

XXV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO - XXV ENANCIB

GT 10 – Informação e Memória

BRASIL, AME-O OU DEIXE-O: ANÁLISE DA ICONOGRAFIA DE JOSÉ BARBOSA

BRAZIL, LOVE IT OR LEAVE IT: ANALYSIS OF JOSÉ BARBOSA'S ICONOGRAPHY

César Waltonyer de Araújo Silva – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Májory Karoline Fernandes de Oliveira Miranda – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira – Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Jordana da Costa Teixeira Lira – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Amanda Farias Cavalcanti – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Modalidade: Trabalho Completo

Resumo: Este artigo analisa a obra "Brasil: ame-o ou deixe-o" (1970), de José Barbosa, como documento memorialístico imagético de crítica à ditadura civil-militar brasileira. Utilizando o método iconográfico de Panofsky (1991), examina como Barbosa, influenciado pela estética tropicalista e pelo Cinema Novo, subverte o *slogan* ufanista do regime ao criar uma potente representação visual das contradições sociais do período. A análise revela que o artista pernambucano, por meio da circularidade opressiva contendo o mapa brasileiro, figuras femininas que sustentam a nação, e símbolos da natureza brasileira como répteis e pássaros imobilizados, constrói uma metáfora visual da autofagia nacional sob o jugo autoritário. Fundamentado nas teorias de memória social de Halbwachs (2023) e Assmann (2011), o estudo demonstra como a iconografia de Barbosa opera como dispositivo de preservação da memória coletiva contra narrativas revisionistas que despolitizam a natureza classista do golpe de 1964. Conclui-se que a obra transcende a denúncia panfletária, configurando-se como espaço de resistência simbólica e negociação de significados, que preserva o passado traumático enquanto instrumento de transformação cultural emancipatória, combatendo o apagamento histórico e promovendo a construção de um futuro democrático.

Palavras-chave: documento iconográfico; documento memorialístico; memória coletiva.

Abstract: This article analyzes José Barbosa's work "Brazil: Love It or Leave It" (1970) as a memorial imagery document criticizing the Brazilian civil-military dictatorship. Using Panofsky's (1991) iconographic method, it examines how Barbosa, influenced by Tropicalist aesthetics and Cinema Novo, subverts the regime's jingoistic *slogan* by creating a powerful visual representation of the period's social contradictions. The analysis reveals how the Pernambucan artist, through the oppressive circularity containing the Brazilian map, female figures supporting the nation, and symbols of Brazilian nature such as immobilized reptiles and birds, constructs a visual metaphor for national autophagy under authoritarian rule. Grounded in Halbwachs' (2023) and Assmann's (2011) theories of social memory, the study demonstrates how Barbosa's iconography functions as a device for preserving collective memory against revisionist narratives that depoliticize the class-based nature of the 1964 coup. The work transcends mere political denunciation, establishing itself as a space of symbolic resistance and meaning negotiation that preserves the traumatic past as an instrument of

emancipatory cultural transformation, fighting historical erasure and promoting the construction of a democratic future.

Keywords: iconographic document; memorial document; collective memory.

1 INTRODUÇÃO

O texto resulta da apreciação investigativa da produção pictórica autoral do olindense José Barbosa, tendo como objeto norteador sua obra *Brasil: ame-o ou deixe-o* (1970) como documento memorialístico imagético de crítica ao período da ditadura civil-militar no Brasil. José Barbosa, natural de Olinda, Pernambuco, nasceu em 1948 e desde cedo demonstrou vocação para as artes. Barbosa foi influenciado pela marcenaria paterna e, após o golpe de 1964, migrou para o Rio de Janeiro, onde se engajou no Cinema Novo¹, na Tropicália² e na Nova Figuração³. Essa mudança geográfica e sua inserção nos principais movimentos artísticos do período ampliaram significativamente seu repertório e sua visão crítica sobre a realidade brasileira. Quando o intelectual paraibano Ariano Suassuna o conheceu, reconheceu imediatamente o valor artístico de Barbosa, afirmando: “De José Barbosa vamos esperar o melhor. Se ele [...] ficar fiel a seu sangue popular, a arte nordestina estará de parabéns, pois terá, no mínimo, ganho um entalhador que não fica a dever nada aos grandes artesãos que fizeram os altares de Olinda - esta Olinda onde ele nasceu e se criou [...] na sua luta pela formação da nacionalidade” (Suassuna, 1999, p. 5).

¹ Segundo Xavier (2007), o Cinema Novo emergiu no cenário cultural brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970 como movimento cinematográfico de vanguarda que articula renovação estética e engajamento político. Influenciado pela Nouvelle Vague francesa e pelo neorealismo italiano, o movimento consolida-se através de cineastas como Glauber Rocha, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, que desenvolvem uma linguagem cinematográfica autenticamente brasileira fundamentada na "estética da fome" - conceito formulado por Glauber Rocha que propõe a transformação da precariedade material em potência criativa.

² A Tropicália ou Tropicalismo constitui-se como movimento cultural brasileiro que emergiu entre 1967 e 1968, abrangendo música, artes plásticas, cinema e teatro, caracterizando-se pela fusão antropofágica entre elementos da cultura popular brasileira e referências cosmopolitas da indústria cultural internacional, como explicita Favaretto (2021). Ainda segundo ele, articulado inicialmente por músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé, o movimento incorpora a estética oswaldiana da devoração cultural, propondo uma releitura crítica da brasilidade através da justaposição irreverente entre o arcaico e o moderno, o nacional e o estrangeiro.

³ A Nova Figuração emergiu no cenário artístico brasileiro durante a década de 1960 como movimento que articula o retorno à representação figurativa com uma postura crítica diante da realidade sociopolítica nacional. Morais (1975) explicita que, contrapondo-se tanto ao abstracionismo hegemônico quanto ao realismo tradicional, os artistas da Nova Figuração - entre os quais destacam-se Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Roberto Magalhães - desenvolveram uma linguagem plástica que incorporava elementos da cultura de massa, da publicidade e do cotidiano urbano para construir representações críticas da sociedade brasileira. Caracterizado pela apropriação de signos da cultura popular, pelo uso de cores fortes e pela incorporação de técnicas e materiais não convencionais, o movimento opera como dispositivo de denúncia das contradições sociais e políticas do período ditatorial (Morais, 1975).

Em 1970, ele pintou "Brasil: ame-o ou deixe-o", ressignificando um *slogan* do regime que, como demonstra Fernandes (2020), representou uma reconfiguração das estruturas de poder por frações das classes dominantes aliadas a interesses econômicos internacionais. Neste contexto, as produções artísticas atuavam como dispositivos de narrativas contra-hegemônicas, preservando memórias silenciadas e confrontando discursos oficiais.

Partindo desse pressuposto, este estudo levanta como hipótese central que a obra "Brasil: ame-o ou deixe-o" (1970) transcende sua dimensão estética para se configurar como um documento memorialístico imagético de crítica à ditadura civil-militar brasileira. Argumenta-se, portanto, que a iconografia de Barbosa não é apenas um reflexo passivo de seu tempo, mas um dispositivo ativo de resistência, cuja análise pode desvelar as estratégias simbólicas usadas para preservar memórias silenciadas e confrontar os discursos oficiais do período. Desta forma, partimos da seguinte questão: Barbosa utilizou-se da arte como dispositivo memorialístico de resistência à ditadura civil-militar?

Diante desta questão, o objetivo geral desta pesquisa consiste em analisar a obra "Brasil: ame-o ou deixe-o" (1970), de José Barbosa, como documento memorialístico imagético de resistência crítica à ditadura civil-militar brasileira. Tendo como objetivos específicos: a) contextualizar historicamente a ditadura civil-militar brasileira como uma ação de classe e suas formas de repressão; b) examinar os conceitos de memória social e coletiva como elementos de resistência contra narrativas hegemônicas; c) aplicar o método iconográfico de Panofsky (1991) aos elementos visuais e simbólicos da obra de José Barbosa; d) investigar as relações entre a iconografia de Barbosa e os movimentos artísticos de resistência como o Tropicalismo e o Cinema Novo; e) compreender como a obra funciona como documento memorialístico imagético que preserva e ressignifica a memória do período ditatorial.

Para tanto, utilizamos a metodologia iconográfica de Panofsky (1991), e a correlacionamos com a iconografia "Brasil: ame-o ou deixe-o" (1970), como documento memorialístico imagético, crítico ao período ditatorial. Assim, traçamos um breve percurso que vai das ações de classe do golpe de 1964 e o combate à repressão desse período com a arte, passando pelos conceitos de memória e informação na arte, culminando analiticamente com os elementos presentes na iconografia em tela.

2 RETORNO AO PASSADO: PASSAGEM PELA DITADURA CIVIL-MILITAR E O COMBATE REPRESSIVO À ARTE

Objetivando olhar o passado, trazemos à cena a alegoria hermenêutica de Goofus Bird⁴ com vistas à compreensão da dialética da traumática representação, do período de repressão, ocasionado no Brasil pela Ditadura Civil-militar. Tal qual o pássaro, que direciona seu voo retrospectivamente, a consciência histórica sobre o golpe civil-militar de 1964 impõe-se como um imperativo ético-epistemológico de ressignificação memorial, no qual a compreensão crítica do evento constitui-se não apenas como um exercício informacional e historiográfico, mas, também, como uma práxis fundamental de questionamento das narrativas revisionistas que despolitizam o processo de opressão e a natureza classista do golpe.

Observemos que uma série de problemas surge ao falarmos da Ditadura civil-militar no Brasil. Em primeiro lugar, longe de ser um evento circunstancial ou meramente político, o golpe de 1964 configurou-se como uma ação de classe estrategicamente planejada para redesenhar as estruturas econômicas e sociais do país. A configuração histórica do golpe civil-militar no Brasil representa um processo de reconfiguração das relações de poder, em que as frações dominantes da sociedade brasileira orquestraram uma transformação estrutural vinculada às dinâmicas do capitalismo dependente.

Essa compreensão acaba nos levando a outro problema. Há uma série de novas narrativas revisionistas que buscam despolitizar o processo histórico do golpe civil-militar de 1964, todavia, intelectuais como Florestan Fernandes (2020), Francisco de Oliveira (2003) e René Armand Dreifuss (1981) produziram análises fundamentais que desvelam a natureza classista deste processo. A conquista do Estado não representou simplesmente uma intervenção militar, mas sim um projeto sistemático de modernização conservadora.

Cabe aqui explicitar que a modernização conservadora, conceito fundamental para a compreensão deste processo histórico, caracteriza-se como uma estratégia de transformação socioeconômica que promove avanços tecnológicos e alterações nas estruturas produtivas sem, contudo, democratizar o acesso ao poder político ou modificar substancialmente as relações de dominação de classe.

⁴ “O Goofus Bird constrói o seu ninho ao contrário e voa para trás porque não se preocupa em saber para onde vai, mas sim donde vem” (Borges; Guerreiro, 1965, p. 89).

XXV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - XXV ENANCIB
Rio de Janeiro, RJ - 03 a 07 de novembro de 2025

Diferentemente de processos revolucionários que articulam modernização econômica com transformações nas estruturas de poder, a modernização conservadora preserva as hierarquias sociais tradicionais enquanto implementa mudanças que atendem prioritariamente aos interesses das frações dominantes do capital. No contexto brasileiro, este modelo manifestou-se por meio da combinação entre crescimento econômico acelerado - o denominado "milagre econômico" - e brutal repressão política, configurando uma modernização que excluía sistematicamente as classes trabalhadoras dos benefícios do desenvolvimento e as silenciava mediante violência institucionalizada.

Em seus estudos, Fernandes (2020) enfatiza como o golpe de 1964 representou uma "contra-revolução" articulada por frações do empresariado nacional, especialmente aquelas vinculadas a setores multinacionais e associados. Instituições como o IPES - Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais - emergiram como verdadeiros intelectuais orgânicos desse projeto, não apenas conspirando para a derrubada do governo João Goulart, mas, posteriormente, ocupando posições estratégicas no aparelho estatal. Esta ocupação permitiu implementar um programa econômico fundamentado na superexploração da classe trabalhadora, na concentração de riqueza e na repressão sistemática de movimentos sociais.

Como falamos no parágrafo antecedente, o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) emerge como ator central nesta narrativa, representando a fração mais internacionalizada do empresariado brasileiro. Por meio de uma conspiração meticulosamente articulada, essa elite empresarial à época não apenas depôs o governo de João Goulart, mas ocupou estrategicamente posições-chave no aparelho estatal, implementando reformas institucionais que favoreciam os interesses do capital monopolista.

Essa ditadura empresarial-militar, como bem propõe Dreifuss (1981), caracterizou-se por uma simbiose entre interesses corporativos militares e frações do capital nacional e internacional. O "milagre econômico" representou o ápice desse processo, combinando crescimento econômico acelerado com brutal repressão salarial e política, consolidando um modelo de desenvolvimento marcadamente excludente e concentrador, como bem elucida Melo (2014).

Tal percepção nos faz entender que as interpretações revisionistas contemporâneas, ao deslocarem o capitalismo do centro da análise substituindo-o por narrativas abstratas de "déficit democrático", obscurecem os mecanismos concretos de dominação de classe. A repressão não foi elemento lateral, mas constitutivo do golpe, com violência

instrumentalizada como tecnologia de governo para garantir acumulação capitalista mediante silenciamento das resistências populares.

Neste contexto de violência institucionalizada, a produção artística desempenhou papel crucial na resistência e elaboração do trauma coletivo. Cinema, teatro, música e artes plásticas transformaram-se em trincheiras simbólicas contra o autoritarismo. Diretores como Glauber Rocha, músicos como Chico Buarque e Geraldo Vandré desenvolveram estratégias de resistência mediante metáforas e alegorias que burlavam a censura enquanto comunicavam crítica social.

Não podemos deixar de falar nestas linhas e nas próximas que irão segui-las, mesmo que de forma breve, do movimento Tropicalista, que emergiu no cenário cultural brasileiro como uma expressão coletiva de resistência e crítica, inscrevendo-se dialeticamente na tessitura social da ditadura civil-militar como uma manifestação artística que transcendeu os limites da mera produção cultural, e acabou configurando-se como uma estratégia de enfrentamento ideológico à censura imposta.

Compreender o tropicalismo exclusivamente como movimento musical constituiria uma redução simplificadora. Sua gênese se articula profundamente com os processos de resistência cultural contra o autoritarismo, operando mediante uma estratégia de desconstrução dos discursos hegemônicos por meio da paródia, da antropofagia cultural e, também, da provocação estética (Calado, 1997). A incorporação de elementos da cultura de massas e referências cosmopolitas criava uma zona de tensão contra os binarismos tradicionais.

Foi neste contexto que Barbosa concebeu "Brasil: ame-o ou deixe-o" (1970), obra que examinaremos após compreendermos os processos de memória essenciais para ressignificar o período ditatorial. Todavia, antes de darmos protagonismo, de fato, à obra de Barbosa, precisamos voltar nossos olhares aos estudos de memória, já que eles tornaram-se fundamentais para compreensão dos processos de resgate e ressignificação do período ditatorial. São eles, então, quem nos farão evitar que tombemos nas águas do Rio Lete⁵.

⁵ O Rio Lete - *Λήθη*, *Lēthē* - é um rio mitológico do submundo grego, associado, comumente, ao esquecimento. Na mitologia, suas águas faziam as almas dos mortos esquecerem completamente sua vida anterior.

2.1 A memória social e coletiva

A memória é um elemento essencial na construção de identidades individuais e coletivas, operando como processo que articula experiências, narrativas e contextos socioculturais. Conforme o argumento de Assmann (2011), os espaços de recordação não são apenas locais em que se depositam memórias, mas também estruturas ativas que moldam as formas de se lembrar e de se esquecer. Esses espaços funcionam como mediadores entre o passado e o presente, sendo constantemente ressignificados pelas demandas culturais, políticas e sociais.

Complementando essa visão, Halbwachs (2023) apresenta a memória coletiva como um aspecto indissociável dos quadros sociais que a sustentam. Ele enfatiza que as memórias individuais não existem isoladamente, mas estão imersas em estruturas coletivas que fornecem os referenciais para sua residência. São nesses quadros que as lembranças ganham significado, localizando-se nos contextos de interação social.

A partir dessas perspectivas, esta seção explora como a memória transcende o nível individual, configurando-se como um campo de disputa simbólico no qual o passado é continuamente reinterpretado. Ao dialogar com a ideia de memória como resistência - expressa, por exemplo, em produções artísticas e culturais que se contrapõem às narrativas hegemônicas -, buscamos compreender como os mecanismos de lembrança e esquecimento atuam na preservação de identidades e na crítica aos discursos oficiais que tentam silenciá-las.

Halbwachs (2023), em *Os Quadros Sociais da Memória*, enfatiza que a memória não é um processo exclusivamente individual, mas está profundamente enraizada em quadros sociais que fornecem a estrutura e os referenciais necessários para recordar. Segundo o autor, “é na sociedade que [...] o ser humano adquire suas lembranças, as recorda e [...] as reconhece e localiza” (Halbwachs, 2023, p. 7).

Essa concepção sociológica da memória permite compreender como as artes, durante o período ditatorial, funcionaram não apenas como meios de expressão individual, mas como dispositivos de construção e preservação da memória coletiva. O quadro “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970), de José Barbosa, exemplifica essa dinâmica ao ressignificar um dos *slogans* do regime autoritário, expondo as contradições entre o discurso oficial e a realidade da repressão. Aqui, a memória coletiva é evocada e reconstruída, permitindo que o passado traumático seja reinterpretado sob a ótica de resistência e crítica social.

A obra de José Barbosa é um exemplo eloquente dessa interação entre memória e arte. Seus elementos compositivos não apenas registram a experiência do período, mas a reinterpretam, funcionando como um arquivo visual que questiona as narrativas oficiais. Nesse sentido, o quadro atua como um dispositivo de memória, permitindo que os traumas e as resistências do passado sejam revisitados e ressignificados no presente. Halbwachs (2023, p. 40) ressalta que “a memória não faz o passado reviver, mas o reconstrói”; da mesma forma, a arte de Barbosa reconstrói o período ditatorial à luz das contradições que emergem dos quadros sociais de hoje.

Assmann (2011), destaca que o trauma, ao encapsular experiências de dor e repressão, encontra na arte um meio de expressão e entrega. No contexto da ditadura civil-militar brasileira (1964–1985), a arte emergiu como um espaço de resistência simbólica, onde artistas como José Barbosa conceberam suas obras para desafiar as narrativas oficiais e preservar memórias que o regime tentava silenciar. Ainda segundo a autora, as imagens, enquanto meios de memória cultural, possuem a capacidade única de condensar significados complexos, funcionando como “imagens-agentes” que ativam memórias e geram reflexões críticas. “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970) exemplifica essa capacidade ao reconfigurar um *slogan* autoritário em um símbolo de denúncia e resistência.

O trauma coletivo da ditadura, como aponta Assmann (2011), não é apenas um evento a ser lembrado, mas uma dimensão que deve ser trabalhada criticamente para evitar o esquecimento ou o acúmulo histórico. Portanto, a arte desempenhou papel vital na articulação das lembranças e no combate ao esquecimento, possibilitando resistência simbólica e transformando memórias em instrumentos de reflexão. A memória social mediada pela arte transcende a mera documentação histórica, tornando-se campo de disputa simbólico e instrumento de transformação cultural. Barbosa, ao inscrever a memória traumática em suas criações, preserva o legado de resistência e transforma sua obra em lócus de memória viva e contestadora.

3 ANTES DA ARTE: OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Trata-se de um estudo exploratório qualitativo baseado em revisão bibliográfica que, conforme Bufrem e Alves (2020), delimita nosso horizonte investigativo e estabelece conexões com produções acadêmicas preexistentes. Analisamos as representações memorialísticas imagéticas na obra “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970), de José Barbosa, por

meio do método iconográfico de Panofsky (1991). A pintura foi selecionada dentre seu repertório artístico pela relevância historiográfica do autor e pela potencialidade de seus elementos compositivos em evocar dimensões estruturantes da memória social e coletiva.

Para análise da obra foi utilizado o método iconográfico de Erwin Panofsky. O método é uma ferramenta para análise e interpretação do documento iconográfico e estrutura-se em três níveis: 1. o pré-iconográfico, que observa diretamente os elementos visuais da obra; 2. o iconográfico, que interpreta esses elementos associando-os a significados simbólicos convencionais; 3. o iconológico, que desvenda valores culturais e históricos intrínsecos, refletindo criticamente as sensibilidades e tensões do contexto em que a obra foi produzida.

4 “BRASIL: AME-O OU DEIXE-O” (1970): APRESENTANDO A ICONOGRAFIA

Figura 1 – A obra iconográfica Brasil: ame-o ou deixe-o, de 1970



Fonte: Christal Galeria, 2022⁶

Iniciamos agora a análise de "Brasil: ame-o ou deixe-o" (1970), de José Barbosa, obra que pode ser vista na figura 1. Esta análise fundamenta-se nas discussões prévias, considerando o diálogo teórico essencial para estabelecer nossa abordagem, pois as complexidades evidenciadas durante toda a contextualização da obra se entrelaçam, aqui, por fim, com as tramas que emergem da análise de seu conteúdo.

Por isso, a investigação da concretude da pintura como documento memorialístico imagético transcende sua mera função estética, revelando-se indissociável de seus valores culturais, históricos e simbólicos. Compreender esta iconografia implica, portanto, em

⁶ Disponível em: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/61c4606d53c27d1232f5cab1/9ae5f3f4-fbf1-407a-9513-8caf2d2274c6/Jos%C3%A9+Barbosa+%2825%29.jpg>. Acesso em: 20 nov. 2024.

entender tanto a crise democrática durante a ditadura civil-militar quanto o papel da arte como resistência ao golpe de 1964.

A relação de “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970) com a ditadura é intrínseca, não fruto de nossa interpretação. Dentre muitas obras de protesto do período, escolhemos esta pelo significado do legado artístico de Barbosa para o Nordeste e para o Brasil.

Precisamos apontar primeiro que o título da obra, “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970) referencia diretamente o *slogan* ufanista do regime, que visava silenciar dissidentes e impor uma visão homogênea da realidade brasileira. Ao apropriar-se desta frase, Barbosa subverte seu significado original, transformando-a em crítica contundente à repressão e à censura. Examinaremos agora os elementos visuais da obra, identificando suas características e valores simbólicos.

4.1 O círculo do sofrimento: a ditadura civil-militar e a obra

A seguir, vamos analisar a tela “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970), a partir das seguintes categorias: o centro da tela, a textura, as figuras femininas e os elementos da natureza brasileira. Essas categorias serão divididas e expostas nos quadros abaixo:

Quadro 1 – O centro da tela

O Centro da Tela	Análise
a.	A fim de chegarmos no nosso objetivo, vamos começar pelo centro da tela. Observemos que, ao centro da imagem, há um círculo marcado predominantemente pela paleta de cores em marrom, que domina o espaço, e, ao centro desse círculo, há a silhueta do mapa do Brasil. Sua tonalidade, que varia entre tons de marrom e alguns de preto, confere-lhe um aspecto sombrio, quase enigmático - e é na ausência de cores mais luminosas que o artista reflete o estado de espírito de uma nação, à época, submetida à violência e ao medo. As bordas do círculo não são definidas por linhas precisas, mas sim por pinceladas que se diluem em tons mais claros, e isso acaba conferindo-lhe um efeito de profundidade.

Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

Quadro 2 – As texturas de José Barbosa

As Texturas de José Barbosa	Análise
a.	Se observarmos a textura da pintura, ela nos sugere que José fez uso de

XXV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - XXV ENANCIB
Rio de Janeiro, RJ - 03 a 07 de novembro de 2025

	<p>diferentes técnicas e materiais como, por exemplo, a sobreposição de camadas de tinta e a utilização de texturas que lembram terra ou areia. No interior do círculo, dentro da forma que remete ao mapa brasileiro, percebem-se manchas e veios que parecem não só evocar a diversidade geográfica do país, mas também as marcas e cicatrizes, que eram deixadas constantemente pela violência e pela repressão que se abateu sobre todo o território nacional durante o período ditatorial.</p>
--	---

Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

Quadro 3 – As figuras femininas como suporte da Nação

Figuras femininas como suporte da Nação	Análise
a.	<p>Ao redor do círculo central destacam-se figuras femininas que evocam a arte popular nordestina, reafirmando a resistência cultural de Barbosa contra a homogeneização imposta pelo regime. Representadas em tons dominantes de marrom e ocre, estas figuras apresentam traços simplificados, porém intensamente expressivos, com olhos grandes e amendoados que revelam pavor. As quatro mulheres sustentam o círculo que contém o mapa do Brasil, seus cabelos longos e formas sugerindo fertilidade telúrica, enquanto seus olhares transmitem o sofrimento das torturas do período. Particularmente emblemática é a figura remanescente da Pietà de Michelangelo no lado esquerdo da iconografia - sentada, de cabeça baixa, nua e desolada - simbolizando simultaneamente o lamento maternal pelo país e a força resiliente que, mesmo em desespero, continua a sustentar a nação com as próprias mãos. Nua, desolada e em meio a vegetação, ela parece lamentar pelo futuro do seu filho, o Brasil⁷; afinal, é preciso entendermos o hoje para, só assim, prospectarmos o futuro (informação verbal)⁸.</p>

Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

Quadro 4 – Os elementos da natureza brasileira

Elementos da natureza brasileira	Análise
---	----------------

⁷ Em 1937, Picasso expressou sua indignação pela Guerra Civil Espanhola na obra Guernica, encomendada para a Exposição Internacional de Paris. Inspirado por um artigo no *The Times* sobre o bombardeio alemão que matou cerca de 1.660 pessoas na pequena cidade de 6 mil habitantes (Consiglio, 2020), o artista retratou figuras em desespero, incluindo uma mãe com seu filho morto, remanescente da Pietà de Michelangelo. Embora não possamos confirmar a inspiração direta na obra de José Barbosa, notamos paralelos temáticos significativos, onde a figura feminina ajoelhada demonstra semelhante dor pela perda, simbolizada pela silhueta do Brasil.

⁸ Fala da prof.^a Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira na disciplina de Memória, Documento e Práticas Socioculturais, PPGCI-UFPE, em 22 nov. 2024.

XXV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - XXV ENANCIB
Rio de Janeiro, RJ - 03 a 07 de novembro de 2025

<p>a.</p>	<p>“Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970) é permeada, também, por elementos da natureza - como pássaros, serpentes, e outros répteis, cachorros, ratos, flores e outras folhagens com espinhos, além de uma estrela de seis pontas. Os pássaros, representados em tons de marrom e branco no lado direito da obra, parecem tentar voar - mas sem obter êxito - para diferentes direções, aferindo similaridade com a imobilidade e o aprisionamento sugerido tanto pelo mapa do Brasil na pintura quanto pela própria situação do país à época. As serpentes, com seus corpos sinuosos - assim como os outros répteis - se entrelaçam entre as figuras femininas, criando uma atmosfera de tensão, mas, mais do que isso, há um mistério, um terror lúdico surrealista que rodeia “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970). Contudo, essa representação transcende, pois se há um certo tipo de desordem na obra, é por que havia desordem no país.</p>
<p>b.</p>	<p>Lembremo-nos que foi no limiar da hegemonia repressiva civil-militar, circunscrita ao decênio de 1970, especificamente no período dos denominados "Anos de Chumbo" - ano esse que José Barbosa passou no Rio de Janeiro e pintou a nossa iconografia - a microtopografia insurgente do aparelho clandestino denominado ‘Casa da Morte’, localizado no endereço petropolitano Arthur Barbosa, 668, no RJ, erigiu-se como um lócus da violência estatal, conforme os dizeres de Bernardo (2021).</p>
<p>c.</p>	<p>Ainda segundo o autor, a ‘Casa da Morte’ configurou-se como um dispositivo heterotópico de aniquilação biopolítica, onde a práxis do terror institucional se materializava por meio de “interrogatórios” que faziam uso de répteis e resultaram na eliminação de mais de duas dezenas de corpos-sujeitos político-dissidentes desses mecanismos de supressão da alteridade. Devemos ponderar que no âmago dessa genealogia de violência institucional, nas quais o aparato repressivo performatizava estratégias de dominação que transcendiam os limites da integridade física feminina, répteis eram usados por todas as partes de seus corpos e, infelizmente, da ‘Casa da Morte’ só um corpo saiu com vida.</p>

Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

Quadro 5 – A pintura em sua totalidade

A pintura em sua totalidade	Análise
<p>a.</p>	<p>Neste ponto da análise, compreendemos que Barbosa parece ter condensado não só as tensões, mas as contradições da ditadura civil-militar na obra - e ele fez isso com maestria já em seu título, que é o grande fio condutor das narrativas imagéticas da iconografia. Exploremos um pouco mais da arte e voltemos à observar, portanto, as figuras femininas retratadas na imagem, porque, além de Barbosa negar o corpo feminino como um espaço de prazer visual para o voyeurístico masculino⁹, prática comum à pinturas ocidentais e</p>

⁹ As modernistas Paula Monderson-Becker (1876 - 1907) e Frida Kahlo (1907 - 1954), por exemplo, ousaram ao usar do autorretrato como espaço de afirmação para uma poética feminista. A obra “Coluna Partida”, de Kahlo, é um exemplo para essa premissa.

XXV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - XXV ENANCIB
Rio de Janeiro, RJ - 03 a 07 de novembro de 2025

	aos modernistas, percebemos que os seus olhares trazem todas as dúvidas, os estranhamentos e os medos - sim, no plural - que os indivíduos sentiam do e pelo país à época.
b.	A prisão e a tortura que muitos sofreram no período de repressão de 1964 é aqui representada pela figura feminina acorrentada e posta de cócoras no lado esquerdo da pintura. Em “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970), José Barbosa explicita a face de um país acorrentado por um regime que: “[...] durou 21 anos pois estava sustentado por uma rede coesa e robusta formada por indivíduos que partilhavam do mesmo pensamento ideológico” (França, 2019, p. 174). Mas é no âmago da iconografia que evidencia-se precisamente o que Rezende (2013, p. 4) elucida sobre a ditadura civil-militar: “Desmesuradamente os condutores da ditadura labutavam para mostrar que a sua noção de ordem social era produto dos anseios da maioria da população”, estratégia essa que Barbosa materializou e subverteu na tela pela representação de um país aprisionado, cujas figuras femininas – símbolo de resistência e sofrimento – sustentam uma nação marcado pela opressão, onde os répteis e pássaros imobilizados na tela simbolizam aqui a violência institucional que eliminava sistematicamente qualquer elemento dissonante do projeto autoritário.
c.	A circularidade opressiva que inicialmente representava o enclausuramento do país ganha, agora, novos significados quando compreendemos que Barbosa não apenas denuncia, mas dialoga criticamente com os movimentos artísticos citados, devorando esteticamente os próprios símbolos do regime – que perpassa desde o <i>slogan</i> ufanista até chegar nos elementos da cultura popular – para produzir uma obra que é, simultaneamente, um documento memorialístico, um grito de denúncia e exercício de reinvenção cultural.

Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

4.2 A tropicália iconográfica de José Barbosa

Se para a escolha do título de sua iconografia, que ecoa o *slogan* ufanista do regime civil-militar, Barbosa já opera o prenúncio de sua subversão, é na apropriação crítica que o artista dialoga com a estratégia antropofágica proposta pelos tropicalistas, que preconizavam a deglutição e reprocessamento de elementos da cultura dominante para fins de contestação. É, também, na circularidade da forma central que domina a composição de “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970) – contendo em seu interior a silhueta do mapa brasileiro – que encontramos outra referência ao movimento tropicalista¹⁰. A obra torna-se metáfora visual da autofagia nacional, onde o próprio país é consumido pela força das instâncias autoritárias.

¹⁰ Há uma certa similaridade nos elementos presentes na capa do álbum *Caetano Veloso* (1968), de Caetano Veloso, com a obra “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970), de José Barbosa.

Esta estratégia não é meramente ilustrativa, mas profundamente conceitual, estabelecendo diálogos simultâneos com o Manifesto Antropofágico, o Tropicalismo e o Cinema Novo - movimentos que compartilhavam o objetivo de desconstruir narrativas oficiais e despertar a consciência crítica. Como explica Calado (1997), o Tropicalismo propunha uma releitura da cultura brasileira por meio da antropofagia cultural e da ironia, aspectos que Barbosa incorpora ao apropriar-se de elementos populares como os arabescos e o mapa nacional, reconfigurando-os em linguagem crítica.

Continuemos falando da circularidade que domina a composição de “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970). Contendo em seu interior a reprodução do mapa do Brasil, podemos interpretá-la como uma metáfora da “devoração” do país por agentes opressores. Essa imagem acaba dialogando com a ideia de antropofagia do Manifesto Antropofágico, que propunha a “deglutição” da cultura estrangeira para a criação de uma cultura brasileira autêntica (Andrade, 1928). Na iconografia de Barbosa, a antropofagia se volta para dentro e denuncia a autofagia de um país sob o comando do regime civil-militar.

Mas se a obra de José Barbosa compartilha com a Tropicália a mesma preocupação em retratar as contradições do país e em despertar a consciência crítica do receptor informacional - o próprio espectador -, ela acaba, por fim, dialogando, também, com o Cinema Novo. As figuras femininas que circundam o círculo central, com seus corpos fragmentados e expressões angustiadas, evocam as personagens marginalizadas dos filmes de Glauber Rocha. A paleta sombria e terrosa materializa o clima opressivo do período, remetendo à estética cinematográfica do movimento.

Para findarmos esta análise, elucidamos que a obra de Barbosa não se limita a uma denúncia panfletária do regime civil-militar. O olindense vai além, explorando contradições sociais e revelando os traumas da ditadura, consolidando-se como documento memorialístico imagético que combate o apagamento histórico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se optamos por conduzir toda esta análise de “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970), de José Barbosa, por meio de um olhar da iconografia crítica, não foi com surpresa que ela acabou nos revelando a convergência estrutural entre a arte, a memória e a informação,

especialmente nestes contextos de repressão política e social que envolvem a feitura e, também, a própria pintura.

Produzida em 1970, a obra constitui-se como documento memorialístico que denuncia as atrocidades da ditadura e preserva a memória coletiva, alinhando-se à visão de Halbwachs (2023) sobre a memória como elemento fundamental na construção identitária e na resistência à opressão. A apropriação crítica ao *slogan* ufanista transforma-se em potente instrumento de denúncia, evidenciando o abismo entre o discurso oficial e a realidade repressiva.

Como extensor memorial (Candau, 2013), a iconografia de Barbosa opera contra o apagamento histórico, representando dores e resistências que narrativas hegemônicas tentam despolitizar, corroborando a proposição de Halbwachs (2023) de que a memória coletiva é um processo ativo e social em constante ressignificação.

Ao dialogar com o Tropicalismo e o Cinema Novo, a obra insere-se no amplo contexto da produção artística engajada e insurgente, incorporando antropofagia cultural, crítica social e denúncia política como elementos constitutivos. Foi o método iconográfico de Panofsky que nos permitiu desvendar múltiplas camadas de significado, revelando a complexa trama entre arte, memória e informação - uma relação ainda pouco explorada nos estudos memorialísticos da CI.

Assim, "Brasil: ame-o ou deixe-o" (1970) emerge como farol da memória coletiva, preservando o passado para que as lições da ditadura orientem a construção de um futuro democrático. A arte atua, então, como canal de comunicação e veículo informacional vital para a sociedade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 04-08, maio. 1928. Disponível em: digital.bbm.usp.br/view/?45000033273&bbm/7064#page/01. Acesso em: 01 dez. 2024.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

BERNARDO, André. A história da 'Casa da Morte' contada por única sobrevivente. **BBC News Brasil**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55492932>. Acesso em: 10 dez. 2024.

XXV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - XXV ENANCIB
Rio de Janeiro, RJ - 03 a 07 de novembro de 2025

BUFREM, Leilah Santiago; ALVES, Edvaldo Carvalho. **A dinâmica da pesquisa em Ciência da Informação**. Paraíba: Editora UFPB, 2020.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

CANDAU, Joel. **Antropologia da memória**. São Paulo: Instituto Piaget, 2013.

CONSIGLIO, Keka. 16 coisas que talvez você não saiba sobre Guernica, obra-prima de Picasso. **IstoÉ**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/16-coisas-que-talvez-voce-nao-saiba-sobre-guernica-obra-prima-de-picasso/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

DREIFUSS, René Armand. **1964, a conquista do Estado**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália, alegoria, alegria**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2021.

FRANÇA, André Luiz Dias de. **Violência e crimes políticos**: estudo centrado na Teoria Fundamentada e Análise de Redes Sociais. 2019. 257 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19615>. Acesso em 14 dez. 2024.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**: ensaio de interpretação sociológica. 6. ed. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

HALBWACHS, Maurice. **Os quadros sociais da memória**. Tradução de Antonio Fontoura. Curitiba: Antonio Fontoura, 2023.

MELO, Demian Bezerra de. O golpe de 1964 como uma ação de classe. **Comunicações do ISER**, Rio de Janeiro, n. 68, p. 45-53, abr. 2014. Disponível em: https://www.iser.org.br/wp-content/uploads/2020/07/Comunicacoes_ISER_n68.pdf. Acesso em: 30 nov. 2024.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à Razão Dualista**: o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo do Renascimento. *In*: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 47-87.

REZENDE, Antônio Carlos. **A Ditadura Militar no Brasil**: repressão e pretensão de legitimidade. Londrina: Eduel, 2001.

SUASSUNA, Ariano. *In*: GALERIA JACQUES ARDIES. **O mundo encantado de José Barbosa**: Catálogo. São Paulo: Galeria Jacques Ardies, 1999.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.