidades da vida, o devir é aceito como a essência maior do ser.

---

<sup>22</sup> “Ciertamente, para que todos estén contentos, se puede partir de la definición clásica del símbolo que los autores dan desde hace al menos un siglo; de Creuzer a Jung, pasando por Lalande, tres caracteres delimitan la comprensión de su noción. Primero, el aspecto concreto (sensible, lleno de imágenes, figurado etc) del significante; luego su carácter optimal; es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar etc), el significado; y, por fin, este último es “algo imposible de percibir” (ver, imaginar, comprender etc) directamente o de otro modo.” (DURAND, 2013, p. 18)

### 3.1.1 O simbolismo do Regime Diurno nas obras de Ronaldo Moreira

Serão analisados os seguintes símbolos: *teriomórficos*, que são os que se referem à animalidade e suas características animais; *nictomórficos*, são os que se referem à escuridão, trevas e à noite; *catamórficos*, são os que se referem às experiências primeiras da infância; *ascensionais*, que são os que se referem à subida, elevação com o intuito de se alcançar o Divino; *espetaculares*, são os que se referem à exaltação, ao brilho, ao heroísmo, à atitude incrível e espetacular do herói e *diaréticos*, que são os que se referem à cisão, à divisão, que dividem dois elementos, mas que são complementares de alguma maneira.

#### 3.1.1.1 *Símbolos teriomórficos*

Os símbolos teriomórficos são os símbolos animais e são os mais presentes depois dos índios. A animalidade da qual expressam estes arquétipos estariam ligados, a princípio, à libido sexual, pois seriam símbolos fálicos para os antigos, segundo Jung (apud DURAND, 2012, p. 71). Estes símbolos estariam representados por pássaros, peixes e serpentes, porém, dentro de uma dada cosmologia, eles adquiririam outras conotações, como nos quadros de Ronaldo Moreira, por exemplo. Alguns destes arquétipos só mantêm seus atributos animais em segundo plano. Em uma análise profunda, animais como serpente e pássaros, vão além dos aspectos que lhes são inerentes. No contexto, a serpente - cuja qualidade secundária seria o do enterramento e mudança de pele -; e o pássaro - que seria a ascensão e o voo (DURAND, 2012, p. 70) - podem ser enquadrados como arquétipos da transição de uma vida pacífica que os índios detinham para uma vida penosa e repleta de conflitos, onde a liberdade estaria cerceada pelo homem branco.

Para Durand (2012), os símbolos teriomórficos seriam a exteriorização do indivíduo frente a uma angústia engendrada pelas mudanças com a qual ele se depara. E foram muitas as mudanças na cidade de Anchieta desde a sua fundação, mudanças não só geográficas, mas também estruturais com influências religiosas e estas mudanças foram sentidas ao longo dos anos por seus cidadãos, influenciando-os e formulando suas percepções, tendo estes devolvido o efeito de tais operações para a cidade em si, e Ronaldo Moreira seria um destes envolvidos cujo produto de tais influências pode ser percebido em suas obras de arte. A angústia frente às mudanças, representadas pelos pássaros e pelas diversas serpentes que ele pinta em seus quadros, pode advir de suas questões íntimas, também pode estar atrelada às locações que ele teve em diversas partes do mundo, já que ele pôde vivenciar outras culturas.

Esse sinal de mudança particular ele talvez tenha transportado para as telas ajustadas na figura do índio, guerreiro abatido de vida devastada.

Os cavalos alados, que vemos em *De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian* em um cenário de guerra e destruição seriam a representação da angústia, do medo da morte e da partida sem retorno, ou seja, mudanças que podem ser perpétuas (DURAND, 2012, p. 76). Neste mesmo quadro, observamos diversos cavalos no céu, como que flutuando, onde um deles é preto e é montado por um guerreiro armado com sua lança, engatando uma ofensiva contra demônios e uma serpente voadora.

Na literatura de Durand (2012), cavalos são o símbolo da fuga do tempo, nos levando para uma leitura em que, aqui, o combate nada mais é do que uma tentativa implacável e ardilosa de se domar o tempo pelo guerreiro, senhor de seu próprio destino, contra uma temerosa e angustiante mudança - o medo do novo que lhe usurpa o próprio tempo - representada pela serpente, que é montada por um demônio que carrega um tridente e uma coroa, representando possivelmente a transfiguração de um tempo que era pacífico até a chegada da coroa portuguesa com seus preceitos religiosos e posterior ruína indígena. “É sempre uma angústia que motiva um e outro [*taurino e equestre*], e especialmente uma angústia diante da mudança, diante da fuga do tempo como diante do "mau tempo" meteorológico. Esta angústia é sobredeterminada por todos os perigos acidentais: a morte, a guerra, as inundações, a fuga dos astros e dos dias, o ribombar do trovão e o furacão...” [grifo nosso] (DURAND, 2012, p. 83).

O ser humano sempre teve necessidade de saber sua própria origem e qual seria seu futuro, obstinado em se encaixar em algum tipo de narrativa, se apegou aos mitos vigentes como um meio de amenizar a angústia por uma resposta. Os mitos têm certa função de preencher algumas lacunas para os quais a humanidade não encontra resposta, é por isso que a existência dos mitos existe desde a mais primitiva criatura e até hoje se dissemina em diversas culturas. Dada às limitações que são inerentes ao ser humano, alguns mitos se repetem em culturas diferentes, mudando apenas o nome e sua origem, mas a sua finalidade é quase sempre a mesma, pois toda cultura tem um mito ligado à fertilidade, outro ligado ao tempo, outro ligado às trevas e assim por diante.

Os mitos tentam explicar o comportamento humano. O funcionamento interno de nossas mentes permanece até hoje um grande mistério para nós. Muitos mitos estão interessados no estranho processo do sono, e os sonhos sempre foram uma fonte de revelação. Os sonhos, como os experimentados por José no Antigo Testamento, ou o da visão da escada de anjos por Jacó, conectam os humanos ao universo sobrenatural. (DELL, 2014, p. 126)

Estes mitos que envolvem dias e noites e animais símbolos da mudança, costumeiramente se relacionam com o mito de Cronos, o deus do tempo. Essa transição de dia para noite, como indicado no quadro *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio*, e animais como serpentes e cavalos que aparecem em *De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian* sinalizam a luta do sujeito contra o tempo e contra a proximidade da morte, que pode ser compreendida como a ceifação da vida, ou o fim de um modo de vida, fim de um pensamento, fim de uma ideologia e outros. Em vida, o objetivo é impedir a mudança que aponta para uma finitude e que acomete todo ser. Nestas obras de Ronaldo Moreira podemos observar essas características de luta contra o tempo, este gatuno em forma de serpente que vem tomar do sujeito - guerreiro, pelejador, herói, protetor - o seu viver; este último, intimado para o combate, monta em seu cavalo, símbolo da força, da fuga e da potência, para fugir a galope do malfeitor terrificante: o tempo.

Interessante notar que, em *Queda do Padre*, Ronaldo Moreira exprime de seu imaginário fatos do cotidiano da cidade, transformando-os por meio de singelos trocadilhos. Na cena, muita coisa acontece, o céu e o inferno já não se encontram mais em cima e embaixo, eles agora se situam lado a lado. A morte daria lugar a uma figura feminina e o diabo é suavizado em seus aspectos físicos. Agora são os índios que carregam o mastro com a cruz outrora carregada pelo padre. Veem-se muitos anjos enquanto planetas flutuam aos montes e borboletas voam pelo céu afora; uma única árvore permanece em riste, solitária na beira da praia; no meio deste emaranhado de situações encontra-se ele, o padre.

A antítese aqui é mais uma vez reforçada pelos interditos de Ronaldo Moreira, há que se ler nas entrelinhas na tentativa de se compreender um pouco do imaginário desse artista e também de uma cidade. Durand (2012) esclarece que a lua tem uma correspondência feminina podendo ser invertida e no lugar ser representada pela figura da própria mulher, mulher esta que pode ir de uma bela jovem a uma terrível virgem, afligindo seus enamorados, como no mito de Endimião, onde Selene, a deusa da lua, coloca o pastor Endimião para dormir em sono eterno apenas para contemplar a sua beleza, longe da ação do tempo (DELL, 2014, p. 144). Aqui podemos julgar a virgem do quadro de Ronaldo Moreira como a deusa do sono eterno, que vem interromper o tempo de vida do padre na Terra.

E, quando a morte e o tempo forem recusados ou combatidos em nome de um desejo polêmico de eternidade, a carne sob todas as suas formas, especialmente a carne menstrual que a feminilidade é, será temida e reprovada como aliada secreta da temporalidade e da morte. Todavia, como a miniaturização da angústia pela carne nos deixava supor, veremos mais tarde que a feminização eufemizante está já a caminho de uma redenção das imagens noturnas. Mas o Regime estritamente diurno da imaginação desconfia das seduções femininas e afasta-se dessa face temporal que

um sorriso feminino ilumina. É uma atitude heróica que a imaginação diurna adota e, muito longe de se deixar conduzir à antífrase e à inversão dos valores, aumenta hiperbolicamente o aspecto tenebroso, ogresco e maléfico da face de Cronos, a fim de endurecer ainda mais as suas antíteses simbólicas, de polir com precisão e eficácia as armas que utiliza contra a ameaça noturna. (DURAND, 2012, p.121)

Enquanto o padre ascende ao plano superior, Saturno o contempla em oposição. Saturno é a versão romana de Cronos, deus do tempo, tem um lado obscuro e frio, sendo creditado a ele a origem da palavra *satanás* e, na tela, pode adquirir uma segunda leitura como o deus romano Netuno, tido como o deus dos mares e filho de Saturno, sua versão grega é Poseidon e, como tal, Ronaldo faz questão de pintar em sua manga o mar do qual Netuno é rei e vesti-lo com roupas singelas, característica que lhe confere a mitologia. Geralmente é retratado como um gigante barbudo. Esta imagem pintada por Ronaldo Moreira também pode ser lida como o Deus do cristianismo devido à aparência típica e o delta com o olho que tudo vê que, segundo a simbologia maçônica, indica a sabedoria e o arquiteto do universo.

Em um quadro geral, até o momento poderíamos ressignificar a obra como a morte (virgem) que interrompe o tempo de vida do padre, sua posterior ascensão indicando um devir, finitude transfigurando-se no *santo* Anchieta, poder que lhe é conferido pela presença dos anjos cujo significado “tinge-se, então, de um matiz ascético que faz do esquema do voo rápido o protótipo de uma sublimação da carne e o elemento fundamental de uma meditação da pureza” (DURAND, 2012, p. 145), acompanhado de perto pelas figuras de Deus e o diabo encarnadas nesta figura ambígua de Saturno/Netuno/Deus, donde há de vir seu julgamento. Da única árvore presente pode-se compreender o sentido de imortalidade, tal como no mito do taoísmo - que confere ao pessegueiro o poder de eternidade - e da mitologia nórdica, cujas árvores que originam maçãs douradas garantem a vida eterna (DELL, 2014, p. 118; 270). Borboletas são a própria encarnação da pureza (*Queda do Padre, Visita Fabulosa de Américo Vespúcio e Tela sem título*) e elas, mais do que nunca, figurariam como a transformação, a mudança que tanto angustia os seres.

### 3.1.1.2 *Símbolos nictomórficos*

As trevas costumam ser outro tema recorrente no mundo da mitologia, representando o mal, o terrível, tendo diversos símbolos nictomórficos (que correspondem à escuridão) que vão desde a noite pura e simples até a água e os animais aquáticos, para citar alguns e estariam ligados ao temor que as crianças possuem da escuridão e tudo o que remete a ela. As experiências vividas em tenros anos alimentam nosso imaginário, que irá transformar em

interditos o julgamento, o pecado, a angústia e a revolta por detrás do manto negativo do negro. Ronaldo Moreira estampa a imagem da igreja e do padre em diversos de seus quadros, elucidando que boa parte de seu imaginário advém das histórias que ecoam nas entranhas da cidade.

A noite possui um isomorfismo com os demais símbolos vistos até aqui, pois se conecta com o sentido de *tempo*, pois os mais primitivos dos povos até mesmo os indo-europeus e os semitas tinham por hábito contar o tempo por noites ao invés de dias, a noite era quem regia o calendário. O mal é quase sempre representado pela cor preta, não é à toa que os jesuítas eram tidos pelo pensador alemão Alfred Rosenberg (1893-1946), como a encarnação do espírito maligno (apud DURAND, 2012, p. 93). Apesar de ter sido canonizado e ficar eternizado como uma figura sagrada e bondosa, o padre Anchieta representa uma figura ambígua, que tanto pende para o bem quanto para o oposto, dependendo do ponto de vista. O padre aparece ora em meio à índios submissos (*Queda do Padre e Quadro sem título*) ora em situações de sofrimento dos mesmos (*De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian*), com suas vestes negras simbolizando a *doutrina*, a norma, a disciplina, o santo ora se conecta com a simbólica do mal, da crueldade, ora com a simbólica do bem, o salvador. Seria Anchieta um demônio travestido como um pseudocatequizador na tela de Ronaldo Moreira? Enfim, as trevas ligam-se à cegueira e, uma vez que o sujeito não possa ver a luz, ele não consegue alcançar o divino, a salvação estando fadado a sofrer uma vida de tempos tempestuosos, desesperançosos e difíceis.

O mito de Édipo serviria para ilustrar tal explicação, onde a cegueira seria seu pior castigo, símbolo de trevas, dor e sofrimento pelo cumprimento de uma profecia. Na mitologia, Laio, rei de Tebas, está entristecido por não ter filhos com sua esposa, Jocasta. Ao consultar o oráculo de Delfos este lhe alerta que seria morto por seu próprio filho. Jocasta engravida logo depois e Laio envia um laçao para que pendure Édipo no penhasco de cabeça para baixo, mas ele não o faz e deixa o menino viver pondo-o em fuga em um cesto que boiava no fluxo do rio. Édipo, então, é encontrado e salvo por um pastor.

Quando adulto, Édipo consulta o oráculo que também lhe alerta que irá desferir mortalmente contra seu pai, mas ele ignora a profecia. Indo em direção a Tebas, no meio do caminho ele encontra e mata seu pai verdadeiro, o rei Laio. Chegando em Tebas ele resolve o enigma da esfinge que guardava a cidade e é prometido em casamento a Jocasta, sua verdadeira mãe, com quem se casa em seguida. Ao descobrir sua verdadeira origem ele perfura seus próprios olhos como autopunição por não ter enxergado sua própria mãe, e por não querer encarar sua família originada de um incesto, enquanto que Jocasta se suicida

(DELL, 2014, p. 192). Como podemos notar, as trevas diante da cegueira de Édipo é condenação suficiente que lhe consente recuperar o tempo ora comungado por pecado em uma tentativa de alcançar elevação e redenção pela infração cometida.

A água escura também remete ao soturno, símbolo do devir, pois conforme Heráclito mesmo costumava dizer, nós nunca nos banhamos nas mesmas águas e por isso mesmo a água teria assim um caráter mortal, pois ela se vai para não mais voltar, assim como a vida. A água estaria conectada com o mito catastrófico do tempo, aquele mal que jaz o seu possessor, essa mudança provocada pelo fluxo das águas, já que a água em que nos banhamos jamais serão as mesmas, são a manifestação concreta do pavor.

Uma outra função da água seria a de servir como um espelho, que reflete o *eu*, estaria relacionado com a *psiqué* e uma de suas funções principais seria a sedução “porque o espelho não só é processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo do duplicado tenebroso da consciência, como também se liga à coqueteria, e a água constitui, parece, o espelho originário” (DURAND, 2012, p. 100). Muito embora Ronaldo Moreira pinte mares verdejantes de águas calmas em suas telas, isso evidencia uma narrativa de caráter antitético, pois o mar é calmo, mas o conflito com todo o resto é visível, uma possibilidade de expor que, apesar do mundo exterior estar tranquilo, representado pela calma das águas que ele pinta, o mundo interior padece em conflitos: conflito de crenças entre o padre e os índios (*Tela sem título*), conflito dos índios com os brancos em defesa de suas terras (*De Juste Mendes Saa Praeside In Brazilian*), conflito com o decurso do tempo e esgotamento da vida (*Queda do Padre*).

### 3.1.1.3 Símbolos catamórficos

Os símbolos catamórficos são aqueles que remetem às primeiras experiências da infância, geralmente, as mais difíceis e dolorosas. Os símbolos que se adéquam a esta categoria são os que remetem à queda, mas em um sentido de trevas e pecado. A psicanálise avalia estes símbolos como tendo um vínculo com a infância, cuja manipulação do recém-nascido de forma brusca e até mesmo o parto seriam a primeira experiência do ser humano com a queda, ou seja, com o medo. “A queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo, dá-nos a conhecer o tempo que fulmina” (DURAND, 2012, p. 113), como em *Visita Fabulosa* de Américo Vespúcio, em que um pássaro, que representa a passagem de tempo é abatido pela flecha de um índio ou no quadro *Queda do Padre*, onde o próprio nome já remete

à queda terrificante do padre, acionando o medo nos índios diante da terrível passagem do padre para um mundo desconhecido para eles.

Os anchietenses atribuem o nome *Ubu*, que dá nome a uma de suas praias, o significado de “queda do padre” porque os índios, ao atravessar a praia que hoje lá está, deixaram o corpo sem vida do padre cair na água e então eles começaram a gritar agitados “ubu!, ubu!” (“o padre caiu! o padre caiu!”). Este fato pode ser observado como elemento presente no imaginário de Ronaldo Moreira que, se utilizando de um mito disseminado na cidade, decidiu ele mesmo contar a sua versão da queda do padre. Em *Transgênica*, o próprio sentido horizontal das figuras abstratas, podem nos remeter a um sentido de queda, a um medo frente às transformações da vida, angústia do tempo esvaído. O alimento também teria sua proximidade com a queda e Freud (apud DURAND, 2012, p. 117) faz uma alusão da queda com o sistema digestivo, associando a carne - tanto como alimento, como carne sexual - com a desmoralização.

No *bundebesb*, sexualidade e manducação da carne estão ligadas num curioso mito. Ariman, o mal, é o cozinheiro do rei zoak e seduz o primeiro casal humano fazendo com que coma carne. Onde nasceu o costume da caça e paralelamente o uso de roupa, porque o primeiro homem e a primeira mulher cobrem a sua nudez com a pele dos animais mortos. (DURAND, 2012, p. 118)

Nos quadros, Ronaldo Moreira parece ter esboçado a figura do índio como um ser puro, inocente e casto, tendo ele pintado indígenas alimentando-se de frutos e peixes, ou seja, como seres da era da *Idade de Ouro*<sup>23</sup> mitológica; já onde aparece a figura do índio matando outros animais, *Idade de Prata*<sup>24</sup> mitológica, ele não é representado alimentando-se dos mesmos, mas apenas caçando, apontando sua natureza como caçador, conforme podemos observar em *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio* e *Tela sem título*. O vegetarianismo seria a contemplação da castidade e da pureza, diferente da carne vermelha, que seria o símbolo da

---

<sup>23</sup> “Estando assim povoado o mundo, seus primeiros tempos constituíram uma era de inocência e ventura, chamada a Idade de Ouro. Reinavam a verdade e a justiça, embora não impostas pela lei, e não havia juizes para ameaçar ou punir. As florestas ainda não tinham sido despojadas de suas árvores para fornecer madeira aos navios, nem os homens haviam construído fortificações em torno de suas cidades. Espadas, lanças ou elmos eram objetos desconhecidos. A terra produzia tudo necessário para o homem, sem que este se desse ao trabalho de lavar ou colher. Vicejava uma primavera perpétua, as flores cresciam sem sementes, as torrentes dos rios eram de leite e de vinho, o mel dourado escorria dos carvalhos.” (BULFINCH, 2002, p. 122)

<sup>24</sup> “Seguiu-se a Idade de Prata, inferior à de Ouro, porém melhor do que a de Cobre. Júpiter reduziu a primavera e dividiu o ano em estações. Pela primeira vez o homem teve de sofrer os rigores do calor e do frio, e tornaram-se necessárias as casas. As primeiras moradas foram as cavernas, os abrigos das árvores frondosas e cabanas feitas de hastes. Tornou-se necessário plantar para colher. O agricultor teve de semear e de arar a terra, com ajuda do boi.” (BULFINCH, 2002, p. 122)

queda, tanto a carne que se come quanto a carne sexual. Na *Idade de Bronze*<sup>25</sup> mitológica com o consumo de carne e o uso de peles animais como roupas, o homem teria noção de si mesmo, noção de que estaria nu, indicando uma queda moral, “mas não inteiramente má” (BULFINCH, 2002, p. 123) assim como o alimento sexual. Diferente, o vegetarianismo seria a contemplação da castidade e da pureza e a queda seria “assim, simbolizada pela carne, a carne que se come, ou a carne sexual, unificadas uma e outra pelo grande tabu do sangue. Assim, o temporal e o carnal tornam-se sinônimos” (DURAND, 2012, p. 118). A *Queda do Padre* sugere o fim das eras onde os homens eram agraciados pelos deuses.

#### 3.1.1.4 Símbolos ascensionais

Em oposição a estes símbolos que indicam medo, pavor e angústia frente ao tempo e à finitude da vida, temos os símbolos que representam a fuga do tempo e a vitória sobre a morte que, nas obras de Moreira, são expressos por uma categoria de símbolos diairéticos e de ascensão. Os símbolos da ascensão são “a ‘viagem em si’, a ‘viagem imaginária mais real de todas’ com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste” (DURAND, 2012, p. 128), a ascensionalidade estaria expressa nos cetros, nas flechas, nos mastros em forma de cruz e lanças.

Estes símbolos ascensionais e diairéticos remeteriam a uma convergência de poder do qual é tomado o sujeito, a virilidade da qual lhe ocorre para dizimar de uma vez por todas o deus do tempo, Cronos. Não é à toa que Ronaldo Moreira pinta índios investindo suas flechas contra um pássaro que pairava no céu (*Visita Fabulosa de Américo Vespúcio*), uma caça ao tempo em uma tentativa de paralisá-lo talvez. Planetas (*Queda do Padre* e *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio*), bem como analisou Durand (2012), também são tidos como símbolos da ascensão e da elevação em um sentido celestial, bem como símbolos que indicam a luta e vitória do herói frente a uma simbólica que remeteria à subida, para ele, “a característica de todas essas escadas é serem celestes e mesmo, algumas vezes, celestes em sentido próprio, ou seja, astronômicas, os sete ou nove escalões correspondendo aos planetas, o último, luminoso e dourado, consagrado ao sol” (DURAND, 2012, p. 128).

Os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda. Essa reconquista pode manifestar-se de três maneiras muito próximas, ligadas por numerosos símbolos

---

<sup>25</sup> “Veio, em seguida, a Idade de Bronze, já mais agitada e sob a ameaça das armas, mas ainda não inteiramente má.” (BULFINCH, 2002, p. 123)

ambíguos e intermediários: pode ser ascensão ou ereção rumo a um espaço metafísico, para além do tempo, de que a verticalidade da escada, dos bétilos e das montanhas sagradas é o símbolo mais corrente. Poder-se-ia dizer que neste estádio há conquista de uma segurança metafísica e olímpica. Pode manifestar-se, por outro lado, em imagens mais fulgurantes, sustentadas pelo símbolo da asa e da flecha [...]. O anjo é o eufemismo extremo, quase a antífrase da sexualidade. Enfim, o poderio reconquistado vem orientar essas imagens mais viris: realeza celeste ou terrestre do rei jurista, padre ou guerreiro, ou ainda cabeças e chifres fálicos, símbolos cujo papel mágico esclarece os processos formadores dos signos e das palavras. (DURAND, 2012, p. 145)

A asa, outro símbolo ascensional que aparece em *Queda do Padre e Tela sem título*, vem retomar o sentido de pureza, de elevação, o lirismo sutil que a figura do anjo vem transmitir, cujas asas conduzem ao céu e à purificação. Vê-se a conversão da ave também em asa e sua posterior conexão com o sentido dado ao anjo na figura da única e singular pena que surge no quadro de Ronaldo Moreira *De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian*. No *Brasão*, as penas representam o índio, o guerreiro, o simbólico da vitória e ascensão em oposição à queda. Já a águia, que é um símbolo que foi apropriado pelos nobres de Roma e pelos imperadores seguintes, largamente utilizada em heráldica, exprime o significado de “mensageiro da vontade do alto”, representando o volátil, a pureza.

Durand (2012) explica que “o pássaro em geral é o coroamento da Obra, enquanto que a serpente é a base e os outros animais o centro” (DURAND, 2012, p. 133), mas o que se vê em *De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian* é justamente o contrário. Aqui a serpente aparece na parte superior enquanto que a águia aparece no canto inferior esquerdo sendo atingida por uma bala de canhão, remetendo à queda dos patrícios portugueses e da igreja, de acordo a figura do soldado que aparece erguendo uma bandeira com a cruz da ordem de Cristo nela estampada, e a figura do que seria um bispo sendo escorraçado pelos índios. A cruz da ordem de Cristo é também conhecida como a cruz de Portugal e remonta ao cristianismo, às navegações e aos descobrimentos e caracterizava a Ordem dos Cavaleiros de Cristo de Portugal, esta instituição religiosa e militar tem sua criação atribuída ao rei D. Dinis nos idos de 1300.

A necessidade de ascensão pelos mortais cria uma outra simbólica que comunga com tudo o que se refere ao “Alto”, “o Altíssimo”, que estaria fora do alcance dos homens por ser demasiado transcendente, o que caracteriza o processo de gigantização das imagens religiosas que vemos por aí e Ronaldo Moreira utiliza-se desta técnica quando representa um no quadro *Queda do Padre* sob a alcunha de Netuno/Saturno/Deus, figura que já foi aqui abordada. “‘A contemplação do alto dos cimos dá a sensação de uma súbita dominação do universo.’ A sensação de soberania acompanha naturalmente os atos e posturas ascensionais” (DURAND,

2012, p. 137). A gigantização teria como função a elevação e potência.

Ainda que caveiras e crânios sejam indicativos de morte na mitologia de Durand (2012), crânios passariam a ter uma analogia com o corpo celeste solar em algumas culturas cujos olhos seriam luminárias e a coluna o eixo do mundo. A cabeça também teria sua gigantização metafórica separando-a em importância do resto do corpo, “a cabeça é centro e princípio de vida” (DURAND, 2012, p. 141) e Ronaldo retrata seus crânios exatamente acima do monte e onde ocuparia o mais imponente de todos os corpos celestes, o sol (*De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian*), indicando, por analogia, a sabedoria do Grande Criador.

### 3.1.1.5 Símbolos espetaculares

Encontramos nas cores que o artista colore suas telas a antítese aos símbolos das trevas. O azul do céu vem indicar pureza, tranquilidade, serenidade, a paz de espírito que não se encontra na cor preta e tudo que remete à escuridão, às trevas, ao medo. O céu límpido já é em si um fenômeno que contempla as terras de Anchieta-ES, o azul celeste é a transfiguração do sublime. “Bachelard mostra que esse céu azul, privado do cambiante das cores, é “fenomenalidade sem fenômeno”, espécie de nirvana visual que os poetas assimilam quer ao éter, ao ar ‘puríssimo’[...]” (DURAND, 2012, p 147-148).

Ronaldo Moreira é um artista singular quando se apropria das cores. O azul, o verde, o dourado e o vermelho são cores bem marcadas que estão presentes em quase todos os quadros. A harmonia com que utiliza as tonalidades, tanto para indicar serenidade quanto para indicar agitação, chegam a causar excitação. O dourado, ora puxado mais para a cor terra ora para um tom mais alaranjado, poderia estar conectado com a espiritualização, seria mais como um reflexo indicando o símbolo solar, que comunga com a luz e a elevação. E sendo o dourado o reflexo do sol, isso implica a magnitude que o sol possui para a história da mitologia. Em algumas culturas o sol está relacionado com o pássaro, como no masdeísmo (religião do antigo Irã), que representa o sol como “um galo que anuncia o nascer do dia e os nossos campanários cristãos têm ainda este pássaro que simboliza a vigilância da alma à espera da vinda do Espírito, o nascimento da Grande Aurora” (DURAND, 2012, p. 149-150).

Em *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio* podemos notar a presença de uma figura indígena na frente do sol fazendo clara alusão ao que poderíamos chamar de deus indígena, no caso, *Guaraci*, o deus do sol, segundo a tribo Tupi-Guarani. Guaraci é tido como o protetor dos seres que transitam durante o dia. Nesta tela, vemos a noite surgindo do lado direito enquanto Guaraci, o deus do sol, posiciona-se alerta do outro lado. O encontro entre dia e

noite nos remete ao encontro de Guaraci e Jaci, a deusa lua, guardiã da noite. Diz-se que Jaci é a deusa dos enamorados e tem por missão incitar a saudade no coração dos caçadores fazendo com que eles retornem o quanto antes para os braços de suas amadas. Quando da passagem do dia para a noite, os índios costumam dizer que Jaci foi ao encontro de Guaraci e é quando as esposas da tribo rogam para que os deuses protejam seus maridos caçadores.

O que se nota em *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio* é que Guaraci, armado com seu arco e flecha, parece mesmo disposto a zelar por seus filhos na Terra enquanto Jaci surge virginal trazendo consigo a noite para encontrar-se com o deus do sol e despertar a saudade no coração dos apaixonados caçadores. Nos demais quadros, especialmente em *Transgênica*, onde o dourado-terra mais se destaca, captamos toda “a potência benfazeja do sol nascente, do sol vitorioso da noite que é magnificada, porque não se deve esquecer que o astro, em si mesmo, pode ter um aspecto maléfico e devorador e ser, nesse caso, um "sol negro". É a ascensão luminosa que valoriza positivamente o sol” (DURAND, 2012, p. 149-150).

#### 3.1.1.6 Símbolos diairéticos

Como os símbolos do Regime Diurno possuem estreita relação com a antítese, vimos até o momento diversas simbólicas de oposição que se encaixam nesta denominação nos quadros de Ronaldo Moreira. Os símbolos diairéticos não poderiam ser excluídos, visto que eles também possuem uma íntima antítese que Durand (2012) identificou com o ato sexual. Para ele, o herói seria uma figura de referência junto com as armas pontiagudas e cortantes, pois que o herói representa a cisão, ele rompe com os juramentos, ele representa a transcendência e um herói nunca vai para a batalha sem as suas armas, e não há nada mais viril do que um mastro com ponta afiada erguida para o céu, indicando potência e superioridade e que vai seccionar o alvo, provocando uma cisão de profunda conotação sexual.

[...] parece-nos que o simbolismo diairético, longe de excluir a alusão sexual, a reforça. Porque a sexualidade masculina não é "doze vezes impura". É pelo contrário símbolo do sentimento de potência e não é sentida pelas crianças humanas como doença ou vergonhosa ausência. É nesse sentido que se encontram, numa espécie de tecnologia sexual, as armas cortantes ou pontiagudas e os instrumentos aratórios. Uns e outros são a antítese diairética do sulco ou da ferida feminizada. (DURAND, 2012, p. 160)

Flechas e lanças parecem confluir para uma simbólica do erotismo, pois, como podemos observar em *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio* e *Queda do Padre*, a empunhadura das armas é feita de forma a aludir ao símbolo fálico de que Durand (2012) nos

fala. No primeiro quadro é possível notar os índios deitados, segurando o arco e flecha entre as pernas, como se a arma fosse a sua versão feminina. Já no quadro *Sem título*, o objeto fálico aparece nas mãos das mulheres, onde índias socam pilões com gigantescos socadores. Aqui, os índios aparecem com um serrote cortando um tronco de árvore e, embora tenha uma função de divisão, o serrote não deve ser interpretado no mesmo sentido das outras armas, visto que em nada se assemelha à ascensão, à verticalidade que vem denotar potência, o serrote indicaria mais um infligimento de submissão do que propriamente de virilidade.

Em *De Juste Mendes Saa Praeside in Brasilian* as lanças dão lugar a machados e tacapes nas mãos dos índios, embora se diferenciem dos objetos fálicos, não devemos negar seu poder de sublevação, aqui também a virilidade se encontra presente dando aos índios o atributo que separa os heróis dos vilões. É interessante notar a enorme lança nas mãos do guerreiro montado em seu cavalo flutuante que já foi analisado acima. Esta imagem da lança apenas corrobora o simbolismo ora analisado, que seria uma tentativa de intimidar o inimigo por meio da força empunhada por sua lança enquanto que o inimigo podemos interpretar como Cronos (deus do tempo) ou mesmo Kroni, este último trata-se de um demônio indiano, cruel e impiedoso, que faz parte da crença da Índia até os dias de hoje. Também pode ser compreendido como Kali, a deusa hindu que representa a morte, conhecida também como *Mãe Negra*. Seu poder de destruição está ligado, principalmente à morte do ego.

A deusa Durga materializou Kali para exterminar de uma vez por todas o demônio Raktavija cujas gotas de sangue davam origem a novos demônios, assim, Kali procedeu e, ao mesmo tempo em que os executava com uma espada também bebia de seu sangue para que novos demônios não nascessem mais (DELL, 2014, p. 264). Por vezes, Kali é representada com o tridente de Shiva nas mãos. No quadro de Ronaldo Moreira, ainda em *De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian*, este demônio, além de carregar um tridente está montado no símbolo da mudança e do fim de um ciclo, a serpente, e muito próximo a ele, uma mão sem corpo segurando uma taça deixa cair seu líquido vermelho, que tem forte menção ao sangue, que indica sacrifício e uma promessa de que a vitória do herói sobre a Mãe Negra permitirá a ele obter energia vital renovada.

Em *Transgênica* observamos traços transversais flutuando na parte de cima do quadro em oposição aos demais traços que se encontram na horizontal; a cor cinzenta e a propagação em forma de fumaça logo acima indicam uma possível aspiração à elevação, talvez, e uma ruptura com o momento íntimo em que se encontra Ronaldo Moreira. A virilidade e a potência estão expressas nestas linhas que se destacam dos demais traços, tanto em sentido quanto em cores.

### 3.1.2 Análise do simbolismo do Regime Diurno na obra de Ronaldo Moreira

Neste tópico, pretende-se lançar um olhar sobre as obras de Ronaldo Moreira buscando evidenciar nos elementos que são recorrentes o Regime Diurno da imagem. A partir da identificação de tais elementos, interpretar o sentido dos mesmos na obra do artista. Examinando os quadros *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio de Américo Vespúcio*, *Tela sem título*, *Queda do Padre*, *Transgênica e Brasão*, observa-se que as figuras do índio, do padre, das armas e da serpente são as que mais se repetem e que remetem aos aspectos da antítese do Regime Diurno. A partir desta seleção, será feita uma análise de cada um destes elementos de acordo com o seu significado próprio e também seu significado para além de si nas obras do artista identificando quais outros sentidos tais elementos remetem. Conforme sugere Durand (2012), a simbólica dos mitos não se resume a si mesmo, por exemplo, uma serpente pode representar o próprio animal rastejante como pode remeter a um senso de mudança e é com este suporte teórico de Durand que será investigado o sentido do índio, do padre, das armas e da serpente nas obras de Moreira.

#### 3.1.2.1 A figura do Índio

A figura do índio, amplamente explorada nas telas de Ronaldo Moreira pode remeter à figura do indígena em si, ou seja: povo primitivo; primeiros habitantes brasileiros; que viviam da caça, da pesca e da colheita; seres que possuem seus deuses particulares e que viviam em ocas espalhadas por uma aldeia normalmente situada em meio às florestas e rios; que possuíam seu próprio dialeto, suas próprias normas e costumes; povo de cultura dinamizada e onde os papéis feminino e masculino eram bem definidos. Por seu papel em relação às terras brasileiras e por seu sentido de *origem* podem ser comparados ao mito de origem, de criação do mundo, podendo remeter ao Caos, que gerou Gaia (Terra), Eros (desejo), Érebo (trevas), Nix (noite) e Tártaro (o mundo subterrâneo) (DELL, 2014, p. 20). Aqui o índio seria como aquele que descortina o Brasil, dando início a todo o resto, estaria estreitamente conectado com o início do país, da nossa existência.

No coração de todas as mitologias do mundo existe a crença de um reino sobrenatural, além de nossas vidas cotidianas prosaicas. Esse “outro mundo” normalmente precede a humanidade e é a fonte de todos os seres, avivando o universo e dando significado às nossas existências. É esse domínio sobrenatural que dá origem aos deuses, monstros e magia que, juntos, formam a base de todas as mitologias. (DELL, 2014, p. 17)

Por seus dotes como caçador, o índio estaria também ligado às figuras de animais selvagens, predadores terríveis, identificando-se com os símbolos teriomórficos (que correspondem à animalidade). Essa animalidade, da qual nos remete a figura indígena, no Regime da antítese de Durand (2012) tem correlação com Cronos, deus do tempo, o devorador e, não por acaso, diversas culturas propagavam lendas sobre um ser devorador de lua. Este ser para algumas aldeias, como os bosquímanos, por exemplo, era representado pelo leão, ou seja, o sol era transfigurado na figura do leão, este, por sua vez, era o responsável pelo desaparecimento da lua. Entre os índios da etnia tupi, este ser devorador era caracterizado na figura do jaguar (onça), que “é essencial nas mitologias asteca e maia, [...] Para os maias, os jaguares podiam viajar entre os vivos e os mortos e protegiam a família real. [...] Os astecas possuíam guerreiros jaguares que se vestiam imitando esses animais” (DELL, 2014, p. 17). Portanto, a leitura que podemos fazer até o momento é que o índio poderia ser compreendido como o ser em si e também poderia ser remetido ao próprio leão devorador do tempo, pois ele serve de divisa entre uma era que perdurou até a aparição do homem branco, remetendo a Cronos, arrematando o ciclo indígena.

O índio também faz analogia com Guaraci, o deus do sol para os tupi-guaranis, lembrando-nos de como a natureza é, para os índios, sua principal fonte de mitos, magia e misticismo. O sol, na leitura de Durand (2012) pode ser associado ao leão devorador, porém, ele vai se manifestar de duas formas: ele pode ser devorado pelo leão e ao mesmo tempo ser o próprio leão, o que lhe confere certa obscuridade, sendo concebido como o sol negro, podendo representar tanto a divindade como as trevas (DURAND, 2012, p. 88) e por isso mesmo estar fortemente ligado às mudanças, às questões do tempo.

De simbólica animal, o índio também poderia estar associado aos símbolos nictomórficos (que correspondem à escuridão), quando o sol devorador dá lugar a uma lua sanguinária, pois algumas culturas possuem a crença de que a face oculta da lua é dotada de uma boca dentada que aspira todo o sangue derramado na terra, sendo chamada de “lua ruiva”, uma lua antropófaga que designa “lugar da morte, signo do tempo, é assim normal atribuir à lua, e especialmente à lua negra, um poderio maléfico. Esta influência maligna aparece no folclore hindu, grego, armênio e entre os índios do Brasil” (DURAND, 2012, p. 103). A lua possui isomorfismo com a feminização, pois seu principal elo de ligação seria o ciclo menstrual a que as mulheres estão submetidas todo mês, ciclo este que, segundo algumas culturas, seguiriam o ciclo da lua também, este último exercendo influência nas regras femininas.

Os índios da América do Norte dizem da lua minguante que “está com as regras”. “Para o homem primitivo”, nota Harding, “o sincronismo entre o ritmo mensal da mulher e o ciclo da lua devia parecer a prova evidente de que existia um elo misterioso entre eles.” Este isomorfismo da lua e dos períodos menstruais manifesta-se em numerosas lendas que fazem da lua ou de um animal lunar o primeiro marido de todas as mulheres. (DURAND, 2012, p. 103)

A figura do índio pode nos levar para diversas outras direções, conforme a leitura que for dada à mesma. Por seus atributos como caçador e guerreiro, o índio pode denotar ascensão e potência, aquele que luta contra os demônios da natureza, que se angustia com os indícios de mudança e com o fluir do tempo, inquirindo suas armas contra esse leão devorador e tirano, que se apresenta sob as diversas faces de Cronos. O índio seria como o prenúncio da bravura, da força e da audácia frente os perigos da selva e do tempo, suas armas seriam o seu substituto para a valentia e coragem. O arco e a flecha são os elementos que precedem à figura do índio, não é preciso antever o índio para associar tal armamento à sua figura, o arco e a flecha são eles em si a representação simbólica do próprio índio, símbolo fálico, ereto, de ascensão que visa indicar a virilidade e a potência, neste caso, o índio se equiparia à figura do herói.

Poderia estar também associado à liderança, já que os índios fazem uso de adornos pelo corpo indicando hierarquia dentro da tribo e o cocar seria o objeto que mais serve para simbolizar o indígena. Não só o cocar tem funções e elementos específicos, mas ele é utilizado principalmente no topo da cabeça, parte do corpo mais superior, regente de todo o corpo, ocupando assim uma posição de superioridade e destaque em relação às outras partes do corpo, estaria associada à “esfera celeste”, denotando posição de liderança, indicando que, quem usa um cocar pode ser o cabeça da tribo, aquele que é mais viril, que tem mais vigor. A cabeça, parte do corpo que abrigará o cocar, pode nos sugerir os rituais ancestrais de culto ao crânio que algumas culturas praticavam, pois consideravam a cabeça como “centro e princípio de vida, de força física e psíquica, e também receptáculo do espírito. O culto dos crânios seria então a primeira manifestação religiosa do psiquismo humano” (DURAND, 2012, p. 141), indicando a existência da consciência.

A bem dizer, os etnólogos distinguem dois rituais diferentes segundo se trate de parentes ou inimigos, mas a veneração do símbolo cabeça é a mesma nos dois casos, quer seja para os andaman, os papu, os índios da Bolívia, que conservam piedosamente os ossos cranianos dos seus próximos num cesto, ou para os jivaro, os dayak de Bornéu, os mundurucu do Brasil, que praticam a conservação das cabeças cortadas ao inimigo. (DURAND, 2012, p. 141)

### 3.1.2.2 *A figura do Padre*

O padre pode ser lido como um monarca, detentor de poder, mensageiro do céu na Terra, que possui estreita relação com o simbolismo da ascensão, o padre é aquele que se eleva, a divindade, o santo, o anjo de asas que galga aos céus. O monarca é categoria de soberanos e potestades, de figuras que ascenderam ao poder, que lutaram, que venceram, que desbravaram aproximando-se, desta maneira, da figura do herói e refletindo posterior associação do monarca com alguma divindade que dariam origem a “todas as filiações heroicas dos “filhos do céu” e do sol. [...] Esse simbolismo, ao dramatizar-se, metamorfosear-se-á no do Esposo celeste, companheiro fecundador da deusa mãe, e pouco a pouco os atributos da paternidade, da soberania e da virilidade confundir-se-ão” (DURAND, 2012, p. 138). Isso significaria dizer que ao padre é conferido o poder divino de ser celestial, o anjo protetor; também é aquele que cuida de seus semelhantes e provê tal qual um pai, conforme o costume dos padres de praticar a caridade, alimentando os mais carentes, seja com alimento ou com palavras. Ao padre também é conferido um poder de autoridade, de soberania quando estes se propõem a pregar em liturgia; também é tido como uma pessoa de coragem quando enfrenta adversidades para intervir em favor do próximo.

A potência das autoridades religiosas pode estar presente em sua mitra assentada no alto da parte mais significativa do corpo humano, a cabeça, simbolizando o sol, estrela celeste. “Fonte de luz e calor, símbolo do dia, o sol é fundamental para as mitologias. Seu previsível desfile pelo céu levou muitas culturas a concluir que algum ser controlava seu movimento. [...] Na mitologia persa, as divindades solares são Aúra-Masda e Mitra, ambos deuses poderosos” (DELL, 2014, p. 42). Não por acaso os papas utilizam a mitra papal, espécie de chapéu feito de ouro e pedras preciosas, representando a sua opulência. A mitra seria o chifre da autoridade religiosa porque “o chifre sugere a potência não só pela sua forma, como também pela sua função natural é imagem da arma poderosa (DURAND, 2012, p. 143).

[*O chifre*] É troféu, quer dizer, exaltação e apropriação da força. O soldado romano valoroso acrescenta um *corniculum* ao capacete e, por esta contaminação simbólica, compreendemos a função do amuleto ou do talismã: “A figuração de certos animais, munidos de armas naturais, ou das partes características isoladas destas, serve muitas vezes de meio de defesa contra a influência dos demônios...” (DURAND, 2012, p. 143)

Estes amuletos seriam um artifício para afugentar demônios atribuindo a seu detentor poderes perante o inimigo. Carregar o chifre, o símbolo fálico do outro, como um troféu

ganho em uma batalha significa atribuir potência a quem o detém. A mitra papal seria o equivalente do chifre, igualando-se em prestígio e poder. Neste caso, o padre se configuraria como o enviado de Deus, o monarca na terra, aquele que detém o chifre, ou seja, o poder; é aquele que derrotou o inimigo e agora utiliza seu chifre acima da cabeça como um troféu em sinal de autoridade, ostentando todo o poder que agora ele possui. Padre é também a extensão do todo angelical, remetendo à pureza celestial, à assexualidade que lhe é característica implicando em um ser virginal. O padre seria a encarnação da luz mais intensa e poderosa tal qual o pai criador, Deus. Aquele que, além de prover, é soberano, guia e herói, pois protege dos demônios. Além de chifre, símbolo da potência, o chapéu papal, que é dourado por um motivo específico, tem correspondência com a coroa de raios solares do deus Mitra-Hélios, de onde se inspira o simbolismo da coroa e da auréola, bem como a tonsura dos clérigos.

Bachelard desvela bem o verdadeiro sentido dinâmico da auréola, que não passa da “conquista do espírito que pouco a pouco toma consciência da sua claridade... a auréola realiza uma das formas do sucesso contra a resistência à subida”. Em conclusão, o isomorfismo da luz e da elevação estaria condensado no simbolismo da auréola e da coroa, e estas últimas na simbólica religiosa ou na simbólica política seriam as cifras manifestas da transcendência. (DURAND, 2012, p. 151)

Há uma dimensão da qual o padre está próximo que é a do sacrifício, como alguém que de certa forma sacrifica-se ou será sacrificado para salvar os outros assim como no mito de Prometeu. A vida do padre teria sido em função da missão de edificar uma cidade, onde Deus seria o guardião e ele o herói protetor, incorporando o mito fundador. Nessa mesma lógica, ele incorpora o mito de Prometeu, aquele que traz conhecimento e guia a humanidade no sentido de se desenvolver. Poderíamos dizer, então, que o Santo Anchieta seria o equivalente ao mito de Prometeu, enquanto Ronaldo Moreira seria o mito de Hermes, que representava a ambiguidade, a disputa da racionalidade e da subjetividade. Enquanto Hermes ensina a trabalhar os quatro elementos, o padre Anchieta ensina a trabalhar o fogo para subjugar os quatro elementos e o homem não ficar à mercê da natureza, então, o homem com o fogo poderia realizar construções e dominar o calor e o frio. O padre representaria a racionalidade. Conseguimos, mesmo em Anchieta-ES, encontrar um mito universal dos gregos, consolidando o trabalho de Durand (2012) que é encontrar o mito grego no imaginário local. Mesmo transformados eles encarnam o mesmo arquétipo.

### 3.1.2.3 *A figura das Armas*

As armas para Durand associam-se ao gesto postural, indicando sua verticalidade, cuja ascensão é a tônica, atraindo para esta relação armas que convergem com o senso de purificação e iluminação, indicando elevação, como podemos observar nas flechas, espadas e afins. As armas, especificamente as flechas, compartilham com os pássaros a qualidade do voo, a flecha assimila a liberdade, agilidade e movimento de subida das aves e, em alguns casos, ela passa a adquirir um sentido de “vigilância e de expectativa da união divina”, como nos obeliscos das igrejas, onde a figura de um galo aparece entrecortada por uma flecha no campanário. Asa e flecha estão conectados, pois a asa suscita o impulso que a flecha detém; e a flecha o voo da asa, porém, a flecha, quando inverte sua posição e toma o impulso da descida, pode adquirir o sentido de raio e “sobretudo pela sua assimilação do raio, a flecha acrescenta os símbolos da pureza aos da luz, a retidão e a instantaneidade vão sempre de par com a iluminação” (DURAND, 2012, p. 134). A flecha representaria aquele que se deixa levar por práticas espirituais, sujeito detentor de uma vida imaculada cuja existência é contemplativa e os sentidos sofreram penitência, ela seria, desta forma, a sublimação da carne e item de aspiração à pureza. A flecha, por sua referência à velocidade e ascensão costuma ser vista em imagens de cupidos e sagitários, justamente por seu sentido de purificação e alcance, sendo assim, “*A transcendência está sempre, portanto, armada*” [grifo do autor] (DURAND, 2012, p. 159).

Ao lado das flechas, Durand (2012) também analisa neste mesmo rol as espadas, os cetros, gládios e armas cortantes que, por sua conotação fálica, adequa-se ao senso de ascensão e elevação mesma das flechas, porém, aqui, o brilho de tais armas remeteria ao brilho dos raios solares que, conforme já analisamos, indicaria para o sujeito a noção de sua própria luz, seria, por assim dizer, o símbolo da transcendência. Diferente das flechas, o que estas armas secundárias teriam seria a questão de corte, indicando uma possível divisão, uma cisão entre o bem e o mal; corroborando também para uma conotação sexual, já que seriam símbolos fálicos cujo corte e aprofundamento indicaria a penetração do masculino no sulco feminino da carne, revelando assim toda a sua potência, virilidade e soberania, cuja inspiração estaria no mito de Apolo, que mata uma serpente com suas flechas e “é esta espiritualidade do combate que a psicanálise destaca numa notável constelação hugoliana onde vêm confluir em torno da atividade intelectual a espada, o pai, a potência e o imperador” (DURAND, 2012, p. 161).

#### 3.1.2.4 A figura da Serpente

“As cobras são um dos adversários mais antigos da espécie humana. Alguns estudiosos sugeriram que, no mito, elas representam símbolos fálicos, enquanto outros as têm associado a mães da terra (uma vez que vivem no solo)” (DELL, 2014, p. 232). A serpente e suas variações possuem diversos simbolismos. Seu primeiro significado pode ser atribuído quanto à sua qualidade de ser um animal que rasteja e abate suas presas sorrateiramente, é um ser que tanto se esconde embaixo da terra quanto se arrisca em plena luz do dia em busca de alimento. Estaria também associada à origem da humanidade, ao pecado original, associando-se à mais famosa de todas as cobras, a da história de Adão e Eva. Algumas culturas atribuem a este réptil parte de suas mitologias.

A serpente mais infame da tradição judaico-cristã é aquela que aparece no Jardim do Éden. Deus a castiga, forçando-a a rastejar sobre o ventre – o que sugere que ela, originalmente, tinha pernas. Mais tarde, Moisés criou uma serpente de bronze que milagrosamente curava as picadas do réptil. Em outras mitologias, as cobras podem assumir proporções gigantescas: Apolo combateu a poderosa Píton (uma espécie de dragão, embora geralmente retratado como uma serpente), enquanto o deus nórdico Thor lutou contra a maior de todas as cobras, a Serpente de Midgard. Essa criatura, também conhecida como a Serpente do Mundo, enrolava-se ao redor de todo o globo. (DELL, 2014, p. 232)

Às serpentes também estaria relacionada sua boca, com as garras que servem para matar e ferir, a porta de entrada para o inferno cujo engolimento estaria associado com a queda, indicando um trajeto de aflições e apuros. Estas mesmas garras seriam a representação da crueldade e da agressividade, seria o animal “o que agita, o que foge e que não podemos apanhar, mas é também o que devora, o que rói” (DURAND, 2012, p. 90). Estaria em conluio com o senso de medo e dor e, por sua qualidade como um ser belicoso e devorador, manteria relação com o tempo e poderia ser transfigurado como aquele que extermina o tempo guiando para a morte. Serpentes podem ser tidas como demônios, simbolizando o “sobrenatural nefasto”. Por sua proximidade com a passagem de tempo, remeteria também aos mitos que tratam da imortalidade, como pregam algumas culturas.

A imortalidade tende a ser uma prerrogativa dos deuses, mas mesmo eles, às vezes, precisam trabalhar para isso. Os deuses hindus, temendo perder a imortalidade, decidiram criar mais *amrita*, o néctar da vida eterna. Para fazer isso, foram obrigados a agitar o Oceano de Leite, o que conseguiram usando uma serpente enrolada ao monte Meru equilibrado sobre uma tartaruga (um avatar de Vishnu). Uma das extremidades da serpente foi puxada pelos demônios, e a outra, pelos deuses. Quando o *amrita* foi produzido, demônios e deuses lutaram por ele: felizmente, os deuses foram vitoriosos. (DELL, 2014, p. 162)

À serpente associa-se o senso de queda, principalmente moral, indicando a possessão pelo mal, sendo a queda o símbolo do pecado e também da morte. A serpente seria então como uma espécie de ladrão da imortalidade, simbolizando assim o destino moral do homem.

### 3.1.3 O simbolismo do Regime Noturno na obra de Ronaldo Moreira

O Regime Noturno é, segundo Durand (2012), o regime do eufemismo. Enquanto no Regime Diurno temos a antítese dos terrores mortais simbolizada sob a forma de figuras eróticas e carnavais, disfarçando o mal metafísico em pecado moral, sinalizando que a fuga do tempo e da morte estão em conluio com o desejo (DURAND, 2012, p. 194), no Regime Noturno temos o que pode parecer uma noite estrelada, serena e tranquila eufemizando a temível escuridão. “O *Regime Noturno* da psique é muito menos polêmico que a preocupação diurna e solar da distinção. A quietude e a fruição das riquezas não é de maneira nenhuma agressiva e sonha com o bem-estar antes de sonhar com as conquistas” (DURAND, 2012, p. 268).

No Regime Diurno encontramos os símbolos da antítese que desencadeavam uma luta contra Cronos, e que sinalizavam um desejo de fuga dissimulada. Já no Regime Noturno esta fuga deixa de existir dando lugar a símbolos que captam a essência do devir, transformando os objetos de culto e adoração de Cronos em amuletos benéficos. Os símbolos do Regime Noturno adotam para si as principais características do tempo, como os ciclos e as qualidades intrínsecas ao devir. Aqui, a fuga do tempo deixa de ser representada pelos símbolos da transcendência e as características do tempo passam a ser encontradas “na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes” (DURAND, 2012, p. 193).

A própria psicanálise já vinha sinalizando a proximidade do tempo (Cronos) e da morte (Tanatos) com o desejo (Eros), desejo este que se mostra ambíguo. No Regime Diurno, o desejo de elevação faz com que símbolos opostos ao amor, por exemplo, sejam representados de maneira mais latente, pois o ódio da carne busca nos contrários a ascensão divina, pois que é a carne que impede esta sublimação, por isso seus símbolos remetem à fuga do tempo, ao “fugir daqui”. O medo e fuga da morte darão lugar, no Regime Noturno, ao culto da mesma. A morte, aqui, será como uma dama a ser cortejada.

Se Eros tinge de desejo o próprio destino, então há meios para exorcizar, sem ser pela antítese polêmica e implacável, a face ameaçadora do tempo. Ao lado do processo metafísico que, pelos símbolos antitéticos, pela fuga ou pelo gládio, combate os monstros hiperbólicos engendrados pela angústia temporal, ao lado de uma atitude diairética, de uma ascese transcendente, a duplicidade, ao permitir a eufemização da própria morte, abre ao imaginário e às condutas que ele motiva uma via completamente diferente. (DURAND, 2012, p. 194)

Durand (2012), explica que o desejo de ser eterno da própria libido pode ser confundido com algo mais efêmero e este “sentimento” confuso, por vezes, pode ser amado e outras vezes ser odiado e combatido. A libido conjuga com os Regimes as duas faces de que lhe são características, em um momento o desejo de eternidade aparece em meio à agressividade e à negatividade e em outro, se tinge de uma aura feminina, tenra e maternal, “organizando o devir ambivalente da energia vital numa liturgia dramática que totaliza o amor, o devir e a morte. É então que a imaginação organiza e mede tempo, mobilia o tempo em mitos e as lendas históricas, e vem pela periodicidade, consolar da fuga do tempo” (DURAND, 2012, p. 197). O Regime Noturno é marcado por símbolos de conversão e eufemização. Por exemplo, enquanto no Diurno tínhamos símbolos ascensionais apontando para uma divinização e elevação, no Noturno estes se transformam em símbolos de queda, de descendência e o medo do tempo, da finitude da vida, esse corte duro e frio entre a vida e a morte passa a ser eufemizado no Regime Noturno, suavizando esta cisão e buscando manter uma relação de continuidade, de constância, de ritmo temporal.

### 3.1.3.1 *Símbolos da inversão*

Por exemplo, a finalidade a que se propõem as constelações que vamos estudar já não será a ascensão até o cimo mas a penetração de um centro, e às técnicas ascensionais vão suceder técnicas de escavação, esse caminho para o centro será ao mesmo tempo, ou alternadamente, segundo os casos, a via mais fácil, a mais acessível e como que conservando uma nota do entusiasmo ascensional, mas também o caminho difícil, meândrico e labiríntico, o dúbano que as imagens angustiantes do precipício, da garganta e do abismo deixam pressentir. Também as grandes deusas que, nessas constelações, vão substituir o Grande Soberano masculino e único da imaginação religiosa da transcendência serão simultaneamente benéficas, protetoras do lar dadoras de maternidade mas, quando necessário, conservam uma sequela da feminilidade temível, e são ao mesmo tempo deusas terríveis, belicosas e sanguinárias. (DURAND, 2012, p. 199)

A descida é aqui comparada à Reflexologia do gesto digestivo, onde o que entra desce e se une à intimidade; a ascensão era uma tentativa de afastar-se do carnal como suporte para a divinização; já aqui o intuito é justamente o contrário, a queda indicaria o “íntimo, frágil e macio”, assimilando a existência do devir por meio do movimento lento do trajeto

digestivo com o qual compara Durand (2012). Aqui une-se o senso de térmico, de lentidão e de penetração. O tempo já não é mais aterrorizante, o tempo no Regime Noturno é aceito, é como se o tempo fosse algo interior ao sujeito e penetrante, cuja velocidade com que flui o faz assimilar sua própria existência e o fluir de vida, tal noção causaria uma reação de alento ao espírito. Para Ronaldo Moreira em *Tela sem título* as diversas palmeiras fazem este papel de inversão, por ser uma árvore de grande altitude e precisar fincar suas raízes a uma certa profundidade, elas representariam a conexão do céu com a terra, pois primeiro prepara-se o solo e planta-se bem fundo; depois, do fundo do solo, se originaria o impulso para se alcançar os céus. As pedras para o artista, mesmo em *Tela sem título* e *Queda do Padre*, parecem desempenhar bem esse papel de inversão que, do fundo do solo, se expõem para a vida, especialmente em *Tela sem título*, onde as pedras, conectadas umas às outras e ao chão, se erguem rumo aos céus, seria como a pedra filosofal, a pedra da vida, opondo a ascensão de outrora do Regime Diurno. Aqui os elementos buscam primeiro a firmeza do chão, da descida para impulsionar ao Alto.

Para Durand (2012), a inversão seria uma dupla negação, pois nega-se a subida com a descida e, com a descida, ratifica-se a subida ao Alto, ou seja, “desce-se para subir no tempo e reencontrar as quietudes pré-natais” (DURAND, 2012, p. 203), o abismo transformar-se-ia então em cavidade e a queda em descida. A dupla negação confirma o positivo, seria, conforme J. Hyppolite (apud DURAND, 2012, p. 205), um modo de “apresentar o que se é no modo de não o ser”. Durand (2012) menciona uma espécie de redobramento das imagens para ratificar os símbolos da envolvente descida. Ao que parece, se formos analisar as obras de Ronaldo Moreira de um plano geral, compreendemos como um momento está contido no outro, por exemplo, a temática presente seria ampliada dessa forma: terra do índio > chegada do homem branco > luta contra os índios > índios “domesticados” > índios revoltados > luta contra os brancos > saída do homem branco. Fazendo uma analogia com o gesto digestivo e ressaltando a questão da inversão, conforme Durand (2012), o engolidor se tornaria engolido, a inversão se daria por redobramento. Trata-se de uma dialética do conteúdo e do continente.

Boa parte dos símbolos que indicam *gulliverização* (*miniaturização*), *redobramento de imagens*, *encaixe*, *nanismo* visam eufemizar a queda, cujo sentido é a inversão da ascensão, é o que Durand (2012) vai chamar de “complexo de inversão do gigante” (DURAND, 2012, p. 211). A ascensão é substituída por uma queda suavizada pela lentidão e intimidade tal qual o sistema digestivo, onde o sujeito conforma-se com Cronos, fazendo deste um companheiro que caminha lado a lado. Aqui, para se alcançar os céus, há que se descer, a descida nada mais é do que a dupla afirmação da ascensão pelo método da inversão,

da negação. Esse processo todo de “engolimento” volta-se também para a face protetora de que é dotado o interior, que podemos notar nas conchas e nas frutas.

Em *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio* de Ronaldo Moreira, abelhas e formigas aparecem na retaguarda da figura do padre, miniaturizadas para designar não somente o que elas já são, mas também uma inferioridade hierárquica em relação ao padre, que se agiganta logo acima delas, esta posição de pequenez frente à imensa figura do religioso só reafirma a posição de subida e de ascensão divina e angelical por meio da inversão de tamanhos, onde a miniatura vem amenizar a doce queda de abelhas e formigas para trasladar a passagem de sua majestade, o Santo Anchieta. Ilustrando a eufemização da queda, temos em *Queda do Padre* peixes maiores engolindo os menores, esse tal engolimento de que nos fala Durand (2012) representa uma lenta queda rumo a uma intimidade maior. Seria a eufemização da morte do padre e sua posterior subida aos céus e transcendência de seu interior, de sua alma, de sua intimidade primeira.

O íntimo se reveste de proteção, o alimento que é engolido - e não triturado – é envolto em uma série de movimentos que o acondicionam, guiam e protegem dentro do tubo digestivo. Este senso de “íntimo protetor” é exemplificado por Durand (2012) como conchas e frutas. As conchas são a principal matéria-prima existente nas praias de Anchieta-ES, material que vai aparecer nas obras de diversos artesãos locais e também na escultura de Ronaldo Moreira, a *Sereia*, que é toda feita a partir de conchas e búzios dos mais variados tamanhos. As conchas, que fazem a cauda do mito que é metade mulher e metade peixe, externam que, apesar de ser considerada um demônio e habitar as profundezas dos mares, sua descida ao fundo indicaria também a eufemização da subida, que agora é para baixo e suas conchas nada mais são do que receptáculo de proteção, pois ali repousa um esconderijo, onde segredos podem serenar e um ser divino pode lhe ser confiado a elevar-se em segurança. A Sereia, em Ubu, volta o seu olhar para o mar, dando as costas para a cidade e estabelecendo justamente essa ideia de senso protetor em relação às águas profundas e perigosas do Regime Diurno, suas conchas nos indicam que esta não é uma Sereia usual, sua cauda não é feita de escamas e sim de conchas, ela seria a mãe protetora, aquela que carrega dentro de si e de suas cavidades de crustáceo cada cidadão de Anchieta.

A *gulliverização* é técnica presente nas telas de Ronaldo Moreira, a própria figura do índio mostra-se gulliverizada diante da figura do padre, localizada no alto e em destaque nos quadros *De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian* e *Tela sem título*, talvez para transmitir certa clemência, pois “de qualquer modo, o processo de gulliverização está ligado à beneficência e algumas vezes ao encaixe do Jonas” (DURAND, 2012, p. 212), lembrando

que, na Bíblia, Jonas havia sido engolido por uma baleia por não obedecer a uma ordem de Deus e, de dentro da barriga do ser, ele orou: “Eu desci até aos fundamentos dos montes; a terra me encerrou para sempre com os seus ferrolhos; mas tu fizeste subir a minha vida da perdição, ó Senhor meu Deus” (Jonas 2:6). Esta passagem serve de exemplo para o método do engolimento de que Durand (2012) aborda; e a queda, associada com o engolimento de Jonas, pode ser vista aqui como sinal de elevação espiritual, tendo ele orado e alçado sua alma ao perdão e misericórdia. Em *Queda do Padre*, esta queda que leva à ascensão se torna perceptível quando da diminuição da imagem do padre em relação aos demais elementos do quadro, o que Durand (2012) classifica de *gulliverização* e que indica assim a sua subida para o Alto.

Segundo Durand (2012), o peixe é a figura que melhor desenha o mito do engolimento, mantendo sua vítima intacta. Primeiro temos a noção de engolimento do peixe pelo mar, depois dos organismos menores sendo engolidos pelos peixes. Também o peixe é comparado ao feminino, remetendo à gestação, onde o embrião, igualado a um peixe, irá nadar nas águas do líquido amniótico. A mulher mantém dentro de si o pequeno grão e este por sua vez irá manter dentro de si os nutrientes de que lhe são necessários, mantendo assim a noção de engolimento. A figura da sereia, por sua cauda de peixe também pode ser entendida como uma metamorfose de peixe que esconde por baixo de suas escamas o verdadeiro corpo de mulher. O peixe engole e mantém dentro de si, intacto, o restante do corpo.

As cores no Regime Noturno também irão sinalizar a simbólica da inversão, como por exemplo, Durand (2012) vai esclarecer que o verde é uma cor que, por suas aplicações terapêuticas, transmite calma e repouso, remetendo à “profundidade materna”. A coloração, como deixa entrever Goethe (2013), possui relação com a alma, a cor nos atinge no íntimo, nos faz viajar ao interior de nossa existência, remetendo-nos ao cerne da vida desde o útero materno. O simbolismo da cor é “o tema de uma regressão às aspirações mais primitivas da psique, mas também o meio de exorcizar e reabilitar por uma espécie de eufemização constante a própria substância do tempo” (DURAND, 2012, p. 225). Essa viagem ao interior do próprio ser aproxima-se de um arquétipo da feminilidade, cujo “esquema do engolimento, da regressão noturna, projetada, de algum modo, a grande imagem materna pelo meio-termo da substância, da *matéria* primordial, quer marinha, quer telúrica” (DURAND, 2012, p. 225).

O mar, que é tão retratado nas obras de Ronaldo Moreira, não só serve para sinalizar o simbolismo de engolimento do Regime Noturno por meio de sua densidade e profundidade, remetendo a uma vida subaquática que, em oposição à subida, remete-nos à queda eufemizada e, por conseguinte, à elevação; mas também por sua cor selecionada pelo artista, dando-nos a

passividade e tranquilidade necessárias para começarmos nossa jornada ao centro da vida, o útero materno, sinalizando a feminilidade por trás dessa simbólica das águas esverdeadas de Ronaldo Moreira.

À figura feminina que os símbolos aquáticos nos induzem a introjetar, temos que as deusas-mãe são também associadas às águas, confundindo-se os vocábulos da simbólica aquática com os da Grande Deusa, como no caso de *Mermaid* (onde *Mer* em francês significa mar e *mermaid* significa sereia em inglês). A figura da sereia seria aquela que nos remete aos acontecimentos do fundo do mar, é aquela que é engolida pelo mar, que desce ao fundo para indicar a busca pelas “quietudes pré-natais”. “As águas seriam, assim, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens” (DURAND, 2012, p. 230)

A água no Regime Noturno “‘não está de maneira nenhuma ligada à purificação’, está ligada, sobretudo à fluidez do desejo, opõe ao mundo de uma matéria sólida, cujos objetos se podem construir como máquinas, um mundo parente da nossa infância onde não reinam as constrangedoras leis da razão” (DURAND, 2012, p. 234), a mulher assume o lugar de Deus. A figura feminina de que os povos antigos se valiam e cultuavam se mostra como a eufemização da queda, pois o colo materno é o local interior e aconchegante do qual os sujeitos se voltam e, para isso, transformam mares e seus produtos no mito da Grande Mãe, cuja maleabilidade, característica que é própria da água, sinalizaria o “mole”, o comestível, ratificando a sua assimilação com o engolimento do Regime Noturno. Não só o verde do mar que Ronaldo Moreira retrata nos leva para esta direção do engolimento, mas também toda a sua temática aquática que aparece em seus quadros, como barcos, canoas e toda a “imagística das águas”.

### 3.1.3.2 *Símbolos da intimidade*

A eufemização da queda em uma simbólica de regresso por meio de mitos que direcionam o olhar para um regresso maternal inverte o que entendemos como mitos que representam a morte e o sepulcro. Aqui, a queda eufemiza-se em símbolos de intimidade, indicando a morte que eleva o ser, “o desejo tão frequente de ser enterrado no solo pátrio não passa de uma forma profana do autoctonismo místico, da necessidade de voltar à sua própria casa, escreve Eliade, marcando assim [...], no seio do simbolismo da intimidade, o isomorfismo do retorno, da morte e da morada” (DURAND, 2012, p. 236).

Aqui, os símbolos remetem à mais profunda intimidade, dando a noção de proteção, de segurança, tal qual um sarcófago, uma tumba. As imagens que nos remetem à morada, ao

casulo que nos envolve, protege e nos emancipa posteriormente coincidem com as de concha (*Visite Fabulosa e Queda do Padre*), de insetos (*De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian*), de taça (*De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian*) e todas as outras que fazem prever uma certa cavidade. Todas estas imagens nos induzem ao feminino que, por sua concavidade<sup>26</sup>, acolhe em si e torna o primeiro lar que precede a morte, podendo ser este um local de chegada ou de partida. “A imaginação’, escreve Bachelard, ‘não só nos convida a reentrar na nossa concha, como também a esgueirarmo-nos em qualquer concha para viver aí o verdadeiro isolamento, a vida enroscada, a vida dobrada sobre si mesma, todos os valores do repouso” (DURAND, 2012, p. 253).

A taça que vemos em *De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian* sendo segurada por um braço que vem do céu e derramando vinho sobre a terra faz referência a essa “renascença” dos símbolos de intimidade quando relacionamos o cálice de vinho à santa ceia onde Cristo demonstra que o vinho ali derramado era o seu próprio sangue. Sangue que seria consumido e depois ressuscitado, pois “o sangue é a substância mais intimamente ligada à vida, e seu significado é claro: a força da vida. [...] Na ceia da noite anterior à sua crucificação, Cristo teria dito sobre o vinho: “Este é o meu sangue”. Essa declaração é lembrada ainda hoje na missa” (DELL, 2014, p. 255). A taça seria assim como o receptáculo da seiva da vida e, na tela de Ronaldo Moreira, esta seiva estaria sendo posta à prova, pois a taça dá à luz a criação divina, ou seja, a criação dos homens que, no quadro, são retratados em meio a um confronto. Pode ser este um momento de chegar ou de partir, seja como for, o receptáculo é sempre o mesmo, ou seja, aquele que remete à mais profunda intimidade do ser, onde tudo começa e onde tudo termina.

Em *Tela sem título*, a fornalha e a igreja são ambas figuras que remetem à concavidade feminina; a fornalha indicaria a fissura que recebe o fogo masculino e acomoda dentro de si este fulguroso alquímico que transcende e extrapola a sua própria essência. Já “o templo cristão é ao mesmo tempo sepulcro-catacumba ou simplesmente relicário tumular, tabernáculo, onde repousam as santas espécies, e também matriz, colo onde se reconcebe Deus” (DURAND, 2012, p. 242) e este é também o papel das ocas que se observam em *De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian* e *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio*, bem como a

---

<sup>26</sup> A concavidade, como a psicanálise fundamental admite, é, antes de mais, o órgão feminino. Toda cavidade é sexualmente determinada e mesmo a concavidade da orelha não escapa a esta regra da representação. O psicanalista tem portanto perfeitamente razão em mostrar que há um trajeto contínuo do colo à taça. Um dos primeiros marcos desse trajeto semântico é constituído pelo conjunto caverna-casa, hábitat e continente, abrigo e sótão, estreitamente ligado ao sepulcro materno, quer o sepulcro se reduza a uma caverna, como para os antigos judeus ou em Cro-Magnon, quer se construa como uma morada, uma necrópole, como no Egito e no México. (DURAND, 2012, p. 241)

igreja que aparece em *Tela sem título* e *Queda do Padre*, neste último a imagem da igreja aparece justamente na parte superior, logo abaixo da figura da virgem santa. Esta hierarquia poderia indicar o baixo ventre feminino remetendo a um lugar de morada-matriz onde o padre será reconcebido.

Caravelas e canoas, pelo seu formato, também remetem a um sarcófago, é o lugar onde o sujeito adentra e ali ele se abriga de todos os males. Cerrado no barco ele pensa estar em contato com a sua essência, embalado pelo mar, tal como o líquido da bolsa maternal até a hora de seu nascimento. Em *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio* os barcos são lançados em terra firme entregando o nascimento de um novo solo. Já em *De Juste Mendes Saa Praeside In Brasilian* é o contrário, as barcas vem agora tomar à força o que lhe fora entregue, aqui pode-se interpretar a morte desse solo e o nascimento de um novo modelo de nação, cujas barcas foram responsáveis por gerir os que dessa missão foram incumbidos.

Figuras espiraladas também nos remetem a essa noção de “centro”, de proteção, de trajeto guiado para um núcleo de onde se germinará o ser que ali se manifesta, também remete-nos ao elemento “caverna-casa” que Durand (2012) nos esclarece, e direciona nosso pensamento para o túmulo maternal, tal um casulo, é o túnel do tempo. É como se dali daquele enroscar, cada volta designasse um ponto evolutivo que leva o ser a desabrochar e murchar, abrigado como num ciclo que rumo para baixo à medida que se destaca para cima.

As espirais podem ser notadas em *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio*, *Queda do Padre* e *Transgênica*, em todos estes quadros as formas espiraladas vêm representadas na parte superior do quadro, fazendo referência aos céus, talvez seja uma tentativa de se reconhecer que ali é onde se encontra a serenidade que havia antes do nascimento ou porque ali seria o local onde Deus é idealizado, é onde brota o orvalho da vida. Formas espiraladas se assemelham com figuras circulares e mandalas<sup>27</sup>, que poderiam ser traduzidas como uma viagem ao próprio centro, ao próprio interior, para Durand (2012) seria como um “repouso suficiente na profundidade” (DURAND, 2012, p. 247).

Buscando diferenciar o sentido das figuras circulares das angulares, Durand (2012) certifica-nos que as circulares nos enviam uma simbólica do ventre materno, logo, o círculo constitui algo de nossa própria essência porque é intrínseco, diferente do quadrado e das figuras que não são circulares, que seria como fortalezas construídas, derivadas em vez de

---

<sup>27</sup> O termo mandala significa círculo. As traduções tibetanas exprimem a sua intenção profunda ao chamar-lhe "centro". Esta figura está ligada a toda uma simbólica floral labiríntica e ao simbolismo da casa. Serve de "receptáculo" aos deuses, é "palácio" dos deuses. É assimilado ao Paraíso no centro do qual "se encontra" o Deus supremo, e no qual o tempo é abolido por uma inversão ritual: transforma-se a terra mortal e corruptível em "terra de diamante" incorruptível, atualizando-se assim a noção de "paraíso terrestre". (DURAND, 2012, p. 246-247)

inatas. “As figuras quadradas ou retangulares fazem recair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela. O espaço circular é sobretudo o [...] do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade” (DURAND, 2012, p. 248). É no quadro *Transgênica* onde mais se nota a presença de tais figuras, sejam espirais, círculos e quadrados, encaminhado-nos para uma simbólica do *encontro em si* de Ronaldo Moreira, uma simbólica sobre sua essência e defesa de suas convicções.

A esfera requer o centro, que requer a repetição, ou seja, remete-nos a uma noção de onipresença, o centro é o local onde o sagrado se manifesta e é amplificado por meio da multiplicação, foi essa a ideia da qual se apropriou a igreja para se fazer presente o seu Deus, é pelas diversas igrejas, e é por este centro, que manifesta-se Deus, ocorrendo um redobramento espacial.

Pudemos constatar ao longo destes últimos capítulos que o gesto da descida digestiva e o esquema do engolimento, conduzindo às fantasias da profundidade e aos arquétipos da intimidade, subtendiam todo o simbolismo noturno. É que o gesto alimentar e o mito da comunhão alimentar são os protótipos naturais do processo de dupla negação que estudamos a propósito do engolimento: a manducação é negação agressiva do alimento vegetal ou animal, em vista não de uma destruição mas de uma transubstanciação. A alquimia compreendeu-o muito bem, tal como as religiões que utilizam a comunhão alimentar e os seus símbolos. (DURAND, 2012, p. 256)

### 3.1.3.3 Estruturas místicas do imaginário

O Regime Noturno, com os símbolos de inversão e intimidade, vem evidenciar a imaginação simbólica do *redobramento* e da perseverança; da *viscosidade* e da adesividade; do *realismo sensorial*; e da *miniaturização*. O redobramento seria uma eufemização por meio do processo de dupla negação e a intimidade seria um processo de recusa em deixar o conhecido, ou aquilo que lhe é familiar. Estes símbolos seriam os mais recorrentes nos cartões de Rorschach, tendo os sujeitos feito conexões das imagens de tais cartões com estes símbolos, que se compreende como estando equiparado à mansidão do ventre e do trato digestivo. Já a “viscosidade manifesta-se em múltiplos domínios: social, afetivo, perceptivo, representativo. [...] A viscosidade do tema [...] dita um pensamento que deixa de ser feito de distinção e passa a sê-lo de variações confusas sobre um único tema” (DURAND, 2012, p. 271). A viscosidade se apresentaria em Ronaldo Moreira sob a temática do índio e do padre, bem como a criação da cidade, pois são estes os temas que mais se repetem, que grudam, que criam visco.

O realismo sensorial seria como que a intuição, o fio de esperança que faz crer na existência de um mundo elevado e nossa conexão com ele, o realismo sensorial seria assim o *sentir* fisicamente o vínculo que há com o mundo extrassensorial. “O sensorial vive... no concreto, mesmo no hiperconcreto, não consegue de maneira nenhuma desligar-se dele. Sente muito mais do que pensa e deixa-se guiar na vida por essa faculdade de sentir muito perto os seres e as coisas” (MINKOWSKI apud DURAND, 2012, p. 274). A miniaturização seria a exaltação de um pequeno detalhe que vai dialogar e sobrepor o todo, indicando que o sujeito deposita em um pequeno ponto um semantismo maior que aquele ponto em si mesmo.

O sujeito “gruda” no detalhe toda a sua cosmologia simbólica, por exemplo, Ronaldo Moreira conserva nas pequenas conchas e nos pequenos peixes, que estão em toda a obra dele, representando a temática da fundação da cidade, um sentido que vai além da concha e dos peixes, algo maior opera por meio destes detalhes. Essas estruturas místicas que Durand (2012) menciona e que estão difundidas sob figuras que remetem à simbólica do redobramento, da viscosidade, do realismo sensorial e da miniaturização indicam uma tentativa de se absorver em imagens o “sentimento da natureza”, do ser, do divino, ou seja, seria como traduzir uma experiência vivida por Ronaldo Moreira por meio de imagens gulliverizadas dotadas de pequenos detalhes que, mesmo da sua pequenez, representaria o todo que, para o artista, teria um significado íntimo, particular. “A natureza “imensa” só se apreende e se exprime gulliverizada, reduzida - ou induzida! - a um elemento alusivo que a resume e assim a concentra, a transforma numa substância íntima” (DURAND, 2012, p. 278).

#### 3.1.3.4 *Símbolos cíclicos*

Os símbolos cíclicos são uma sequência daqueles que indicam a viagem às profundezas e encontro com o íntimo. Estes símbolos que se iniciam logo após estes processos - da gulliverização, redobramento, engolimento e encaixe (feminilização) - travam com Cronos, o tempo, não uma batalha contra a vida e a morte, mas um namoro (relação harmônica) com este que simboliza o devir. Como podemos observar, a obra *Transgênica* é a que mais se aproxima desse “encerramento” e se adianta na direção de uma eufemização. Ela dá início a uma nova narrativa que é explorada pelo artista por meio de uma obra abstrata, que encerra em si mesma o próprio eufemismo.

Alguns símbolos que já foram abordados podem fazer referência a mais de um significado e, por esta razão, se adaptam a mais de uma classificação estruturada por Durand. A serpente, como símbolo da mudança, mas uma mudança de maneira eufemizada é

indicativo também de um ciclo, ciclo este que parece estar se iniciando para Ronaldo na obra *Transgênica*; as espirais, os crustáceos, a bandeira que dá sentido a uma linha de chegada ou de partida são indícios de que uma temporalidade se instala na tela do artista, representando um novo começo em que ele se vê pelos detalhes, que assumem uma grandeza diante de seu significado maior: o tempo como mediador. A julgar pela sequência de temas que ele vinha abordando em suas telas, o artista deposita em *Transgênica* uma nova guinada que revela um pouco mais sobre o artista e menos sobre a cidade. Essa mudança de paradigma vai aparecer para Ronaldo sob a forma destes símbolos da temporalidade, do fim e do recomeço. A mudança é encarada como transição fundamental da elevação, seus símbolos não indicam uma cisão, um corte abrupto como nos símbolos do Regime Diurno, mas como uma passagem suave de um ponto a outro. Segundo Eliade (apud DURAND, 2012, p. 283), o *homo sapiens* tenta reproduzir o ato da criação por meio de rituais simbólicos, como por exemplo, os que se encontram no calendário religioso, onde se “comemora no espaço de um ano todas as fases cosmogônicas que tiveram lugar *ab origine*” (ELIADE apud DURAND, 2012, p. 283).

As serpentes representadas na obra *Transgênica* remetem à da história bíblica. Na bíblia católica a serpente<sup>28</sup> (angústias e tristezas) encontra o Cristo no jardim das oliveiras (Getsêmani), simbolizando os horrores espirituais em seu momento de oração antes do seu sacrifício final e início do ciclo do calvário que culminaria com sua ressurreição e ascensão aos céus. A serpente, pela troca de pele e por seu rastejar, permitindo esconder-se e depois mostrar-se denota uma situação temporal, onde a própria mudança sintetizaria um ciclo que lhe é característico. É tida como um símbolo lunar, portanto feminino, entrelaçando-se no tema da fecundidade não só por esconder-se nas profundezas da terra como também por sua forma fálica direcionando-nos para sua potência viril e fértil. É tida como a guardiã dos segredos da vida e da morte. Quando devora a si mesma, formando um círculo, ela deixa revelar essa mística do ciclo de regeneração da qual a vida é dotada, mesmo este sendo um ato perverso, pois é um símbolo ligado ao ciclo e, como tal, “todo o símbolo ligado ao ciclo possui ao mesmo tempo a sua parte de trevas e a sua parte de luz” (DURAND, 2012, p. 328).

---

<sup>28</sup> A serpente apesar de não estar literalmente nesta passagem do texto bíblico, conforme o livro de Mateus (26:36), foi representada na cena do filme “A Paixão de Cristo” (2004), de Mel Gibson, que ilustra os últimos momentos de Cristo e seu calvário antes da ressurreição.

### 3.1.3.5 Do esquema rítmico ao mito do progresso

Aqui vamos encontrar a cruz como representante primeira desta simbólica, pois a cruz, por sua matéria-prima e por sua verticalidade, iguala-se à árvore em ascensão e madeira. “A cruz é símbolo da totalidade do mundo, da "ligadura" central dos anos: "Quando os antigos escribas procuravam representar o mundo, agrupavam em forma de cruz grega ou de cruz de Malta os quatro espaços à volta do centro” (DURAND, 2012, p. 329). A cruz pode estar atrelada ao nascimento porque simboliza o santo Cristo que, por sua vez, desceu “ao inferno três dias após a crucificação. Ele libertou todos os que haviam morrido até aquele momento, começando com Adão, o primeiro homem” (DELL, 2014, p. 336), remetendo a este mito por ser a totalidade, a ponte entre os dois mundos.

A cruz é direcionada para o senso de fogo, que é masculino, pois da fricção da madeira, material do qual é feita a cruz, surge o fogo. Essa relação da madeira com o fogo é vista por Eliade (apud Durand, 2012, p. 331) como símbolo da regeneração, pois o fogo detinha um poder fertilizante para alguns vegetais. Desde os antigos isqueiros em forma de cruz, que faziam chama pela fricção é que se vê a conexão do *fazer* fogo com uma rítmica e com o gesto sexual. Durand (2012) explica que as tecnologias que se baseiam no movimento de vaivém repousam suas semelhanças no gesto reflexológico sexual. Não é de hoje que o fogo está na mitologia das origens do universo, onde figura como a inicial centelha da vida.

O início da vida – de acordo com os relatos nórdicos das origens do universo – dependia de dois elementos fundamentais: o gelo (encontrado no mundo primordial e congelado de Niflheim) e o fogo (do ardente reino de Muspelheim, no mundo oposto ao primeiro), que eram separados por um imenso vazio chamado Ginnungagap. Em Niflheim havia um poço, ou fonte, no fundo do qual viviam inúmeras serpentes se contorcendo. Elas produziam um veneno que subiu à superfície e combinou-se com o gelo; assim que a mistura caiu no vazio, foi vaporizada pelas chamas de Muspelheim. O resultado foi uma estranha substância mágica chamada eitr. Essa era a essência da vida [...]. (DELL, 2014, p. 256)

A madeira, os rituais e o ato sexual teriam assim estreita ligação, pois a árvore, de onde vem a madeira, possui uma conotação fálica, além de penetrar a terra. Algumas culturas que utilizam a madeira e o fogo em seus rituais ensinam que “o fogo está no meio da vulva. O fogo, produto do ato sexual, faz da sexualidade um tabu rigoroso para o ferreiro” (DURAND, 2012, p. 333). A fricção da madeira para acender o fogo teria assim uma rítmica pretendida sexualmente, conforme Bachelard (apud DURAND, 2012, 333) descreve, comparando o processo a um romance, em que no início há uma doce e calorosa sensação e, da sequência,

vai-se aumentando o calor e o ritmo até a posterior explosão. Durand (2012) suscita a ligação desses atos de polimento e fricção com o surgimento das melodias, pois que do compasso surge uma canção e rituais onde se convergem essas atitudes para com o fogo são acompanhados de danças e cantos.

A música em si e alguns instrumentos musicais também se valeriam dessa conotação sexual e rítmica, a música é um “cruzamento” entre os sexos. Em corais, por exemplo, vozes masculinas e femininas se entrelaçam numa canção melódica compassada que, além de indicar certa sexualidade, também serve para organizar o tempo. Durand (2012) vem assinalar que as simbólicas cíclicas, como o fogo, roda, o sistema musical e rítmico saem do esquema do recomeço para desembocar no esquema da produção, da filiação, dando origem a algo novo. O tempo agora já não é mais comparado ao ventre materno e ao retorno uterino dos símbolos da intimidade e nem à repetição como nos símbolos cíclicos, ele aqui é como o produto do encontro de dois contrários, que significa um progresso, como a árvore genealógica. A árvore, pela sua verticalidade, equipara-se ao homem ereto e, como tal, reúne “os símbolos da totalização cósmica” (DURAND, 2012, p. 341), pois ela representa o florescer, o frutificar, o brotar, o murchar e o morrer, ou seja, é o símbolo do próprio progresso, do devir.

Em *Tela sem título* observamos os ritmos que se igualam ao gesto sexual. Quando índios serrando um tronco de madeira são pintados por Ronaldo Moreira, a cruz formada pela perpendicularidade do serrote sobre a madeira ligam em um só elemento as três simbólicas de Durand: madeira, cruz e fogo, pois que se depreende que o movimento de vaivém do serrote na madeira estimula um senso de fricção entre as partes suscitando a malemolência típica e sensual do gesto sexual. Esse esquema rítmico retratado por Ronaldo Moreira nos conduz ao mito do progresso do qual o padre iniciou e seu produto, como podemos notar, dá-se sob a construção da igreja. Ainda neste quadro, índias socando em um pilão também corroboram com a noção de ritmo, com um pilão em posição de vaivém depreende-se que Cronos aqui está alojado nesta sequência cadenciada do gesto onde nem a repetição e nem o retorno são a tônica, a constância aqui é permanente e compassada como na música e sai desse encontro dos contrários. O irreversível do tempo é domado e os meios de sua produção tornam-se sua própria promessa. Neste quadro o esquema do ritmo está presente nele todo e o resultado desse ritmo pode ser traduzido como a elaboração do templo religioso, os meios de produção tornam Cronos domado, pois seu produto é a promessa do progresso.

No quadro *Queda do Padre* a presença da cruz nas mãos dos índios durante o cortejo do padre simboliza essa conexão com a terra, a verticalidade com que se equipara o ser

humano e a madeira da qual é feita a cruz, com sua conotação fálica e de gestos sexuais, indicariam um progresso que se inicia com a morte do padre, um progresso para uma outra instância de vida como podemos observar na parte superior da tela, quando o religioso alcança os céus, é quando sua progressão é finalmente concretizada. A recepção no céu por anjos musicais com harpa, trompete, tambor, violão e coral serviriam para retratar o ritmo compassado de que é dotada a vida. Desse ritmo tecnológico um produto surge com o devir do tempo, que pode ser compreendido como o progresso espiritual da alma do padre.

#### 3.1.4 Análise do simbolismo do Regime Noturno na obra de Ronaldo Moreira

Podemos observar que mais elementos do Regime Noturno são notados nas obras de Ronaldo Moreira, embora os elementos do Diurno sejam mais fáceis de serem notificados e classificados. Mas qual seria a função de tais figuras? Que papel elas representam na obra de Ronaldo Moreira? Os símbolos que fazem parte do Regime Noturno têm por função amenizar o sofrimento vivido pelo homem, a dor da perda é substituída por uma mística em que o sacrifício e dor passam a ser a devoção que dignifica e eleva a alma, toda a queda do ser humano é tida agora como fundamental para a transcendência. Nas telas do artista os pequenos detalhes levam a uma semântica que está para além do próprio objeto. É na tentativa de se amenizar o sofrimento da história do povo anchietense que Ronaldo Moreira o divide e espalha por suas obras na tentativa de “disfarçá-lo” sob pequenos elementos que, em conjunto com os demais, nos levam à interpretação do imaginário vivido em Anchieta-ES.

Talvez Ronaldo Moreira quisesse amenizar o primitivo dos índios por meio de conchas simbolizando a intimidade que se vivia dentro da tribo, mas no sentido de união, de lar, de proximidade que uma tribo representa. Ou talvez ele pretendesse que a taça fosse o fim de um reinado, a queda dos índios, já que a taça tem essa magnitude de substituir a queda por uma suave descida rumo ao ponto inicial. Serrotes e pilões poderiam ser identificados como o maquinário pelo qual se estrutura a sociedade, é o ritmo da indústria que dá vida ao progresso e os índios nada mais faziam do que dar cadência para esse tal desenvolvimento de onde se originou Rerigtiba e depois Vila de Benevente e, posteriormente, Anchieta-ES. É a estaca que bate sem parar, o tijolo que se concreta um após o outro, o asfalto que se aplina sobre a terra batida, o paralelepípedo que se encaixa com outro e nesse ritmo compassado chamado Revolução construiu-se a base da cidade do Santo e de Anchieta. Quanta revolta deve ter ficado para trás? Quanta dor foi enterrada? O conflito armado entre índios e brancos dizimou muitas tribos diminuindo-as quase a zero, a catequização mesmo deve ter sido uma disputa

austera, a violência contra as mulheres também está documentada, mas Ronaldo Moreira tenta, talvez, amenizar essas dores, reservando para elas as minúcias, as miudezas que, diante de sua singeleza, significam não mais que o grande, o conjunto. A partir de Durand (2012), podemos pensar que a imensidão de tudo o que representa Anchieta-ES - sua paisagem natural, seu histórico religioso, seu passado indígena, sua arquitetura - só é absorvida quando de um pequeno fragmento consegue-se reter a complexidade disso tudo e que isso seja genuíno para alguém. Este alguém seria Ronaldo Moreira que, de sua intimidade com a cidade, tenta traduzir para as obras o referencial de Anchieta-ES que se dissemina na gulliverização das imagens. O extermínio dos índios está presente nas telas de Ronaldo Moreira, a escravização dos índios também, a necessidade de se impor um novo deus e matar o deus dos índios também se faz presente, mas é sob uma paisagem neutra e calma de conchas, árvores e pedras, e sob a alcunha doce e afável dos personagens, onde índios e padre atuam juntos para a construção de um bem comum, o templo divino, é que Moreira eufemiza tal realidade.

#### 3.1.4.1 *Conchas*

As conchas estão muito presentes em Anchieta-ES e também nas obras de Ronaldo Moreira. O que se observa nos quadros é que ela pode se apresentar como um simples detalhe, como em *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio de Américo Vespúcio e Queda do Padre*, sendo singular na parte superior do quadro, indicando um local de nascimento, ou apenas ser a própria obra em si como na escultura da Sereia, obra construída na década de 90 e que foi o primeiro trabalho do artista para a cidade de Anchieta. As conchas, conforme Durand (2012), vão se situar como símbolos da inversão, ou seja, são os símbolos que, em vez de subir aos céus, voltam-se para o interior, para a queda e desse olhar interior é que se alcançaria o reino dos céus, a morada espiritual que transcende o mundo espiritual, que faria a conexão com o Pai Celeste.

A concha nada mais seria do que este casulo que é moradia e ao mesmo tempo reflexão, equiparar-se-ia ao ventre materno, ao enroscar, posição quase fetal, senso de concepção. A concha desempenha com o crustáceo a técnica da *gulliverização*, dita por Durand (2012) como uma espécie de miniaturização das coisas para denotar a simbólica da inversão, pois, ao diminuir, entende-se que se volta ao ponto inicial no estágio da vida, seria como uma espécie de nascimento inverso, em vez de ser para fora é para dentro que os símbolos da inversão alcançariam o Alto.

As conchas, nas obras de Ronaldo Moreira, poderiam denotar o próprio crustáceo, ou então uma espécie de natureza reconhecida pelo artista como algo que o lembrasse de seu lar, é a concha talvez que simbolize a cidade onde ele viveu, é como se a concha o fizesse lembrar-se de casa, daquilo que lhe é conhecido, íntimo e pertinente e aí ela teria um sentido de acalantar, de proteger conforme indica Durand (2012). A concha representaria o íntimo e pessoal de Ronaldo Moreira.

#### 3.1.4.2 Pedras

Pedras seriam símbolos de inversão, conforme sugere Durand (2012). Enquanto no Regime Diurno das imagens os símbolos indicavam o desejo de ascensão como uma “fantástica transcendental”, no Regime Noturno das imagens, essa ascensão vai acontecer justamente pelo meio descendente, é descendo que se sobe. Aqueles sentimentos de antítese encontrados no regime Diurno das imagens agora são eufemizados e encarados por meio de uma simbólica mais harmoniosa, menos “inimiga”. A queda é vista como positiva e necessária para alcançar a sublimação. Pedras fazem a conexão do céu com a terra estabelecendo primeiro uma base forte no chão, pois é das profundezas que se fortalece o alicerce que se fará chegar a Deus. Nas obras de Ronaldo Moreira, nota-se a presença constante da natureza de Anchieta-ES, pedras não só remeteriam às suas propriedades naturais, mas também seriam símbolo da criação de Deus, por seu sentido de incubação no solo e transcendência como calcário. A pedra representaria assim a transcendência do homem.

Conforme Durand (2012) elucida, as pedras seriam também representantes das divindades terrestres, pois indicariam altares elevados, como podemos notar no quadro de Ronaldo Moreira, em *Tela sem título*, a pedra é utilizada em sua função primeira, como sustentáculo para a construção da igreja, do templo divino, remetendo à noção de altar, cuja forma estabelece a “vigilância e a expectativa de união divina” (DURAND, 2012, p. 128). As pedras que formam a igreja seriam, assim, como pegadas do padre Anchieta indicando um caminho para a elevação, ele seria aquele que guia não só a construção do templo, mas também os nativos em direção ao Alto. A pedra, por sua imobilidade remeteria à sensação de segurança, em contraste com o devir da vida, ela iria de encontro com a substância do próprio ser, que é a impermanência, a transformação que tanto angustia os seres. A pedra é imóvel, ela sempre estará no mesmo local, sua capacidade para se manter inerte aponta para um futuro, e sua presença na construção da igreja em *Tela sem título* representa a técnica purificadora presente em todo templo divino.

Conforme a narrativa mítica grega, Prometeu ensinou várias coisas para a humanidade, logo, a questão da pedra pode ser também uma forma de demonstrar que os homens possuem domínio sobre os demais seres. A pedra usada para construção do santuário significaria o modo como Prometeu ensinou os homens a dominar a natureza, pois antes eles viviam na intempérie: à mercê dos caprichos da natureza. Quando os homens dominaram o fogo, a pedra e a construção eles criaram uma nova forma de relação com o meioambiente.

A pedra também significaria o domínio do padre porque o mundo da pedra, equanto construção do santuário, seria um mundo dominado pelo padre Anchieta e o mundo da natureza seria dominado pelos índios. A pedra nesta relação representa o domínio da natureza, mas também da perda de espaço, antes o homem era livre e, com a construção utiliza a pedra, ele passou a ter sua liberdade cerceada. A pedra que protege é também a que aprisiona, representando a ambiguidade existência humana.

#### 3.1.4.3 *Árvores*

O ritmo é o que dá sentido à vida, da pulsão de dois contrários um terceiro surge rumo ao desenvolvimento, ao progresso. A árvore tem diversos sentidos simbólicos e todos eles se inserem no Regime Noturno da imagem e com o único intuito de transcendência. A árvore, por sua verticalidade, é a ponte que cruza os céus rumo à Santidade. Suas raízes subterrâneas indicam um movimento de ancestralidade, de reverso, de retorno que implica o contato com o divino, implica em ascensão. A árvore se encontra em torno de suas raízes para ascender, as raízes indicariam o retorno que a árvore faz para poder se nutrir, fortalecer e alcançar o Alto. Algumas árvores podem ser centenárias e esse senso de contato com o pai anterior seria talvez um dos motivos para a presença destas figuras nos quadros de Ronaldo Moreira.

O artista poderia estar figurando este retorno às raízes, um indício de que um princípio de vida se manifesta em Anchieta-ES que é maior do que o próprio homem. A árvore seria humanizada, ou seja, a esta figura se compara a figura do homem, não só pela sua verticalização, mas também por suas funções de gerir, nutrir e retornar como forma de ascender ao divino, seja fisicamente ou espiritualmente. Poderia estar simbolizando nos quadros o próprio devir com seus ciclos de germinação, floração, frutificação e falência, que é peculiar ao ser humano. A árvore remeteria assim a um passar de tempo que brota em algum ponto a partir do encontro do pólen com o solo, que germina, cresce para o alto, chega à sua

totalização cósmica e depois morre. Ronaldo Moreira poderia estar utilizando a metáfora da árvore em suas obras como uma instância da vida.

#### 3.1.4.4 *Espirais*

As espirais são vistas em *Visita Fabulosa de Américo Vespúcio*, *Queda do Padre e Transgênicia* e, como é comum aos símbolos do Regime Noturno, sua intenção aqui também é a evolução, o alcance divino por meio de uma simbólica que é um tanto labiríntica como é o trato digestivo, para fazer uma comparação (DURAND, 2012). As espirais, mais do que uma forma geométrica hipnótica são também, segundo a obra de Durand (2012) símbolos que conectam um centro localizado a um todo maior e difuso. As espirais se projetam em uma centralidade, esta centralidade remeteria a um caminho comum, labiríntico, mas protetor. Cada anel de uma espiral remeteria a uma transição, a uma passagem de tempo, tal como um retorno às avessas, é o túnel que nos encaminha para um centro. As espirais de Ronaldo Moreira localizam-se exatamente no tempo, na nuvem (*Queda do Padre*) e sendo soprada por um anjo (*Visita Fabulosa de Américo Vespúcio*), o que poderia nos direcionar para um olhar de retorno às origens de criação de Anchieta e, conseqüentemente, do povo anchietense, e por que não dizer?, do retorno às origens de Ronaldo Moreira. Apesar de ter nascido em uma cidade vizinha, o território do estado do Espírito Santo desenvolveu-se a partir de Anchieta, logo, é como retornar ao “berço esplêndido, ao som do mar e à luz do céu profundo”, poder-se-ia dizer que este verso traduz o senso de retorno das espirais, retorno ao princípio da vida, da morada maternal, líquido uterino e escuro que dá luz à vida. As espirais podem remeter à virada do tempo, à brisa passageira em Anchieta-ES, mas também e sobretudo ao próprio lar onde Ronaldo Moreira é acalentado.

#### 3.1.4.5 *Deusa-mãe*

A deusa-mãe pode fazer referência ao senso de regresso, por alusão ao ventre materno e por este se comparar a uma morada. “Na mitologia, as deusas estão, muitas vezes, intimamente associadas à fertilidade. Um dos exemplos mais antigos é a 'Vênus de Willendorf' uma pequena escultura entalhada há 20 mil anos que celebra o poder reprodutivo feminino” (DELL, 2014, p. 34). Não basta ser feminina, a deusa-mãe tem um senso de “deusa da criação” por ser fecunda e germinar a terra metaforicamente e fisiologicamente. A mãe é aquela que gera, que cuida, que leva dentro de si o poder da criação.

A Mae-Bá, um exemplo de deusa-mãe, esculpida por Ronaldo Moreira tem este duplo sentido de criação e proteção. Criação porque, a partir de sua existência próxima à lagoa de Mae-Bá, em Anchieta-ES, ela deu origem à cidade vizinha, Guarapari, e expandiu o território de Anchieta, sendo que a lagoa que leva seu nome abastecia a região, e proteção porque ela era a chefe da aldeia e salvou uma criança de uma morte em tão tenra idade. Inclusive, essa noção de criação não é bem vista pelos moradores de Guarapari, pois por conta dessa lenda, acredita-se que a Mae-Bá tenha habitado o território de Anchieta, perto da lagoa, e dali se expandiu para onde hoje é conhecido como Guarapari, uma citação que nem mesmo os moradores desta última cidade parecem apreciar.

Mãe-Ba era uma deusa, que era uma grande mãe... segundo contam, existe uma tradição que lá não existia aldeia, não existia índio, mas era um grupo que, na época dos tamoios, foram expulsos de lá e aí vieram pra cá, provavelmente por já ter a tradição com o padre Anchieta, porque os jesuítas protegiam bem os índios, mesmo eles tendo seus defeitos... esses índios foram expulsos e, aí, no território onde era Mae-Bá, surgiu Guarapari. Então o povo de Guarapari não gosta dessa história porque eles ficam “Anchieta fundou a gente?”, eles não aceitam. Tem muito bairrismo aqui. Isso aqui é muito interessante! E aí a chefe dessa aldeia, diferente do resto, era uma mulher. (Jeferson Mulinari, historiador)

A deusa-mãe representada pela Mae-Bá é uma espécie de híbrido de mulher, de deusa, de cacique, de mãe da cidade, ou seja, é uma referência que possui várias narrativas que são reinventadas, mas o mais importante é estar contando essas narrativas porque elas vão fazendo parte desse imaginário que é Anchieta.

#### 3.1.4.6 Igreja

A igreja faz referência ao casulo, à morada. É o ambiente que faz alusão ao retorno ao ventre materno. A igreja é morada física do padre e morada espiritual. É nesta construção que se conjuram os desejos de morte, de vida e renascimento. É por ela que se chega (batismo) e é por ela que se parte (velório). De qualquer forma, a igreja parece ser o centro para onde retornam os sentidos. É ela que protege de todos os males. A obra de Ronaldo parece conter um sentido de retorno e morada desempenhado pela igreja em Queda do Padre, simbolizando o portão de entrada para o santo Anchieta adentrar o mundo celestial e alcançar a vida eterna. A igreja é comparada à função versátil da gruta, podendo tanto ser túmulo como receptáculo dos santos mártires:

[...] a gruta seria mais cósmica e mais completamente simbólica que a casa. A gruta é considerada pelo folclore como matriz universal e aparenta-se aos grandes símbolos da maturação e da intimidade tais como o ovo, a crisálida e o túmulo [...] A caverna é, portanto, a cavidade geográfica perfeita, a cavidade arquétipo, “mundo fechado onde trabalha a própria matéria dos crepúsculos”, ou seja, lugar mágico onde as trevas podem revalorizar-se em noite. (DURAND, 2012, p. 242)

A construção da igreja pelos índios em *Tela sem título* pode nos remeter a dois sentidos; o primeiro é que a igreja pode significar a morte das tradições indígenas, aludindo a um túmulo; o segundo pode ser interpretado como sendo o renascimento dos índios por meio da salvação reconhecendo Cristo como o único deus existente cuja morada é a igreja. De todo modo, a igreja estaria atrelada ao binômio morte-vida que resultaria na vida eterna.

#### 3.1.4.7 Cruz

A cruz pode ser remetida à madeira, ao fogo e a um espaço geográfico. Conforme nota-se em *Tela sem título*, os índios fazem cortes em troncos de madeira fazendo diversas alusões à cruz da igreja católica, seja serrando o tronco, ou jogando um pedaço de madeira sobre o outro, ou até mesmo na roda da carroça. A cruz representa o encontro de contrários, mas não para ser oposição e, sim, para ser união, aludindo a um senso de complementaridade. A simbólica do progresso se dá a partir de dois elementos que se unem e formam um terceiro. Nesta *Tela*, pode-se dizer que a cruz simboliza não só a igreja, mas também toda a temática do quadro, ou seja, a construção de algo para um bem maior, é o próprio progresso. A madeira, por se originada da árvore, é como um símbolo fálico, de potência e ascensão, é ela que faz a conexão com o céu. O fogo vem da época em que se usava a fricção da madeira para fazer fogueira, esse friccionar direciona para o gesto sexual elucidado por Durand (2012), compreendendo a cruz no panteão de símbolos rítmicos por conta dessa aproximação, a cruz, como forma primitiva, como madeira, é lenha na fogueira, assimilando ainda mais esta relação do fogo com a madeira da qual é feita a cruz de Durand (2012) e dessa combustão originam-se as cinzas. Enquanto espaço geográfico, a cruz está presente na rosa dos ventos cujos pontos cardeais se entrecruzam formando uma encruzilhada de direcionamentos. A cruz sinalizaria, então, na tela de Ronaldo Moreira, a direção para qual se deve voltar-se rumo à morada, que está logo acima.

### 3.2 Análise do fenômeno das Cores

Percebemos nos quadros de Ronaldo Moreira a relação que ele estabelece com as cores em uma tentativa de retratar o meio ambiente presente na cidade de Anchieta-ES. Sendo um local litorâneo, banhado pelo mar e pelo rio Benevente, possui uma abundância de fauna e flora que despertam as mais ricas cores que o homem seria capaz de processar. Ronaldo Moreira tenta construir uma harmonia nas cores entre os animais, as flores, matas, rios e o próprio ser humano. Ronaldo Moreira cria efeitos que podemos notar em sua obra como no exemplo de *Tela sem título*, se focarmos somente o lado esquerdo da imagem, onde índios são representados como escravizados e trabalham na construção da igreja, uma aura escura parece instalar-se no quadro representada pela figura do padre Anchieta; mas quando corremos o olhar para o lado direito, onde na imagem os índios são livres e estão caçando e as crianças brincando uma aura ilumina a tela representada pela figura de Nossa Senhora da Assunção, remetendo a uma sensação de leveza.

Goethe (2013) já havia abordado o efeito das cores na alma, que por vezes, têm o poder de provocar sensações tanto boas quanto ruins. Para que isso seja possível é preciso que a cor seja homogênea, “é preciso que o olho seja envolvido em uma cor única” (GOETHE, 2013, p. 113). A harmonização das cores que Ronaldo Moreira usa permite, conforme Goethe (2013), que olho e espírito sejam postos em uníssono; mesmo que o olho tente se fixar em uma cor única, isso só é possível por um instante apenas, pois o olho a observa e busca por sua totalidade quando há mais de uma cor. Para apreciar a totalidade de uma cor em uma tela colorida e se sentir satisfeito com ela o olho lança um artifício que consiste em buscar um espaço incolor ao lado do colorido com a finalidade de encontrar uma cor que seja complementar e isso notamos nos quadros de Ronaldo Moreira, parte das cores predominantes, que são o verde, o azul e o vermelho fazem nossos olhos buscar automaticamente aquele espaço em branco onde possamos repousar nossa visão no sentido de obter algo que preencha aquela lacuna visual.

As cores possuem aplicação mística, pois conecta o espírito à linguagem das mesmas estabelecendo relações primordiais. “A aplicação que concorda perfeitamente com a natureza poderia ser denominada *simbólica*, caso a cor seja utilizada em consonância com o efeito, e a verdadeira relação exprima imediatamente o significado” (GOETHE, 2013, P. 119). Ronaldo Moreira abusa do tom de azul-claro e do verde-claro, e pontos específicos pintados de vermelho. É possível que o artista tivesse pleno conhecimento do efeito das cores nos indivíduos, pois utiliza com categoria as características de potência, suavidade e esplendor.

O efeito de potência é alcançado pelo amarelo, vermelho-amarelado e púrpura, na medida em que se considera este último como pertencente ao lado ativo. Deve-se adicionar pouco violeta e azul, e menos ainda verde. O efeito suave é produzido, violeta e púrpura, quando este pertence ao lado negativo. Ocorre com pouco amarelo e vermelho-amarelado, mas com bastante verde. Quando se produzem ambos efeitos em sua plena significação, as cores complementares podem ser reduzidas ao mínimo, considerando-se apenas o que parece indispensável para que se pressinta a totalidade. (DURAND, 2013, p. 185)

Nem sempre uma escolha harmônica vai indicar uma obra repleta de caráter, mesmo os quadros com cores sutis podem designar um resultado desprovido de personalidade. A escolha das cores e a disposição das mesmas sobre os objetos retratados não é tarefa de fácil execução. Há diversas formas que podem as cores ser dispostas e essa escolha apenas os gênios as possuem (GOETHE, 2013, p. 186).

A cor vermelha seria obtida, segundo Goethe (2013), da intensificação do amarelo mediante condensação e escurecimento o que lhe conferiria sensação de calor e satisfação, sendo “na roupa, em maior ou menor grau, alegre ou suntuoso” (GOETHE, 2013, p. 168), seria um tom que o pensador alemão chama de amarelo-avermelhado. Não é por acaso que esse tom aparece nas obras de Ronaldo Moreira exatamente nas vestes dos personagens (*Queda do Padre, Visita Fabulosa de Américo Vespúcio*) e no que viria a ser tecido (*Brasão, De Juste Mendes Saa Praeside In Brazilian*). Em *Transgênica* esse uso do vermelho é quebrado, dando destaque ao verde e ao amarelo.

O amarelo seria quase a encarnação da própria luz por conta de sua luminosidade. Diz-se que o amarelo é quase puro por ser uma cor primária e de sua mistura com o azul surge o verde. Possui “um aspecto sereno, animado, levemente estimulante” (GOETHE, 2013, p. 167) e produz sensação de calor. Embora seja uma cor luminosa, de sensação quente e alegre, pode dar uma impressão negativa quando se mistura com outras cores ou superfícies que não valorizam seu vigor. Como podemos notar em *Transgênica*, onde sua vivacidade foi ofuscada pelo negativo do verde-escuro, do cinza e do bege. “Por uma modificação leve e imperceptível, a bela impressão de fogo e de ouro se transforma numa sensação de sujeira, e a cor nobre e encantadora se torna, ao contrário, vergonhosa, repulsiva e desagradável” (GOETHE, 2013, p. 167).

O azul, que é outra cor primária e amplamente utilizada nos quadros do artista, é um tanto quanto ambígua. Embora transmita sensação de paz alude também à frieza. O céu, que ao mesmo tempo se apresenta sereno pode dar a sensação de que está fora de alcance. Apresenta-se do lado positivo quando se mistura e dá origem ao verde-mar, que é muito difundido nas obras aqui analisadas. Já o verde é combinação do amarelo com o azul, uma cor vista pelo lado positivo por Goethe (2013). Se da junção das duas cores primárias ocorre

harmonia sem que uma sobressaia à outra, fazendo com que tudo seja simples, ocorre sensação de pura calma e êxtase. Para o filósofo alemão, amarelo com azul é uma combinação empobrecida pois seus polos encontram-se no mesmo nível, mas apesar desse inconveniente, elas dão origem a uma cor, o verde, cuja satisfação é real. “Para o artista, o efeito estético é deduzido do efeito sensível e moral das cores, tanto isoladamente quanto em combinação [...]” (GOETHE, 2013, p. 179).

Quando o artista se deixa levar pelo sentimento, algo colorido imediatamente se anuncia. Assim que o preto se inclina para o azulado, requer-se o complemento amarelo, que é aplicado instintivamente pelo artista como melhor lhe convém, a fim de animar o todo, em parte como puro nas luzes, em parte como avermelhado, tornando-se sujo como um marrom nos reflexos. (GOETHE, 2013, p. 181)

*Transgênica* é o quadro que parece romper com diversos sentimentos e concepções que Ronaldo Moreira detinha até então e as cores utilizadas não parecem ser escolhas aleatórias. O tom de cinza parece requerer o amarelo para contrastar com sua luminosidade, irrompendo pela tela em abundância, conferindo-lhe uma aura mais alegre, tornando-se vermelho em algumas partes e em outras “sujando-se” com o verde-escuro e com o marrom em partes isoladas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ronaldo Moreira traduz em imagens metáforas de um cotidiano onde se desenvolveu Anchieta, o padre e a cidade, e de maneira altruísta, como um mediador, ele vai pincelando, sob o manto do simbólico, as multifacetadas arquetípicas da imaginação humana. Conforme Durand (2012), o resultado da obra de arte de Ronaldo Moreira é fruto de sua compreensão a respeito do mundo subjetivo, o que permitiu o entendimento e retenção dos símbolos e posterior escolha imagética, conforme suas motivações intrínsecas. O mundo dos símbolos está para além do recalçamento, pois ele possui a faculdade de unir elementos que seriam inconciliáveis no mundo objetivo.

O símbolo é resultado da percepção pelo sujeito do *modus operandi* de viver, tendo este sujeito sofrido interferência do meio em que se desenvolveu. Este resultado é que vai pavimentar o caminho do imaginário do homem, um caminho que vai estendendo os seus tentáculos para lá das instituições tecnológicas e também sociais, criando uma “fantástica transcendental” (DURAND, 2012), sendo perfeitamente uma trilha que opera nos dois sentidos, se apresentando de maneira flexível e reversível. O arcabouço simbólico tem sua nascente no meio social, não sendo uma criação puramente individual, é no fluxo da corrente ou contra ela que se despontam os intrincados conflitos de cultura.

A trajetória de vida de Moreira nos mostra que essa máxima é verdadeira, pois de sua cidade natal ele foi alçado para o mundo, tendo vivido e captado a simbólica de diversas culturas além da sua; a relação que ele tinha com a família em virtude de sua própria sexualidade também foi uma tônica que moldou a sua percepção de mundo, além de viver em uma cidade litorânea extremamente segmentada pela doutrina religiosa; estes fragmentos de vida do artista são notados em suas obras, que se situam no filamento complexo da antítese, principal característica da simbólica do Regime Diurno de Durand (2012).

As obras de Ronaldo Moreira expressam, na maioria das vezes, a relação dos índios com o homem branco em terras brasileiras, especificamente em Anchieta-ES. Suas telas mostram de maneira explícita o conflito: entre os deuses; entre os índios e os brancos; entre as crenças; entre um modo de vida mecanizado e um modo de vida natural e outros. De qualquer forma, a antítese é a característica que mais se destaca no imaginário expresso nas obras. Parte-se do pressuposto de que cada arquétipo inserido nas telas foi selecionado por seu significado simbólico, visto que a imagem, por si só, quase nunca é uma escolha de acaso, ou seja, o simbolismo precede a imagem audiovisual, pois o sentido simbólico a que uma imagem faz referência surge antes dela própria. (DURAND, 2012, p. 29).

Logo, identificamos e analisamos os símbolos do Regime Diurno iniciando pelos teriomórficos, que são os que remetem às características animais, inserindo nesta classificação os cavalos voadores, serpentes e demônios, para citar alguns. Os símbolos nictomórficos, referentes às trevas, que são acompanhados da escuridão e daquilo que faz alusão a ela, conforme sugere Durand (2012), portanto, neste tópico foi analisado o padre e seu manto preto, as águas profundas e a escuridão. Os catamórficos, voltados para as duras experiências da fase pueril, estariam ilustrados na morte do padre e também na morte de pássaros. As flechas, cetros e planetas seriam a representação dos símbolos ascensionais, de elevação. Os símbolos espetaculares, da potência e iluminação, são os que remetem à potência do sol, raio de luz e são reconhecidos nas figuras de sol, de raios dourados e cores que remetem à tal espetacularização e, por último, os símbolos diairéticos, que dividem, reconhecidos nas espadas, serrotes, lanças e machados. Em seguida identificamos e analisamos para além e de maneira mais minuciosa os símbolos que eram redundantes nesta primeira análise.

Há predominância do Regime Diurno no ciclo das imagens e, ao mesmo tempo, o Ronaldo Moreira começa a interagir até a obra *Transgênica*, onde há predominância do Ronaldo Moreira que busca a eufemização dos sentidos da própria constituição simbólica, mantendo uma relação intrínseca com os elementos que a caracterizam, como os medos, anseios e desejos da comunidade, mas também propondo ou buscando, a partir da representação de si mesmo, a integração disso e a eufemização dessas disputas, contradições, como o próprio nome da obra *Transgênica* nos mostra, então, a obra se encaminha para ele em sua função mística, buscando harmonizar as contradições e integrar anseios, desejos, angústias com o futuro que as pessoas almejam alcançar, propondo um imaginário mais harmonioso, mesmo que os conflitos e contradições permaneçam latentes na própria obra e também na cidade de Anchieta-ES.

O Regime Diurno das imagens surge para identificar o simbolismo das imagens em meio à oposição que elas evidenciam. Dividida em duas partes, Durand (2012) estabelece duas direções para as quais convertem as imagens deste Regime, a primeira consiste em uma dialética entre trevas e luz, elucidando que a escuridão é elemento necessário para que haja luz, de modo contrário, a escuridão não teria necessidade da luz para existir, já que a noite possui “uma existência simbólica autônoma” (DURAND, 2012, p. 67); a segunda direção seria a de uma retomada das trevas pelo herói. Em resumo, enquanto em um momento os símbolos remetem a uma antítese luz *versus* trevas; na segunda, as trevas são necessárias para o triunfo do herói, ou seja, para existir o herói é necessária a existência do mal a ser vencido.

Já os símbolos do Regime Noturno se iniciam pelos chamados símbolos da inversão, que são os que fazem descer em vez de subir apelando para a queda como forma de elevação, entre estes se destacaram as pedras, palmeiras, insetos e peixes. Conchas, taças e canoas remetiam aos símbolos da intimidade, sugerindo retorno. As qualidades dos símbolos, como o redobramento, a viscosidade, o realismo sensorial e a miniaturização foram tratados como estruturas místicas do imaginário. Como símbolos cíclicos, indicando sequência, foi analisada a lua e seus isomorfismos, especialmente na obra *Transgênica* e, por fim, o que identificamos como esquema rítmico e mito do progresso foi detectado na figura da cruz e nos índios serrando madeiras. Para encerrar, realizamos uma análise das cores, que também são elementos redundantes e relevantes na obra de Ronaldo Moreira tendo sido analisadas com o mesmo mérito das demais figuras, pois as cores produzem significados que são complementares na produção de sentido.

Ronaldo Moreira resgatou a imagem de padre Anchieta como herói, retomando a sua figura ao mito de Prometeu, protetor da humanidade, o herói do mito fundador, criador da cidade de Anchieta, mas também nos trouxe o resgate do mito da deusa-mãe materializando a figura mítica como obra, como busto de uma mulher (Mae-Bá). No Regime Noturno há as figuras sintéticas e místicas. O mito da deusa-cacique Mae-Bá narra a lenda da mãe protetora, guardiã da aldeia e curandeira, e nós a interpretamos como sendo a figura mística maternal pertencente ao Regime Noturno das imagens. A partir de nossa interpretação, entendemos o mito do padre Anchieta como figura heroica sendo representante do Regime Diurno. O mito do padre Anchieta narra a história do pai fundador que lutará contra o mal para salvar as almas dos infieis. O Jaraguá é interpretado como figura teriomorfa, o monstro do mangue que aterrorizava os nativos, mas, também é uma narrativa da forma como o padre Anchieta catequizava os nativos, ou seja, por meio do monstro ele nos ensina que rezar nos liberta do mal. Em relação à figura teriomórfica do Jaraguá o identificamos como representante do Regime Diurno.

Portanto o mito do padre Anchieta precisa da ameaça do mal representada pelo mito do Jaraguá para ser a antítese a realizar-se enquanto mito do Regime Diurno. Ou seja, o que Durand (2012) diz em sua obra é que, analisando a mitologia e seus mitos, os deuses representavam o seu oposto, o que dava ao seu real significado uma amortização do lado mais perverso. Por exemplo, para representar as trevas e o mal, muitas das vezes havia uma eufemização, uma suavização neste contorno nefasto por meio de imagens de homens fortes e amistosos ou mulheres de rosto angelical para personificar o mal, ou seja, uma oposição (antítese) ao seu sentido real. Também Ronaldo trouxe uma contribuição a partir da sua

própria disputa pessoal e dos seus conflitos, ele representou em sua obra, através do mito da Sereia, os próprios conflitos existenciais, os conflitos sociais que ele mesmo vivenciava. A imagem da Sereia estaria relacionada com a própria realização sensual do artista e essa dualidade entre desejo e possibilidade da doce morte em sua realização erótica.

Existem duas estruturas mitológicas em Anchieta na obra de Ronaldo Moreira, a Sereia e o Santo Anchieta, no qual orbitam o imaginário da cidade. O mito da Sereia é uma atualização do mito de Hermes, o deus da ambiguidade, já o mito do padre seria o mito de Prometeu, que representa a racionalidade, então, eles estariam em um processo de justaposição, oposição ou contradição para criar o imaginário da cidade nesta disputa entre Hermes e Prometeu. Pela narrativa mítico-épica de Ronaldo, ele estaria narrando a origem da cidade por meio do mito de Prometeu, que agora estaria representado pelo padre Anchieta, então, desde a Idade de Ouro até a Idade de Ferro, quando seria atualizado o mito do Santo e onde surgiria o mito da Sereia (ou seja, a atualização do mito de Hermes), ele buscaria na obra *Transgênica* amenizar essas disputas. Nas demais obras de Ronaldo há uma preponderância dos elementos do Regime Diurno das imagens, do mito heroico, do conflito, da antítese enquanto que em algumas obras, como a Sereia e a Me-Bá, há predominância dos elementos do Regime Noturno das imagens, da figura mística e também da figura rítmica, logo, a Sereia representaria essa ambiguidade, mas no sentido da ambiguidade rítmica, do gesto postural-copulativo. Já a Mae-Bá representaria o gesto digestivo.

Em todas as figuras do padre e da Sereia, da subjetividade e da racionalidade, estão os conflitos que encerram a Era de Ferro da humanidade, que é o exato momento histórico que estaria sendo vivido após a morte do padre, então, após o seu falecimento (ou da representação desse novo sentido de Prometeu) temos a predominância do mito de Hermes, que seria uma busca pela eufemização do sentido e uma aceitação da ambiguidade, mesmo que ainda conflitante. Essa mesma disputa encontramos no nosso contexto atual, onde as próprias guerras culturais representam os conflitos científicistas, entre a ciência cartesiana, com o modelo racional de entendimento do mundo, e uma nova forma de interpretação científica onde o homem retorna como conhecedor das coisas. Por muito tempo, no modelo cartesiano, os elementos sensoriais foram tidos como erro e degeneração da verdade, já no pós-moderno, na ciência atual, o corpo readquire preponderância em relação ao conhecimento, não só a razão é a fonte de todo o conhecimento, mas a subjetividade também é uma forma de conhecer o mundo e esta perspectiva encontramos também na cidade de Anchieta, essa disputa entre a modernidade e a pós-modernidade, a racionalidade e a subjetividade.

Verificamos nesta pesquisa, ao analisar as obras de Ronaldo Moreira, que a obra fala do artista, fala do contexto sociocultural onde ele se encontra, mas também possui um conhecimento intrínseco, que é o desejo do próprio artista de ressignificar o mundo em que vive e acreditamos que, no final, este trabalho é sobre liberdade, liberdade de criar o mundo em que vivemos, compartilhar imaginários, atribuir significados e produzir sentidos, somos o artista contribuindo com a nossa singularidade para produzir a narrativa mítica de nossa existência, podendo reforçar os mitos pré-existentes ou reinventá-los, esse é o nosso livre arbítrio e essa é a forma que escolhemos viver nossas vidas, construindo intersubjetivamente diversos imaginários na tentativa de nos libertar de nossos medos, desejos e frustrações e também para nos proporcionar alegrias, gozos e uma certa satisfação.

Este trabalho joga luz sobre estas questões que são travestidas por mitos, pois nos mitos elas estão manifestas e neles elas convivem de forma harmônica, a contradição não é excludente. Portanto, o que este trabalho busca é demonstrar como o ser humano constrói as narrativas para dar conta de seus medos, anseios, desejos e que este mundo que ele cria é um mundo imaginário que não é dado como pronto, ele é feito a partir de narrativas e cada pessoa, mesmo perdendo o chão ao saber que o mundo não está pronto, também recebe asas para voar, pois adquire autonomia para perceber que o mundo é construído a todo instante com a contribuição de todos. A narrativa artística tem um papel de destaque nessas construções, seja nas figuras pictóricas ou nas produções audiovisuais, o que daria um novo encaminhamento para as pesquisas, de como as narrativas audiovisuais configuram e refiguram o imaginário na cultura contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- ANCHIETA (ES), Prefeitura. **Anchieta: passos para o futuro**. Prefeitura Municipal de Anchieta.-Anchieta: A Prefeitura, 2006.
- ANCHIETA (ES), Prefeitura. **Anchieta: caminhos do futuro**. Prefeitura Municipal de Anchieta.-Anchieta: A Prefeitura, 2009.
- ANCHIETA (ES), Prefeitura. **Relatório final de uma gestão participativa 2005-2012**. Prefeitura Municipal de Anchieta.-Anchieta: A Prefeitura, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A Formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis**. 26ª ed. - Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELL, Christopher. **Mitologia: um guia dos mundos imaginários**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- \_\_\_\_\_. **De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra**. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- ECO, Umberto. **Os Limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FÍGOLI, Leonardo H. G. A paisagem como dimensão simbólica do espaço. **Sociedade e Cultura**, v. 10, nº 1, Jan/Jun. 2007, p. 29-39.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FRIZZERA, Rose. Exposição e lançamento de livro na Cidade Alta. **Tribuna**, Vitória-ES, 30 set. 2008.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: UIC, 2013.

GEERTZ, Clifford. **O Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2013.

HABERMAS. Jürgen **Conhecimento e interesse**. Zahar: Rio de Janeiro, 1982.

HALL, Stuart. **Da Diaspora: Identidades e Mediações culturais**. 2ª ed. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

IZQUIERDO, Iván. **A arte de esquecer: cérebro e memória**. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2010.

LACAN, Jacques. “O simbólico, o imaginário e o real”. In: **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades - conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Unesp, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura dos mitos”. In: **Antropologia estrutural**. Cosac Naify Portátil: São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mito e significado**. Tradução Antônio Marques Bessa. Coletivo Sabotagem, 1978.

LOPES, Adriana Dias. Um santo para o Brasil. **VEJA**, São Paulo, Edição nº 2364, p. 90-93, Março de 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação À Teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. São Paulo: Atlântica, 2005.

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_, Paul. **O Si-mesmo como outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SAMARDI, Elisabetta. **Cuad. Invest. Filol.**, 37-38 (2011-2012), 273-274.

SIMMEL, Georg. **O conflito da cultura moderna e outros escritos**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

WHITE, Hayden. **Meta-história.: a imaginação histórica do século XIX.** São Paulo: Edusp, 2008.

WUNENBURGER, Jean-Jaques. **O Imaginário.** São Paulo: Edições Loyola, 2007.

### **SÍTIOS ELETRÔNICOS:**

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Disponível em:

<<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/temas.php?lang=&codmun=330455&idtema=16&search=rio-de-janeiro|rio-de-janeiro|sintese-das-informacoes>> Acesso em: 20 mai 2015.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>> Acesso: em 02 de ago de 2014, 14h38min.

Prefeitura de Anchieta-ES.

Disponível em: <<http://www.anchieta.es.gov.br>> Acesso: em 06 de abril de 2015.

Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo.

Disponível em: <<http://secult.es.gov.br>> Acesso: em 13 de ago de 2014.

### **JORNAIS**

ESTADÃO. **Petrobrás inaugura plataforma de petróleo na costa do ES.** São Paulo: 2012

Disponível em:

<<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,petrobras-inaugura-plataforma-de-petroleo-na-costa-do-es,955958,0.htm>> Acesso em: 8 de mar. 2013.

### **ARTIGOS CIENTÍFICOS PUBLICADOS EM REVISTAS ESPECÍFICAS**

ABELLA, Sandra I. S.; RAFAELLI, Rafael. As Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand em Cinco Pinturas de Arcimboldo. **Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci. Hum.**, Florianópolis, v.13, n.102, p.224-249 jan/jun 2012.

ANAZ, Sílvio; AGUIAR, G.; LEMOS, L.; FREIRE, N.; COSTA, E.. Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**, São Paulo, v. 1, p. 5-15, 2014.

ARAÚJO, Alberto F.; TEIXEIRA, Maria C. S.. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 44, n.4, p. 7-13, out./dez. 2009.

HERCULANO, Selene. Desenvolvimento local, responsabilidade socioambiental e royalties: a Petrobrás em Macaé (RJ). **Oficina sobre impactos sociais, ambientais e urbanos das atividades petrolíferas: o caso de macaé (RJ)**, Rio de Janeiro, p. 19, 2011.

LIMA, Marcos A. M.; Marinelli, Marcos.. A Epistemologia de Gaston Bachelard: uma ruptura com as filosofias do imobilismo. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 45, n. 2, p. 393-406, out. 2011.

MATTOS, Sonia M.. **Revista Habitus**. Goiânia, v. 7, n.1/2, p. 5-44, jan./dez. 2009.

REGO, Virgínia Boas Sá. **Reflexões sobre um conflito na área de proteção ambiental e estadual de Macaé de Cima (RJ)**. In: II Seminário de Áreas Protegidas e Inclusão Social, 2006. Anais do II SAPIS. Rio de Janeiro: Programa EICOS-UFRJ, 2006.

## **ENTREVISTAS**

ADELIA (Moradora). Anchieta-ES: 14 nov. 2014.

ASSAD, Marcus (Prefeito). Anchieta-ES: 09 jun. 2015.

CORDEIRO, Marcelo (Historiador). Anchieta-ES: 12 nov. 2014.

FONTES, Balbina (Secretaria de Turismo). Anchieta-ES: 13 nov. 2014.

JACIRA (Moradora). Anchieta-ES: 14 nov. 2014.

MELLO, Claudio (Secretaria de Plano Diretor do Município). Anchieta-ES: 14 nov. 2014.

MULINARI, Jeferson (Professor e Historiador). Anchieta-ES: 11, 13 e 14 nov. 2014.

MEZADRI, Teresa (Presidente Câmara dos Vereadores). Anchieta-ES: 13 nov. 2014.

ROSA, Renata Genevieve (Gerente Cultura). Anchieta-ES: 10, 11 e 17 nov. 2014.

ROSE (Artesã). Anchieta-ES: 10 nov. 2014.

SANGALI, Cremilda (Moradora). Anchieta-ES: 14 nov. 2014.

SANTOS, Gilson (RP Jongo comunidade de São Mateus). Anchieta-ES: 13 nov. 2014.

ZUQUI, CRISNEY (Pedagoga e RP Jongo mirim S. Mateus). Anchieta-ES: 13 nov. 2014.

## ANEXOS

### Elementos redundantes na Obra de Ronaldo Moreira

<b>BRASÃO ANCHIETA -ES</b>	<b>VISITA FABULOSA DE AMÉRICO VESPÚCIO</b>	<b>QUEDA DO PADRE</b>	<b>TRANSGÊNICA</b>	<b>DE JUSTE MENDES SAA PRAESIDE IN BRASILIAN</b>
Verde Azul Vermelho	Verde Azul Vermelho	Verde Azul Vermelho	Verde Vermelho Terra	Verde Azul Vermelho
	Paz	Caos	Caos	Caos
	Figuras femininas x Figuras masculinas	Figuras femininas x Figuras masculinas		Figuras femininas x Figuras masculinas
Concha	Conchas e búzios	Concha		Conchas
	Pedras	Pedras		Pedras
	Lagartos (totem)		Lagarto (abstrato)	
Pena de ave	Pena de ave			Pena de ave
Cruz		Cruz		Cruz
		Anjos		Anjo
	Formas espiraladas (rosto em meio a redemoinho)	Formas espiraladas	Formas espiraladas	
	Animais marinhos	Animais marinhos		Animais marinhos
Listras	Lança com pano listrado	Peixe listrado	Formas listradas	Vestes listradas
	Personagens em posição descendente (do céu p/ Terra) x Personagens em posição ascendente (da Terra para o céu)	Personagens em posição descendente x Personagens em posição ascendente		Personagens em posição descendente x Personagens em posição ascendente
	Aves/pássaros	Aves/pássaros		Aves/pássaros
Lanças	Lanças para cima x Armas para baixo e no chão	Lanças		Lanças
		Asa		Asa
	Machado x Espada			Machado x Espada

<b>BRASÃO ANCHIETA -ES</b>	<b>VISITA FABULOSA DE AMÉRICO VESPÚCIO</b>	<b>QUEDA DO PADRE</b>	<b>TRANSGÊNICA</b>	<b>DE JUSTE MENDES SAA PRAESIDE IN BRASILIAN</b>
Formas geométricas (arredondada, quadradas e retangulares)			Formas geométricas (arredondadas e quadradas)	
Índios	Índios	Índios		Índios
			Serpente	Serpente
Árvore		Árvore		
	Peixe	Peixe		Peixe
	Morte x Vida (Aves voando e aves morrendo)	Morte x Vida (padre morto e padre renascido)		Morte x Vida (enfrentamento dos índios com os brancos)
	Índios selvagens x Homem civilizado com globo	Índios selvagens x Homem civilizado		Índios selvagens x Homem civilizado
	Terra x Mar	Terra x Mar		Terra x Mar
		Coroa		Coroa
	Confluência de crenças (deuses dos índios e dos brancos)	Confluência de crenças (Netuno x Saturno x Jesus Cristo x Nossa Senhora da Assunção x símbolo maçônico)		Confluência de crenças (deuses dos índios e dos brancos)
	Nu x Vestido	Nu x Vestido		Nu x Vestido
	Borboletas	Borboletas		
	Animal terrestre morto (raposa) x Animal aéreo morto (pássaro) x Animal aquático morto (peixe)			Animais aéreos x Animais aquáticos x Animais terrestres
Igreja		Igreja		Igreja (na figura do Bispo)
	Moderno x Primitivo (ocas e embarcações modernas)			Moderno x Primitivo (embarcações primitivas)

<b>BRASÃO ANCHIETA -ES</b>	<b>VISITA FABULOSA DE AMÉRICO VESPÚCIO</b>	<b>QUEDA DO PADRE</b>	<b>TRANSGÊNICA</b>	<b>DE JUSTE MENDES SAA PRAESIDE IN BRASILIAN</b>
	Homem branco catequizando x Índios observando	Planetas		Taça jorrando vinho/sangue
	Alimento cru x Alimento assado	Instrumentos musicais		Fogo
	Homem branco reverenciado suas deusas x Deus indígena reverenciando os índios	Flores		Cavalo com asas
	Sol x Lua e estrelas	Céu azul x Montes enegrecidos		São Jorge
	Deus sol x Deus índio (cocar no lugar do sol)	O mar parece morrer junto com o padre (seca na Terra) x abundância no céu		Demônios
	Noite x Dia			Foice
	Céu azul x Montes verdejantes			Abelha x Formiga
	Índios lutando x Homens brancos rendidos			Caveiras
	Índios armados x Homem branco desarmado			
	3 Homens brancos dormindo x 2 Índios “trabalhando” (caçando)			

**TELA SEM TÍTULO**

Verde	Azul	Amarelo-avermelhado
Figuras femininas	x	Figuras masculinas
Igreja	x	Padre
Equinos	x	Bovinos

**TELA SEM TÍTULO**

Santo Anchieta	x	Nossa Senhora da Assunção
Fogo	x	Água
Coqueiros	x	Palmeiras
Flechas e serrotes	x	Socador de pilão
Pedras	x	Madeira
Pássaros	x	Asas
Cruz	x	Madeiras jogadas em forma de cruz
Terra	x	Mar
Animais aéreos	x	Animais terrestres