



# Aurora.

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.11, n.32, jun.-set.18

## **Conselho Editorial**

Ana Amélia da Silva (PUC-SP)  
Celso Fernando Favaretto (USP)  
Fernando Antonio de Azevedo (UFSCAR)  
Gabriel Cohn (USP)  
José Luis Dader García (Universidad Complutense de Madrid)  
Laurindo Lalo Leal (USP)  
Maria do Socorro Braga (UFSCAR)  
Maria Izilda Santos de Matos (PUC-SP)  
Miguel Wady Chaia (PUC-SP)  
Raquel Meneguelo (UNICAMP)  
Regina Silveira  
Silvana Maria Correa Tótoro (PUC-SP)  
Yvone Dias Avelino (PUC-SP)  
Venício Artur de Lima (UnB)  
Vera Lucia Michalany Chaia (PUC-SP)  
Victor Sampedro Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)

## **Editores**

Rosemary Segurado, PUC-SP, Brasil  
Rodrigo Estramanho de Almeida, FESPSP, Brasil

## **Editora Assistente**

Tathiana Senne Chicarino, PUC-SP, Brasil

## **Comitê Editorial**

Silvana Gobbi Martinho, PUC-SP, Brasil  
Marcelo Burgos Pimentel dos Santos, UFPB, Brasil  
Bruno Carriço Reis, Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde  
Eduardo Luiz Viveiros de Freitas, Estácio-Uniradial - SP, Brasil  
Claudio Luis de Camargo Penteado, UFABC, Brasil  
Miguel Wady Chaia, PUC-SP, Brasil  
Vera Lucia Michalany Chaia, PUC-SP, Brasil  
Cristina Maranhão, PUC-SP, Brasil  
Syntia Alves, PUC-SP, Brasil  
Rafael de Paula Aguiar Araújo, PUC-SP, Brasil

## **Revisão de texto**

Deysi Cioccarì

## **Arte e Diagramação**

Yasmin Mancini

Aurora: revista de arte, mídia e política é uma publicação do NEAMP - Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0.

# Aurora

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.11, n.32

## Sumário

**Nota dos Editores** 3-4

### Artigos

**[Re]Fotografias de Lévi-Strauss na cidade de São Paulo** 5-57

Paulo Niccoli Ramirez

**A relação entre o suporte fotográfico e o vídeo na construção da identidade de pessoas nos trabalhos de Gillian Wearing** 58-69

**The relationship between the medium of photography and video in constructing people's identity in Gillian Wearing works** 70-80

Patricia Amorim da Silva

**Nuno Ramos e a dimensão crítica da arte na pós-modernidade** 81-94

Marcel Morelli Meira

**Direitos Sociais e Acompanhamento Terapêutico: problematizações através de desenhos** 95-109

Daniel Dall'Igna Ecker

**Jornalistas empreendedores: o segmento progressista brasileiro como nicho de mercado na web** 110-127

Eleonora de Magalhães Carvalho

**Corrupção política e avaliação de governo: o caso da Lava Jato** 128-148

Erica Anita Baptista:

**Crise política: uma análise das estratégias de comunicação do governo de Michel Temer (PMDB)** 149-167

Mariane Motta Campos, Mayra Regina Coimbra, Luiz Ademir Oliveira

### Resenha

**A grande imprensa contra o PT** 168-171

Cássio Augusto Guilherme

### Entrevista

**Entrevista com Antonio Cândido** 172-183

Jorge Coli

## Nota dos editores

Abrimos essa nova edição da revista Aurora com o artigo de Paulo Niccoli, **[Re] Fotografias de Lévi-Strauss na cidade de São Paulo**, que, buscando remontar as relações entre o antropólogo e o escritor Mário de Andrade, trata dois tempos históricos em dicotomias materializadas em fotografias dos mesmos espaços urbanos.

Ainda tratando de fotografias, mas não apenas, Patrícia Amorim, no artigo bilíngue **A relação entre o suporte fotográfico e o vídeo na construção da identidade de pessoas nos trabalhos de Gillian Wearing**, nos apresenta essa artista britânica e o tratamento que dá às histórias de vida sob o seu olhar. E a trilha de análise de produções artísticas continua nas páginas do artigo de Marcel Ronaldo Morelli de Meira, intitulado **Nuno Ramos e a dimensão crítica da arte na pós-modernidade**.

No artigo **Direitos Sociais e Acompanhamento Terapêutico: problematizações através de desenhos**, Daniel Dall’Igna Ecker, como o próprio título sugere, utiliza desenhos em uma perspectiva de inspiração pós-estruturalista, para problematizar a garantia de direitos.

Os encontros acadêmicos sempre nos proporcionam boas reflexões e excelentes textos como os artigos de Eleonora de Magalhães Carvalho, **Jornalistas empreendedores: o segmento progressista brasileiro como nicho de mercado na web**, e de Érica Anita Baptista, **Corrupção política e avaliação de governo: o caso da Lava Jato**, ambos apresentados no 41º Congresso da ANPOCS.

Da perspectiva do fazer jornalístico à formação da opinião pública, a relação entre mídia e política é apurada e sua compreensão é robustecida. E, mantendo a mesma temática, o trio Mariane Motta de Campos, Mayra Regina Coimbra e Luiz Ademir de Oliveira, analisa os pronunciamentos presidenciais no artigo **Crise Política: uma análise das estratégias de comunicação do governo de Michel Temer (PMDB)**.

A costura das reflexões entre mídia e política tem momento na resenha que Cássio Augusto Guilherme faz do livro *A grande imprensa contra o PT*, do professor Fernando Azevedo.

Na coluna *Entrevista*, Aurora traz **As relações viscerais que nos unem às culturas do Ocidente**; entrevista inédita do crítico literário Antonio Candido em português, concedida em francês para Jorge Coli, em 1984, para caderno especial do jornal *Le Monde*. Foi pelos acasos da vida e por um ou outro post nas redes sociais que os editores da Aurora tiveram conhecimento desse rico e inusitado item: uma entrevista inédita de Antonio Candido em língua portuguesa. Ao hoje professor de História da Arte da Unicamp, Jorge Coli, à época correspondente do jornal francês *Le Monde*, coube o papel de entrevistador. A tradução que ora publicamos é de Maria Angélica Beghini Morales. Agradecemos ao professor Jorge Coli pela liberação do texto integral da entrevista. Aqui, essa é também uma homenagem de nossa revista ao professor Antonio Cândido, um dos mais importantes intelectuais brasileiros, falecido em maio de 2017.

Começamos e terminamos nosso número entre França e Brasil, com uma passagem pela Inglaterra, desejando a todas e todos uma ótima leitura!

*Os editores.*

## [RE]FOTOGRAFIAS DE LÉVI-STRAUSS NA CIDADE DE SÃO PAULO<sup>1</sup>

Paulo Niccoli Ramirez<sup>2</sup>

**Resumo:** A intenção é fotografar [refotografar] imagens de São Paulo que se assemelhem ao conjunto de retratos da cidade feito por Lévi-Strauss na década de 1930 e presente em seu livro *Saudades de São Paulo* (1996). Comparar as imagens do passado com o presente permite que se observe o processo de urbanização da cidade, que caracterizou-se pela conciliação entre aspectos modernos e rústicos, dialética entre cimento e mato, o civilizado e o selvagem. O exame feito das paisagens de São Paulo pode remontar à relação de amizade e respeito intelectual entre Lévi-Strauss e Mário de Andrade.

5

---

**Palavras-chave:** Lévi-Strauss, São Paulo, Mário de Andrade, fotografias.

---

<sup>1</sup> Projeto realizado com auxílio pesquisa da FESPSP (Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo), sob vigência 2015-2016.

<sup>2</sup> Professor de Filosofia da FESPSP e da ESPM; e Sociologia da FEI.

## [RE] PHOTOGRAPHS OF LÉVI-STRAUSS IN SÃO PAULO CITY

**Abstract:** The intent is to photograph [re-photograph] images of São Paulo which resemble to the city set of pictures made by Levi-Strauss in the 1930s and this in his book *Saudades de São Paulo* (1996). Compare the images of the past with the present allows one to observe the city's urbanization process, which was characterized by conciliation between modern and rustic aspects, dialectic between cement and heath, the civilized and the wild. The review of São Paulo's landscapes can reassemble to the relationship of friendship and intellectual respect between Levi-Strauss and Mário de Andrade.

6

---

**Keywords:** Lévi-Strauss, São Paulo, Mário de Andrade, photographs.

## Geologia da cidade

*As mesmas partes da Terra não são sempre úmidas ou secas, e sim mudam de acordo com o aparecimento dos rios ou se secam. E assim a relação entre a terra e o mar também muda e no mesmo lugar nem sempre permanece como terra ou mar através do tempo, e sim onde houve terra seca passa a ser mar e onde agora há mar, haverá terra firme. O princípio e causa dessas mudanças é que o interior da Terra cresce e encolbe, como os corpos das plantas e animais (...). Mas o processo vital da Terra se dá de forma tão gradual e em períodos de tempo que são imensos se comparados as nossas expectativas de vida, que essas mudanças não são observadas, e antes que possam ser registradas do início ao fim, nações inteiras deixam de existir ou são destruídas. (Aristóteles. Meteorológicos)*

As grandes cidades se metamorfoseiam segundo as tecnologias e conceitos estéticos historicamente vigentes, de modo que arquitetam o espaço por onde perambulam e se socializam os seus cidadãos. O processo de transformação do meio urbano está relacionado à justaposição de camadas novas sobre as antigas, corresponde, portanto, à sobreposição de construções recentes frente aos escombros, pedaços de um mundo pretérito formado de restos de tijolos, cimento, concreto e ferro mais ou menos conservados que, por vezes, passam por revitalização ou requalificação. Tal justaposição permite estabelecer certos traços que são próprios das cidades, constituem a sua identidade arquitetônica, preservando, modificando ou mesmo destruindo as construções passadas em meio às necessidades e concepções urbanísticas predominantes no presente. Este movimento versa sobre os sedimentos historicamente produzidos e que constituem o relevo de uma cidade. Trata-se do que se designa aqui como geologia da cidade.

7



Vale do Anhangabaú Lévi-Strauss—(década de 1930)<sup>3</sup>



Vale do Anhangabaú, 2016.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1971> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p. Claude Lévi-Strauss. *São Paulo de São Paulo*. São Paulo: Cia das Letras, 1996a, pp. 62-3.

<sup>4</sup> Fonte nossa. Todas as fotografias de nossa autoria foram todas elaboradas com o apoio crucial do

Na comparação das imagens vê-se o Vale do Anhangabaú (no centro de São Paulo) na década de 1930 e em 2016. Lévi-Strauss buscou retratar paisagem que demonstra rápida transformação, resultado do processo de industrialização da cidade nas primeiras décadas do século XX. Esse processo, aos olhos do então aspirante à antropologia, longe de representar a perda da feição mais rústica e colonial da cidade caracterizou-se pela manutenção desses elementos, os quais foram combinados - como que de modo arbitrário - com a abertura de avenidas, construções de viadutos e de edifícios altos nas regiões centrais. O que se pode observar é que ao longo de oitenta anos o desenvolvimento da cidade deu-se de forma vertical. As fotografias exibem a construção do que viria a ser a atual prefeitura de São Paulo, o edifício Matarazzo, de feições futuristas e elaborado pelo arquiteto fascista italiano Marcello Piacentini.

O exame das imagens revela a permanência de algumas das palmeiras que se encontram no jardim do vale. São algumas poucas construções em torno da prefeitura e o tecido que parece constituir o chão do vale que, ao modo dos fósseis, garantem que se trata de uma mesma paisagem, ainda que distantes temporalmente. Outros aspectos relevantes são a demolição dos edifícios em torno do Matarazzo e o erguimento de outros arranha-céus ao lado do viaduto do Chá. A avenida São João foi também fotografada por Lévi-Strauss. Em 1935 é possível observar somente o edifício Martinelli como ponto de referência vertical, primeiro arranha-céu da cidade. Passados oitenta anos, as construções mais novas foram tornando coadjuvantes as mais antigas, de modo que o Martinelle parece ter deixado de existir diante das placas de trânsito e edificações vizinhas, sobretudo o edifício Banespa, ao fundo.

---

estudante Wesley Pinheiro, aluno do curso de Ciências Sociais da FESPSP, que tem contribuído como assistente no último ano.



Avenida São João com a então rua Ipiranga<sup>5</sup>  
Lévi-Strauss – 1935.



Avenida São João com a avenida Ipiranga, 2015.<sup>6</sup>

O enquadramento das fotografias foi realizado no que é hoje a avenida (e ex rua) Ipiranga. Caetano Veloso compôs em 1978 a música *Sampa* e provavelmente perplexo com o ritmo da cidade e da mesma perspectiva da fotografia de Lévi-Strauss, entre a Ipiranga e a São João, compôs seus belos versos: “*Alguma coisa acontece no meu coração! Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João! É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi! Da dura poesia concreta de tuas esquinas! Da deselegância discreta de tuas meninas {...}*”. O que soa nos versos e o que se vê nas fotografias são o objeto de estudo da geologia urbana, as camadas de concreto, os tijolos, as sutilezas que permanecem, como as proteções do chão da rua ou os postes de luz que parecem ter perdido sua importância diante do acúmulo vertical de estratos de concreto ocorrido durante os anos.

A intenção da presente pesquisa é reconstruir a experiência urbana de Lévi-Strauss em São Paulo a partir de suas fotografias realizadas durante a estadia na cidade entre os anos de 1935 a 1937. Publicada em 1996, a obra *Saudades de São Paulo* apresenta fotografias até então inéditas do pensador quando esteve na cidade. Nas fotos encontramos paisagens ainda intocadas pelo progresso urbano, mas à espera de sua intervenção, como que anunciando a imposição da cidade sobre as florestas e leitos dos rios. Nessa direção, a pesquisa tem como principal objeto de estudo realizar fotografias [ou refotografar] e refletir a respeito das mesmas paisagens observadas pelo pensador francês e suas mudanças ao longo das

<sup>5</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss* [Ihttp://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1971](http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1971) (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.34.

<sup>6</sup> Fonte nossa.

décadas. Buscou-se realizar fotografias entre outubro de 2015 e maio de 2016, ou seja, retratar os mesmos cenários oitenta anos depois. Procurou-se repetir os ângulos e perspectivas registradas por Lévi-Strauss, mas agora no presente, a fim de verificar discontinuidades, desvios e tentativas de [re]ordenação do espaço e da geografia irregular da cidade, que foram verificadas pelo pensador ainda na primeira metade do século XX e que aparentemente permanecem até agora. Com o uso de um GPS de telefone celular e uma câmera fotográfica foram localizados os pontos exatos ou aproximados (no caso de ângulos hoje inexistentes, tomados por outras construções ou vias) percorridos e fotografados por Lévi-Strauss.

Constam em *Saudades de São Paulo* 40 fotos de paisagens ou situações urbanas da cidade. Ao todo há no livro 58 fotos. A pesquisa se limita investigar e revisitar as fotos da capital paulista, não incluindo as que se referem à cidade de Santos, aos cafezais visitados no interior e/ou situações privadas como reuniões com intelectuais ou até mesmo fotografia de Lévi-Strauss com a turma de alunos da USP.

\* \* \*

O processo de urbanização de uma cidade pode ser comparado às formações geológicas. As erosões exercidas pela natureza e que se estabelecem nas paisagens durante séculos e milênios, no entanto, são de ordem diversa daquelas constituídas pelas forças históricas, pelo engenho humano. As formações geológicas naturais permitem aos geólogos se debruçarem sobre fósseis que geralmente se encontram debaixo da terra. Escavações são feitas revelando como a força do tempo impõe camadas sucessivas de sedimentos sobre a terra, de sorte que a tarefa a ser levada a cabo é a de encontrar vestígios subterrâneos, cacos, ruínas e pedaços de rochas que dão pistas de como havia sido o funcionamento da paisagem milênios antes. A geologia social envolve outras forças que atuam sobre a paisagem, bem como exige do investigador, o arqueólogo, postura distinta quanto à investigação realizada pelo geólogo. Salvo em casos de desastres naturais (terremotos, erupções, maremotos, etc.), as camadas geológicas que constituem a cidade não se configuram num ritmo natural, senão social e, por isto, não devem ser abordadas como processos de diluição do passado, mas de sua permanência no presente.

Não se pode confundir nesse caso os termos *permanência* e *continuidade*. Enquanto a continuidade diz respeito ao que é regular, diacrônico, constante ou

respeito para com certa medida ou ordem, a permanência se refere a processos ou movimentos históricos que podem ser descontínuos e ao mesmo tempo graduais, constituídos por lacunas, irregularidades, contradições, desvios, contramãos, dialética.

O arquiteto e crítico italiano Aldo Rossi (2001, p.5) nos dá pistas sobre o que se pode entender como permanência no meio urbano “[...] Devemos, sim, dedicar particular atenção ao estudo das permanências, para evitar que a história da cidade se resolva unicamente nas permanências. De fato, creio que os elementos permanentes também podem ser considerados como elementos patológicos”.

A geologia da cidade exige a compreensão dos aspectos históricos e materiais. Aldo Rossi concebe a cidade como o texto da história. Produzir a leitura histórica da cidade por meio de fotografias significa buscar compreender o contexto dialético de elaboração de suas camadas, processo esse que ocorre entre as tensões entre o moderno e o antigo, entre as obras abastadas e as mais simples, portanto, entre o progresso e as involuções decorrentes de grandes transformações tecnológicas e sociais. O método histórico de leitura da cidade

parece ser aquele capaz de nos oferecer a verificação mais segura de qualquer hipótese sobre a cidade; a cidade é, por si mesma, depositária de história. [...] diz respeito ao estudo da cidade como fato material, como artefato, cuja construção ocorreu no tempo e do tempo e do tempo conserva os vestígios, ainda que de modo descontínuo. Desse ponto de vista, o estudo da cidade nos proporciona resultados de grande importância: a arqueologia, a história da arquitetura, as próprias histórias municipais nos proporcionam uma documentação muito ampla.

As cidades são o texto dessa história; ninguém pode imaginar seriamente estudar os fenômenos urbanos sem se colocar esse problema, e talvez este seja o único método positivo, porque as cidades se oferecem a nós através dos fatos urbanos determinantes, em que é preeminente o elemento histórico [...].

[...] concerne à história como estudo do próprio fundamento dos fatos urbanos e da sua estrutura [...] concerne diretamente não apenas à estrutura material da cidade, mas também à ideia que temos da cidade como síntese de uma série de valores [...] (ROSSI, 2001, pp.193-4).

A cidade torna útil a ruína, adaptando-a às suas necessidades, ainda que sejam destinadas a um saber desinteressado, contemplativo ou artístico. Muitas das ruínas de interesse do arqueólogo ou geólogo urbano são consideradas de

---

 ||

menor de valor ou prestígio pelos cidadãos que habitam a cidade, como prédios velhos; a altura dos edifícios; o tamanho dos jardins e avenidas; pedaços de concreto no chão de uma praça abandonada; ou mesmo antigas estruturas que sustentam novas construções.

Ao invés de procurar fósseis debaixo da terra, conforme comumente praticam os geólogos, o arqueólogo investiga a história da arquitetura da cidade levando em consideração que seus fósseis sociais encontram-se por toda a parte, debaixo e acima da terra, portanto, vertical e horizontalmente; ele considera que as cidades são construídas não somente pelo soterramento de antigas estruturas, mas pela elevação de novas estruturas sobre as velhas, permitindo a coexistência entre elas. Deve, além disso, perceber que o processo de transformação das paisagens urbanas possui ritmos não sincrônicos, de modo que processos mais lentos e mais velozes podem se suceder de maneira descontínua, de acordo com o poder econômico e pressões sociais que levam uma área à degradação, modernização ou preservação. As transformações que ocorrem nas paisagens das cidades podem se manter inconscientes ou não sensibilizar durante toda a existência os indivíduos que habitam e se habitam com o que veem, porque não se dão conta do ritmo da geologia urbana.

Lévi-Strauss havia se dado conta de que a modernização da cidade de São Paulo jamais representaria a absoluta vitória do progresso e a substituição radical da paisagem arcaica e por vezes intocada até a década de 1930. A fotografia de 2016 do vale do Anhangabaú permite constatar o significado da geologia da cidade. A urbanização mantém alguns fósseis intactos, protegidos por vias e pelo concreto, mas enfraquecidos e tímidos, em meio às novas construções. A geologia natural tem como objeto de estudo os traços subterrâneos e os sedimentos pretéritos que se acumulam na terra. O geólogo social não trabalha apenas com fósseis e ruínas. Devido ao avanço das tecnologias - desde a Revolução Industrial no século XIX -, o arqueólogo tem nas fotografias a possibilidade de reconhecer a paisagem original tal como ela havia sido e de modo mais realista do que a pintura de paisagens, sua predecessora.

As fotografias de Lévi-Strauss se confundem com o processo de urbanização da cidade. Revisitá-las por meio de novos registros fotográficos, oitenta anos depois, permite compreender o processo de urbanização da cidade e também de suas percepções diante das contradições entre elementos arcaicos e modernizantes

na formação da capital paulista. É importante frisar esta relação entre a percepção levistraussiana e a formação da cidade de São Paulo, pois coincide com os primórdios de sua formação etnográfica. A este respeito julgamos interessante investigar qual foi a importância do literato Mário de Andrade na formação da experiência urbana de Lévi-Strauss, em especial a partir de seus livros que enfatizam o processo de transformação de São Paulo e que têm maior notoriedade no conjunto de sua obra, como *Pauliceia Desvairada* (1922) e *Macunaíma* (1928).

Estas duas obras podem ter sido fundamentais para a formação do pensamento de Lévi-Strauss. Certos elogios realizados a Mário de Andrade presentes em *Saudades de São Paulo* não parecem ser fortuitos. O literato e o antropólogo tiveram momentos de convívio e há afinidades entre algumas descrições da cidade, as quais anunciaremos mais adiante.

O que se observa no livro sobre São Paulo de Lévi-Strauss são as imagens e reflexões a respeito de um cenário urbano que atravessava profundas transformações. A urbanização na década de 1930 expressou a permanência de elementos arcaicos com a introdução de aspectos modernizantes. Lévi-Strauss observa a justaposição e convívio de resquícios da arquitetura colonial e da pobreza ao lado da abertura de avenidas e construções de arranha-céus. O cenário caracterizava “[...] imensa desordem em que se misturavam numa confusão aparente igrejas e prédios públicos da época colonial, casebres, edifícios do século XIX e outros, contemporâneos, cuja raça mais vigorosa tomava progressivamente a dianteira” (Lévi-Strauss, 1996a, pp. 16-7).



Rua Santana do Paraíso, Lévi-Strauss - década de 1930.<sup>7</sup>



Rua Santana do Paraíso, 2016.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1996> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.73.

<sup>8</sup> Fonte nossa. Deve-se apontar que o ângulo obtido na fotografia de Lévi-Strauss situa-se no que hoje é muito provavelmente uma das vias da avenida 23 de maio.



Visão a partir da praça Carlos Gomes<sup>9</sup> – Lévi-Strauss (década de 1930). Visão a partir da praça Carlos Gomes, 2016<sup>10</sup>.

As fotografias da rua Santana do Paraíso e da Praça Carlos Gomes, próximas à avenida Liberdade, retratam o processo gradual e intermitente de construção da cidade baseado na justaposição de camadas novas sobre as antigas, sem que estas últimas desapareçam por completo. A região ainda sofrera a influência arquitetônica japonesa a partir da década de 1940, tendo portanto a cidade de São Paulo a sua constituição fundamentada a partir de pastiches de estilos oriundos do intercâmbio de diferentes culturas, da oriental à colonial, da assistemática da paisagem recortada por morros ao estilo europeu.. A fotografia da rua Santana do Paraíso da década de 1930 muito provavelmente foi realizada pelo etnólogo sobre onde hoje está a avenida 23 de maio.

Impressiona a Lévi-Strauss o processo de metamorfose de São Paulo, isto é, sua modificação sócio-especial ao lado da geografia da cidade, construída sob terreno acidentado, rodeado por cursos d'água que na época de chuvas atingiam as casas mais pobres, próximas dos rios e córregos, como os bairros da Barra Funda, Brás e Penha; enquanto que as famílias mais abastadas construíram suas moradias nas regiões das colinas, como o Pacaembu e Higienópolis (Idem, pp. 14-5).

Aos vinte e sete anos de idade, o jovem entediado de sua formação filosófica na Sorbonne (1931) e do exercício do magistério em liceu francês encontra a possibilidade de iniciar estudos etnográficos no hemisfério Sul ao integrar parte da missão universitária francesa, que se direcionou ao Brasil na tentativa da burguesia paulistana em instaurar o saber social científico por meio da criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP).

<sup>9</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1989> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.59.

<sup>10</sup> Fonte nossa.

A cidade de São Paulo forneceu ao antropólogo experiência distinta se comparada à cidade do Rio de Janeiro. Em *Tristes Trópicos* (1996b) são feitas comparações sobre os impactos causados pelas duas cidades. Ao chegar ao Brasil de navio percorreu a Baía de Guanabara e associou-a a uma boca banguela. Queixou-se do clima quente tropical. Lévi-Strauss descreve com incômodo a paisagem carioca, considera-a feia. Mas São Paulo

[...] nunca me pareceu feia: era uma cidade selvagem, como o são todas as cidades americanas [...] era, na época, indômita. Construída originalmente sobre um terraço em forma de esporão apontando para o Norte, na confluência de dois pequenos rios, o Anhangabaú e o Tamanduateí, que se lançam mais abaixo no rio Tietê [...] [n] os bairros populares do Brás e da Penha, ainda subsistiam em 1935 algumas ruelas interioranas e os 'largos' [...]. Muito longe, rumo ao Norte, o Tietê prolongava seus meandros prateados pelas 'várzeas' – pântanos transformando-se pouco a pouco em vilas – cercadas por um rosário irregular de subúrbios e loteamentos. Logo atrás ficava o centro de negócios, fiel ao estilo e às aspirações de 1889: a praça da Sé, a meio caminho entre o canteiro de obras e a ruína. Depois, o famoso Triângulo, do qual São Paulo tinha tanto orgulho [...]: zona de comércio formada pela intersecção das ruas Direita, São Bento e 15 de Novembro, vias atulhadas de letreiros onde se comprimiam uma multidão de comerciantes e de funcionários que, com seus trajes escuros, proclamavam sua fidelidade aos valores europeus ou norte-americanos, ao mesmo tempo que seu orgulho pelos oitocentos metros de altitude que os livrava dos langores do trópico [...] (Lévi-Strauss, 1996b, p.93).

## Fotografia e experiência urbana

Susan Sontag no livro *Sobre Fotografia* (2004) afirma haver íntima correspondência entre o olhar do etnógrafo com a fixação de imagens promovidas pelas fotos. O fotógrafo se aproxima da imagem do etnólogo que percorre longas distâncias e procura os pormenores das paisagens e a relação que ela possui com os nativos, atividade esta próxima às percepções de Lévi-Strauss:

[...] O fotógrafo é um superturista, uma extensão do antropólogo, que visita os nativos e traz de volta consigo informações sobre o comportamento exótico e os acessórios estranhos deles. O fotógrafo sempre tenta colonizar experiências novas ou descobrir maneiras novas de olhar para temas conhecidos – lutar contra o tédio. Pois o tédio é exatamente o reverso do fascínio; ambos dependem de se estar fora, e não dentro, de uma situação, e um conduz ao outro [...] (Susan Sontag, 2004 p.54).

Lévi-Strauss refere-se ao etnógrafo

“[...] como um fotógrafo, condenado a usar uma lente telefotográfica; ele apenas vê os nativos, e vê nos mínimos detalhes. Sem renunciar a isso, eu queria alargar o campo, incluir a paisagem, os povos não primitivos, o próprio etnólogo em atividade ou duvidando, questionando-se sobre a própria profissão<sup>11</sup>.

Em a *Câmara Clara* Roland Barthes compara a atividade fotográfica à aventura. Trata-se da noção de que as fotografias e o desejo por elas são produzidos pelo forte impacto ou estupor aos que buscam por horizontes estranhos e alheios ao seu cotidiano. Geralmente fotografam-se cenários e gentes das quais o campo de percepção do homem vislumbra como novos e exóticos. A aventura representa o desejo de lançar o campo visual sobre experiências inéditas. Por isso, Barthes afirma que “o princípio da aventura permite-me fazer a Fotografia existir. De modo inverso, sem aventura, nada de foto” (Barthes, 2015, p.24).

Talvez tenham sido os desejos de aventura e pelo estranho que fizeram com que Lévi-Strauss expusesse em seu livro sobre São Paulo o desfile de blocos carnavalescos na região dos Campos Elíseos. Essa tradição paulistana retomou força recentemente, posto que com a inauguração do Sambódromo em 1993, localizado na marginal Tietê, os carnavais de rua e blocos carnavalescos estiveram à beira da extinção. Na década de 1930 os desfiles ocorriam entre as avenidas Angélica, Paulista e Brigadeiro Luís Antônio até alcançar a avenida São João. A obtenção de fotografias oitenta anos depois das imagens coletadas pelo antropólogo, e nos mesmo ângulos, parece frustrar a busca de comparações e vestígios que conectem o passado e o presente. A rua de paralelepípedos cedeu ao asfalto. A dificuldade de retratar uma imagem sem que ao menos um automóvel ou um poste perturbasse o campo visual, além da ausência do próprio carnaval retratado nas fotografias de Lévi-Strauss revelam cenários distantes diante do processo de urbanização da cidade.

<sup>11</sup> Trecho presente na obra de Patrick Wilcken (Claude Lévi-Strauss. O poeta no laboratório. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, pp.205-6) a partir de entrevista cedida a Lévi-Strauss para o livro de David Pace. Claude Levi-Strauss: The Bearer of Ashes:, Boston, Massachusetts & London: Routledge & Kegan Paul, 1983, pp.20-1.



Rua Brigadeiro Galvão<sup>12</sup> – Lévi-Strauss (década de 1930<sup>14</sup>).



Rua Brigadeiro Galvão, 2015<sup>13</sup>.

Deve-se considerar que *Saudades de São Paulo* de Lévi-Strauss é um livro que esboça a experiência íntima de um europeu fascinado com paisagens jamais vistas e com o processo primitivo de formação da cidade.

São Paulo permitiu a Lévi-Strauss o *flâneur*, “[...] pois naquele tempo, podia-se flunar em São Paulo. Não como em Paris ou em Londres, diante de lojas de antiguidades [...]” (Lévi-Strauss, 1996a, p.16). Walter Benjamin ao lado de Baudelaire foram responsáveis por consagrar a concepção de *flânerie*, postura esta assumida por Lévi-Strauss quando esteve na cidade paulistana.

O *flâneur* de Benjamin é apresentado como parente da noção de aventura de Simmel, mesmo conceito empregado por Barthes para descrever a prática fotográfica. A aventura e o *flâneur* compreendem a atividade urbana que desponta durante o século XIX com o crescimento vertiginoso das grandes metrópoles modernas europeias, especialmente Paris e Londres. Na *flânerie*, espécie de embriaguez mistura-se à curiosidade pela observação minuciosa da paisagem urbana. O *flâneur* é tomado por súbitos estranhamentos durante as suas curiosas perambulações em meio à multidão.

Em *Fisiognomia da metrópole moderna* (1994) Willi Bolle relaciona a visão de Benjamin sobre a metrópole com a realização de desejos oníricos da mitologia antiga. O *flâneur* parece buscar alguma direção na cidade, como se estivesse

<sup>12</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. Claude Lévi-Strauss <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1976> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. op,cit., 1996a, p.45.

<sup>13</sup> Fonte nossa.

<sup>14</sup> Nas páginas 46 e 47 de *Saudades de São Paulo* (op,cit., 1996a) há outras três fotografias retratando o desfile carnavalesco acompanhado por Lévi-Strauss. No entanto, não nos foi possível identificar quais ruas são. Além da imprecisão presente na obra, não há nas imagens pontos seguros de referência, o que impediu a realização das fotografias nessa pesquisa.

perdido em busca da saída no labirinto de Ariadne, correlato à geometrização das ruas que se entrecruzam infinitamente. A cidade também se aproxima da floresta à medida que a visão do *flâneur* é cercada de edifícios, árvores, multidões e nativos desconhecidos que podem aparecer de modo surpreendente a todo instante, fora a existência de espécies de gentes, hábitos e animais jamais vistos. São os riscos que se impõem sobre o viajante e ao transeunte ao vagar pelas ruas da cidade e florestas estranhas. Estão sujeitos ao estranhamento frente às idiossincrasias da população nativa.

Na *flânerie* mito e ciência estão integrados, pois na modernidade o onírico e o inimaginável são concretizados com os avanços tecnológicos que, aplicados à cidade, fazem dela a morada dos sonhos. Baudelaire e Benjamin estão atrás da experiência moderna que é dada de maneira fragmentada, tal como os sonhos. Cabe ao poeta buscar as ruínas, os desvios e o que sobra da sociedade, os elementos imperceptíveis da paisagem, para obter a fonte de inspiração. Esta tarefa constitui um dos preceitos do pensamento benjaminiano, apresentado nas *Teses sobre o conceito de História*: ‘narrar a história a contrapelo’ (Benjamin, 1985). Significa dizer que é preciso analisar os escombros da sociedade burguesa; observar que ao mesmo tempo em que Paris produziu sua modernização, progresso industrial e embelezamento (construção das passagens, grandes avenidas e rede de transportes) ocorreu também a pulverização das antigas ruelas e casebres, o despejamento e a pauperização da condição da classe oprimida, além da tentativa de silenciar as barricadas dos trabalhadores, levantadas nas estreitas ruas da Paris antiga contra a exclusão promovida pelo capital<sup>15</sup>.

Entre o moderno e o antigo, a cidade é constituída sob tensões. A modernidade é dialética e efêmera. De maneira análoga, a *flânerie* de Lévi-Strauss em São Paulo constata o caráter fugidio das paisagens observadas:

Se, no título de um livro recente, apliquei ao Brasil (e a São Paulo) o termo saudade, não foi por lamento de não mais estar lá. De nada me serviria lamentar o que após tantos anos não reencontraria. Eu evocava antes aquele aperto no coração que sentimos quando, ao lembrar ou rever certos lugares, somos penetrados pela evidência de que não há nada no mundo permanente nem estável em que possamos nos apoiar. (Lévi-Strauss, 1996a, p.7)

<sup>15</sup> O referido processou ficou conhecido na França como haussmannização no século XIX, nome atribuído ao arquiteto e urbanista de Napoleão III, Haussmann.

Ao *flâneur* não lhe interessa os roteiros ou mapas turísticos. Apenas se pode conhecer uma cidade quando se está desorientado nela. Perder-se na cidade representa o reencontro com os estágios em que não é possível distinguir a existência da cultura e da natureza, do antigo e do moderno, do que é estranho, alheio à cultura e do que é familiar, onde termina e começa o outro. As atividades do *flâneur* e do antropólogo que se dirige às terras inóspitas estão em pé de igualdade.

Lévi-Strauss foi impactado pelo processo desordenado de formação da cidade e suas fotos esboçam essa experiência. Entre a modernização e a desordem, suas fotos procuram ilustrar elementos invisíveis e visíveis operados nesse processo de construção da futura metrópole. John Berger em *Para entender a fotografia* afirma que

Uma fotografia é efetiva quando o momento registrado contém uma medida de verdade que é aplicável em geral e que releva o ausente da mesma forma ao que está presente nela. A natureza dessa medida de verdade e as maneiras de percebê-la variam muito. Pode-se apreciá-la numa expressão, numa ação, numa justaposição, em uma ambiguidade visual, em uma configuração. Esta verdade nunca é independente do espectador [...] (Berger, 2013, p.36)<sup>16</sup>.

Cabe ao fotógrafo, enquanto *flâneur*, registrar o curso dos acontecimentos que geraram o estupor de seu sistema sensorial. A fotografia e a *flânerie* têm a pretensão de imobilizar o curso do tempo e registrar o campo de acontecimentos históricos a partir de um ponto de vista particular. Seu ponto de vista leva em consideração as contradições entre a racionalização do espaço e certa estética das ruínas, fundamentada pela poluição visual das propagandas, canteiros de obras, áreas degradadas pelo tempo ou mesmo manifestações artísticas consideradas por muitos como vandalismo. O olhar *flâneur*/fotógrafo de Lévi-Strauss registra em duas imagens da avenida São João (prédio dos Correios à esquerda, Martinelli à direita) o fluxo das multidões. Ainda que estáticas, as fotografias apresentam o movimento das massas, imagens contrastante com o cenário de aparência rural, nas cercanias do centro da cidade de São Paulo.

<sup>16</sup> Tradução nossa.



Vista para o edifício Martinelli e praça Antônio Prado a partir da avenida São João - Lévi-Strauss, década de 1930<sup>17</sup>.



Vista para o edifício Martinelli e praça Antônio Prado a partir da avenida São João, 2015<sup>18</sup>.



Mais uma vista para o edifício Martinelli e praça Antônio Prado a partir da avenida São João - Lévi-Strauss, década de 1930<sup>19</sup>.



Mais uma vista para o edifício Martinelli e praça Antônio Prado a partir da avenida São João, 2015<sup>20</sup>.

No livro *Poética Fotográfica* Llorenç Raich Muñoz associa a fotografia a um ato reflexivo único, capaz de despojar o olhar da normalidade e promover o abandono de uma “imagem em branco” em direção a conteúdos e realidades obtidas a partir do ponto de vista do fotógrafo. Trata-se de um processo inventivo ou de criação que produz a “receptividade” e a integração entre certos estados dispostos na realidade com argumentos visuais próprios do olhar do fotógrafo:

<sup>17</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1968> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.30.

<sup>18</sup> Fonte nossa.

<sup>19</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1969> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.31.

<sup>20</sup> Fonte nossa.

“[...] Nesse processo do olhar prevalece uma concordância com o princípio místico do velar e, por sua vez, do relevar” (Muñoz, 2014, p.46)<sup>21</sup>.

Lévi-Strauss demonstra em suas imagens registradas da cidade de São Paulo o processo de modernização que buscou velar (e não o consegue) a manutenção de certos traços arcaicos da cidade. O que o antropólogo revela é um processo contraditório de coexistência entre progresso e cenários ainda selvagens. Exemplo disso são as fotografias do vale do Itororó, hoje a avenida 23 de maio. As fotografias por nós elaboradas foram tiradas do viaduto Pedroso, que liga as duas extremidades do vale. Muito próximo do centro de São Paulo, que respirava o ritmo da urbanização, o vale do Itororó combinava na década de 1930 brejo, córregos, hortas e casas coloniais. Observar as imagens mais recentes promove estranhamento. Criada na década de 1960 a avenida 23 de maio pôs abaixo o caráter rústico dessa área da cidade, impondo o asfalto sobre a vegetação.



Vista do vale do Itororó em direção ao centro – Lévi-Strauss, década de 1930<sup>22</sup>.



Vista da atual 23 de maio em direção ao centro, altura do viaduto Pedroso, 2016<sup>23</sup>.



Nova vista do vale do Itororó – Lévi-Strauss, década de 1930<sup>24</sup>.



Nova vista da atual 23 de maio, altura do viaduto Pedroso, 2016<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Tradução nossa.

<sup>22</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. Claude Lévi-Strauss. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/2002> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. op,cit., 1996a, pp.26-7.

<sup>23</sup> Fonte nossa.

<sup>24</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. Claude Lévi-Strauss. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1967> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. op,cit., 1996a, p.29.

Vista oposta ao vale do Itoororó, Lévi-Strauss<sup>26</sup>.Vista oposta da atual 23 de maio, altura do viaduto Pedroso, 2016<sup>27</sup>.

Joan Fontucuberta na obra *La cámara de Pandora – la fotografi@ después de la fotografía* indica que o registro fotográfico relaciona-se com a própria formação da existência do sujeito. Inquestionável é o papel da viagem de Lévi-Strauss à cidade para o seu processo de formação enquanto antropólogo. Suas fotografias não são meros registros da formação da cidade de São Paulo, são também o relato do processo de formação do etnólogo e de seu olhar a partir das paisagens observadas. Emerge aqui um processo dialético no qual o olhar do viajante é determinado e determina as formas de pensar e compreender o mundo em seu entorno: “todos temos relações particulares com a fotografia: eu lhe devo a vida. Não porque ela me salvou, senão porque ela me deu vida. Existo graças à fotografia. Ou por culpa dela” (Fontucuberta, 2010, p.17<sup>28</sup>). Mais adiante o mesmo autor afirma categoricamente: “Fotografo, logo sou” (idem).

Em outra obra, Fontucuberta (*El beso de Judas, fotografía y verdad*, 2015, pp.42-3) relaciona a fotografia com a escritura e a memória. A fotografia, portanto, é um registro das experiências fixadas na memória, são documentos que revelam parte da formação intelectual e sensorial do sujeito.

A *flânerie* combate o tédio da paisagem urbana e do movimento monótono das multidões, tornando as pessoas, os hábitos, as ruas, os costumes e os apetrechos modernos em objetos de investigação, tal como o antropólogo que se dirige ao campo de estudos.

<sup>25</sup> Fonte nossa.

<sup>26</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1966> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.28.

<sup>27</sup> Fonte nossa.

<sup>28</sup> Tradução nossa.

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, ele vagueia através dos bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio. (Benjamin, 1989, p.186).

Há em *Saudades de São Paulo* uma curiosa fotografia obtida da avenida Aclimação em direção à rua Topázio. Chega-se à rua por meio de morros e descidas íngremes. É possível que a *flânerie* de Lévi-Strauss o tenha levado a percorrer com entusiasmo essa paisagem. Ao comparar a fotografia do antropólogo com a imagem obtida no ano de 2016 o que se observa é o crescimento vertical da cidade, incluindo a torre da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Além da curva à direita da rua Topázio, há como testemunha da década de 1930 um único fóssil visível e abaixo do que é hoje a torre da igreja, que é possível localizar devido a construção de galerias em arcos. A complicada rede de fiações que se interliga por meio dos postes parece ter sido aperfeiçoada durante os oitenta anos que separam as imagens.

23



Vista da rua Topázio – Lévi-Strauss, década de 1930<sup>29</sup>. Vista da rua Topázio, 2016<sup>30</sup>.

Benjamin concebe que o progresso da civilização moderna vem acompanhado por contrastes, reflexão esta que em suas *Teses sobre o conceito de História* é apresentada nos seguintes termos: “Não há nenhum documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” (Tese VII). A dialética entre progresso e barbárie, moderno e arcaico, vem de encontro com a

<sup>29</sup> Fonte: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.81.

<sup>30</sup> Fonte nossa.

análise das contradições que Benjamin e Lévi-Strauss realizam sobre a constituição da cidade moderna. Esta percepção resulta da prática da *flânerie*. O antropólogo francês relata a importância da *flânerie*, que nele esteve presente no processo de captura de fotografias e descrições de São Paulo:

Mas o que eu gostaria de sublinhar aqui é que minhas especulações não teriam sido possíveis se o simples fato de viver em São Paulo, de percorrer a cidade a pé em longos passeios, não me tivesse exercitado em considerar o plano de uma cidade e todos os seus aspectos concretos como um texto que, para compreendê-lo, é preciso ler e analisar (Lévi-Strauss, 1996a, p.16).

Willi Bolle (1994) apresenta Baudelaire como uma espécie de *alterego* de Benjamin. Suas vidas errantes e endividadas, guiadas por infortúnios e não reconhecimento literário em vida são aspectos que reforçam estas aproximações. No que tange à compreensão da *modernidade* estes dois pensadores encontram laços ainda mais estreitos. Para Baudelaire, criador da expressão modernidade, ela caracteriza-se por ser “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável.” (Baudelaire, 2010, p.35). A linha reta e o desvio, o moderno e o arcaico, a fluidez e a imobilidade são elementos contraditórios que fundamentam a vida moderna aos olhos de Benjamin e Baudelaire. A modernidade não expressa apenas os logros da civilização e da ciência moderna, como o progresso tecnológico e desenvolvimento industrial e urbano, herdeiros da razão, do *Cogito*, que remonta ao pensamento de Descartes e à ambição de construir por meio da racionalidade os edifícios da cidade que sejam reflexo do intento humano de geometrizar, matematizar e dominar a natureza com método, rigor e precisão.

A modernidade expressa também e contraditoriamente a sensação do efêmero, algo que recorda a célebre expressão de Marx e Engels no *Manifesto do Partido Comunista*: “tudo o que é sólido desmancha no ar”. A permanência do transitório na vida moderna expressa a convivência entre o progresso e a manutenção de traços tradicionais das sociedades. A modernidade opera como turbilhão, experiência que nas grandes cidades produz a tensão entre o antigo e o moderno: “De todas as relações estabelecidas pela modernidade, a mais notável é a que tem com a antiguidade. (...) A modernidade assinala uma época, designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade” (Benjamin, 1989, p. 80).

A descrição da metrópole moderna recorda as narrativas de etnógrafos em seus diários de campo ou escritos que dão conta de experiências com outros povos estranhos e cenários jamais vistos. Em seu ensaio *O olhar do viajante (do etnólogo)*, Sérgio Cardoso afirma que as viagens sempre se constituem como experiência de estranhamento. A viagem produz o desterro, assim como as caminhadas do *flâneur*. O olho do etnólogo está sempre atento para se surpreender com a paisagem “[...] como se, em ocasiões privilegiadas, os olhos arrebatassem todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de olhar bem [...]” (Cardoso, 1993, p.358). Podemos reconhecer aproximações entre o olho do antropólogo com as experiências fotográficas de Lévi-Strauss em São Paulo.

Para Sérgio Cardoso a visão do etnógrafo está carregada de interrogação, “[...] Ela, a simples visão, supõe e expõe um campo de significações, ele, o olhar – necessitado, inquieto e inquiridor – as deseja e procura, seguindo a trilha do sentido. O olhar pensa, é a visão feita interrogação” (Idem, p.349). Concomitante ao aparecimento do *flâneur* nas cidades modernas no século XIX foi o surgimento das técnicas fotográficas, responsáveis por imobilizar a experiência urbana a partir de novas formas de percepção visual.

Benjamin em sua *Pequena História da Fotografia* (1985) afirma que as câmeras que sucederam e aperfeiçoaram o daguerreótipo (inventado em 1837 por Daguerre) permitiram a apreensão da vida urbana moderna. *Flânerie* e fotografia confluem a partir das imagens realizadas por Atget (1857-1927), considerado por Benjamin como precursor do registro do cotidiano e dos cenários da metrópole.

Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de formas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde de manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... nº 5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada. (Benjamin, 1985, p. 101).

Assim como o *flâneur*, as fotografias de Atget capturam os becos parisienses, as vitrines, prostitutas, trapeiros e a tensão que possuem com os empreendimentos modernos, as grandes avenidas, as passagens subterrâneas e as construções em ferro e vidro. Atget

[...] Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência [...] nisso constituindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica [...] ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades [...]" (Idem, pp. 100-1).

Atget, fotógrafo-*flâneur*, apresenta parentesco com as imagens de Lévi-Strauss realizadas na cidade de São Paulo na década de 1930. Ambos registraram o momento crucial de estabelecimento dos progressos urbanos ao lado de elementos descontínuos, conforme apresentamos acima. *Fotografia, flânerie e etnografia* possuem afinidades eletivas. Talvez seja por isso que Susan Sontag em seu livro intitulado *Sobre Fotografia* (2004) estabeleça a relação entre a atividade do fotógrafo com a do antropólogo. Ambos estranham o mundo que está diante dos olhos e buscam colonizar por meio da visão os instantes do cotidiano que podem evaporar por meio do progresso das cidades.

A busca pelo retrato do cotidiano e do efêmero que constituem a vida da cidade parece ter conduzido Lévi-Strauss a fotografar ao longo da avenida São João várias imagens do então mais importante centro comercial da cidade. O edifício Martinelli, localizado no centro da cidade, pareceu a Lévi-Strauss um expoente desse urbanismo tão peculiar.

Se coloquei o prédio Martinelli na abertura desta coletânea, é que em 1935 ele era ao mesmo tempo um referencial e um símbolo. [...] O prédio Martinelli era também um referencial cuja silhueta dominava todos os outros prédios. Era visto de quase toda a parte, mesmo do fundo dos barrancos escarpados que desciam das elevações onde corria a avenida Paulista. Ainda entregues à natureza, esses barrancos abrigavam as habitações mais pobres, com os riachos, à guisa de esgotos, transformados em torrentes quando chovia. Mas todo arranha-céu impunha sua presença majestosa sobretudo no início da avenida São João, artéria nova cuja abertura não estava ainda terminada [...]. (Lévi-Strauss, 1996a, p.23).

Entre os cruzamentos da avenida São João com as ruas Dom José de Barros, Aurora, Timbiras, Conselheiro Crispiniano, rua (atualmente avenida) Ipiranga e a rua Capitão Salomão, que vem de encontro com o largo do Paissandu, o antropólogo tomou o edifício Martinelli como ponto de referência para diferentes perspectivas. A intenção de Lévi-Strauss é mostrar o ritmo acelerado dos transeuntes, característico das grandes cidades, ao lado de sua percepção a

respeito do rápido crescimento da cidade. Em volta do edifício Martinelli, no passado e no presente, podem ser observadas propagandas, automóveis em movimento e estacionados; há vendedores ambulantes; trata-se do fervor dos centros comerciais que eram erguidos verticalmente, mas abaixo da linha do horizonte, ainda dominada pelo edifício Martinelli na década de 1930. O processo de transformação da região trouxe consigo a literal redução do Martinelli com o passar das décadas, tornando-o mais um estrato de concreto elevado às alturas entre outros, fóssil das primeiras décadas do século XX que, juntamente com velhos bares, postes e árvores crescidas ainda se mantêm em meio ao chamado progresso.



Rua Dom José de Barros com a avenida São João – Lévi-Strauss, década de 1930<sup>31</sup>.



Rua Dom José de Barros com a avenida São João, 2015<sup>32</sup>.



Rua Aurora com a avenida São João – Lévi-Strauss, década de 1930. <sup>33</sup>.



Rua Aurora com a avenida São João, 2015. <sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1970> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.33.

<sup>32</sup> Fonte nossa.

<sup>33</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. (<http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/5081> consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.35.

<sup>34</sup> Fonte nossa.



Nova vista da rua Aurora com a - avenida São João- Lévi-Strauss, década de 1930<sup>35</sup>.



Mais uma vista da rua Aurora com a avenida São João, 2015<sup>36</sup>.



*Idem*<sup>37</sup>.



*Idem*<sup>38</sup>.



Vista para o largo do Paissandu a partir do cruzamento entre a avenida São João e a rua Conselheiro Crispiniano – Lévi- Strauss, década de 1930<sup>39</sup>.



Vista para o largo do Paissandu a partir do cruzamento entre a avenida São João e a rua Conselheiro Crispiniano, 2015<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1972A> mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.36.

<sup>36</sup> Fonte nossa.

<sup>37</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/5082> mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.37.

<sup>38</sup> Fonte nossa.

<sup>39</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1973A> mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.39.

<sup>40</sup> Fonte nossa.



Mais uma vista para o largo do Paissandu, com a Igreja de Nossa Senhora do Rosário à esquerda – Lévi-Strauss<sup>41</sup>.



Mais uma vista para o largo do Paissandu, agora com vegetação cobrindo a Igreja de N.S. do Rosário<sup>42</sup>.



Largo do Paissandu, década de 1930 – Lévi-Strauss<sup>43</sup>.



Largo do Paissandu, 2015<sup>44</sup>.

No *largo do Paissandu* as árvores passaram a cobrir a Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Assim como no passado há vendedores ambulantes. Ao invés de frutas, hoje são CDs e outros produtos pirateados que são vendidos nas ruas. A observação do prédio branco ao fundo revela o crescimento do que parecem ser as mesmas árvores. Desvios com cones de trânsito, lixo no chão e o arranha-céu espelhado parecem reduzir o tamanho que outrora a igreja à esquerda possuía. O movimento dos transeuntes são sintomas de rua que ainda cumpre ao que está destina, ao movimento, local de passagem apenas, não para o lazer.

<sup>41</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1974> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op,cit.*, 1996a, p.40.

<sup>42</sup> Fonte nossa.

<sup>43</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1975> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op,cit.*, 1996a, p. 41.

<sup>44</sup> Fonte nossa.

### **Lévi-Strauss, Mário de Andrade e a fotografia de São Paulo.**

Há importantes fontes que contribuem para a compreensão da relação entre Lévi-Strauss e Mário de Andrade. Luisa Valentini (2011 - *Um laboratório de Antropologia Social: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss {1935-1938}*) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP) e as recentes biografias de Emmanuell Loyer (*Lévi-Strauss*, 2015) e Patrick Wilcken (*Claude Lévi-Strauss. O poeta no laboratório*, 2011) procuram discorrer a respeito da relação de amizade e projetos acadêmicos realizados por Lévi-Strauss, sua ex-esposa, Dina Lévi-Strauss e Mário de Andrade. O que se descreve sobre os três personagens é a relação de amizade e a admiração frente à figura de Mário de Andrade, homem culto e preocupado com o capital cultural tradicional da sociedade brasileira.

Na década de 1930, Mário de Andrade ocupava o gabinete de Cultura da Prefeitura de São Paulo, que cooperou com as pesquisas do casal francês. Mário de Andrade foi cúmplice de investigações em torno da análise do folclore realizadas por Dina; e patrocinou expedições que Lévi-Strauss acabaria por fazer a povos indígenas brasileiros, entre eles os bororos e os nhambiquaras. Ainda que se insinue a existência de ciúmes de Lévi-Strauss em relação a Mário de Andrade, dada a manutenção de pesquisas em comum e troca permanente de correspondências entre ele e Dina, deve-se considerar que o pensador francês tomava o literato brasileiro como “[...] um grande poeta e espírito profundamente original, apaixonado pelo folclore e as tradições populares [...]” (Lévi-Strauss, 1996a, p.10). Tamanha admiração rendeu a Mário de Andrade uma fotografia no livro de Lévi-Strauss sobre São Paulo, quando o poeta realizava trabalho de campo na cidade, investigando manifestações populares.

Outra fonte relevante a respeito dessa relação de amizade intelectual deu-se por meio de entrevista realizada em setembro de 2015 quando visitamos Gerard Duchene, francês erradicado no Brasil. Embora não seja propriamente um acadêmico (mas homem de grande cultura), seu pai, industrial francês e imigrante na cidade de São Paulo, promoveu na década de 1930 alguns jantares de recepção à missão francesa da USP.

A entrevista buscou coletar relatos de Duchene (na época com cerca de 8 a 10 anos de idade) sobre Lévi-Strauss em sua residência. O que foi confirmado por ele é que fora notória e sabida a relação de amizade entre os dois pensadores.

Descreveu o antropólogo como um frequentador de sua casa, ainda que não tenha muitas lembranças de suas conversas com seu pai. Em sua casa encontramos obras ou retratos elaborados pelo pai de Lévi-Strauss, Raymond Lévi-Strauss, pintor que residiu no Brasil quando da estadia do antropólogo na cidade. Além disso, foi curioso encontrar uma obra inédita e talvez não catalogada de Tarsila do Amaral (sem título), também frequentadora da residência. As imagens são expostas logo abaixo e a divulgação foi gentilmente permitida por seu proprietário



Pai de Gerard Duchene – por Raymond Lévi-Strauss



Obra de Raymond Lévi-Strauss



Gerard Duchene por Raymond Lévi-Strauss



Tarsila do Amaral – sem título<sup>45</sup>.

Mas a questão que lançamos aqui gira em torno se houve, para além da relação de amizade, desdobramentos do pensamento de Mário de Andrade (com as obras *Pauliceia Desvairada* e *Macunaíma*) nas fotografias realizadas por Lévi-Strauss. Nos questionamos se há nas fotografias de Lévi-Strauss vestígios que o aproximem da visão retratada da cidade nas obras de Mário de Andrade que enfatizam a capital paulista.

Realizou-se também duas visitas à Paris (novembro de 2015 e janeiro de 2016) na tentativa de buscar materiais ou documentos inéditos sobre a estadia de Lévi-Strauss em São Paulo na década de 1930. As viagens buscaram estabelecer contatos com familiares de Lévi-Strauss, a fim de obter informações mais precisas

<sup>45</sup> O reflexo da janela não nos permitiu adequada captura da imagem de Tarsila do Amaral.

a respeito das lembranças do autor sobre a cidade. Foram realizadas dois conjuntos de visitas à BNF (Biblioteca Nacional Francesa). A primeira jornada (novembro de 2015) foi muito prejudicada pelo fechamento das instituições públicas francesas, entre elas a BNF, por conta da série de atentados terroristas ocorridos no período.<sup>46</sup> Meu retorno ocorreu em janeiro de 2016. No entanto, ao entrar em contato com a curadora responsável pelos materiais de Lévi-Strauss na BNF recebi a notícia de que apenas poderia consultar correspondências de Lévi-Strauss com autores brasileiros, o que excluiu a possibilidade de encontrar fotos talvez ainda inéditas de Lévi-Strauss em São Paulo, seus diários de campo e possíveis outros materiais de suma importância<sup>47</sup>. Contentei-me então em examinar as correspondências de Lévi-Strauss a Mário de Andrade. Foram disponibilizadas catorze páginas de cartas, totalizando ao todo oito correspondências. Algumas são verdadeiros garranchos. Pelo menos três delas sem data de envio. Apesar disso, é possível inferir que todas (com exceção de uma, sem data, mas enviada de Paris, provavelmente durante as férias da Universidade de São Paulo) dizem respeito ao período em que Lévi-Strauss esteve no Brasil, posto que alguns dos papéis sem data ou possuem os logos da USP, ou o nome do hotel onde Lévi-Strauss se hospedou assim que chegou à cidade em 1935<sup>48</sup>, ou papéis de companhias de viagem rumo ao Mato Grosso, onde realizou estudos de campo nos anos seguintes.

O exame das correspondências releva de fato o tom amistoso de Lévi-Strauss para com Mário de Andrade. A maior parte dos assuntos abordados nas

---

<sup>46</sup> Os atentados, curiosamente, foram praticados poucos minutos após o voo decolar da cidade de São Paulo em direção a Paris (fiz por questões de economia uma escala em Madrid e parti no mesmo dia para a França). Tive que esperar a reabertura dos espaços públicos na França, o que veio ocorrer dois dias após minha chegada. Dirigi-me à biblioteca e tive certa dificuldade em entrar em contato com a curadora responsável pelos documentos de Lévi-Strauss, ainda que o material já estivesse catalogado no sistema virtual da biblioteca. Após alguns trâmites consegui por meio da própria bibliotecária-curadora, Catherine Faivre d'Arcier, entrar em contato telefônico com a viúva do antropólogo, Monique Lévi-Strauss, a fim de obter autorização para manusear as informações. A rápida conversa rendeu a minha obrigação de especificar ou reduzir ainda mais meus planos originais de consulta de um vasto material. Havia selecionado uma série de documentos presentes nas fichas catalográficas da biblioteca, mas o tempo havia se reduzido por conta dos contratemplos citados. Ficou combinado que voltaria em janeiro, quando poderia realizar uma possível entrevista, incluindo com um dos filhos de Lévi-Strauss, e o manuseio da documentação solicitada.

<sup>47</sup> Além disso, Monique Lévi-Strauss, viúva do antropólogo, acabou por não conceder a entrevista desejada ao alegar falta de tempo.

<sup>48</sup> Lévi-Strauss quando chegou ao Brasil e hospedou-se no Hotel Esplanada localizado na região central, nas cercanias do viaduto do Chá, conforme afirma em *Saudades de São Paulo* (p.61). Isto sugere que Mário de Andrade pode ter sido um de seus primeiros contatos ou ao menos despertou interesse de Lévi-Strauss logo nos primeiros momentos de sua estadia na cidade, antes mesmo de se mudar para sua futura residência na rua Cincinato Braga.

cartas do pensador francês referem-se ao desejo de encontrar o poeta pessoalmente entre os intervalos das expedições que realizou Brasil adentro, entre os anos de 1935 a 1938. Lévi-Strauss, além disso, comenta sobre projetos de pesquisa e se queixa ora das condições exaustivas de suas expedições, ora da falta ou busca de recursos financeiros e materiais para seus empreendimentos entre os indígenas. Numa carta enviada de Corumbá no dia 15 de janeiro (provavelmente em 1936), Lévi-Strauss descreve o seu contato com indígenas no Mato Grosso e também a estranheza em relação aos idiomas pronunciados pelos nativos.

Nos detivemos a uma correspondência que pode ter relevância quanto à indagação de nossa investigação, ao modo como ambos compartilham de uma leitura similar sobre a cidade de São Paulo e do país, ao processo de modernização que mantém traços arcaicos na arquitetura de nossa cidade.

Datada apenas com a inscrição *25 de outubro*, escrita em papel timbrado da USP e com endereço de remetente de sua casa<sup>49</sup>, na região da avenida Paulista, rua Cincinato Braga, Lévi-Strauss afirma categoricamente ter lido e o seu interesse sobre uma das obras de Mário de Andrade, ainda que não diga qual é esta obra. Além disso, comenta sobre a dificuldade com o idioma português. Assim escreveu Lévi-Strauss na referida carta:

comecei a ler imediatamente seu livro, e meu pouco conhecimento em português sempre tornam uma tarefa desse gênero, se não difícil, ao menos bastante lenta... Acabo de terminar seu Ensaio e quero te dizer imediatamente o quanto me interessou. Seu comentário faz perceber, no texto musical, uma quantidade de caracteres que uma leitura desavisada deixaria sem dúvida escapar. Você escolheu somente coisas admiráveis! Com um instrumento improvisado, fabricado com uma única corda, eu passei uma noite inteira a decifrar essas canções que são de uma riqueza melódica, de um sabor, de uma poesia extraordinários. Você me proporcionou a aproximação de um novo aspecto do Brasil, eu sou extremamente grato<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Lévi-Strauss fotografou a rua de sua casa e sua própria residência. Assim como as demais imagens, procuramos refotografar os cenários. O que pode ser observado ao comparar as fotos são cenários modificados. As casas cederam lugar aos edifícios, não sendo possível encontrar muitas semelhanças entre o passado e o presente, salvo na observação do movimento da rua, antes desprovido de tráfego humano e de transportes privados e públicos. O alto da torre da igreja Imaculada Conceição de Jesus, esquina da rua Cincinato Braga com a avenida Brigadeiro Luís Antônio, não pode mais ser visto, assim como a antiga parede de tijolos da rua.

<sup>50</sup> Tradução nossa e com a ajuda indispensável de Yasmin Mascena.



Vista de trecho da rua Cincinato Braga 395, entre a rua Carlos Sampaio e avenida Brigadeiro Luís Antônio, a partir da residência de Lévi-Strauss – Lévi-Strauss, década de 1930<sup>51</sup>.



Vista de trecho da rua Cincinato Braga, entre a rua Carlos Sampaio e avenida Brigadeiro Luís Antônio a partir do local da extinta residência de Lévi-Strauss, 2016<sup>52</sup>.



Vista de trecho da rua Cincinato Braga, a partir da residência de Lévi-Strauss - Lévi-Strauss, década de 1930<sup>53</sup>.



Vista de trecho da rua Cincinato Braga, a partir do local da extinta residência de Lévi-Strauss, 2016<sup>54</sup>.



Residência de Claude Lévi-Strauss na rua Cincinato Braga 395 – Lévi-Strauss, década de 1930<sup>55</sup>.



Rua Cincinato Braga 395, local da extinta residência de Lévi-Strauss, 2016<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1979> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.50.

<sup>52</sup> Fonte nossa.

<sup>53</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1980> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.50.

<sup>54</sup> Fonte nossa.

<sup>55</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1982> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.51.

<sup>56</sup> Fonte nossa.



Vista para a torre da Igreja da Imaculada Conceição, esquina da rua Cincinato Braga com a avenida Brigadeiro Luís Antônio, Lévi-Strauss, década de 1930<sup>57</sup>.



Vista da rua Cincinato Braga em direção à avenida Brigadeiro Luís Antônio, sem mais a presença da torre da Igreja ou muro de tijolos, 2016<sup>58</sup>.

A demonstração de interesse na obra e amizade contidas nessas cartas podem ser muito reveladoras no que diz respeito a certos desdobramentos das percepções de Mário de Andrade sobre Lévi-Strauss e presentes nas fotografias e relatos do antropólogo francês presentes no livro *Saudades de São Paulo*. Se estudarmos a forma como Mário de Andrade (em *Macunaíma* e *Pauliceia Desvairada*) e Lévi-Strauss leram a cidade, como interpretaram as suas ruas, seu povo e construções, talvez possamos compreender melhor o conteúdo da correspondência.

Mário de Andrade já havia sido um dos principais expoentes da Semana de 1922 que ocorreu em São Paulo. O Modernismo buscava por uma identidade nacional, observava a miscelânea de culturas no Brasil. Nas primeiras décadas do século XX havia ainda um vasto Brasil selvagem, não domesticado e distante dos valores europeus fundamentos nas ideologias do progresso e do livre mercado. O processo de urbanização de São Paulo incorporou estas contradições e, na década de 1930, quando ambos os intelectuais se conheceram, o processo de urbanização da cidade dava-se promovendo um tipo muito peculiar de progresso selvagem. Lévi-Strauss escreveu ao Estado de São Paulo (1936) um artigo com título sugestivo à nossa pesquisa, *Entre os selvagens civilizados*, em referência à sua pesquisa realizada com os bororos. A expressão que aproxima o selvagem ao civilizado pode ser prolongada às percepções sobre a cidade de São Paulo. É o que se pretende discutir a seguir.

\* \* \*

<sup>57</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1983> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.52. Na página 51 do mesmo livro Lévi-Strauss apresenta a vista do tráfego intenso de bondes e carros na avenida Brigadeiro Luís Antônio, à época em dois sentidos. Porém, dada a extensão da avenida, não constando no livro o ponto exato da fotografia e muito menos sem uma ponto de referência claro optamos por não apresentar esta imagem.

<sup>58</sup> Fonte nossa.

O artigo Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade) de Monica Schpun (2003) apresenta a noção de que um dos temas centrais do conjunto de poemas que constituem a obra *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade é a urbanização em curso nas duas primeiras décadas do século XX. Tratou-se de processo de urbanização que consagrou a justaposição entre o moderno e o arcaico, entre o europeu e o indígena, misto de cosmopolitismo e traços provincianos presentes no comportamento das elites, das massas urbanas crescentes, das construções de arranha-céus e outras intervenções urbanas. Segundo Schpun,

Além das diferenças, horizontais, Mário refere-se também às desigualdades. Pois o uso corrente da metáfora em questão visa a apagar, ao nível do imaginário, todas essas fronteiras constitutivas da ordem social, no sentido de melhor preservá-las. O poeta, por seu lado, trata-as em conjunto, mostrando que elas possuem nexos profundos umas com as outras e, além disso, que sem vê-las não poderemos perceber também as fissuras que as atravessam e constituem [...] (Schpun, 2003, p. 18).

Para Mário de Andrade, São Paulo parece ser um cenário prenhe de contradições, em que a poeira das construções, o asfalto e as novas edificações ainda escondem um horizonte tropical selvagem. No poema *O domador* (em *Paulicéia Desvairada*) o pensador brasileiro expressa suas sensações diante da construção da nova metrópole:

(...) Alturas da Avenida. Bonde 3.  
Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira  
Sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde...  
As sujidades implexas do urbanismo.  
de manuelino. Calvícies de Pensilvânia.  
Gritos de goticismo.  
Na frente o *tram* da irrigação,  
Onde um Sol bruxo se dispersa  
Num triunfo persa de esmeraldas, topázios e rubis...  
Lânguidos boticellis a ler Henry Bordeaux  
Nas clausuras sem dragões dos torreões  
(Mário de Andrade, 1987 (1922), p.92)

O progresso Europeu misturava-se ao espírito moral de um período que procurou excluir os resquícios de um passado colonial. Mário de Andrade percebe que esses dois elementos são concomitantes. Erguer as novas construções na cidade significou também a procura da modernização de hábitos e costumes, ao

menos por parte das elites paulistanas, a quem o escritor parece ironizar em outros trechos de *Paulicéia Desvairada*, em especial no poema *As Enfibraturas do Ipiranga*. Refere-se aos padrões europeus como orientalismos convencionais. Orientalismo, ao menos do ponto de vista tropical.

(...) Somos os Orientalismos Convencionais!  
 Os alicerces não devem cair mais!  
 Nada de subidas ou de verticais!  
 Amamos as chatezas horizontais!  
 Abatemos perobas de ramos desiguais!  
 Odiamos as matinadas arlequinais!  
 Viva a Limpeza Pública e os hábitos morais!  
 Somos os Orientalismos Convencionais!  
 Glória aos iguais! Um é todos! Todos são um só!  
 Somos os Orientalismos Convencionais!  
 (Mário de Andrade, 1987 (1922), p.106).

Não é de se estranhar que o próprio Lévi-Strauss não deixasse de sentir certo tédio em relação ao público de suas aulas a ponto de também ironizá-las em *Saudades de São Paulo*. As elites paulistas estavam sedentas pela cultura e ciências europeias. Lévi-Strauss lecionou na USP disciplinas sobre Durkheim e o positivismo, ainda que tenha se recusado a usar Comte, muito bem quistos por seus alunos.

Este espírito remete ao desejo pelo progresso que também guiou a urbanização da cidade. Em *Macunaíma*, Mário de Andrade apresenta a saga de um personagem nascido nos confins do Brasil, indígena, arcaico ou não civilizado do ponto de vista da cultura europeia. No entanto, parte considerável da trama se passa na cidade de São Paulo sob o contexto de seu processo de urbanização. Trata-se da modernidade paulistana que tece a relação dialética entre o concreto e o mato. *Macunaíma* convive no limiar entre a sua sensorialidade surrealista e racionalidade futurista do desenvolvimento da cidade, entre o movimento maquinal, a ética do trabalho dos transeuntes e a preguiça característica do personagem do poeta. Segundo Schpun,

as raízes e os hábitos indígenas de *Macunaíma* confrontam-se com a lógica da vida urbana, tecendo a trama da reflexão. A metáfora por excelência, utilizada por Mário, para falar dos hábitos e elementos citadinos que exprimem a modernidade, é “máquina.” Na maior parte das vezes, “máquina” refere-se a elementos especificamente urbanos e ligados à modernidade trazida pela urbanização. É o caso

do emprego da palavra logo no primeiro contato de Macunaíma com São Paulo, quando o herói começa a decifrar as novidades. Aprende então, a cada vez, que aquilo que vê ou ouve não tem equivalente no mundo do “mato virgem”, e que se trata de “máquinas”(Schpun, 2003, p. 28-9).

Macunaíma ao sair do mato e se dirigir à cidade poderia ter como correlata a conhecida frase de Che Guevara “Hay que endurecerse, pero sin perder la ternura jamás.” São Paulo é uma cidade que, com o seu progresso, embrutece os passos das massas, obrigando-as a seguir o seu ritmo e fazendo dos indivíduos verdadeiros autômatos. Nem por isso Macunaíma lança mão de seu comportamento extravagante, transformando a máquina em mito e a linearidade racional das ruas em desvios oníricos.

[...]Não concluiu mais nada porque inda não estava acostumado com discursos porém palpitava pra ele muito embrulhadamente muito! Que a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo. De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez e teve uma satisfação mãe. Virou Jiguê na máquina telefone, ligou pros cabarés encomendando lagosta e francesas. (Mário de Andrade, 1997, p.31).<sup>59</sup>

A interpenetração entre o moderno e o arcaico, a ordem e a desordem estão também presentes nas observações de Lévi-Strauss sobre a cidade. Nas redondezas de sua residência, nas cercanias da avenida Paulista, comenta o cenário confuso com o qual se deparava todos os dias:

Paralela à avenida Paulista, em nível um pouco inferior, a rua Cincinato Braga situava-se ainda nas elevações de onde, a alguma distância, discortinava-se o vasto panorama de um bairro em plena desordem. Eu perambulava com frequência por essa região, fascinado pelos contrastes entre construções muito modernas, avenidas ainda provincianas, colinas quase rústicas e uma parte da cidade que conservava um aspecto de aldeia. (Lévi-Strauss, 1996, p.49).

<sup>59</sup> É possível supor que além das transversalidades entre os dois pensadores a respeito da formação da cidade de São Paulo, as reflexões sobre mito e ciência, e as correspondências entre o civilizado e o selvagem, ideias realizadas por Mário de Andrade, também contribuíram para futuras obras de Lévi-Strauss, tais como a tetralogia que compõe as *Mitológicas* e o *Pensamento Selvagem*. Essa temática será abordada em um futuro estudo.

Em outra passagem, Lévi-Strauss retrata as paisagens dialéticas de São Paulo:

O encanto da cidade, o interesse que ela suscitava vinham primeiro de sua diversidade. Ruas provincianas onde o gado retardava a marcha dos bondes; bairros deteriorados que sucediam sem transição às ricas residências; perspectivas imprevistas sobre vastas paisagens urbanas: o relevo acidentado da cidade e as defasagens no tempo, que tornavam perceptíveis os estilos arquitetônicos, cumulavam seus efeitos para criar dia após dia espetáculos novos. Bairros nasciam. Assim, ao norte do cemitério do Araça, as colinas do Pacaembu mal começavam a se urbanizar e painéis publicitários propunham terrenos à venda. Aqui e ali na cidade, cartazes evocavam atividades industriais ou políticas [...] (Lévi-Strauss, 1996a, p.69).

Lévi-Strauss afirma em nota de rodapé (1996a, p.49) que seu pai, Raymond Lévi-Strauss (o mesmo pintor dos quadros que localizamos de maneira inédita na casa do senhor Duchene) retratou a paisagem descrita acima. Esta obra localiza-se hoje na *Maison de l'Amérique Latine* em Paris. O que se pode observar na obra abaixo é um cenário irregular que, conforme aponta o antropólogo, justapõe construções modernas com paisagens coloniais, para não dizer rústicas.

39



Edifício Columbus, localizado na **avenida Brigadeiro Luís Antônio**, próximo ao cruzamento da rua Asdrúbal do Nascimento<sup>60</sup>. Foi um dos primeiros edifícios de apartamentos de traços modernos da cidade de São Paulo, projetado pelo arquiteto Rino Levi - Lévi-Strauss, década de 1930<sup>60</sup>.



Vista possível e aproximada do local onde se encontrava o Edifício Columbus, antigamente localizado na **avenida Brigadeiro Luís Antônio**. Foi demolido na década de 1970, 2016<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/2001> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.79. Na página 18 do mesmo livro há uma foto a partir de uma janela em direção ao edifício Columbus. Evidentemente, não havia como refotografá-la, pois nem o edifício, nem o ângulo da foto originais existem mais.

<sup>61</sup> Fonte nossa.



Raymond Lévi-Strauss (193?) – Paisagem do que parece ser a mesma fotografada por Claude Lévi-Strauss.

O livro *La visión fotográfica* de Eduardo Manoel (2015) ilustra a relação entre a fotografia e a experiência de perambulação dos sujeitos pelas ruas e paisagens. Segundo o autor, “somos fotógrafos que saímos à rua, com a câmara na mão, para tentar obter momentos plenos de significação de um mundo em contínuo movimento [...]” (Manoel, 2015, p.17).<sup>9</sup> As fotografias que mostraremos a seguir de Lévi-Strauss parecem obedecer a esta percepção, na qual o antropólogo indica observar um mundo em movimento, “[...] uma São Paulo que se presentia desapareceria em breve” (Lévi-Strauss, 1996, p.61). São fotografias que configuram a eclosão de uma cidade *macunaímica*.

Comparar as mesmas paisagens fotografadas oitenta anos de distância possibilita verificar a manutenção de certos padrões de urbanização, permanências. Por isso é preciso averiguar convergências entre Mário de Andrade e Lévi-Strauss. Os traços *macunaímicos* referem-se à contiguidade entre elementos arcaicos, rústicos com padrões modernizantes que anunciam o progresso. Mário de Andrade e Lévi-Strauss dialogam quanto a esta concepção nas imagens que elaboraram de São Paulo. Trata-se de urbanização ao estilo barroco. Ao aproximar dualidades, como a díspar elevação de arranha-céus em torno do mato, São Paulo fez de sua modernidade um processo ímpar, seja pela velocidade que foi construída, seja pelo seu caráter quasímico, misturados à paisagem tropical.

Nas imagens vê-se que o chão de terra da rua foi substituído por cimento e um viaduto. Os casebres em torno do hoje inexistente edifício Columbus deram lugar a edifícios que foram erguidos de modo descontínuo porque cada fachada parece apontar para uma direção diferente. O *edifício Martinelli*, localizado no centro da cidade, pareceu a Lévi-Strauss um expoente desse urbanismo tão peculiar.

Se coloquei o prédio Martinelli na abertura desta coletânea, é que em 1935 ele era ao mesmo tempo um referencial e um símbolo. [...] O prédio Martinelli era também um referencial cuja silhueta dominava todos os outros prédios. Era visto de quase toda a parte, mesmo do fundo dos barrancos escarpados que desciam das elevações onde corria a avenida Paulista. Ainda entregues à natureza, esses barrancos abrigavam as habitações mais pobres, com os riachos, à guisa de esgotos, transformados em torrentes quando chovia. Mas todo arranha-céu impunha sua presença majestosa sobretudo no início da avenida São João, artéria nova cuja abertura não estava ainda terminada [...]. (Lévi-Strauss, 1996a, p.23).

O edifício Martinelli foi construído em meio a uma paisagem virgem de ranhuras verticais e hoje encontra-se em meio a um vazio de horizontes. Por onde quer que se olhe há outros tantos edifícios erguidos, mas descompassados com sua altura e estilo, como o Banespa construído na década de 1960. À frente, os casebres da década de 1935 foram substituídos pelos bares e botecos que convivem em desarmonia com escritórios comerciais.



Edifício Martinelli em 1935 - Lévi-Strauss<sup>62</sup>.



Edifício Martinelli em 2015<sup>63</sup>.

Na descrição que faz do Martinelli, Lévi-Strauss afirma que até a década de 1930 a avenida São João ainda estava inacabada. Seguindo sua direção ao Oeste, ela conduz ao interior do Estado, constituindo-se como importante via, sobretudo para a comercialização de produtos vindos de outros municípios interioranos.

<sup>62</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/5080> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *São Paulo de São Paulo*. *op.cit.*, 1996a, p.25.

<sup>63</sup> Fonte nossa.

Da avenida era possível observar de longe o edifício Martinelli. Ao tirar a foto em 2015, num ponto que muito provavelmente tenha sido o mesmo utilizado por Lévi-Strauss, percebemos como diferentes estilos de prédios e casas foram construídos, algumas delas tendo desaparecido.

A construção vertical e horizontal de São Paulo é *sui generis*. Quando comparamos as fotos do antropólogo com as imagens realizadas entre 2015 e 2016 por nossa pesquisa é possível observar a ausência de padronização das construções. O centro de outras capitais europeias e até mesmo sul americanas, como Londres, Viena, Berlim Amsterdã, Madrid, Roma, Buenos Aires, Santiago ou Paris conservaram de seus processos de urbanização mais amplos e recentes certo estilo arquitetônico padronizado que fazem com que não apenas a altura, como também o estilo de construção se mantivessem predominantemente os mesmos, casa ao lado de casa, ruas sucedendo outras tantas ruas com esquinas formando o ângulo de 90°. Um viajante atento que caminha por estas cidades perceberá que há um traçado geométrico pelas ruas e avenidas. A “linha reta” predomina como projeto racional de lapidação do meio urbano, vertical e horizontalmente. Desde o calçamento até o formato dos telhados o sujeito que perambula por estas cidades tem a percepção de que tratou-se de projeto racional de urbanização, visível pela normatividade das construções e também pela linearidade das ruas. Nessas cidades o que se evidencia é a imposição de construções dispostas regularmente sobre o meio natural, demarcam a vitória do homem sobre as intempéries do meio.

Para a concepção de cidade a Roma antiga possuía o léxico *urbes*. Sua característica fundante é o *urvus*, entendido como o rasgo sobre a terra que origina o sulco ou linha reta deixada pelo arado (a *lira*). A partir da compreensão de sua raiz etimológica, a urbanização pode ser compreendida como o processo de racionalização dos espaços, da imposição do engenho humano sobre as disposições físicas ou naturais, representa a superioridade da cognição social em relação ao meio, ainda que nesta organização do espaço estejam presentes disparidades econômicas, expressão máxima da irracionalidade. Lembremo-nos que para Marx a pré-história da humanidade apenas seria superada quando não houvesse mais exploração do homem pelo próprio homem.

*Urvus* significa rasgar ou cortar a terra para assim permitir que o traçado humano, retilíneo e artificial, seja estabelecido contra a forma natural e desordenada na qual a terra foi moldada. Prova disso é a concepção romana de

*lira*, nome dado ao sulco deixado pelo arado na terra. Por isso o termo delírio (*de* – fora; *lira* – sulco do arado); em latim o *delirium* é atribuído ao homem louco, aquele que não segue a linha reta, antípoda do homem racional, o qual tem na linearidade deixada sobre a terra a imagem de sua racionalidade e pensamento organizado. Esta tradição é uma permanência na história da maioria das cidades modernas. De René Descartes ao arquiteto da Paris moderna, Georges-Eugène Haussmann, a tradição romana da linha reta como sinônimo de urbanização e racionalidade parece constituir a estrutura elementar das cidades modernas.

No século XVII, em seu *Discurso do Método*, ao formular a concepção de *Cogito*, o *eu pensante*, Descartes o tomava como uma primeira verdade, ponto original a partir do qual se poderia traçar uma linha reta sobre o mundo, expressão máxima do domínio racional e metódico sobre a natureza. Perdido numa floresta caberia, segundo o filósofo francês, traçar um percurso retilíneo para poder chegar a algum lugar. Trata-se de um percurso lógico que evita os zigue-zagues e perdas de tempo e esforços irracionais.

[...] Imitando nisso os viajantes que, achando-se perdidos em alguma floresta, não devem errar rodopiando ora de um lado, ora doutro, menos ainda parar em um lugar, mas andar sempre o mais reto que possam em direção a um mesmo lado e não mudar por razões fracas, ainda tenha sido no início só o acaso que os tenha determinado a escolher; porque, por meio disso, se não vão justamente aonde querem, estarão melhor que no meio de uma floresta [...] (Descartes, 1996. p.50).

Descartes faz também menção ao traçado reto e portanto geometrizado que viria a se opor ao modo como os antigos burgos haviam sido construídos. Trata-se de uma alegoria que visa comparar as cidades bem planejadas ao trabalho de arquitetos geômetras, enquanto que as cidades aos fins do período medievo foram construídas com ruas estreitas, segundo a intenção de cada morador em ocupar os espaços e obedecendo como que ao acaso a disposição natural das paisagens,

[...] Deste modo, nota-se que os edifícios projetados e concluídos por um só arquiteto costumam ser mais belos e mais bem estruturados do que aqueles que muitos quiseram reformar, utilizando-se de velhas paredes construídas para outras finalidades. Assim, essas antigas cidades que, tendo sido no início pequenos burgos e havendo se transformado, ao longo do tempo, em grandes centros, são comumente tão mal calculadas, em comparação com essas praças regulares, traçadas por um engenheiro a seu bel-prazer, que, mesmo

considerando seus edifícios individualmente, se encontre neles com frequência tanta ou mais arte que nos das outras, contudo, ao ver como estão ordenados, aqui um grande, ali um pequeno, e como tornam as ruas curvas e desiguais, poder-se-ia afirmar que foi mais por obra do acaso do que pela vontade de alguns homens usando da razão que assim os dispôs [...]. Portanto, considere que os povos que outrora haviam sido semi-selvagens e só pouco a pouco foram se civilizando, elaboraram suas leis apenas à medida que o desconforto dos crimes e das querelas a tanto os coagiu, não poderiam ser tão bem policiados como aqueles que, desde o instante em que se reuniram, obedeceram às leis de algum prudente legislador [...]. (Idem, pp. 73-4).

Descartes parece anunciar Haussmann. Uma outra referência dada à “linha reta” racionalista pode ser encontrada nas avaliações de Benjamin (*Passagens*, 2006) sobre a “haussmannização” da cidade de Paris no século XIX. Haussmann, arquiteto da cidade de Paris durante o regime de Napoleão III, teve o seu nome associado ao processo de modernização da cidade, que correspondeu à construção de grandes avenidas que acabaram por inibir, sob o pretexto de embelezamento da cidade, a possibilidade da construção de barricadas por parte dos trabalhadores explorados e desempregados. As grandes avenidas abriram grande clarão onde antes labirintos de casas e ruelas eram vistas, propícias às lutas operárias. A grande “linha reta” presente nas avenidas parisienses combateu e pôs abaixo o labirinto desprovido de formas geométricas regulares que constituía a Paris medieval.

Novas artérias faziam comunicar o coração de Paris com as estações e as descongestionariam. Outras participavam do combate travado contra a miséria e a revolução; seriam vias estratégicas, atingindo os núcleos de epidemias, os centros de rebelião, permitindo, com a vinda do ar puro, a chegada do exército, ligando, como a rua Tubirgo, o governo às casernas e, como o Boulevard Prince-Eugène, as casernas aos subúrbios” (Walter Benjamin, 2006, p.169).

No Brasil, ao invés de uma “linha reta” ou um planejamento racional de construção das cidades coloniais portuguesas, houve um “desalinho”, o que poderíamos considerar como um *delirium* em oposição ao *urvus*. As descrições de Lévi-Strauss e Mário de Andrade a respeito da cidade de São Paulo vêm de encontro com o exame das cidades brasileiras realizado por Sérgio Buarque de Holanda na obra *Raízes do Brasil*, publicada em 1936. Caberia aqui questionar se Lévi-Strauss teria tido algum contato com a obra ou ao menos com Sérgio

Buarque durante o tempo que esteve no Brasil<sup>64</sup>.

De acordo com o sociólogo brasileiro, o modelo geométrico das cidades espanholas na América, comparada à atividade de um cuidadoso ladrilhador, contrasta com o lusitano. O modelo de urbanização portuguesa no Brasil foi regido pelo espírito da aventura, com permanências que até hoje permitem o diálogo entre o civilizado e o selvagem, o que se aproxima ao que pode ser considerado como uma forma espiralada, torta, desordenada, descontínua e que é passiva às disposições naturais do relevo. Portanto, o tipo de cidade predominante que se estabeleceu no Brasil não busca dominar o espaço, sequer se apresenta como um ato da vontade humana sobre a natureza. São características que reforçam o que chamamos aqui de cidade de feições *macunaímicas*.

A fantasia com que em nossas cidades, comparadas às da América espanhola, se dispunham muitas vezes as ruas ou habitações é, sem dúvida, um reflexo de tais circunstâncias. Na própria Bahia, o maior centro urbano da colônia, um viajante do princípio do século XVIII notava que as casas se achavam dispostas segundo o capricho dos moradores. Tudo ali era irregular, de modo que a praça principal, onde se erguia o Palácio dos Vice-Reis, parecia estar só por acaso no seu lugar. Ainda no primeiro século da colonização, em São Vicente e Santos, ficavam as casas de tal desalinho, que o primeiro governador geral do Brasil se queixava de não poder murar as duas vilas, pois acarretaria grandes trabalhos e muito dano aos moradores.

É verdade que o esquema retangular não deixava de manifestar-se – no próprio Rio de Janeiro já surge em esboço – quando encontrava poucos empecilhos naturais. Seria ilusório, contudo, supor que sua presença resultasse da atração pelas formas fixas e preestabelecidas, que exprime uma enérgica vontade construtora, quando o certo é que procedem, em sua generalidade, dos princípios racionais e

<sup>64</sup> Foi enviada uma correspondência (posto que era a única alternativa de contato) ao crítico de literatura brasileira Antônio Candido, amigo pessoal de Sérgio Buarque de Holanda, que morreu em 1982. Procurei agendar uma entrevista com Antônio Candido, hoje com noventa e oito anos, na tentativa de saber se Lévi-Strauss ou a missão francesa tiveram relação com Sérgio Buarque, o que poderia levar à suposição de que o próprio Lévi-Strauss conheceu a visão buarqueana sobre a formação das cidades no Brasil. Na resposta à carta, Antônio Candido me foi categórico. Afirmou que não poderia ajudar e não concederia entrevista com o argumento de que não conviveu com a missão francesa. Sabe-se, no entanto, que em 1922, Sérgio Buarque de Holanda, então com pouco mais de dezesseis anos, participou da *Semana Modernista* em São Paulo. Sua obra *Raízes do Brasil* (1936) possui afinidades eletivas com o livro *Macunaíma* de Mário de Andrade, sobretudo no que diz respeito à busca da identidade nacional, mas não sob o viés das visões raciais e positivistas da Europa, senão pelas peculiaridades e tom um tanto arcaico do passado colonial brasileiro, distantes da formação racional europeia.

estéticos de simetria que o Renascimento instaurou, inspirando-se nos ideais da Antiguidade. Seja como for, o traçado geométrico jamais pôde alcançar, entre nós, a importância que veio a ter em terras da Coroa de Castela: não raro o desenvolvimento interior dos centros urbanos repeliu aqui esse esquema inicial para obedecer antes às sugestões topográficas.

A rotina e não a razão abstrata foi o princípio que norteou os portugueses, nesta como em tantas outras expressões de sua atividade colonizadora. Preferiram agir por experiências sucessivas, nem sempre coordenadas umas às outras, a traçar de antemão um plano para segui-lo até ao fim. Raros os estabelecimentos por eles fundados no Brasil que não tenham mudado uma, duas ou mais vezes de sítio, e a presença da clássica vila velha ao lado de certos centros urbanos de origem colonial é persistente testemunho dessa atitude tateante e pendulária [...].

A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza e suas silhuetas, se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma providência, sempre esse significativo de abandono que exprime a palavra “desleixo” – palavra que o escritor Aubrey Bell considerou tão tipicamente portuguesa como “saudade” e que, no seu entender, implica menos falta de energia do que uma íntima convicção de que “não vale a pena ...”. (Holanda, 1995, pp.109-110).

A cidade de São Paulo possui como permanências os elementos citados por Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo parece ter sido construída sob a célebre metáfora de Lévi-Strauss, o *bricoleur*. Pedacos de prédios ou tipologias de estilos justapõem-se, respeitando cada qual sua peculiar altura, formato e declive. Ainda que tenha perdido sua vegetação natural ou original, a Mata Atlântica, os incontáveis prédios hoje espalhados por toda a cidade se assemelham à irregularidade de uma floresta. Diferentes árvores e arbustos, com espessuras e alturas distintas, além de solo irregular, com traçados tortuosos, dominavam no passado a paisagem que hoje vemos nas fotos. Mas a construção da cidade indica que seus empreendimentos como que inconscientemente obedeceram à estrutura das florestas, mas agora substituindo folhas por janelas, caules por concreto, o solo barrento e argiloso pelo asfalto, uma ou outra avenida com traçado retilíneo em meio a labirintos de ruas em suas margens. Sem representar o desejo arquitetônico de imposição de padrões estéticos padronizados ou a busca rigorosa

pela geometrização, São Paulo foi erguida segundo contradições que permitiram o convívio entre os ideias do progresso com a irracionalidade dos relevos da mata, os quais foram cimentados.



Vale do Anhangabaú<sup>65</sup> à direita edifício Alexander Mackenzie, da The São Paulo Tramway Light and Power Ltd e à esquerda o edifício do Teatro Municipal ou edifício do Teatro Municipal visto desde o Hotel Esplanada - Lévi Strauss, década de 1930.



Vale do Anhangabaú,<sup>66</sup> à direita edifício Alexander Mackenzie, sede atual Shopping Light e à esquerda visto desde o Hotel Esplanada, hoje órgão público da prefeitura da cidade, 2016.



Vale do Anhangabaú,<sup>67</sup> panorama do “Centro Novo” visto desde o Hotel Esplanada - Lévi Strauss, década de 1930.



Vale do Anhangabaú, desde o Hotel Esplanada, 2016.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1992> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.64.

<sup>66</sup> Fonte nossa.

<sup>67</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1993> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.65.

<sup>68</sup> Fonte nossa.



Rua Anhangabaú,<sup>69</sup> do alto a partir da rua Líbero Badaró Lévi-Strauss, década de 1930.



Rua Líbero Badaró, Líbero Badaró, 2016.<sup>70</sup>



Rua da Liberdade - Lévi-Strauss, década de 1930<sup>71</sup>.



Rua da Liberdade, 2016<sup>72</sup>.



Rua da Liberdade - Lévi-Strauss, década de 1930<sup>73</sup>.



Rua da Liberdade, 2016<sup>74</sup>.

<sup>69</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/5085> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.67.

<sup>70</sup> Fonte nossa. A rua Anhangabaú não existe mais, hoje é ocupada pela avenida Prestes Maia. Não nos foi possível reproduzir a imagem a partir do mesmo ângulo obtido por Lévi-Strauss oitenta anos antes. A fim de demonstrar as transformação da rua Líbero Badaró realizamos fotografia no sentido oposto, mas enfatizando o cruzamento da avenida São João com a rua fotografada.

<sup>71</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1994> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.70.

<sup>72</sup> Fonte nossa.

<sup>73</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1995> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.71.

<sup>74</sup> Fonte nossa.



Rua da Assembleia,<sup>75</sup> antes da construção da via expressa 23 de Maio - Lévi-Strauss, década de 1930.



Rua Jandaia,<sup>76</sup> ao lado dos Arcos do Bixiga, ponto aproximado ao de Lévi-Strauss, extinta rua da Assembleia, 2016.



Visão em direção ao espigão da avenida Paulista, a partir da rua da Assembleia (década de 1930) – Lévi-Strauss.<sup>77</sup>



Trecho extinto da rua da Assembleia, hoje tomada por vias de acesso para a avenida 23 de maio (2016).<sup>78</sup>



Visão do Itororó, a partir da rua Xavier de Toledo (década de 1930) – Lévi-Strauss.<sup>79</sup>



Visão a partir da rua Xavier de Toledo, a partir da saída do metrô Anhangabaú (2016).<sup>80</sup>

<sup>75</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1987> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.56.

<sup>76</sup> Fonte nossa. A rua da Assembleia foi posta abaixo em 1987 pelo então prefeito Jânio Quadros sob o argumento de que os casebres que lá se encontravam estavam comprometidos. No lugar do conjunto de casas, a maioria construída por imigrantes italianos, encontra-se hoje os Arcos do Bixiga. Para a obtenção de imagens do processo de transformação da região ver: Nascimento, Douglas. *Os Arcos do Bixiga antes do Jânio*. In: “São Paulo Antiga”. <http://www.saopauloantiga.com.br/os-arcos-do-bixiga-antes-do-janio/> (consultado em setembro de 2016).

<sup>77</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1988> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996, p.57.

<sup>78</sup> Fonte nossa.

<sup>79</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1986> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p. 55.

<sup>80</sup> Fonte nossa.



Panorama do Vista do Vale do Itororó a partir de provável casa na rua Liberdade - Lévi-Strauss, década de 1930.<sup>81</sup>



Vista a partir da avenida Liberdade, hoje tomada pelo bairro japonês e chinês da cidade, 2016.<sup>80</sup>

Além disso, a formação das cidades brasileiras deve, inevitavelmente, a sua existência à “herança rural”.<sup>83</sup> A estrutura familiar e a valorização do indivíduo ou o culto ao personalismo foram transpostas para o meio urbano, o que leva Sérgio Buarque a considerar que a consolidação das relações sociais no Brasil “não foi a rigor” a de “uma civilização agrícola”, mas sim a de “uma civilização de raízes agrícolas”. (Holanda, 1995, p.73). A cidade brasileira, por isso, deriva do gosto pela aventura, é também dependente do meio rural e dele retira as suas formas de sociabilidade e construção. A vida rural tornou-se uma potente força, uma “ditadura dos domínios rurais”, nas palavras do autor, capaz de invadir o meio urbano. A cidade está presa ao campo. Trata-se, como vimos, de um modelo social *sui generis* em que é o campo ou as fazendas (com uma economia no passado colonial baseada na escravidão e em grandes latifúndios) que sustentam a cidade e não o oposto. Tal tradição alcançou as primeiras décadas do século XX, incluindo a modernização de São Paulo vista por Lévi-Strauss e Mário de Andrade.

A regra em todo o mundo e em todas as épocas foi sempre o contrário: a prosperidade dos meios urbanos fazendo-se a custa dos centros de produção agrícola [...]. É interessante assinalar-se tal fato, porque ajuda a discriminar o caráter próprio das nossas cidades coloniais. As funções mais elevadas cabiam nela, em realidade, aos

<sup>81</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles. *Claude Lévi-Strauss*. <http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/claude-levi-strauss/obra/1999> (consultado em janeiro de 2016). A mesma fotografia encontra-se em: Lévi-Strauss. *op.cit.*, 1996a, p.77. Há nas páginas 74 e 75 do livro de Lévi-Strauss mais duas fotografias retiradas da mesma e provável casa que mostram o vale do Itororó em direção às ruas Jandaia e Astrúbal do Nascimento. São fotografias próximas à imagem exposta aqui. Porém, com o crescimento vertical da cidade torna-se impossível obter ângulos próximos ou hipotéticos, uma vez que a paisagem sofreu drástica transformação.

<sup>82</sup> Fonte nossa. A imigração japonesa em São Paulo teve início a partir do ano de 1912. Como se vê, os postes são ornamentados a partir de lustres que se assemelham a globos, a fim de imitar certa urbanização nipônica.

<sup>83</sup> Trata-se do título do terceiro capítulo de *Raízes do Brasil*.

senhores de terras. [...] o título de senhor de engenho [...] podia ser considerado tão alto como os títulos de nobreza do Reino de Portugal (*Idem*, p. 89).

Para explicar a disposição sócio-espacial vislumbrada por Lévi-Strauss na década de 1930 (e que permanece até hoje) é preciso compreender e considerar que as cidades coloniais brasileiras e suas herdeiras são o espaço de contradições entre o moderno e o arcaico, destinado aos interesses privados que remontam aos senhores de engenho ao lado do convívio com as mentalidades indígena e da população negra, escravizada no passado e marginalizada no presente. A cidade tornou-se a passagem para transformações sociais, contudo operadas por homens de mentalidade rural e selvagem, sem que isto signifique inferioridade cultural, senão desvio frente aos padrões racionais e metódicos europeus. A cidade brasileira tornou-se solo fértil para a disseminação do que Sérgio Buarque de Holanda designa como *cordialidade*, relação que sendo afetuosa e de familiaridade acaba por mascarar conflitos e contradições no interior de uma sociedade, além da sobreposição de interesses privados em relação as leis e das regras coletivas. Segundo Cibele Rizek, na cidade é consolidada a possibilidade do novo, de uma interrupção de nossos traços arcaicos, mas nem por isso representa a imediata ruptura com o espírito de aventura deixado no Brasil por nossos colonizadores, senão permite a propagação da desordem e da transgressão das leis, fruto das *raízes* autoritárias do meio rural.

[...] Ou seja, apesar da oposição de princípios, um e outro, arcaico e moderno permitiam combinações insólitas, de modo que a mobilização 'antitradicionalista' jamais teria saído completamente do marco da tradição. "A bem da verdade, os arautos do moderno e os vates do atraso vinham de uma mesma ninhada".

Como sede a partir da qual se erodiam as fundações da ordem familiar, ainda que o "vinco patriarcal" dificilmente fosse dissolvido, a cidade era o lugar de uma conversão: é que a mesma ordem familiar, transferida para a cidade, transformava-se em desordem.

[...] Desse modo, a passagem para a cidade, a passagem em direção ao novo não garante de modo imediato ou simples o abandono da cordialidade [...]. A cidade, então, poderia se configurar como perda necessária da identidade do "homem cordial", pelo abandono do ambiente familiar e comunitário, por uma transformação do seu estatuto, pela passagem do lugar de "protegido" ao lugar de "empregado". A ordem urbana, porém, era composta de homens saídos do meio rural, homens que se prendiam ainda ao núcleo

cordial da sociabilidade brasileira. A regra e a ordem cordiais, isto é, a ausência de regras fixas e o poder do senhor, se convertem em transgressão e desordem no mundo urbano. O novo seria marcado por uma convivência (quase uma promiscuidade) entre ordem e desordem assim configuradas. Instituição e transgressão de regras marcariam a cidade que nascia e a sociabilidade que nelas teriam lugar [...] (Rizek, 2003, p.81).

A hegemonia rural mesclada à mentalidade selvagem, esta última entendida no sentido dado por Lévi-Strauss e Mário de Andrade, ou seja, não domesticado pela racionalidade europeia, atuaram sob a imagem de uma *força centrífuga*, na qual as elites são deslocadas para o campo e não para os centros urbanos, o que foi determinante para a consolidação estética das cidades brasileiras. Fruto das ações aventureiras que remontam aos nossos colonizadores, as cidades na América portuguesa foram construídas com o mesmo desleixo, o ócio e o “delírio” em meio à floresta e à mata, que se opõem às construções de ordem eminentemente racional. Se Weber é indicado por Sérgio Buarque como um autor que avalia a construção da cidade como um instrumento que torna o homem capaz de se impor e dominar a natureza de maneira eficiente e duradoura, através de sua vontade e engenho (Holanda, 1995, p. 95), no Brasil, no entanto, os aventureiros procuraram construir as suas cidades, ou melhor, elas surgiram ao acaso e desordenadamente e em pleno acordo com a paisagem, não para dominá-la, mas para dela usufruir do menor esforço possível. Nossas cidades, assim como os nossos aventureiros, são espontâneas, são uma construção delirante, mescla do que é sensível e ao mesmo tempo racional, negam a razão abstrata para a sua constituição, o que não necessariamente significa ou traz algum benefício à coletividade.

\* \* \*

A metáfora do palimpsesto acompanha a construção das cidades. Por palimpsesto entende-se a atividade egípcia caracterizada pela raspagem do que está escrito para escrever algo novo sobre o velho papiro. Esta prática se justificava pela ausência de papel e escassez dos próprios papiros. As cidades parecem seguir o mesmo procedimento. Com o processo de urbanização velhas casas e ruelas são reescritas, ganham novas dinâmicas e se transformam em expoentes do progresso e da racionalidade. Por vezes, suas antigas ruínas ou escombros servem como alicerces para novas modalidades de construção, verdadeiras reescritas sob o mesmo tecido.

Em São Paulo o palimpsesto urbano parece ter como principal característica a não padronização dessas escritas-construções. Se remetermos às fotografias do edifício Martinelli, veremos nas fotos a mesma paisagem vista da avenida São João. O que pode aproximar as imagens do início do século XX e as atuais são os postes, os velhos casebres e o próprio Martinelli, mas agora apresentado de maneira tímida ou pouco perceptível no horizonte. Edifícios com estilos diferentes foram agregados nos oitenta anos de distância entre as fotografias, e a antiga rua Ipiranga foi promovida ao status de avenida. Vê-se também o crescimento do tamanho dos edifícios sem que isto tenha entre eles significado um projeto comum de urbanização ou estilo.

A captura de imagens feita por Lévi-Strauss na cidade ilustra o transitório, imagem dinâmica que, antes de imobilizar um fato histórico, procura observar a sua dinâmica através de ranhuras e disparidades. Por isso, não se pode associar a tentativa realizada pelo antropólogo de fotografar a cidade com as imagens de cartões postais. Estes últimos buscam por elucidar espécie de imagem dos vencedores, estetizam a paisagem ao invés de politizá-la.

Na obra *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985), Walter Benjamin esboça dois conceitos de suma importância. *A estetização da política*, como os cartões postais, estão a serviço da visão da classe dominante. Monumentos da cultura podem ser ao mesmo tempo documentos da barbárie. Nesse sentido, ao retratar o que é estipulado como belo e representativo de uma sociedade ou cultura, os cartões postais estetizam a visão sobre ela ao invés de ilustrar seus dilemas e seu processo de consolidação. Cartões postais acomodam o campo de percepção sob um ângulo restrito e ingênuo, com ares de imparcialidade, quando na verdade remontam à tentativa deliberada de omitir as teias de relações sociais e suas contradições no interior de uma cidade.

*A politização da arte*, segundo Benjamin, representa o ato de contar a história a contrapelo, isto é, reporta às relações dialéticas que estão presentes no processo de imposição ou introdução de novas tecnologias e da própria urbanização. *Politizar a arte* significa permitir que imagens ou metáforas sejam traduzidas como contestação ou engajamento frente a tentativa de embelezamento estratégico ou *estetização da política*. Tais imagens requerem a não passividade do vidente, o qual passa a observar as contradições que constituem o campo imagético de uma cultura. Lévi-Strauss percebe a dialética entre o moderno e o arcaico.

As fotografias que expusemos são incômodas e desorientam a visão. Primeiro, porque registram cenários desaparecidos. Segundo, porque apresentam imagens que, longe de serem belas como os cartões postais, representam com estranheza a normatividade do cotidiano da cidade, dada por justaposição descontínua de placas, letreiros, automóveis que cobrem o campo visual, intervenções sonoras e interdições em meio ao movimento dos transeuntes, ou seja, formas de construção que recordam um palimpsesto desordenado.

Quando retomamos a comparação da *visão do Itororó* a partir da rua Xavier de Toledo, nas proximidades onde hoje está o metrô Anhangabaú, temos sensações estarrecedoras. Aparentam ser dois campos ópticos diferentes se não fossem as árvores e arbustos que resistiram ao desmatamento desenfreado, mote da ideia de progresso que norteou a marcha urbanizatória sobre as florestas e cursos d'água espalhados pela cidade. Substituir rios por avenidas, derrubar árvores e levantar edifícios; obstruir o tráfego de pedestres e ceder espaços cada vez maiores aos automóveis; poluir ao invés de preservar, todas essas oposições expressam a ideia de progresso predominante durante todo o século XX na cidade de São Paulo e permanecem no XXI.

O horizonte visto a partir de trecho extinto da rua da Assembleia demonstra a permanência do processo de urbanização da cidade. Lévi-Strauss fotografou o movimento de urbanização-colonização do espaço, seguido, como é possível examinar por meio das fotografias recentes, pela verticalização das construções e expansão das vias para os automóveis, mais precisamente a 23 de maio (longo corredor que liga a zona Sul ao Centro e à região norte, mas construída sobre o curso do rio Anhangabaú).

São Paulo foi erguida a partir de *laissez faire, laissez passer* urbanístico e de estilo. Longe de representar um traço do progresso ou da civilização, foi antes um processo possível por estabelecer progresso com ares provincianos, visão esta que norteia até hoje as classes dominantes da cidade. Assim é possível hoje que carros de luxo circulem ao lado de carrocinhas de catadores de rua, empurradas com engrenagem humana. Estas circulam por ciclovias[faixas] estabelecidas recentemente e alvos de críticas ferrenhas pelos defensores do progresso, tendo o automóvel como seu principal objeto de sociabilidade, cápsula privada que permite em tese a circulação com maior velocidade e segurança por diferentes áreas da cidade.

## Referências

ALVIM, Angélica A. Tanus Benatti. “Da Desordem à Ordem: é possível? novas perspectivas ao planejamento urbano no Brasil contemporâneo”. In: Luiz Manoel Gazzaneo; Ana Albano Amora. (Org.). *Ordem Desordem Ordenamento: Urbanismo e Paisagismo*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROARQ, 2009, v. 2, p. 335-359.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1997.

\_\_\_\_\_. *Paulicéia desvairada* (1922). In: *Poesias completas* (edição crítica de Diléa Zanotto Manfio), Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987, p. 87.

Aristóteles: *Acerca del Cielo y Meteorológicos* con Intr., Clásica Gredos, Madrid, 1996.

BNF (Bibliothèque nationale de France). Fonds CLS (Claude Lévi-Strauss), NAF28150.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.

BATISTA, Marta Rossetti. *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da Vida moderna*. Concep. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da Fotografia”; “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”; “Sobre o Conceito de História”. In: *Obras escolhidas*. Brasiliense, São Paulo: 1985, pp.91-107; pp.165-196 pp.222-234.

\_\_\_\_\_. “Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo”; “O flâneur”. In: *Obras Escolhidas III*. Brasiliense, São Paulo: 1989, pp. 9-184; pp.185-236.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 2006.

BERTHOLET, D. *Claude Lévi-Strauss*. Paris: Odile Jacob, 2008.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2a ed. São Paulo: Edusp, 2008.

BERGER, Jonh. *Para entender a fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2015.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.

BORGES, Selomar Claudio. “Máscaras do Modernismo e Anacronismo em Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade”. *Revista rascunhos culturais* / Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. – v. 1, n. 1 (2010), pp.91-106.

- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CARDOSO, Sérgio. “O olhar do viajante”. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DESCARTES, René. “Discurso do método”. *Col. Os pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1996.
- DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2000.
- ENGELS, F; MARX, K. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ERIBON, D. e LÉVI-STRAUSS, C. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.
- FONSECA, Aleilton. *O arlequim da Pauliceia: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La cámara de pandora. la fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2010.
- GUERRA, Abílio. *Primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- JAFFE, JOHNSON, Randall. *Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. Tradução de Aparecida Godoy Johnson*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982 Noemi. *Folha explica Macunaíma*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- LOYER, Emmanuelle. *Lévi-Strauss*. Paris: Flammarion, 2015.
- LUCAS, Fábio (Org.). *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- MOMEÑE, Eduardo. *La Visión fotográfica*. S/n: Estúdio Perez-Enciso, 2015.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

- MUNHOZ, Llorenç Raich. *Poética fotográfica*. Madrid: Casimiro, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- NASCIMENTO, Douglas. *Os Arcos do Bixiga antes do Jânio*. In: “São Paulo Antiga”. <http://www.saopauloantiga.com.br/os-arcos-do-bixiga-antes-do-janio/> (consultado em setembro de 2016).
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de Patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros. *Grão perfumado: Mário de Andrade e a arte do inacabado*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2013.
- PEIXOTO, Fernanda A. “Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo”. Rio de Janeiro: Museu Nacional, *MANA* 4 (1), 1998, pp. 79-107
- PEIXOTO, Fernanda A. “Lévi-Strauss à São Paulo: la ville et le terrain” In : IZARD, M. (ed). *Claude Lévi-Strauss*. Paris: Cahiers de l’Herne, vol. 82, 2004.
- PEIXOTO, Fernanda A. & VALENTINI, Luisa. “Lévi-Strauss em São Paulo: a Universidade, o Departamento de Cultura e a Sociedade de Etnografia e Folclore”. Paris: *Revue Europe*, 2012.
- PRADO, Décio de Almeida. “Saudades de Lévi-Strauss”. in: \_ *Seres, Coisas, Lugares*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RAMOS JR., José de Paula. *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.
- RIZEK, Cibele Saliba. “Os sentidos da cidade brasileira: figurações da ordem e de seus avessos”. in: *Espaços e Debates*. São Paulo, v. 23, n. 43-44, jan/dez 2003, p. 79-91.
- SCHADEN, Egon. “Os primeiros tempos da antropologia em São Paulo”, in: *Anuário Antropológico*. Rio de Janeiro/Ceará: Tempo Brasileiro/Universidade Federal do Ceará, 82, 1984, pp. 251-258.
- SOMEKH, Nadia & CAMPOS, Candido Malta (orgs.). *A cidade que não pode parar: Planos urbanísticos de São Paulo no século XX*. São Paulo: Mackpesquisa, 2002.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.
- SCHPUN, Mônica Raisa Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade)Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 46, pp. 11-36 – 2003
- VALENTINI, Luisa. *Um laboratório de Antropologia Social: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ USP, 2011.
- WILCKEN, Patrick. *Claude Lévi-Strauss. O poeta no laboratório*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

## A relação entre o suporte fotográfico e o vídeo na construção da identidade de pessoas nos trabalhos de Gillian Wearing

Patricia Amorim da Silva<sup>1</sup>

Gillian Wearing (nascida em 1963) é uma artista britânica que obteve reconhecimento através do The Turner Prize, em 1997, e também através de exposições por toda a Europa, Estados Unidos e Grã-Bretanha. Wearing usa a fotografia e o vídeo para compartilhar seus pensamentos e ideias. Seu trabalho é considerado uma espécie de documentário, que não pretende ser imparcial, da cultura popular de sua geração na Grã-Bretanha, utilizando fotografia e vídeo como suportes para o registro dos pensamentos das pessoas e suas questões sobre a vida. Mais do que fotos e registros em vídeo, seu trabalho é significativo por sua ação.

A artista lida com histórias de vida como em seu trabalho chamado *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say* (em tradução livre, *Signos que dizem o que você quer que eles digam e não signos que dizem o que alguém quer que você diga* 1992-1993) - figura 1 p. -.



**Figura 1**

Gillian Wearing. ESTOU DESESPERADA, da série *Signos que dizem o que você quer que eles digam e não signos que dizem o que alguém quer que você diga* (1992-1993), impressão C-Print, montada em alumínio, 44,5 x 29,7 cm, 17 ½ x 11 ¾ polegadas.

[<http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/gillian-wearing>]

<sup>1</sup> Candidata ao título de Mestre em Artes Plásticas, Universidade de Northampton—Northampton, 2012

Este trabalho consiste em uma série de retratos de pessoas que a artista abordou nas ruas de Londres, que seguram um papel em que está escrito o que elas deveriam estar pensando naquele momento. Ter um retrato seu é muito comum, pois você lida com isso todas as vezes em que precisa de um documento como prova de identidade; o diferencial, no trabalho de Gillian Wearing, é que ela mostra os pensamentos mais ocultos e as características particulares da personalidade das pessoas, o que é parte de suas identidades. Na realidade, Wearing não está interessada apenas no retrato fotográfico mas, através da câmera, ela sutilmente invade a privacidade das pessoas no que diz respeito à sua personalidade. Ela mostra o poder da mídia sobre relação narcisista entre as pessoas e a câmera. A artista não pretende revelar quem é o indivíduo, mas sim aprofundar a discussão sobre a maneira como nossa sociedade é representada. Todos os participantes fizeram um esforço para deixar sua zona de conforto, já que a auto-exposição é uma tarefa difícil.

Cada pessoa interpretará essas imagens de uma forma diferente, pois elas afetam as pessoas de acordo com sua cultura e o contexto em que são vistas. Portanto, a imagem pode ter múltiplas significações, pois cada vez que é vista a pessoa criará um significado diferente para ela.

Este fenômeno tem uma grande relação com os conceitos semióticos fundados por Charles Peirce e Saussure, especialmente no que diz respeito aos significados das imagens. A imagem representa o significante que, quando é vista por alguém, recebe desta pessoa uma significação, chamada de significado. O significante e o significado compõem um signo. Um signo é uma imagem cheia de significado. No entanto, o signo é produzido através do contexto social, histórico e cultural. É a interpretação das pessoas que dá sentido aos signos.

Os significados de uma obra de arte são criados através da relação da obra, do espectador e do contexto em que esta obra é vista. A obra de arte é carregada com um significado já durante sua produção. Em seguida, ela é codificada e depois decodificada pelo espectador que a consumirá.

É interessante trazer Roland Barthes para esta discussão, por meio do seu livro *A Morte do Autor* (1967), e questionar a posição do artista em seu trabalho. Para ele, o autor nada mais é do que a pessoa que diz “eu”; o que importa é quem vai ler o livro, é essa pessoa que vai dar vida à história. Da mesma forma, para Gillian Wearing, a coisa mais importante em suas fotografias são os assuntos e não

sua manipulação, por exemplo, durante o processo de edição do material gravado. Os retratos com os signos ganham outro significado quando são espalhados em muitos lugares diferentes, como galerias. Ao serem vistos por outras pessoas, deixam de ser uma imagem desconhecida, como as fotos nos documentos de identificação.

De acordo com Barthes (1967), a unidade de um texto não está em sua origem, mas em seu destino. É por isso que a morte do autor é necessária para o nascimento de um leitor. As obras de arte de Gillian Wearing só são possíveis devido à participação voluntária das pessoas. É através dos espectadores que a identidade de seu trabalho é mostrada.

A artista está sempre à espera das confissões das pessoas, como em *Confess all on video. Don't worry you will be in disguise Intrigued? Call Gillian* (em tradução livre, *Confesse tudo em vídeo. Não se preocupe, você estará disfarçado. Intrigado? Ligue para Gillian*, 1994).



**Figura 2**

Gillian Wearing. *Confesse tudo em vídeo. Não se preocupe, você estará disfarçado. Intrigado? Ligue para Gillian* (1994) Versão II. Vídeo, monitor, cor e som; duração: 35 min., 59 seg. Tate collection.

[<http://www.tate.org.uk/art/artworks/wearing-confess-all-on-video-dont-worry-you-will-be-in-disguise-intrigued-call-gillian-t07447>]

Neste trabalho, as pessoas podiam usar uma máscara, escondendo-se na identidade de outra pessoa, para assim se sentirem confortáveis para contar suas confissões ao público ou à câmera. As personalidades das pessoas falando se misturam com as das máscaras. O oral e o visual se misturam. As máscaras dão aos participantes o status de anonimato, então eles se sentem livres para dizer tudo o que querem. As pessoas se libertam emocionalmente. Neste trabalho, ela aborda uma grande questão, que é muito inspiradora para ela: como as pessoas sempre querem negligenciar seus sentimentos e desejos. Ela faz o papel de uma contadora

de histórias, mas confere uma abordagem pessoal a cada história, abordando aspectos antropológicos na vida das pessoas. Isso significa que ela aborda aspectos específicos do comportamento e das atitudes das pessoas em relação às suas vidas. Durante o processo deste trabalho Wearing se aproxima das pessoas e até se envolve com suas histórias, não há intenção de ser imparcial como em uma pesquisa científica. Ela mapeia a massa social que reflete o comportamento do povo britânico em um tempo e período específicos (Londres nos anos 90).

A filósofa feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva (1984) diz que a identidade é formada no encontro com os outros. Isso significa que nossa identidade é expressa quando confrontada com a identidade de outras pessoas, conforme as diferenças entre ambas são evidenciadas. Nesse caso, é através das máscaras que a identidade das pessoas é revelada.

A fortuidade é tanto parte do processo de criação como o resultado final; não há planejamento prévio a ser seguido e/ou nenhum resultado específico a ser obtido. Ela depende da participação das pessoas e observa como o trabalho acontece.

De acordo com Sally O'Reilly (2009), autora de *The Body in Contemporary Art* (em tradução livre, *O Corpo na Arte Contemporânea*), a fronteira entre o corpo humano e o mundo em geral não é muito clara e, muitas vezes, é difícil de identificar. Não somente a barreira física da pele, mas também a esfera psicológica que existe além de nossos limites corpóreos básicos e a relação recíproca entre o eu e o contexto.

Na maioria das vezes, Wearing está em uma posição confortável, segurando a câmera e colocando a vida de outra pessoa no centro das atenções, já que ela está mais interessada nas emoções das pessoas do que nas dela. De certa forma, explorando o assunto “real” (quero dizer, pessoas que não são famosas), ela entra na intimidade das pessoas e as revela ao público em um espaço de galeria. Mesmo quando ela se coloca no centro como, por exemplo, em *Homage to the woman with the bandage face who I saw yesterday down Walworth Road* (em tradução livre, *Homenagem à mulher com o rosto de bandagem que eu vi ontem em Walworth Road*, 1995) (figura 3, abaixo), em que a artista anda na rua usando uma máscara feita de atadura, ela se apropria de outra personalidade, logo não é realmente Wearing ali. É por isso que seus trabalhos se movem entre fato e ficção. Ela não quer esconder do espectador o caráter reinterpretaivo e representativo de uma situação específica que chamou

sua atenção. Como diz William Ewing (2004), da Hayward Gallery, em Londres, o cinismo tornou-se um padrão para os produtores e consumidores de imagens. Desta forma, os fotógrafos contemporâneos começaram a trabalhar num espírito de ceticismo, brincando com a ilusão e a falsidade.



**Figura 3**

Gillian Wearing. *Homenagem à mulher com o rosto de bandagem que eu vi ontem em Walworth Road* (1995). Projeção em vídeo, 7 minutos.

[<http://bombmagazine.tumblr.com/post/5451679003/gillian-wearing-homage-to-the-woman-with-the>]

Em seu trabalho, Wearing tenta, ao mesmo tempo, captar as peculiaridades do cotidiano das pessoas, assim como suas relações, como fez em *Take your top off* (em tradução livre, *Tire sua blusa*, 1993).



**Figura 4**

Gillian Wearing. *Take 1*, da série *Tire sua blusa* (1993). Três fotografias, cor, 73,5 x 99,5 cm. Londres, Phaidon, 1999.

[[http://phomul.canalblog.com/archives/wearing\\_\\_gillian/index.html](http://phomul.canalblog.com/archives/wearing__gillian/index.html)]

Este trabalho consiste em uma série de fotografias da artista, deitada em uma cama com transexuais. Ao fazê-lo, ela quebra questões culturais e sociais, já que Wearing está tocando em uma questão não discutível. Nossa sociedade prefere esquecê-la, em vez de chamar a atenção para ela, discuti-la e se preocupar com ela. Neste trabalho, ela invade um espaço privado e traz para o público.

Wearing escolheu trabalhar com transexuais porque eles experimentam ambos os gêneros ao mesmo tempo, o que significa que sua sexualidade é muito mais aberta do que a de todos os outros. É um mundo muito diferente do dela, que

faz com que Wearing se sinta desconfortável com esta situação não convencional. O fato de não serem pessoas convencionais também a atrai e pode estar relacionado com o trabalho de Diane Arbus, quando fotografa pessoas com uma aparência diferente, não comum, com certa anormalidade, como por exemplo, o retrato *Um gigante judeu em casa com seus pais no Bronx*, N.Y. (1970).



**Figura 7**

Diane Arbus. *Um gigante judeu em casa com seus pais no Bronx*, Nova York (1970). Fotografia preto e branco.

[<http://diane-arbus-photography.com>]

Suas imagens são muito perturbadoras; eles estabeleceram um diálogo com o espectador que tenta descobrir as personalidades por trás desses rostos, em um jogo de sutilezas.

Gillian Wearing disse que sempre se interessou mais pelas pessoas do que por si mesma. Ela gosta de descobrir tantas facetas quanto possível sobre as pessoas.

Wearing deseja explorar a relação entre a experiência pessoal e a construção social da identidade (através do gênero, raça, classe social, sexo e outros).

Julia Kristeva (1984) concebe a nação como um local de repressão, que a questão de identidade desafia.

É interessante como Gillian lida com a fotografia através de suas “múltiplas faces” e também como ela lida com o diálogo entre pessoas e espaços. Seus trabalhos emergem basicamente de questões pessoais e do cotidiano das pessoas. Seu trabalho alcança além das imagens, mas profundamente em perfis psicológicos e comportamentais.

A fotografia foi usada durante a história, especialmente no século XIX, quando foi criada, para documentar o comportamento social e é exatamente o

que Wearing incorpora em seu trabalho. O mesmo acontece com o vídeo sendo apenas uma questão de prestar atenção em como estamos rodeados por câmeras hoje em dia. Onde quer que você vá, por exemplo, a bancos, lojas, ou entre em elevadores, há uma câmera de segurança vigiando você. O que Wearing propõe é não esconder a câmera do espectador, chegando ao ponto de fazê-lo ciente de sua presença, e pedir a participação do público para revelar suas intimidades.

As fotografias de Gillian Wearing desejam nos informar, nos mostrar a vida real (não famosa) e, ao mesmo tempo, excêntrica, mas também um pouco do mundo lá fora. Sua percepção dele. Não há certo ou errado, a câmera pode fazer coisas exóticas parecerem próximas, íntimas e coisas familiares parecerem abstratas, estranhas. Elas nos permitem participar enquanto confirmamos nossa alienação (Sontag, 1979).

Segundo a escritora americana Susan Sontag (1979), a fotografia é um poderoso instrumento narcisista mas, ao mesmo tempo, também um poderoso instrumento para despersonalizar nossa relação com o mundo e ambos são complementares.

O trabalho de Wearing lembra o de Cindy Sherman, no que diz respeito a como a artista trabalha mais especificamente com retratos que incorporam estereótipos femininos. Sherman usa personagens da cena de Hollywood, por exemplo, em *Untitled Film Still 58* (em tradução livre, *Fotografia de Cena Sem Título 58*, 1980) (figura 6, abaixo) incorporando roupas, mas também construindo uma biografia com um toque de subjetividade em cada imagem - e é exatamente onde está sua poética. Essas fotografias não são feitas para parecerem naturais; elas são posadas, mas como se fossem parte da cena de um filme, o que leva o espectador a construir narrativas através de suas fotos.



**Figura 6**

Cindy Sherman. *Untitled Film Still 58*, 1980. Impressão em gelatina de prata, 20,3 x 25,4 cm, edição 1/10.

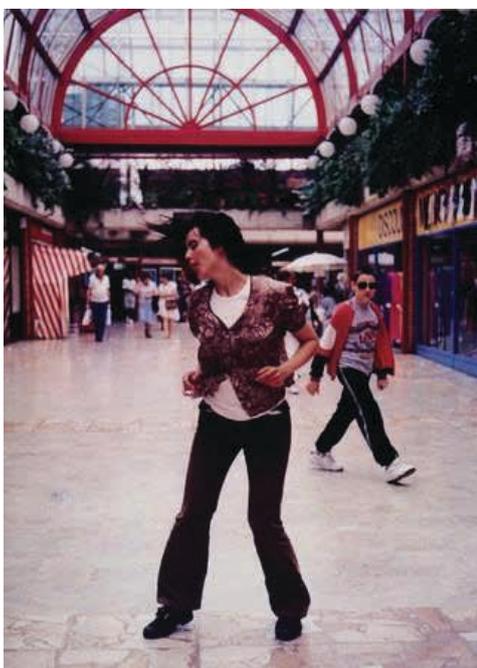
{<http://www.cindysherman.com/images/photographs/UntitledFilmStill58.jpg>}

Gillian Wearing (2000) às vezes faz referência aos retratos feitos por Diane Arbus em relação à maneira como ela captura as emoções das pessoas em

suas fotografias. Seu trabalho mergulha profundamente no documentário, com pessoas interpretando suas próprias vidas. Para Wearing, vídeo e fotografia são ferramentas que abrem um campo cheio de possibilidades de criação artística.

É possível notar uma influência da televisão em seu trabalho, especificamente dos programas sobre a vida cotidiana como, por exemplo, o *SevenUp*, da década de 1970. De acordo com a curadora Lisa G. Corrin (2000), da Serpentine Gallery, este programa traçou o desenvolvimento de um grupo de crianças britânicas a cada sete anos. *SevenUp* é uma espécie de reality show em que a TV convida pessoas a invadir a vida de outras e refletir sobre suas próprias através disso. As intimidades das pessoas, que deveriam ser privadas, agora estão abertas ao público.

Dessa forma, Wearing começou a experimentar com o vídeo, além da fotografia. A artista realmente se interessa pela cultura popular. Por exemplo, seu trabalho chamado *Dancing in Peckham* (em tradução livre, *Dançando em Peckham*, 1994) (figura 5) mostra Wearing dançando nos corredores de um shopping, sem qualquer música tocando, apenas dançando o que está dentro de sua cabeça. Ela discute sobre público e privado quando se coloca em um momento privado (dançando) em um espaço público. Este trabalho expressa a relação estabelecida entre o espaço público e os pensamentos de Wearing.



**Figura 5**

Gillian Wearing. *Dançando em Peckham* (1994).

Video, 25 minutos, Londres, Phaidon, 1999.

[[http://phomul.canalblog.com/archives/wearing\\_\\_gillian/index.html](http://phomul.canalblog.com/archives/wearing__gillian/index.html)]

O trabalho de Gillian Wearing é um retrato da sociedade britânica nos anos 90 realizado através do relacionamento emocional e econômico instável das

peças. Ela mostra esta sociedade com todas as suas falhas, loucuras e preocupações. Há um relacionamento constante, um diálogo entre o trabalho de Wearing e os espectadores, sobre como eles realmente se veem nele. A obra é sobre suas realidades, desejos, ansiedades e conflitos.

É uma abordagem muito interessante de um artista britânico, uma vez que esta nação é conhecida historicamente por ser reservada. As pessoas nunca falam sobre si mesmas. Ao mesmo tempo em que rompe paradigmas pela liberdade expressa através maneira como se veste, a sociedade britânica ainda é muito conservadora em relação à liberdade da sexualidade e à exposição do corpo nu. Ainda há muita censura hoje em dia. É uma sociedade que vive, ao mesmo tempo, com liberdade e repressão.

Outros dois vídeos interessantes de Gillian Wearing são *2 into 1 {2 em 1}* (1997) (figura 8) e *10 -16* (1997) (figura 9).



**Figura 8**

Gillian Wearing. *2 em 1* (1997).  
Vídeo a cores, duração: 4 minutos e 30 segundos.

[<http://www.theartsdesk.com/visual-arts/gillian-wearing-whitechapel-gallery>]



**Figura 9**

Gillian Wearing. *10 -16* (1997), projeção em vídeo, 15 minutos, ed. 3, exibida na Jay Gorney Modern Art, Nova York. Todas as imagens são cortesia de Jay Gorney Modern Art, Nova York e Maureen Paley/Interim Art, Londres.

[<http://bombsite.com/issues/63/articles/2129>]

Ambos os trabalhos falam sobre conflitos sociais. O primeiro trabalho centra-se na instituição denominada família, pois o vídeo mostra uma mãe

dublando a voz de seus filhos gêmeos e vice-versa. Eles basicamente falam sobre a maneira como se veem, de uma forma muito honesta, especialmente os gêmeos quando falam sobre sua mãe. Eles são muito críticos também. O vídeo mostra como a relação entre pais e filhos está falida. Wearing também brinca com as identidades, uma vez que as vozes são trocadas. Isso também acontece em seu trabalho intitulado *10-16*. Neste trabalho, ouvimos adolescentes entre 10 e 16 anos falando sobre seus conflitos, representados pela imagem de um adulto. No entanto, Wearing constrói e desconstrói suas identidades. Ela brinca com o espectador. Esta não foi a primeira vez em que usou atores em seus trabalhos, já que Wearing também os usou em *Sixty Minute Silence* (*Sessenta minutos de silêncio*, 1996).



**Figura 10**

Gillian Wearing. *Sessenta minutos de silêncio* (1996).  
Video, tela única, 60min. Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres.

[<http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/turner-prize-retrospective/exhibition-guide/turner-prize-96-97>]

É um vídeo em que 26 atores fingem fazer parte da polícia britânica. Eles estão posando para a câmera de vídeo como em uma foto formal, então eles têm que ficar quietos por 60 minutos. Neste trabalho, os papéis são invertidos, pois o espectador estará assistindo aos policiais, tentando desvendá-los. As pessoas procurarão por suas fraquezas, suas características de ser humano ordinário, em sua pose e status inquestionáveis. Elas vão tentar ler sua personalidade.

## Referências

*Art Icono.*

[http://phomul.canalblog.com/archives/wearing\\_\\_gillian/index.html](http://phomul.canalblog.com/archives/wearing__gillian/index.html). (Acessado em 15 de Novembro de 2012)

*BOMB Magazine.*

<http://bombmagazine.tumblr.com/post/5451679003/gillian-wearing-homage-to-the-woman-with-the>. (Acessado em 15 de Novembro de 2012)

*Cindy Sherman.* <http://www.cindysherman.com>. (Acessado em 15 de Novembro de 2012)

*Diane Arbus.* <http://diane-arbus-photography.com>. (Acessado em 15 de Novembro de 2012)

EWING, William A; Hayward Gallery. 2004 *About face: photography and the death of the portrait*. Londres: Hayward Gallery.

FERGUSON, Russel; DE SALVO, Donna and SLYCE, John. 1999 *Gillian Wearing*. Phaidon. Londres.

*International Semiotics Institute.* <http://www.isisemiotics.fi>. (Acessado em 16 de Novembro de 2012)

KRISTEVA, Julia. (1984) *Revolution in poetic language*. Trans Margaret Walker. Nova York: Columbia University Press.

O'REILLY, Sally. 2009 *The Body in Contemporary Art*. Thames & Hudson Ltd, Londres.

Queer Cultural Center.

<http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixGallery.html>(Acessado em 23 de Novembro de 2012)

SONTAG, Susan. (1979) *On Photography*. Londres: Penguin Books.

STURKEN, Maria; CARTWRIGHT, Lisa. (2001) *Practices of Looking: an introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press.

*Tate Modern.*

<http://www.tate.org.uk/art/artworks?aid=2648&ws=date>. (Acessado em 23 de novembro de 2012).

WEARING, Gillian. 2000 *Gillian Wearing, 1963, Serpentine Gallery*. Londres : Serpentine Gallery.

*Whitechapel Gallery.*

<http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/gillian-wearing>. (Acessado em 23 de novembro de 2012).

## Bibliografia

BACHELARD, G. (1964) *The poetics of the space*. Nova York: Orion Press

BETTERTON, Rosemary. (1987) *Looking On: Images of Femininity in the Visual Art and Media*. Londres: Pandora Press.

JONES, Amelia. (1998) *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.

MESKIMMON, Marsha. (2003) *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. Londres e Nova York: Routledge.

MORLEY, David. (2000) *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. Londres e Nova York: Routledge.

RODOWICK, D. N. (2001) *Reading The Figural, or, Philosophy After The New Media*. Duke University Press.

SMITH H., Dean. R (eds) 2009 *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts (Research Methods for the Arts and Humanities)*, Edimburgo: Edinburgh University.

STOTT, R; SNAITH, A. and RYLANCE, R. (2001) *Making your case: A Practical Guide to Essay Writing*. Essex: Pearson Education Limited.

TAYLOR, G. 1989 *Student's Writing Guide for the Arts and Social Sciences*. Cambridge: CUP.

## The relationship between the medium of photography and Video in constructing people's identity in Gillian Wearing works

Patricia Amorim da Silva<sup>1</sup>

Gillian Wearing (born 1963) is a British artist who got recognition through The Turner Prize in 1997 and exhibitions held all over Europe, United States and Britain. Wearing uses photography and video to share her thoughts and ideas. Her work is characterized as a kind of documentary, which does not intend to be impartial, of the popular culture of her generation in Great Britain using photography and video as a way of registration of people's thoughts and issues about life. More than pictures and video records, her work is meaningful by its action.

70

The artist deals with life stories as in her work called *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say* (1992-



**Figure 1**

Gillian Wearing. I'M DESEPERATE from the series *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say* (1992-1993), c- type print mounted on aluminium, 44,5 x 29,7 cm, 17 ½ x 11 ¾ in.

[<http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/gillian-wearing>]

This work consists in a series of portraits of people, who the artist got on the streets in London, holding a paper where is written what they should be thinking at that moment. To have a picture of yourself taken is very common

<sup>1</sup> Candidate for the Master of Fine Art Degree University of Northampton—Northampton, 2012.

as you deal with it all the time that you need a document as a prove of identity, but the difference here from Gillian Wearing's work is that she shows the most hidden thoughts and particular characteristics of people's personality, what is part of their identities. Actually Wearing is not interested only in photographic portrait but through the camera she subtly invades people's privacy concerned to their personality. It shows how the media is powerful in the narcissist relationship between people and the camera. The artist does not want to reveal who is the person but she wants to go into a deeper discussion concerning the way our society it is represented. All the participants made an effort to leave their comfort zone, as exposure themselves it is a difficult task.

Each person will interpret those images in a different way as they affect people according with their culture background and the context where they are seen. Therefore the picture can have multiple meanings as each time it is seen the person will create a different signification for it.

It has a lot of relation with semiotic concepts founded by Charles Peirce and Saussure, especially when the images significations are involved. The image represents the signifier that when is seen by someone this person adds a meaning to it, which is called signified. The signifier and signified composes a sign. A sign is an image full of signification. However the sign is produced through social, historical and cultural context. It is people's interpretation that gives meaning to the signs.

The meanings of a work of art are created through the relationship of the work, the viewer and the context where this work is seen. Besides the work of art to be load with a meaning already during its production. Then the artwork is encoded already and after is decoded by the viewer who will consume it.

It is interesting to bring Roland Barthes into this discussion through his book *The Death of the Author* (1967) and then question the position of the artist in her work. For him the author is nothing more then the person who says "I", the most important thing is who is going to read the book, it is this person who is going to give life to the story. As the most important thing for Gillian Wearing in her photographs is the subjects and not her manipulation on it, for example, during the process of editing the material recorded. The portraits with the signs gains another meaning when they are spread to many different places

as galleries, they are seen by other people which makes them not an unknown picture anymore as the photos on identification documents.

According with Barthes (1967) the unity of a text it is not its origin but its destination that is why it is necessary the death of the Author for a birth of a reader. The Gillian Wearing's artworks are only possible to exist because of the voluntary participation of people. It is through the viewers that the identity of her work is shown.

The artist is always waiting for peoples' confessions, for example, *Confess all on video. Don't worry you will be in disguise Intrigued? Call Gillian* (1994).



**Figure 2**

Gillian Wearing. *Confess all on video. Don't worry you will be in disguise Intrigued? Call Gillian* (1994). Version II. Video, monitor, colour and sound; duration: 35 min., 59 sec. Tate collection.

{<http://www.tate.org.uk/art/artworks/wearing-confess-all-on-video-dont-worry-you-will-be-in-disguise-intrigued-call-gillian-t07447>}

In this work people could wear a mask hiding them in someone else's identity to feel comfortable in telling their confessions to the public or to the camera. The personalities of people speaking mixes with the masks one. The oral and the visual are mixed. The masks give to the participants the status of anonymity, so they feel free to tell everything they want. People get emotionally release. In this work she addresses a big question, which is very inspiring for her that is: how people always want to neglected their feelings and desires. She plays the role of a storyteller but giving her personal approach to each story addressing anthropological aspects in peoples' lives. It means she addresses particular aspects of people's behavior and attitudes toward their lives. During the process of this work, Wearing gets close to people and even get involved by their stories, there is no intention to be impartial as a scientific research. She maps the social mass that

reflects the behavior of the British people at a specific time and period (London in the 90s).

The Bulgarian-French feminist philosopher Julia Kristeva (1984) says that identity is formed in the encounter with others. It means that our identity is expressed when is confronted with other peoples' identity, as the differences between each other are evidenced. In this case, it is through the masks that people's identity is revealed.

The fortuity is both part of the process of creation as the final result; there is no previous planning to be followed or/and no specific result to be obtained. She depends on people's participation and sees how the work goes.

According with Sally O'Reilly (2009), author of *The Body in Contemporary Art*, the boundary between the human body and the world at large is not very clear and often difficult to identify. It is not simply the physical barrier of the skin as both the psychological sphere that exists beyond our basic corporeal boundaries and the reciprocal relationship between self and context.

Most of the time Wearing is in a comfortable position like holding the camera and putting someone's life on the spot as she is more interested in people's emotions rather than hers. In a certain way exploiting the subject ("real" - I mean not famous- people) as she goes in people's intimacies and reveal it to the public in a gallery space. Even when she puts herself on the spot for example in *Homage to the woman with the bandage face who I saw yesterday down Walworth Road* (1995) (figure 3), which the artist walks on the street wearing a mask made of bandage, she appropriates another personality so is not actually Wearing there. That is why her works are moving between fact and fiction. She does not want to hide from the spectator the re-interpretational and re-presentational character of a specific situation that called her attention. As William Ewing (2004), from Hayward Gallery in London, says the cynicism has become standard fare for both producers and consumers of images. Therefore the contemporary photographers started working in a spirit of skepticism playing with the illusion and the falsehood.



**Figure 3**

Gillian Wearing. *Homage to the woman with the bandage face who I saw yesterday down Walworth Road* (1995). Video projection, 7 minutes.

[<http://bombmagazine.tumblr.com/post/5451679003/gillian-wearing-homage-to-the-woman-with-the>]

In her work, Wearing tries at the same time to capture the peculiarities of the everyday people lives as well their relationships, as she did in *Take your top off* (1993).



**Figure 4**

Gillian Wearing. *Take 1* from the series *Take your top off* (1993). Three photographs, color, 73,5 x 99,5 cm. Londres, Phaidon, 1999.

[[http://phomul.canalblog.com/archives/wearing\\_\\_gillian/index.html](http://phomul.canalblog.com/archives/wearing__gillian/index.html)]

This work is a series of photographs of the artist lying down on a bed with transsexuals. In doing that she is breaking down cultural and social issues as Wearing is touching in a non-discussible issue. Our society prefers to forget it instead bringing it to the spot, discuss and care about it. In this work she invades a private space and bring it to the public.

Wearing chose to work with transsexuals because they experience both genders at the same time, which means they sexuality is much more open than everybody else's. It is a world very different from hers. What makes Wearing feels uncomfortable with this not conventional situation. The fact they are not conventional people also attracts her and it could be related with the work of Diane Arbus when she photographs people with a different appearance, not common, with a certain abnormality. For example, the portrait *A Jewish giant*

*at home with his parents in the Bronx, N.Y.* (1970) (figure 7). Her images are very disturbing; they established a dialog with the spectator who tries to discover the personalities behind that faces in a game of subtleties.



**Figure 7**

Diane Arbus. *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y.* (1970). Black & White photograph.

[<http://diane-arbus-photography.com>]

Gillian Wearing said that she has always been interested in people more than in herself. She likes to find out many facets as possible about people.

Wearing wants to explore the relationship between personal experience and the social construction of identity (gendered, raced, classed, sexed and others).

Julia Kristeva (1984) conceives the nation as a site of repression, which the question of identity troubles.

It is interesting how Gillian deals with the photography through her “multiple faces” and how she deals with the dialog between people and spaces. Her works come basically from personal questions and people’s everyday lives. She goes beyond the images, but deep in psychological and behavioral profiles.

Photography had been used during history, especially in the nineteenth century when it was created, to document social behavior and it is exactly what she incorporates in her work. The same happens with video, it is just a matter of paying attention on how we are surrounded by cameras nowadays. Everywhere that you go, for example banks, stores, elevators, there is a security camera watching you. What Wearing proposes is do not hide the camera of the spectator even making the person aware of it and ask for the participation of the public in revealing their intimacies.

Gillian Wearing’s photographs wants to inform, show us about “real” (not famous) and at the same time eccentric people’s life and a little bit about the

world outside. What she perceives from it. There is no right or wrong, the camera can make exotic things look near, close and familiar things look abstract, strange. It allows us to participate while confirming our alienation (Sontag, 1979).

According with the American writer Susan Sontag (1979) Photography is a powerful narcissistic instrument but at the same time a powerful instrument for depersonalizing our relation to the world and both are complementary.

Wearing's work remembers Cindy Sherman regarding to the way the artist works more specifically with portraits incorporating feminine stereotypes. Sherman uses characters from the Hollywood scene, for example, Untitled Film Still 58, 1980 (figure 6), incorporating garments, but constructing a biography on each photo with a touch of subjectivity and is exactly where it is her poetics. These photographs are not meant to look natural, they are posed, but in a way as if they were part of the scene from a film, it drives the viewer to construct narratives through their photos.



**Figure 6**

Cindy Sherman. Untitled Film Still 58, 1980. Gelatin silver print, 20.3 x 25.4 cm, edition 1/10.

[<http://www.cindysherman.com/images/photographs/UntitledFilmStill58.jpg>]

Gillian Wearing (2000) sometimes reference the portraits carried out by Diane Arbus regarding the way she captures peoples' emotions in her photographs. Her work goes deeply into the documentary having people performing their own lives. To Wearing, video and photography are tools that an open field full of possibilities of artistic creation.

It is possible to notice an influence of television in her work specifically by programs, which were about everyday life, for example, *SevenUp*, at 1970s. According to the curator Lisa G. Corrin (2000) from Serpentine Gallery this program traced the development of a group of British children every seven years. This program is kind of *reality show* which the TV invites people to invade other people's lives and reflect about their own through it. The people's intimacies that should be private now it is open to the public.

Therefore Wearing started to try video besides photography. The artist is really interested in popular culture. For example in her work called *Dancing in Peckham* (1994) (figure 5) which shows Wearing dancing in a shopping arcade without any song playing just the one inside her head. She discusses about public and private as she put herself in a private moment (dancing) in a public space. This work expresses the relationship established between the public space and the Wearing's thoughts.



**Figure 5**

Gillian Wearing. *Dancing in Peckham* (1994). Video, 25 minute duration, Londres, Phaidon, 1999.

[[http://phomul.canalblog.com/archives/wearing\\_gilian/index.html](http://phomul.canalblog.com/archives/wearing_gilian/index.html)]

Gillian Wearing's work is a portrait of the British society in the 90s through people's unstable emotional and economic relationship. She shows this society with all its faults, follies and concerns.

There is a constant relationship, dialog between Wearing's work and the spectators as they actually see them there. The artwork is about their realities, desires, anxieties and conflicts.

It is a very interesting approach of a British artist, as this nation is known historically for been reserved. They never talk about themselves. At the same time people break paradigms with the freedom expressed in the way they get dressed, the British society is still very conservative related to sexuality freedom and the naked human body exposure. There is still a lot of censure going on nowadays. They live at the same time with freedom and repression.

Another two interesting video works of Gillian Wearing are *2 into 1* (1997) (figure 8) and *10 -16* (1997) (figure 9).



**Figure 8**

Gillian Wearing. 2 Into 1 (1997).

Color video, duration: 4 minutes and 30 seconds.

{<http://www.theartsdesk.com/visual-arts/gillian-wearing-whitechapel-gallery>}



**Figure 9**

Gillian Wearing. 10-16 (1997),

video projection, 15 minutes, ed. 3,

exhibited at Jay Gorney Modern Art,

New York. All images courtesy of

Jay Gorney Modern Art, New York

and Maureen Paley/Interim Art,

London.

{<http://bombsite.com/issues/63/articles/2129>}

Both works talk about social conflicts. The first work focus on the institution called *family*, as the video shows a mother dubbing the voice of her twins sons and vice versa. They basically talk about the way they see each other in a very honest approach, specially the twin boys when they say about her mother. They are very critical as well. It shows how the relationship between parents and sons is bankrupt. Wearing also play with the identities, as the voices are exchanged. It also happens with her work called 10-16, in this work we listen to teenager between 10 and 16 years old talking about their conflicts represented by an image of an adult. However, Wearing constructs and deconstructs their identities. She plays with the spectator. It was not the first time that she uses actors in her works, as Wearing also used actors in *Sixty Minute Silence* (1996) (figure 10).



**Figure 10**

Gillian Wearing. *Sixty Minute Silence* (1996). 60 minute silence 1996 Video single screen 60min Arts Council Collection, Southbank Centre, London. <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/turner-prize-retrospective/exhibition-guide/turner-prize-96-97>

It is a video where 26 actors pretend to be part of the British police. They are posing for the video camera as a formal picture, so they have to be quite for 60 minutes. In this work the roles are reversed, as the spectator will be watching the police, trying to unravel them. People will look for their weakness, their normal human being characteristics on that unquestionably pose and status. They will try to read their personality.

## References

*Art Icono*. [http://phomul.canalblog.com/archives/wearing\\_\\_gilian/index.html](http://phomul.canalblog.com/archives/wearing__gilian/index.html). (Accessed Nov. 15, 2012)

*BOMB Magazine*. <http://bombmagazine.tumblr.com/post/5451679003/gillian-wearing-homage-to-the-woman-with-the>. (Accessed Nov. 15, 2012).

*Cindy Sherman*. <http://www.cindysherman.com>. (Accessed Nov. 15, 2012).

*Diane Arbus*. <http://diane-arbus-photography.com>. (Accessed Nov. 15, 2012)

EWING, William A; Hayward Gallery. 2004 *About face: photography and the death of the portrait*. London: Hayward Gallery.

FERGUSON, Russel; DE SALVO, Donna and SLYCE, John. 1999 *Gillian Wearing*. Phaidon. London.

*International Semiotics Institute*. <http://www.isisemiotics.fi>. (Accessed Nov.16, 2012).

KRISTEVA, Julia. (1984) *Revolution in poetic language*. Trans Margaret Walker. New York: Columbia University Press.

O'REILLY, Sally. 2009 *The Body in Contemporary Art*. Thames & Hudson Ltd, London.

*Queer Cultural Center.* <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixGallery.html>. (Accessed Nov. 23, 2012)

SONTAG, Susan. (1979) *On Photography*. London: Penguin Books.

STURKEN, Maria; CARTWRIGHT, Lisa. (2001) *Practices of Looking: an introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press.

*Tate Modern.* <http://www.tate.org.uk/art/artworks?aid=2648&ws=date>. (Accessed Nov. 23, 2012)

WEARING, Gillian. 2000 *Gillian Wearing, 1963, Serpentine Gallery*. London : Serpentine Gallery.

*Whitechapel Gallery.* <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/gillian-wearing>. (Accessed Nov. 23, 2012).

## Bibliography

BACHELARD, G. (1964) *The poetics of the space*. New York: Orion Press

BETTERTON, Rosemary. (1987) *Looking On: Images of Femininity in the Visual Art and Media*. London: Pandora Press.

JONES, Amelia. (1998) *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.

MESKIMMON, Marsha. (2003) *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. London and New York: Routledge.

MORLEY, David. (2000) *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. London and New York: Routledge.

RODOWICK, D. N. (2001) *Reading The Figural, or, Philosophy After The New Media*. Duke University Press.

SMITH H., Dean. R (eds) 2009 *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts (Research Methods for the Arts and Humanities)*, Edinburgh: Edinburgh University.

STOTT, R; SNAITH, A. and RYLANCE, R. (2001) *Making your case: A Practical Guide to Essay Writing*. Essex: Pearson Education Limited.

TAYLOR, G. 1989 *Student's Writing Guide for the Arts and Social Sciences*. Cambridge: CUP.

## Nuno Ramos e a dimensão crítica da arte na pós-modernidade

Marcel Ronaldo Morelli de Meira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho busca examinar a dimensão crítica que caracteriza a produção artística de Nuno Ramos. Aponta como traço distintivo de sua obra a utilização de diferentes materiais e linguagens artísticas para abordar temas e questões sociopolíticas. O surgimento do artista como pintor, em meados dos anos 1980, coincide com o fim do período das vanguardas artísticas caracterizado pela perda da capacidade transformadora da arte. Contudo, pretende-se demonstrar que a obra do artista nega a condição imagética atribuída à arte depois das vanguardas revelando um potencial crítico no interior da própria pós-modernidade.

81

---

**Palavras-chave:** Arte. Vanguarda. Arte Contemporânea. Pós-Modernidade.

**Abstract:** This work seeks to examine a critical dimension that characterizes the artistic production of Nuno Ramos. It points out as a distinctive feature of his work, a use of different materials and artistic languages to address socio-political issues. The artist's emergence as a painter in the middle of 1980s coincides with the period of vanguard images characterized by the loss of the transforming capacity of art. However, it is intended to demonstrate that the artist's work denies the imaginary condition attributed to art after the vanguard, revealing a critical potential within post-modernity itself.

**Keywords:** Art. Vanguard. Contemporary Art. Post-modernity.

---

<sup>1</sup> Possui Graduação em Ciências Sociais pela UEL-PR (2004), Mestrado em Ciências Sociais pela UEL-PR (2009), Doutorado em Filosofia pela USP (2014), e Pós-doutorado em Ciências Sociais pela PUC-SP (2018).

## Introdução

Desde que iniciou seus trabalhos como pintor no Ateliê Casa 7, em meados da década de 1980, até mais recentemente, quando passou a realizar esculturas com palavras junto aos quadros, além de ensaios e obras literárias, a obra do artista Nuno Ramos foi marcada pelo uso de diferentes linguagens artísticas. Como argumenta o crítico Alberto Tassinari, “o artista ampliou o problema da criação, inicialmente posto nas pinturas, para um diálogo difícil e contraditório entre diferentes artes” (TASSINARI, 1997, p. 196).

Numa breve cronologia, Nuno Ramos começou a pintar em 1982, utilizando esmalte sintético sobre papel. A partir de 1985 passou a empregar tinta a óleo sobre tela. Nesse período, a massa da tinta foi se tornando mais espessa e as formas mais abstratas. Em 1987 exibiu suas primeiras obras tridimensionais quando começou a elaborar esculturas com cal, tecido e madeira. As superfícies de seus quadros passaram, então, a ser compostas por objetos de natureza distinta, como madeira, pano e arame. No final da década de 1990 realizou uma série de peças de mármore e granito com vaselina, como *Manorá Preto* (1999).

Nessa nova fase do artista há a incorporação, no mesmo espaço expositivo, de esculturas, imagens, fotografias, textos e outros objetos. Em 1992 ele realizou a instalação *111* em que aborda o massacre dos 111 detentos pela Polícia Militar do Estado de São Paulo, em 2 de outubro de 1992, na Casa de Detenção de São Paulo. Em 1993 publicou o livro em prosa *Cujo* e, em 1995, o livro-objeto *Balada*<sup>2</sup>, fazendo referência à violência urbana. Em 2000 venceu o concurso realizado em Buenos Aires para a construção de uma escultura em memória aos desaparecidos durante a ditadura militar no país, com o projeto *El Olimpo*.

Como se pode ver, no decorrer dos anos, sua concepção de arte foi se tornando cada vez mais complexa e variada, considerando que muitas de suas obras foram modificadas ou destruídas pela ação do tempo, além das obras que foram feitas para uma única ocasião e que duraram apenas o tempo da exposição que as acolheu. Em resumo, ao testar variados suportes e materiais, Nuno Ramos abriu caminho para diferentes linguagens artísticas – pintura, escultura, instalação,

---

<sup>2</sup> Trata-se de um livro de tiragem limitada que consiste numa publicação em branco, sem palavras, com todas as suas páginas perfuradas por um buraco de revólver no centro. (Ver: AMARAL, A. Nuno Ramos. In: *Arte e sociedade no Brasil: de 1976 a 2003*. São Paulo: Instituto Callis, 2005).

literatura, cinema, música – o que confere ao seu trabalho um caráter heterogêneo e diversificado.

De acordo com Lorenzo Mammì (1995), quando Ramos começou como pintor, seus quadros abrigavam uma “matéria cada vez mais rebelde: uma mistura densa de parafina, cera e óleo, mais tarde madeiras, vidros, metais, pelúcia, grandes folhas de palmeiras”. No entanto, foi com a instalação *III*, de 1992, que o artista se tornou conhecido nacionalmente. Há nessa obra, segundo Mammì, “um retorno a uma arte de engajamento, mas sem nenhuma das simplificações da arte militante”, ou de vanguarda (MAMMÌ, 1995, p. 17).

Seguindo essa direção é interessante investigar em que medida as práticas artísticas realizadas por Nuno Ramos revelam um potencial crítico e de oposição da arte depois das vanguardas, resistindo, de algum modo, à espetacularização da arte impulsionada pela sociedade de consumo. Em outros termos, trata-se de investigar, através da obra desse artista brasileiro, em que medida é possível identificar uma perspectiva crítica da arte no interior da dita pós-modernidade.

### **Nuno Ramos: um artista da crise das vanguardas**

83

Nascido em São Paulo, em 1960, Nuno Ramos começou a trabalhar como artista plástico no início dos anos 1980 “de forma autodidata” (CANTON, 1999, pp. 76-77). Graduou-se em Filosofia pela USP em 1982, mas resolveu ingressar na pintura: “Num certo momento, resolvi que minha relação com a escrita estava desgastada. E experimentei a pintura” (RAMOS *apud* CANTON, 1999, p. 76). Passou, então, a integrar em 1983, com Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade, o ateliê localizado na casa número 7 da Rua Cristiano Viana, no bairro de Pinheiros, que ficou conhecido pelo nome de Ateliê Casa 7. Poucos anos depois esses artistas foram convidados pela curadora Sheila Leirner para expor na Bienal de São Paulo de 1985. O grupo, então, ingressou no mercado de arte, assumindo projeção imediata em meados dos anos 1980, fazendo parte da chamada Geração 80<sup>3</sup>. Na compreensão de Katia Canton, “essa geração recuperou um novo prazer pela pintura e postulou a expressão mais livre e emocional desprendida do geometrismo que marcou as gerações anteriores” (CANTON, 1999, p. 76).

<sup>3</sup> Dentre os artistas pertencentes à chamada Geração de 80 estão Leonilson, Daniel Senise, Leda Catunda, Sergio Romagnolo, Beatriz Milhazes, Barrão etc.

A crítica de arte Aracy Amaral (1985) escreveu no catálogo da exposição da Casa 7, realizada pelo MAC-USP em 1985, que “estes artistas jovens trabalham como autodidatas na sua pintura”, além de se reunirem em grupos de trabalho “não por qualquer tipo de manifesto, porém, curiosamente, para poder pagar o aluguel de um espaço que partilham conjuntamente para poder pintar fora de casa”. No entanto, a pintura desses jovens artistas era, segundo ela, “tão fascinante quanto preocupante pelas características que envolviam seu surgimento”. Isso porque havia neles a falta de preocupação com a durabilidade dos materiais, já que seus quadros se apresentavam “sem chassis, sobre suportes de qualidade diversa e não mais exclusivamente sobre tela, feita aparentemente sem projeto prévio” (AMARAL, 1985, p. 4).

A acolhida da obra do Ateliê Casa 7 não foi pacífica pela crítica e curadora da exposição, uma vez que, segundo ela, “a rapidez instaurada na projeção desta geração” estava “integrada neste consumismo de nossa sociedade, que torna a arte também descartável”. A autora observa que os artistas daquela geração tiveram “um reconhecimento que nunca, ao nível do mercado e da crítica, os artistas brasileiros já gozaram antes”. Para ela, contudo, se colocava como “perigoso” o “festejamento” feito em torno dos jovens artistas daquela geração, pois não os preservava a uma “autodefesa da qualidade de seu trabalho” (AMARAL, 1985, p. 7-8).

O senso de humor encontrado em várias pinturas realizadas pelo grupo estava vinculado, segundo Amaral “ao humor importado das histórias em quadrinhos, ao humor do desenho animado visto na TV de volta da escola”. Outro dado característico daqueles jovens artistas era o “dado ‘espetáculo’”, o “dado ‘festa’”, o “dado ‘musical’”, o “dado ‘show’” que, segundo ela, foi “resultante do contágio do meio de artes plásticas [...] com a cultura musical popular contemporânea”, fazendo, inclusive, com que os artistas se produzissem “fisicamente ou como postura, da maneira similar a um jovem de conjunto musical de sua mesma faixa etária” (AMARAL, 1985, p. 5).

Juntos, os artistas da Casa 7 realizaram seis exposições entre 1982 e 1985: no Paço das Artes, no Centro Cultural São Paulo (CCSP), com Sérgio Fingermann, na Galeria Subdistrito, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1985, a última mostra do grupo. Em suma, as grandes dimensões dos trabalhos, sem chassi, e a ênfase no gesto pictórico eram os traços distintivos desses pintores.

Contudo, os trabalhos de Nuno Ramos posteriores à Casa 7 foram marcados, de acordo com Tassinari, por uma linguagem considerada mais pessoal. Essas pinturas se apresentam, segundo ele, como um “lodaçal de tintas e cores”, em que o gesto do artista “esbarra com a resistência da matéria”. As pinturas realizadas entre 1985 e 1987 ainda representam suas “obras de aprendizado”, isto é, insinuam questões futuras colocadas pelo artista entre 1988 e 1990 (TASSINARI, 1997, p. 17-19). Nas realizadas em 1991, contudo, é possível perceber que a gestualidade do início é substituída pela justaposição de materiais. Nessas obras, “o quadro surge como colagem das mais variadas coisas” (TASSINARI, 1997, p. 21). Assim, a curta experiência no Ateliê Casa 7 marcou o período de aprendizado de Nuno Ramos que, a partir daí, desenvolveu pesquisas em direções distintas: escultura, instalação, vídeo-arte, literatura etc.

Para Tassinari, o ano de 1991 foi o momento final da trajetória de Nuno como pintor, pois a partir daí a escultura e a literatura – presentes nas obras plásticas e nos livros – assumem o protagonismo de sua obra. Nesse sentido, seu livro *Balada* marca, de acordo com autor, uma nova fase da trajetória do artista. Publicado em 1995, o livro reúne 900 páginas em branco, perfuradas por um buraco manchado de pólvora, além de outras 700 páginas que mostram os rasgos da bala que o perfurou. Conforme o autor, trata-se de “um livro que não se lê, só se vê, escrito ou desenhado à bala e como que ainda segurando o tiro que o engendrou faz lembrar, da pintura de 88, o desejo de coincidir o gesto com seu resultado” (TASSINARI, 1997, p. 26).

Mammì (1997), por sua vez, considera que o trabalho de Ramos “está sempre à margem ou no horizonte das tendências” artísticas contemporâneas. Em meados da década 1980, o Ateliê Casa 7 representou as influências das poéticas neoexpressionistas no Brasil. Todavia, considera o autor, “se comparada com a burocratização da vanguarda ou a aceitação acrítica do pós-modernismo que caracterizava a produção emergente daqueles anos, as obras da Casa 7 atestam uma vitalidade saudável”. Esses pintores trabalhavam com tinta industrial sobre grandes folhas de papel. Isso se dava, segundo ele, por razões sobretudo econômicas, já que devido ao baixo custo, eram esses os únicos materiais que permitiam a exploração das grandes dimensões dos gestos expressionistas (MAMMÌ, 1997, p. 198).

Em 1987, Ramos expôs uma série de esculturas na Funarte do Rio. Nesse período, a Casa 7 já não existia e alguns de seus ex-integrantes, como Fábio Miguez

e Carlito Carvalhosa, já trabalhavam com outros materiais. Na compreensão de Mammì, “a crise dos arcabouços teóricos e ideológicos das vanguardas deixava o artista a sós com seu material e seus instrumentos. A orgia estilística de meados da década de 80 era o primeiro efeito dessa situação” (MAMMÌ, 1997, p. 198). Para o autor, nos trabalhos posteriores a 1987 é possível identificar a influência imediata do artista alemão Anselm Kiefer, para quem “a matéria do quadro já não precisava mais ser tão densa” (MAMMÌ, 1997, p. 200).

Segundo Mammì, as esculturas da exposição do Rio tinham como material de base o pó de cal e resistiam a qualquer formalização. A partir da Bienal de 1989, a arte de Ramos começava a ser “lida na sua dinâmica interna, sem apelar a outras poéticas”. O que permite, segundo o autor, “pelo menos retirar um dado fundamental: Nuno é um artista da crise das vanguardas”. Nesse sentido, a instalação *111* se coloca, nas palavras do autor, como um dos principais exemplos de “arte engajada dos últimos anos” (MAMMÌ, 1997, p. 201). Para ele:

A multiplicação dos símbolos (as 111 pedras, as grandes cruzes, o sarcófago, o texto ilegível na parede, as caixinhas com os versículos queimados, a terceira cruz feita de caracteres tipográficos, os fragmentos de jornal, no primeiro ambiente; as fotos aéreas e as nuvens de vidro e fumaça no segundo) contrasta com a impossibilidade de dizer algo (*Idem*, 1997, p. 201).

Essa nova fase do artista ocorreu, de acordo com Mammì, pela utilização de “um elemento ligado tanto à matéria quanto à linguagem: a escrita”. Cabe lembrar, que antes de se dedicar às artes plásticas Ramos estudou Filosofia, já tendo cogitado trabalhar como ensaísta e poeta. Como escritor, Ramos começou escrevendo anotações sobre suas obras. Depois, passou a produzir textos mais independentes, que foram reunidos no livro *Cujo*, de 1993. Seu livro de poemas *Junco* (2011), por exemplo, é composto de imagens de corpos de cães expostos à beira da estrada ao lado de imagens de troncos soltos e apodrecidos abandonados na praia, que o próprio artista fotografou enquanto escrevia os poemas. Assim, suas instalações recentes, segundo o autor, “se articulam de forma sempre mais livre, absorvendo todo tipo de recurso” (MAMMÌ, 1997, 201-202).

Recentemente, o artista expôs a instalação “*É isto um homem?*”, no Museu da Imigração em São Paulo. Criada sob influência do livro *É isto um homem?*, do escritor italiano Primo Levi (1919-1987). “A instalação é composta por duas partes: na primeira, o visitante observa uma carroceria de caminhão de 9

metros de comprimento, carregada com cerca de 20 mil tijolos” (MUSEU DA IMIGRAÇÃO, 2018). Após ser montada no espaço expositivo, a carroceria foi torcida por meio de macacos hidráulicos para simular a quebra do eixo. Já na segunda parte há uma “vitrine de vidro que tem em seu interior uma cadeira com um tijolo sobre seu assento, de frente para uma caixa de som” (MUSEU DA IMIGRAÇÃO, 2018). Dela se ouve o trecho em que o autor do livro amaldiçoa os tijolos em sete diferentes idiomas: francês, tcheco, Iídiche, alemão, húngaro, inglês e português – este último, narrado pelo próprio artista<sup>4</sup>.

Nessa direção, Vanda Klabin define a obra de Ramos: “Trata-se de uma poética em permanente transformação, sempre a propor e a repropor uma radical discussão com os conceitos canônicos do fazer artístico”. Seus trabalhos revelam, segundo ela, “experiências multidirecionadas, traçando uma imensa arena cultural onde ficam expostos os nossos conflitos estéticos e sociais” (KLABIN, 2004, p. 6-7). Em suma, o uso de diferentes materiais e linguagens artísticas para abordar questões sociopolíticas tornou-se uma das principais marcas desse artista. Na expressão de Canton: “Tensão é a chave da obra de Nuno Ramos” (CANTON, 1999, p. 77).

### **A dimensão crítica da arte na pós-modernidade**

É necessário situar historicamente a obra de Nuno Ramos, uma vez que sua produção artística coincide com o período denominado pela historiografia de “pós-modernidade”. No campo da estética, a chamada pós-modernidade inicia-se após o esgotamento das vanguardas artísticas internacionais, a partir dos anos 1970 e 1980. Como observa Fabbrini, nesse período há o fim do imaginário da modernidade artística que se caracterizou justamente “pela crença que os artistas de vanguarda depositaram nos poderes transformadores da arte”, ou seja, “de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (FABBRINI, 2006, p. 111).

A partir da década de 1970 passou a predominar “uma arte de vanguarda pós-utópica, ou seja, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que a arte

<sup>4</sup> Trata-se do seguinte trecho do livro: “A Torre do Carburto, que se eleva no meio da fábrica e cujo topo raramente se enxerga na bruma, fomos nós que a construímos. Seus tijolos foram chamados Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak, e foi o ódio que os cimentou; o ódio e a discórdia, como a Torre de Babel, e assim a chamamos: Babelturm, Babelturm, e odiamos nela o sonho demente de grandeza de nossos patrões, seu desprezo de Deus e dos homens, de nós, homens”. (LEVI, 1988, p. 105).

desse período não se voltava mais para o futuro”. Isso não significa, contudo, que coube à arte, tão somente, “a afirmação cega da realidade existente” (FABBRINI, 2006, p. 112-113), já que depois das vanguardas ainda existem obras “que agenciam com maior ou menor eficácia formas de resistência à fetichização da imagem” (FABBRINI, 2006, p. 126).

Torna-se, então, importante, segundo Fabbrini, “evitar caracterizar a arte atual como recusa das vanguardas ou como recuo nostálgico à tradição”, ou, ainda, “como um desdobramento da modernidade artística”. Dito em outras palavras, a arte contemporânea não pode ser considerada um “mero epigonismo das vanguardas”. Assim como não podemos dizer, indistintamente, que as obras pós-vanguardistas tenham sucumbido à lógica do mercado. Isto porque, segundo o autor, os artistas do presente “operam signos da arte moderna, sem, contudo, restaurar o imaginário vanguardista” (FABBRINI, 2006, p. 195). “Não se pode sentenciar, portanto, que a eficácia da arte esteja, desde então, suspensa” (FABBRINI, 2006, p. 126). Como é possível observar no trabalho de Nuno Ramos, pois, mesmo convivendo com o debate da pós-modernidade – que é contemporâneo de seu tempo –, o artista não abandona a criticidade da obra.

A materialidade carregada das telas de Ramos foi descrita, segundo Ricardo Fabbrini (2002), na chave do “signo matérico” que animou as artes pós-vanguardistas (ou pós-modernas). Foi pela acumulação de materiais, segundo ele, que o artista procurou chegar a novas soluções formais. Assim, a matéria é considerada “um reduto da memória”; já que seu interesse está justamente em vislumbrar “formas ainda possíveis de se figurar” (FABBRINI, 2002, p. 5). A acumulação de materiais sobre o chassi de madeira caracterizou seus trabalhos iniciais, fazendo com que o suporte tenha se tornado “objeto de agressões ambíguas” (TASSINARI *apud* FABBRINI, 2002, p. 115), nos termos do autor.

Para Fabbrini, a pintura de Nuno Ramos “desatreia a matéria de seu sentido referencial (ou os objetos amalgamados de seu sentido funcional), para que de tal tralha resultem novos simbolismos”. No exemplo da obra *Sem título*, de 1991, Ramos apropriou-se do signo da arte matérica procurando extrair “um sentido que expressasse o imaginário atual”. Dito de outro modo, o acúmulo e a agregação de diferentes materiais simbolizam, segundo o autor, “uma crítica à sociedade de consumo: ao excedente, ao desperdício que indicia exclusão social, à lógica, enfim, da obsolescência, inseparável da mercadoria, fetiche”. Em suma, o

entulhamento existente nas obras de Ramos metaforiza “o excedente de riquezas e a exclusão social crescentes, ou seja, o estágio atual do feitiço” (FABBRINI, 2002, p. 115).

Outro exemplo de arte crítica é a instalação *111* de Nuno Ramos, onde os 111 paralelepípedos representam os 111 mortos na Casa de Detenção de São Paulo. A obra, na visão de Tassinari (1997), busca “a regeneração das almas dos 111 presos massacrados”. Os paralelepípedos usados no calçamento de ruas foram recobertos pelo artista com asfalto e breu e sobre eles foram acrescentados pedaços de jornais do dia, que, depois, foram mergulhados no breu. Nas duas paredes laterais vê-se um texto próprio do artista. De acordo com o autor: “A obra impressiona pelo seu aspecto grosseiro. Se o clima geral do ambiente é límpido, esta forma logo à entrada tem a intenção nítida de incomodar e causar impacto” (TASSINARI, 1997, p. 193). Segundo ele, o caráter um tanto diferenciado encontrado nessa obra deve-se muito mais ao tema do que propriamente à poética do artista. “Traduz mesmo, esteticamente, o que há de horror e de esperança na sociedade brasileira” (TASSINARI, 1997, p. 194).

Algumas obras de Ramos foram marcadas por polêmicas e discordâncias por parte da crítica, como a instalação *Bandeira branca*, apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, de 2010, composta por esculturas em formas geométricas, em que o artista manteve três urubus vivos cercados por uma grade de proteção. O trabalho foi criticado por ativistas dos direitos dos animais – como a ONG *People for the Ethical Treatment of Animals* (PETA) – e posteriormente retirado da mostra.

Já a obra *El Olimpo* faz referência ao enorme galpão, localizado entre as ruas Ramón Falcón e Olivera, em Buenos Aires, onde funcionava um Centro Clandestino de Detenção (CCD) durante o período da ditadura no país. Segundo Ramos: “Dentro deste galpão, em quase toda a sua extensão, foi construída uma caixa de concreto para as celas, com salas de interrogatório, casa de guarda etc. que caracterizava o presídio propriamente dito. Esta caixa de concreto foi destruída com o fim da ditadura”. (RAMOS, 2007, p. 307). Conhecido como um dos maiores centros clandestinos de detenção, trata-se, segundo o artista, “de locais de origem militar (quartéis, cadeias públicas) ou civil (casas alugadas, antigos hotéis, quadras esportivas, garagens, oficinas mecânicas), onde foram presas, torturadas e, às vezes, ‘desaparecidas’ milhares de pessoas” (RAMOS, 2007, p. 303).

Ramos parte das descrições feitas no “Relatório Sábado”, publicado no início do governo de Raúl Alfonsín (1983-1985):

Às vezes feita de memória pelos presos, já que alguns edifícios haviam sido demolidos ou totalmente descaracterizados. Muitos pediam para ter os olhos novamente vendados, de modo a reconhecer o local onde estiveram presos”. O modelo escolhido, segundo ele, “permitiria uma tensão maior entre o modelo original, física e simbolicamente claustrofóbico, e o resultado final, leve e aéreo”. (RAMOS, 2007, p. 307).

Proposto ao Museu da Memória em Buenos Aires, o projeto não chegou a ser executado, mas uma maquete está exposta no Centro Universitário Maria Antônia, da Universidade de São Paulo. O projeto foi pensado a partir de dois princípios:

[...] a) a duplicação, em escala um para um, de parte do edifício onde “*El Olimpo*” funcionava; b) a inversão entre os elementos transparentes e os elementos opacos desta construção. A ideia é que tudo o que estava oculto no CCD se torne visível e as poucas passagens, frestas, vãos do edifício original se tornem opacas e impeçam a passagem. Assim, paredes, telhado e chão do edifício original serão reconstruídos em vidro; janelas, portas, umbrais, respiradouros serão fechados com lajes de granito preto polidas, de memória tumular. O resultado será uma *glass-house* com lajes enfileiradas em série ou suspensas, espécie de labirinto transparente que o espectador poderá penetrar e percorrer (RAMOS, 2007, p. 305).

Nessa perspectiva é possível considerar a obra de Ramos como um exemplo de “arte crítica”, no sentido empregado por Miguel Chaia (2007) para explicar as complexas relações entre arte e política. Ao longo do processo histórico e sob diferentes condições, o artista alcança, segundo ele, “a capacidade de expressar poeticamente a sociedade de maneira que a obra passa a conter [...] o conjunto de fatores sociais circundantes a ela” (CHAIA, 2007, p. 14). Embora sejam áreas distintas, arte e política se aproximam ao “atingirem as mais diferentes dimensões da atividade humana”. Isso porque, segundo autor, “a obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade, o que possibilita a tendência da aproximação destas duas áreas distintas” (CHAIA, 2007, p. 14).

Imbuídos dessa concepção de arte crítica, “os principais movimentos da vanguarda artística do século XX, como dadaísmo, surrealismo, construtivismo russo [...] deixaram-se impregnar fortemente pela dimensão política de

transformação da sociedade e lutaram pela formação de uma nova consciência sensível através da arte” (CHAIA, 2007, p. 18). Chaia delimita diferentes situações que cobrem as relações entre arte e política e, dentre elas, está a situação da “arte crítica”, estabelecida a partir “de uma aguçada consciência crítica do artista”, que torna-o capaz de criar “obras baseadas na sensibilidade social” (2007, p. 22). Conforme o autor: “Estão unidos, neste caso, aspectos formais e questões sociais. Nesta situação a arte aparece como forma de conhecimento e investigação, constituindo uma modalidade de saber, apta a compreender o mundo e sintetizar a realidade” (CHAIA, 2007, p. 22). Daí que, segundo Chaia, a “produção artística consegue representar a condição humana, os mecanismos de poder e da economia, ou a estrutura social na qual o artista está envolvido”, surgindo, então, “obras de reflexão que carregam o desejo de intervir na realidade” (CHAIA, 2007, pp. 22-23).

## Conclusão

Como é possível perceber, a trajetória de Nuno Ramos mostra uma vitalidade crítica. Trata-se, na expressão de Tassinari (2010, p. 19), de “uma ambição artística rara na arte contemporânea”, no percurso que vai “desde 1985 em suas pinturas que prefiguram as de 1988, passando por suas primeiras esculturas e instalações [...]. Não apenas na trajetória de pintor, mas também em esculturas, instalações e textos”. É nesse sentido que, sua arte se apresenta como “uma resposta histórica à condição mediana da arte contemporânea, se comparada com a da arte moderna” (TASSINARI, 2010, p. 19). Nesse sentido, vale registrar a descrição feita por Rodrigo Naves acerca de *Mácula*:

[...] apresentado na Bienal de São Paulo, de 1994, punha a luz como princípio de tudo, embora a cegueira fosse seu ‘tema’. A narrativa que acompanhava o catálogo da exposição, *Bled al atech* – relato de uma trágica expedição no deserto –, fala da perda da visão por excesso de luz e transparência; fala de homens que no deserto têm uma ‘miragem às avessas, real e perigosa, embora não se deixe ver’. Nas fotos do catálogo, um sol excessivo indiferenciava todas as coisas, anulando seus contornos. Na sala da Bienal, a brancura do sal negociava um acordo com a translucidez noturna do breu, e o que era luz na superfície (sal) teimava em ser espessura no breu (NAVES, 2000, p. 18).

Diante da reflexão provocada pela obra, Naves levanta, então, a seguinte questão: “onde encontrar no mundo contemporâneo algo que para além de si

guarde um princípio que nos seja estranho?” (NAVES, 2000, p. 20). Em outras palavras, ainda é possível produzir uma “imagem” (ou acontecimento) que detenha algum enigma, ou que indique algum segredo, mistério ou recuo? Essa luta travada por Ramos, da arte enquanto imagem-enigma, tem sido figurada em diferentes obras que pretendem recuperar o poder da visão, reagindo, assim, à saturação de “imagens” imposta pela sociedade de consumo. Daí que, na compreensão de Naves, “há em boa parte dos trabalhos de Nuno Ramos um esforço para reunir coisas e materiais cuja convivência se mostra estranha e áspera” (NAVES, 2000, p. 20).

Nessa mesma direção, Guilherme Wisnik (2009) considera que a questão central no trabalho plástico do artista é “a convivência aversiva de formas e materiais díspares”. Isso porque a “matéria” é na obra de Ramos “avessa a qualquer cristalização formal”. Daí que, segundo Wisnik, “seus trabalhos submerjam na massa informe das substâncias moles e escorregadias, retardando até o limite sua constituição final como objeto, artefato” (WISNIK, 2009, p. 89).

Vilma Arêas (2017), por sua vez, ressalta os desdobramentos de sua obra em diferentes gêneros artísticos: artes plásticas, ficção, poesia, diários, ensaio, cinema, mantendo, muitas vezes, múltiplos canais de comunicação entre si. “Assim, *Cujo* agrupa textos que integram *111*, que por sua vez faz contraponto a *Balada*” (ARÊAS, 2017). A autora destaca ainda que, “se nas artes plásticas é complexa a utilização dos mais variados materiais [...], o mesmo acontece na ficção”. Isso por que:

Nela encontramos fragmentos de várias ordens: apontamentos, aforismos, poemas, anotações, enredos, simulacros de mitos e/ou vulgarização científica, formas cultas esbarrando quase imperceptivelmente nas formas industrializadas (*science-fiction*, literatura negra, de terror etc.), além de reflexos do folclore ou da literatura popular (ARÊAS, 2017).

É possível que essa interação dinâmica de diferentes elementos e materiais compositivos numa mesma obra corresponda à interpretação feita por Nuno Ramos da sociedade no fim do século XX. E, nesse ponto, sua arguta percepção da sociedade brasileira possibilitou que enfrentasse temas contundentes, ao mesmo tempo que serviu para criar debates e reflexões em torno de sua obra. Sua arte passou, então, a ser caracterizada pela utilização de diferentes materiais e linguagens artísticas, como também pelo enfrentamento de questões e temas

sociopolíticos, como o fenômeno da violência, por exemplo. Como ele próprio escreveu em ensaio recente: “Suspeito que o tema primordial e decisivo da sociedade brasileira sempre tenha sido, e seja ainda, a violência” (RAMOS, 2017).

Nessa mesma direção está o argumento de Vladimir Safatle, para o qual Ramos se recusa a “certa brutalização da percepção”, tão presente nas sociedades contemporâneas marcadas pela indústria cultural. As “articulações entre a forma estética e a experiência social” pode ser vista, segundo o autor, em sua “capacidade em dar visibilidade àquilo que a sociedade brasileira luta com todas suas forças para deixar invisível e sem nome”. Isso faz, segundo ele, com que o sentido de “inacabamento” presente em sua obra se refira ao mesmo “inacabamento da experiência social brasileira”. Por exemplo, em consonância com os problemas sociais que assolam a sociedade brasileira, o artista criticou a violência policial através de *111* que, como argumenta o autor, foi “feita para expor o jogo de invisibilidade que tendia a enterrar os 111 mortos do massacre do Carandiru” (SAFATLE, 2016).

Assim, pode-se dizer que a obra de Nuno Ramos, mesmo inserida no circuito artístico e midiático – condição de sua existência –, opera como uma crítica à sociedade imagética e de consumo, situando-se numa direção oposta da arte enquanto espetáculo, revelando, assim, um potencial crítico no interior da própria pós-modernidade. Pois, como observa Naves, as múltiplas atividades realizadas por Ramos procuram dar conta daquilo que considera ser “o norte de seu trabalho: a revelação de uma instância bruta da realidade, avessa à conversão do mundo em imagem, como apregoa o discurso pós-moderno” (NAVES, 2017).

## Referências

ANDRADE, F. Nuno Ramos: o pátio sem luz. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 8/12/2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0812200711.htm>>. Acesso em: 17, jan. 2018.

ARÊAS, V. *As metamorfoses de Nuno Ramos*. Disponível em: <[http://www.nunoramos.com.br/portu/depo3.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=29](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo3.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=29)>. Acesso em: 05, ago, 2017.

AMARAL, A. Uma nova pintura e o grupo Casa 7. In: *Casa 7: pintura*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1985, p. 4-9.

\_\_\_\_\_. *Arte e Sociedade no Brasil: de 1976 a 2003*. v. 3, São Paulo: Instituto Callis, 2005.

CANTON, K. As camadas de tensão: Nuno Ramos cria um corpo de obras monumentais. *Bravo!*, v. 3, n. 26, pp. 76-77, São Paulo: 1999.

CHAIA, M. Arte e política: situações. In: \_\_\_\_\_. *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, p. 13-39.

FABBRINI, R. O fim das vanguardas. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Arte*, Unicamp, Campinas, ano 8, n. 2, p. 111-29, 2006.

\_\_\_\_\_. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora Unicamp, 2002.

KLABIN, V. *Frank Stella, Nuno Ramos: afinidades e diversidades*. Rio de Janeiro: 3 Plus Assessoria de Marketing, 2004.

LEVI, P. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MAMMÌ, L. Trajetória de Nuno Ramos. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 198-202.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO. “É isto um homem?”, por Nuno Ramos: arte contemporânea no Museu da Imigração. Disponível em: <<http://museudaimigracao.org.br/e-isto-um-homem-por-nuno-ramos-2/>>. Acesso em: 17, mai. 2018.

\_\_\_\_\_. *Nuno Ramos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995, p. 17-24.

NAVES, R. Uma espécie de origem. In: *Nuno Ramos*. RJ: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999; SP: Museu de Arte Moderna, 2000, p. 18-25

\_\_\_\_\_. *Nuno Ramos: um materialismo invulgar*. Disponível em: <[http://www.nunoramos.com.br/portu/depo3.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=38](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo3.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=38)>. Acesso em: 05, ago, 2017.

RAMOS, N. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. Suspeito que estamos... *Folha de São Paulo*, 28/5/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2014/05/1460999-nuno-ramos-suspeito-que-estamos.shtml>>. Acesso: 19, ago. 2017.

SAFATLE, V. Nuno Ramos e suas buscas. *Folha de São Paulo*, Colunas, 11/9/2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2015/09/1680023-nuno-ramos-e-suas-buscas.shtml>>. Acesso em: 19, set. 2016.

TASSINARI, A. Gestar, justapor, aludir, duplicar. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 16-29.

\_\_\_\_\_. 111 de Nuno Ramos. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 192-197.

\_\_\_\_\_. O caminho dos limites. In: *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 17-21.

WISNIK, Guilherme. Nuno Ramos: com os burros n'Água. In: WISNIK, G. *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 89-92.



## Direitos Sociais e Acompanhamento Terapêutico: problematizações através de desenhos

Daniel Dall'Igna Ecker<sup>1</sup>\*

**Resumo:** Este texto objetiva problematizar a garantia de Direitos Sociais na prática do Acompanhamento Terapêutico (AT). Sob uma perspectiva de inspiração pós-estruturalista utiliza-se da problematização como método, através do uso de desenhos, como ferramenta de questionamento daquilo que é tomado como naturalizado no cotidiano do AT. O uso de desenhos como metodologia para deslocar os objetos de análise materializa na escrita a construção de cinco problematizações: 1) E se os Direitos Sociais fossem presentes? 2) E se os Direitos Sociais fossem coroas? 3) E se os Direitos Sociais fossem armas? 4) E se os Direitos Sociais fossem ilusões? 5) E se os Direitos Sociais fossem arco-íris? Por fim, muito mais levantando questões do que apontando respostas, o exercício dos desenhos surge como possibilidade de fabular sobre o AT e a garantia de direitos: questiona os efeitos das práticas sobre a singularidade dos sujeitos e desestabiliza ações de homogeneização, abrindo espaço para a invenção.

**Palavras-chave:** Direitos Sociais. Acompanhamento Terapêutico. Problematização como método. Desenho.

<sup>1</sup> Psicólogo (PUCRS), Mestre em Psicologia Social e Institucional (UFRGS), Doutorando (Bolsista CAPES) no Grupo *Travessias: Narrações da Diferença - Clínica, Pesquisa e Intervenção* do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI) do Instituto de Psicologia (IP) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: daniel.ecker@hotmail.com

\* Texto desenvolvido através das discussões na disciplina Estudos em Psicologia II - A problematização como método ministrada pela Prof<sup>a</sup> Dr. Fernanda Spanier Amador e os Estagiários-docentes Jéssica Prudente e Daniel Rodrigues Fernandes (PPGPSI/UFRGS). Agradeço as reflexões dos colegas docentes e discentes, participantes da disciplina, para desenvolvimento do presente texto.

**Abstract:** This text aims at problematizing the guarantee of Social Rights in the practice of Therapeutic Accompaniment (TA). From a perspective of poststructuralist inspiration, problematization is used as a method, through the use of drawings, as a tool for questioning what is taken as naturalized in the daily of the TA. The use of drawings, as a methodology to dislocate the objects of analysis, materializes in writing the construction of five problematizations: 1) What if Social Rights were presents? 2) What if Social Rights were crowns? 3) What if Social Rights were weapons? 4) What if Social Rights were illusions? 5) What if the Social Rights were rainbows? Finally, much more raising questions than pointing out answers, the exercise of drawings arises as a possibility of fable about the TA and the guarantee of rights: it questions the effects of the practices on the singularity of the subjects and destabilizes actions of homogenization, opening space for the invention.

96

---

**Keywords:** Social Rights. Therapeutic Accompaniment. Problematization as method. Drawing.

## 1. Introdução

Este texto<sup>2</sup> problematiza a garantia de Direitos Sociais na prática do Acompanhamento Terapêutico (AT). Para isso, sob uma perspectiva de inspiração pós-estruturalista, utiliza-se da problematização como método, através do uso de desenhos, como ferramenta de questionamento daquilo que é tomado como *naturalizado* no cotidiano do AT, especificadamente, em relação às ações em torno da garantia de Direitos Sociais *previstos* na Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988).

A Lei Nº10.216 da Reforma Psiquiátrica, que dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais, traz um redirecionamento no modelo assistencial em saúde mental (BRASIL, 2001). Com a proposta da Reforma, os sujeitos usuários dos serviços de *saúde mental* passam a ser compreendidos como sujeitos sociais, em que a relação saúde-adoecimento situa-se para além de um organismo individual. Abarcar, então, o cuidado desse sujeito requer *situá-lo* no contexto sócio histórico no qual ele vive, se produz e é produzido, levando em consideração uma série de fatores complexos que envolvem os diferentes setores de sua vida.

Contudo, os frequentemente apontados “setores de uma vida” (educação, saúde, alimentação, trabalho, moradia, transporte, lazer, segurança, dentre outros) têm sido desnaturalizados enquanto verdades universais e colocados em análise como elementos diretamente associados a modos específicos de *gerir* vidas no contemporâneo (SCHEINVAR, 2009). Não por semelhança, teremos uma aproximação entre isso que se entende por “setores de uma vida” e a compreensão dos que seriam os *direitos inerentes a uma vida social*, presentes em Constituição, os Direitos Sociais (ECKER, 2016). O campo de saber do Direito, por meio das leis e diretrizes que estabelece, torna-se um *procedimento* pelo qual se produzem sujeições, ações que submetem os sujeitos a determinados modos de viver a vida, pela legitimidade das condutas que estabelecem. (FOUCAULT, 1979).

<sup>2</sup> Será usado o recurso das cores e dos desenhos no texto tentando trazer ao conteúdo elementos estéticos que possam acionar *outros modos* de comunicação e *outras formas* de apreensão da leitura. A utilização de cores obedece a uma escolha racional do autor: cada tonalidade de cor utilizada no destaque de palavras específicas dá sequência a um propósito linear de pensamento. Contudo, este propósito não será explicitado para que o leitor possa fazer suas próprias *produções inventivas*. O exercício do uso de cores e de desenhos propõe, também, desnaturalizar o modo como têm se estruturado, visualmente e no conteúdo, artigos acadêmicos e *científicos*.

A partir desses elementos, neste texto, propõe-se colocar em problematização cenas de garantia de direitos na prática do Acompanhamento Terapêutico. Para isso, através do uso de desenhos como metodologia para deslocar os objetos de análise, busca-se desenvolver produções do pensar que escapem de dualismos em torno do Direitos Sociais: que afirmam que garantir, ou não, direitos, seria algo positivo ou negativo. Intenta-se superar dicotomias entre aquilo que seria o certo e o errado em torno dos direitos utilizando-se da ferramenta de problematização como constante, e nunca acabada, via de construção de possibilidades do pensar.

## 2. A problematização, por desenhos, como método do pensar

[...] um grupo que só se comunica através da leitura textual está muito atrasado, o desenho veio das cavernas, imagina!

(CHARDOSIM, 2017).

Inspirado em práticas do campo da filosofia, o **exercício** de problematização tem se apresentado como um importante recurso de **desestabilização** daquilo que é colocado como lei, regra ou verdade *a priori* na produção do pensar. A problematização parte de uma negação daquilo que se entende por real ou verdadeiro. Não uma negação como ato de desvalorizar ou anular sua existência, mas, sim, como **potência** para que se abram possibilidades de criações, aberturas para o impensado, emergência do único ou do possível naquilo que os sujeitos e cenas apresentam de **singular** (GELAMO, 2008). O exercício do pensar sobre os diferentes campos artísticos, articulado à produção de subjetividades, têm sido alvo de pesquisas acadêmicas e vem possibilitando analisar as diferentes formas de arte como expressões humanas capazes de atuarem enquanto vias de transformação social (TORRES, GUARESCHI, ECKER, 2017).

Questionar a forma como, repetidamente, profissionais nos serviços e pesquisadores atuam ou produzem conhecimento no campo das políticas públicas, **recorrendo** à modelos para encontrar soluções de problemas do cotidiano, tem se mostrado como uma importante ferramenta para lidar com o inusitado, aquilo que **escapa** da previsibilidade da ciência e do humano. A problematização, como possibilidade de se pensar sem pressupostos, surge como método para que se possa **resistir** a representações ou identidades únicas (GELAMO, 2008). Nela, não há necessidade de tranquilizar o pensamento ou anular os sujeitos com verdades homogêneas: a problematização constante seria exatamente aquilo que permitiria uma **infinita** construção de possíveis.

Neste texto, o uso do **recurso** de desenhos e cores, no processo de questionamento daquilo que se tem por real ou verdadeiro na prática de garantia de direitos no AT, surge como estratégia para que outros pensamentos sejam produzidos. O uso de desenhos como metodologia para deslocar os objetos de análise permite a possibilidade de um exercício de fabulação do objeto: ele não passa a ser **identitariamente** o objeto-desenhado, mas transforma-se aos olhos (corpo-pensamento), por provocação a ser outro. Ou seja, quando estavam sendo formulados, os desenhos que serão apresentados não objetivavam tornar-se uma representação daquilo que se entende pela prática de garantia de direitos no cotidiano do Acompanhamento Terapêutico. Seguindo muito mais uma metodologia de construção baseada na **intuição** como método (FONSECA; AMADOR, 2009) a formulação dos desenhos, como obra de arte, emergiu tentando sintonizar os percursos **processuais** que constituem a prática de garantia de direitos no AT a uma postura frente ao sensível e seu fora: aquilo que escapa, aquilo que possa ser desconexo e estranho num trajeto que parece linear na via da garantia de direitos.

Antes de serem desenhados **nada** foi descrito, respondido ou perguntado. Os desenhos emergiram como resultado de um fluxo do pensamento, da atenção ao presente que, aberta ao encontro, não quis detectar signos ou forças circulantes. Numa perspectiva de produção de conhecimento de inspiração pós-estruturalista **não** há, necessariamente, uma preocupação ou necessidade de se invocar racionalidades lineares. A descrição de objetividades, ordenamentos, origens, essências, purezas, imobilidades, a preocupação com o útil ou com verdades inamovíveis **deixam** de ser questões ou fins a serem atingidos. Não se busca encontrar “a essência exata da coisa” (FOUCAULT, p.17, 1979), nem a exatidão dos fatos ou a lei das essências. Desse modo, os desenhos tornaram-se multiplicadores do pensamento, “uma espécie de toque do fragmentário, que, recusando totalidades perceptivas, abre as portas para a fabulação” (FONSECA; AMADOR, 2009, p.35).

A partir dos desenhos como objetos potentes para a transformação de imagens do mundo tentou-se fabular sobre a garantia de Direitos Sociais em meio às práticas do Programa de **Acompanhamento Terapêutico**<sup>3</sup>. Intentou-se situar

---

<sup>3</sup> Algumas fabulações através dos desenhos emergem da experiência profissional do autor e outras da inserção no *Programa de Acompanhamento Terapêutico na Rede Pública (ATnaRede)*, coordenado pelas professoras Analice de Lima Palombini e Vera Lúcia Pasini, do Instituto de Psicologia (IP) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

histórias da prática que sejam histórias da experiência. Como escreveu Michel Foucault, uma experiência que considere elementos além da razão que, ao invés de tentar ordenar, coloque e evidencie tudo aquilo que marca diferenças: que agite aquilo que parece imóvel, fragmente e complexifique o que parece unido e coeso e mostre na homogeneidade aquilo que poderia se conformar como heterogêneo (FOUCAULT, 1979). Imagens do mundo da experiência que, operadas pela intuição (BERGSON, 1999), atentam “não exatamente para as (in) formações do mundo, mas para suas (out)formações, para o plano da duração dos objetos-processos, viabilizando, por circuito, uma reconfiguração permanente do território de observação e uma recondução incessante ao objeto diferentemente e diferenciantemente” (FONSECA; AMADOR, 2009, p.35).

Assim, **desenhos** surgem como método para a construção de pensamentos. Pensamentos problematizadores, que problematizam exatamente porque pensam. Autores, que aqui escrevem, permeados por práticas de um cotidiano acadêmico repleto de verdades. Práticas, colocadas em análise nesta escrita, de um cotidiano de verdades repleto de serviços. Políticas Públicas de garantia de direitos que naturalizam verdades. Verdades sobre a garantia de direitos que naturalizam políticas. A problematização, através de desenhos, como método para tentar se pensar além dessas delimitações: meio possível de **desestabilização** de racionalidades e via para se recolocar o modo como se produzem pensamentos e afecções nas práticas de garantia de direitos em meio ao Acompanhamento Terapêutico.

## 2.1 E se os Direitos Sociais fossem presentes?

Figura 1 – Direitos como presentes



Fonte: (Desenho do autor).

**Presente ofertado:** o Acompanhante Terapêutico, ao intervir com seu acompanhado, insere-o na rede de Políticas Públicas do território para que

essas garantam seus direitos enquanto cidadão. O presente do direito à saúde é ofertado. Ao inseri-lo no serviço de saúde, esse passa a tornar-se um novo espaço de existência para o usuário. Anteriormente, ele pouco conhecia ou circulava no **território** em que mora. Agora, ganhando esse direito como presente, o serviço de saúde se torna uma nova referência na sua vida: o local é público, de seu direito, ele pode ir até o local, solicitar consulta, informar-se sobre as possibilidades de atendimento e serviços **disponíveis**. Com esse presente obtém outros recursos para cuidar de sua saúde.

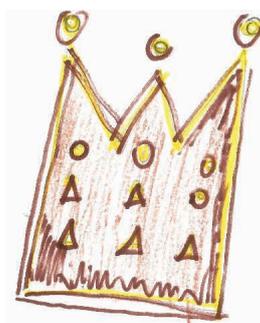
Ganhar o direito à saúde como presente não garante, contudo, que o usuário será bem acolhido. Como todo presente, a embalagem **esconde** o que há por dentro. Isso requer situar que nem todo direito como presente garantirá a necessidade daquele que o ganha. O usuário necessitaria do serviço de saúde, ganha esse direito como presente, mas sua **necessidade** é o atendimento com uma psicóloga e essa profissional não está disponível dentro do pacote do presente. Como todo presente, nem sempre sabemos aquilo que vamos ganhar. E o que há dentro do presente de útil?

**Questões sobre os direitos como presentes:** Quem oferta o direito à saúde como presente coloca no outro a obrigação de dar algo em troca? Só ganha direitos como presentes aqueles usuários que **se comportam bem** durante o ano? É possível comprar direitos como presentes em lojas? A diferença socioeconômica altera o conteúdo do presente a que cada um terá acesso? E se não necessitar do presente que se ganha? Quais estratégias são utilizadas pelo usuário quando ele não gosta ou não quer aquele direito como presente? Ganhei o direito como presente mas, se não gostar, posso **trocar** por outro?

101

## 2.2 E se os Direitos Sociais fossem coroas?

Figura 2 – Direitos como coroas



Fonte: (Desenho do autor).

**Coroa ofertada:** o usuário de saúde mental comenta sobre seu interesse em acessar alguma política pública de educação para finalizar seu nível de estudos incompleto. Acreditando ser como uma coroa, os direitos são oferecidos como símbolo de nobreza. Finalizar o ensino médio surge como ícone de **honra**, marca da nobreza, os direitos como coroa representam a possibilidade de ascensão social do usuário em uma sociedade marcada por símbolos hierarquizados. Ensino médio completo para então seguir na busca por um ensino superior. Ser de um ensino superior (para então ser superior?) torna-se estratégico em um sistema de organização social pautado na distribuição de títulos de nobreza. O usuário, não necessariamente utilizará seu novo título de ensino médio completo, mas a coroa obtida neste processo representará algo além de um simples ornamento fixado em um anel de metal. Existe muito de **simbólico** na constituição de nobres.

Para o Acompanhante Terapêutico, ofertar o direito à educação como coroa pode demarcar um novo momento na vida deste usuário, assim como um “orgulho” ao AT por tê-lo auxiliado a **ascender** socialmente. A honra e seus ícones têm a coroa como um dos seus elementos. Pensar os direitos como coroas é situar sua garantia como via de afirmação de uma ordem político-social específica: baseada na existência de nobres, não nobres, os que querem ser nobres, os que não querem ser nobres e os que **desejam ser nobres** mas nunca serão, dentre outros. O usuário não é o único nessa busca, a coroa não é apenas ofertada a ele. Em um país vasto em terras, indivíduos e famílias representam e **disputam** títulos de nobreza. As políticas públicas são apenas um dos meios para se adentrar nesta batalha de buscas por títulos.

**Questões sobre os direitos como coroas:** Sendo os direitos como coroas, quais seriam as várias origens que fundamentam esse título nobiliárquico ou de nobreza? Se a coroação é algo hereditário, como ganhariam direitos como coroa aqueles que não herdaram a nobreza de família? Que outros possíveis **ornamentos normativos** organizam o aparelho disciplinar numa sociedade em que os direitos são como coroas? Que diferentes mundos habitam aqueles que se tornam representantes de títulos de nobreza pelos direitos que possuem? Que elementos exteriores aos direitos como coroa compõem os **brasões** familiares que demarcam a realeza?

### 2.3 E se os Direitos Sociais fossem armas?

Figura 3 – Direitos como armas



Fonte: (Desenho do autor).

**Arma ofertada:** se os direitos fossem como armas os profissionais que operam as políticas públicas possivelmente os apresentariam ao usuário como conquistas que podem ser **úteis** à vida como instrumentos de batalha ou de guerra. Na prática do Acompanhamento Terapêutico, auxiliar o usuário de saúde mental a ter acesso ao direito de trabalho, compreendendo esse direito como arma, situa o trabalho como algo que proporcionaria **vantagem no ataque**, na defesa em uma luta ou até como um instrumento, aparelho ou mecanismo, adaptado para **vencer** ou defender-se de agressões e ofensivas na vida.

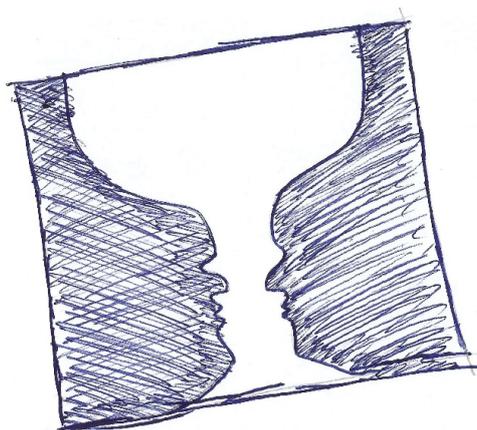
Se o usuário adquire a oferta do direito como arma ele ingressa em um trabalho e passa a receber um salário. O dinheiro acaba por ser uma das consequências de um direito como arma, seja pela via do **trabalho** (ou pela possibilidade de com ele assaltar?). O direito como arma acaba por representar também uma possibilidade de proteção de si e de sua família. Símbolo de **segurança**, a arma pode ser útil para aqueles que desejam defesa pessoal. Paradoxalmente, a mesma arma que representa segurança pode também indicar ameaça. Ameaça em se ter um direito como arma apontado a si, sofrer intimidações, assaltos ou outras **formas de tortura** por esse direito que se apresenta como arma. De característica letal, possível até de causar mortes, direitos como armas podem ser apontados a sua cabeça: “isso é um direito e ele atira. Me passa tudo o que você tem se não quiser morrer” diz o ofertante (ou portador) desse direito.

**Questões sobre os direitos como armas:** Quais os diferentes calibres e modelos dos direitos como armas e suas especificidades técnicas para as **forças de defesa**? Um sujeito portador de um direito como arma - arma de infantaria com alta capacidade, cilíndrica, helicoidal de alimentação e estoque retrátil - possui

maiores capacidades de defesa do que outro sujeito portador de um direito como arma simples, de uso doméstico, como um 38? É possível a produção de batalhas, e até guerras, entre diferentes sujeitos portadores de direitos como armas?

## 2.4 E se os Direitos Sociais fossem ilusões?

Figura 4 – Direitos como ilusões



Fonte: (Desenho do autor)

Imagem de inspiração: Vaso de Rubin (Autor: Edgar Rubin).

**Ilusão ofertada:** em meio à prática do Acompanhamento Terapêutico, o usuário de saúde mental manifesta seu interesse em querer circular de forma mais ampla pela cidade, sair do seu território, conhecendo outros espaços. Contudo, vulnerável economicamente, torna-se necessário recorrer à política pública que disponibiliza transporte gratuito. Ao usuário é ofertado o direito ao transporte como ilusão. Na perspectiva do direito como ilusão, como toda ilusão, apresenta-se algo que pode não ser, enxerga-se aquilo que não é ou se vê mais de uma realidade na mesma imagem. Direito como ilusão é pensar em um direito que fornece informações aos olhos que nem sempre são simples ou precisas. Existem propriedades neste sistema ilusório do direito que possibilitam modificar as informações recebidas por nossos olhos.

Circular pela cidade, através da oferta do direito ao transporte como ilusão, é situar incertezas nas imagens vivenciadas. Ao usuário, o direito como ilusão é apresentado como promessa de liberdade: ele poderia circular onde quisesse, ir à espaços que nunca fora antes ou conhecer lugares que sempre sonhou. Mas, diferente de quem oferta, ao usuário que recebe a ilusão há incertezas no que ele vê e vive: ele consegue ir até locais onde existem teatros, mas não tem dinheiro para

assistir à peça. Ele consegue chegar até o tão sonhado shopping, mas é barrado na entrada por ser **negro e pobre**. Ele visita o cinema em dia de promoção, mas descobre que seu nível de escolaridade não lhe permite acompanhar a legenda do filme em tempo real. Direito como ilusão, ilusão de ótica. Quando vemos um círculo nesse direito, tentamos determinar seu tamanho; ao vermos linhas retas, tentamos estimar seus comprimentos. Os direitos como ilusões nos levam a **avaliar imprecisamente as experiências**, cores, comprimentos, ângulos, dimensões e formas, que compõem as imagens das cenas da vida.

**Questões sobre os direitos como ilusões:** é possível, nos direitos como ilusões, que profissionais e usuários percebam os direitos e **efeitos** da garantia desses direitos sob diferentes perspectivas? Quais possíveis classificações e tipos de ilusão encontramos em meio à garantia de direitos? Como os direitos como ilusões podem **ludibriar** nossas emoções, sentidos e percepções a ponto de produzir realidades que pareçam genuínas?

## 2.5 E se os Direitos Sociais fossem arco-íris?

Figura 5 – Direitos como arco-íris



Fonte: (Desenho do autor)

**Arco-íris ofertado:** em um lugar em que os Direitos Sociais previstos na Constituição Federal do Brasil de 1988 (educação, saúde, alimentação, trabalho, moradia, transporte, lazer, segurança, previdência social, proteção à maternidade e à infância e assistência aos desamparados) são apresentados como arco-íris, pergunta-se: onde ficam os **tesouros** desses arco-íris?

Nas práticas de garantia de direitos, em meio ao Acompanhamento Terapêutico, é recorrente a presença de políticas públicas que visam ofertar direitos à população. Profissionais dos serviços - psicólogas, assistentes sociais, agentes de

saúde, enfermeiras, médicas, psiquiatras, dentre outros, - encontram-se presentes em meio àquilo que também é apresentado como **lenda**: o direito como arco-íris. O arco-íris é considerado um fenômeno de grande beleza. Visível apenas depois da chuva, apresenta uma variabilidade de cores, não se sabe se são cinco, seis, sete ou mais cores. Direitos como arco-íris só vão emergir **quando houverem gotas de água no ar** e a luz do céu estiver brilhando em cima da pessoa que olha ao céu.

Parece simples, mas não é. Direitos como arco-íris apontam para algo que parece natural, um fenômeno da natureza, mas que se torna **raro** por ser complexo. Assim, ofertar e receber direitos nessa perspectiva é estar disposto a não se posicionar no local iluminado de forma correta e, conseqüentemente, não ver as cores. Dependendo da posição em que se visualiza esse fenômeno, só algumas **nuances** de cores serão percebidas. Algumas mais fortes e outras mais claras. Um dos usuários consegue enxergar mais o azul, o outro mais o laranja. Os direitos como arco-íris são os mesmos, mas a vivência varia de acordo com as cores percebidas. “**E se eu nunca ver um direito** como arco-íris” pergunta o usuário? “É porque você não está na posição de luz certa” afirma o profissional ou gestor da política pública.

**Questões sobre os direitos como arco-íris:** Todos que buscam os direitos como arco-íris desejam encontrar no seu fim o pote de tesouro para ficarem **ricos**? Que diferentes vivências têm aqueles que sentam e esperam o arco-íris aparecer e aqueles que percorrem a busca de seu fim? É possível a produção de direitos como arco-íris artificiais, manipulados em laboratório, ou encontrados para compra em serviços privados?

### 3. Considerações finais

Situar a prática do **Acompanhamento Terapêutico** como via de garantia de direitos da população usuária dos serviços de saúde mental tem sido apontado como um avanço na compreensão dos sujeitos sob um olhar multifatorial (VASCONCELOS, 2000). Entretanto, esses multifatores ainda apresentam-se na literatura diretamente atrelados a uma **determinada** forma de organização social: centrada no trabalho, na produção de capital, no progresso educacional (hierarquização das etapas de formação), hipervalorização de uma saúde voltada a um corpo produtivo à longo prazo e outros aspectos muito característicos de uma

sociedade que **supervaloriza questões econômicas** em detrimento das pessoas.

Essas **verdades**, colocadas *a priori* como ideais do tratamento, têm servido para certos modelos de práticas na atenção à saúde dos sujeitos. O usuário dos serviços de saúde mental passa a ser considerado mais **'saudável'** quando consegue se manter em um emprego, organizar suas finanças e gastos administrando seu próprio dinheiro, quando ingressam na escola ou “evoluem” no nível de formação, quando deixam de fumar ou beber ou passam à praticar exercícios como forma de se manterem **'mais saudáveis'**. Operando de modo **naturalizado**, por vezes, essas verdades anulam singularidades ou operam na homogeneização de corpos dos usuários.

Nesse texto, objetivou-se utilizar da problematização como método, através do uso de desenhos, como ferramenta de questionamento daquilo que é tomado como naturalizado no cotidiano do Acompanhamento Terapêutico, especificadamente no que se refere às ações em torno da garantia dos Direitos Sociais **previstos** na Constituição Federal de 1988 (BRASIL,1988). Tentou-se, para isso, **abandonar** disputas em torno da construção de lógicas: através do desenho, abriu-se espaços para a invenção e a criação como possibilidade de pensar o impensado. Sob o uso de cenas da experiência no AT, atravessado pelo que os desenhos tornaram possível **emergir como criação**, tentou-se levantar questões muito mais do que colocar respostas.

Seguindo autores que sustentam esta forma de construção do pensamento (GELAMO, 2008), com a proposta dos desenhos intentou-se oferecer ciclos de novos problemas que demandem novas soluções. Ao sugerirmos **escapar** daquilo que figuraria modelos representacionistas do que seriam práticas de garantia de Direitos Sociais em meio às ações do Acompanhamento Terapêutico incitamos, como propõe Deleuze (1988), que outros problemas **sejam inventados** e reinventados com as soluções que nossas questões suscitariam. A partir dos cinco campos de problematização levantados a partir dos desenhos foi possível situar processos de garantia de direitos em meio ao AT que apresentam diversos paradoxos: garantem liberdade ao mesmo tempo que podem situar o usuário; possibilitam ascensão social e qualidade de vida ao mesmo tempo que podem homogeneizar vidas em determinados “moldes do viver”; ampliam a inserção dos usuários em diferentes espaços sociais ao mesmo tempo que podem atuar como potencializadores de disputas ou desigualdades sociais.

Entende-se que este texto surge como invenção, tentativa de experiência no presente. **Texto experimental**, baseado na criação, que visa escapar de lógicas naturalizadas: não nos é de objetivo perguntar aquilo que já se sabe responder por lógicas ocidentais contemporâneas e, por isso, colocamos muito mais perguntas do que levantamos respostas. Foucault (1979) já apontava a importância de questionarmos as **disputas** em torno da lógica: o nascimento da lógica surge de sujeitos que tentam dominar uns aos outros. A lógica **impõe** diferença dos valores, [...] obrigações e direitos; ela constitui cuidadosos procedimentos. Ela estabelece marcas, grava lembranças nas coisas e até nos corpos; ela se torna responsável pelas dívidas (...) um universo de regras que não é destinado a adoçar, mas ao contrário a satisfazer a violência” (p.25).

Assim, visando escapar de lógicas com intenção imperialista, constata-se que não existem verdades inalteráveis em torno da garantia de Direitos Sociais. Compreender os processos de adoecimento e de cuidado dos usuários de saúde mental, em meio a práticas de **garantia** de direitos, demanda levar em consideração não apenas os circuitos e acessos dos usuários dentro dos serviços públicos, mas também, colocar em análise a forma com que eles se produzem no mundo como sujeitos cidadãos, **sob efeito dos direitos**, em meio aos territórios nos quais habitam. Território que é mediado pela existência de um Estado que oferta serviços públicos, ou não oferta, sob arranjos específicos e, inclusive, estratégicos. Nesse contexto, o uso de desenhos surge como **potente** estratégia de fabulação e desnaturalização dos modelos e/ou hipóteses criados pela razão do Estado, pelas racionalidades que operam as políticas públicas, pela razão humana:

A razão? Mas ela nasceu de uma maneira inteiramente “desrazoável” – do acaso. A dedicação à verdade e ao rigor dos métodos científicos? (surgiu) Da paixão dos cientistas, de seu ódio recíproco, de suas discussões fanáticas e sempre retomadas, da **necessidade de suprimir a paixão – armas lentamente forjadas ao longo das lutas** pessoais (FOUCAULT, 1979, p.18, parênteses nosso).

Entende-se que quando utiliza-se da razão como arma de luta o exercício dos desenhos, ao abandonar racionalidades *a priori*, surge como possibilidade de fabular sobre o AT e a garantia de direitos: questiona os efeitos das práticas sobre a singularidade dos sujeitos e desestabiliza ações de homogeneização, abrindo espaço para a invenção.

## Referências

BERGSON. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. DF: Brasília, 1988. Disponível: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)> 10 de fevereiro de 2017.

BRASIL. *Lei 10.216, de 6 de abril de 2001*. Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 9 abr. 2001. Seção 1.

CHARDOSIM, Marcelo. *Textos*. Porto Alegre, RS, 2017. Disponível: <<https://marcelochardosim.wordpress.com>> 10 de fevereiro de 2017.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Graal, 1988.

ECKER, Daniel Dall'Igna. *A educação e a Política Nacional da Assistência Social: uma análise sobre o direito à educação no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/140998>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2017.

FONSECA, Tânia Mari Galli; AMADOR, Fernanda. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa – considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 61, n. 1, 2009. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, p.182, 1979.

GELAMO, Rodrigo Pelloso. Pensar sem pressupostos: condição para problematizar o ensino da filosofia. *Pro-Posições*, v. 19, n. 3 (57) - set./dez. 2008.

SCHEINVAR, Estela. A política como feitiço. In: Scheinvar, Estela. *O feitiço da política pública: escola, sociedade civil e direitos da criança e do adolescente*. Rio de Janeiro, RJ: FAPERJ, 2009.

TORRES, Samantha; GUARESCHI, Pedrinho Arcides; ECKER, Daniel Dall'Igna. O Teatro de Rua como via política de mídia radical. *Argum., Vitória*, v. 9, n. 2, p. 120-132, maio/ago. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/argumentum/article/view/15423/11900>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2018.

VASCONCELOS, Eduardo Mourão. Reinvenção da cidadania, Empowerment no campo da saúde mental e estratégia política no movimento de usuários. In: Amarante, P., (Org.) *Ensaio: subjetividade, saúde mental, sociedade* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2000. Loucura & Civilização collection, pp. 169-194, 2000.

## **Jornalistas empreendedores: o segmento progressista brasileiro como nicho de mercado na web**

Eleonora de Magalhães Carvalho<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo analisa o fenômeno “jornalismo empreendedor”, identificando-o a um nicho de mercado dentre outros possíveis. Propõe que empreendedorismo e instâncias progressistas não são incompatíveis e considera que o fenômeno pesquisado deva ser entendido a partir de processos históricos distintos, que relacionam a construção de um *ethos* profissional nos anos 60/70 (que tem na busca por independência e autonomia elementos centrais) a mudanças no mercado de trabalho que contribuíram para o desequilíbrio entre oferta de mão de obra e demanda por jornalistas. Para corroborar nossa perspectiva foram realizadas entrevistas com jornalistas atuantes na blogosfera, além da pesquisa por dados para a apresentação do atual panorama do mercado de trabalho em jornalismo. Conclui-se que o perfil empreendedor se relaciona a um ideal de jornalismo, bem como à sobrevivência financeira e profissional como jornalista.

110

---

**Palavras-chave:** Jornalismo. Empreendedor. Mercado. Web.

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense.

**Abstract:** The article analyzes the phenomenon of “entrepreneurial journalism”, identifying it into a Market niche. The paper proposes that entrepreneurship and progressive instances are not incompatible. We consider that the phenomenon researched should be understood from distinct historical processes, which relate the construction of a professional ethos in the 60s / 70s (which has as central elements the quest for independence and autonomy) to changes in the labor market that have contributed to the imbalance between labor supply and demand for journalists. In order to corroborate our perspective, interviews were conducted with journalists working in the blogosphere, as well as data research to present the current panorama of the journalism work market. We concluded that the entrepreneurial profile is related to an ideal of journalism, as well as to financial and professional survival as journalist.

|||

---

**Keywords:** Journalism. Entrepreneur. Marketplace; Web.

## Introdução

Lançar-se ao empreendedorismo no mercado de mídia online se tornou uma alternativa profissional para muitos jornalistas no Brasil, alguns demitidos, outros, bacharéis que nunca conseguiram trabalhar em uma redação. Esse caminho foi viabilizado pelos avanços tecnológicos, mas também é estimulado por uma demanda por informação que contemple nichos distintos de audiência no campo da comunicação política (cf. STROUD, 2011; LYCARIÃO et al, 2018). Nesse sentido, a *web* em geral, e a blogosfera em particular, tornaram-se um ambiente de oportunidades profissionais “realizáveis” no campo do jornalismo, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 2000, devido à facilitação ao acesso a ambientes virtuais, primeiro com a melhora nas conexões, seguida pela evolução da telefonia móvel, com a introdução e popularização dos *smartphones*; bem como ao baixíssimo custo de produção e de investimento em pessoal – afinal, o blog é, por origem, feito a duas mãos.

Entretanto, o fenômeno “jornalismo empreendedor” não é recente no Brasil. Nas décadas que se seguiram à abertura política no país é possível identificar jornalistas investindo nesse tipo de iniciativa, - como Luis Nassif, que em 1987 criou a agência de informação *Dinheiro Vivo*, e Renato Rovai, que na década de 90 montou a *Publisher Brasil*, empresa voltada para o segmento progressista. Ambas as iniciativas continuam em exercício, se fazendo presentes também na *web*, ao lado de outras, como a página *Conversa Afiada*, criada por Paulo Henrique Amorim no início dos anos 2000 e que conta com uma modesta estrutura empresarial – todos, exemplos de empreendimentos atuantes, cada um a seu modo, no campo identificado politicamente como “de esquerda”.

É justamente na intersecção entre mercados consumidor e de trabalho e jornalismo político que se insere este artigo, cuja proposta é lançar luz sobre o fenômeno “jornalismo empreendedor”, tendo como ponto de partida a atuação de agentes no segmento progressista do atual sistema midiático brasileiro, como “mídia alternativa” à *mainstream*. Assim, o artigo busca dar conta do fenômeno “jornalismo empreendedor”, primeiramente, identificando um nicho de mercado no qual o fenômeno se manifesta, porém ao qual não se circunscreve ou se encerra. Destoando de um imaginário construído em especial sobre a atuação das mídias alternativas, empreendedorismo e instâncias progressistas não são necessariamente

incompatíveis, apesar de ainda carregar, para os dias atuais, dilemas em torno de questões como a obtenção de recursos para a manutenção desses empreendimentos. A discussão que se segue foi feita a partir de pesquisas bibliográficas e de campo, desenvolvida entre 2013 e 2017, a qual contou com entrevistas individuais realizadas com alguns dentre os profissionais que atuam no mercado progressista de mídia no Brasil, feitas entre outubro de 2016 e maio de 2017. Neste artigo foram utilizados os depoimentos de Luís Nassif, Luiz Carlos Azenha, Miguel do Rosário, Paulo Henrique Amorim e Renato Rovai. Com base nos dados levantados serão contempladas questões relacionadas à definição do termo “jornalismo empreendedor”, bem como pontos de tensão com ideais relacionados à independência jornalística, entre os quais as fontes de financiamento do empreendimento. Para tanto, situamos nossa discussão em um contexto de mudanças no mercado midiático que apontam para um processo de perda de credibilidade da imprensa tradicional como fonte confiável de informação, em paralelo ao crescimento do segmento de mídia alternativa no país; somados a transformações no mercado de trabalho em jornalismo, em que a oferta de vagas para formação superior está em descompasso com as demissões em massa ocorridas nas redações ao longo dos últimos anos.

### **Um nicho mercadológico: empreendedorismo e imprensa alternativa no Brasil**

A última década foi marcada pelo reconhecimento de meios fora do *mainstream* (ou que se posicionam como alternativos a ele) como fonte de informação jornalística. Para se ter uma ideia do lugar ocupado pelo fenômeno, o Monitor do Debate Político no Meio Digital desenvolvido pelo Grupo de Políticas Públicas em Acesso a Informação da USP (GPoPAI-USP) aponta que cerca de 42% de todas as notícias compartilhadas no *Facebook* são provenientes de meios alternativos, sendo 29% de meios alternativos classificados como “de esquerda”. E isso se dá, em boa dose, mediante a necessidade menos latente e mais manifestada de públicos que procuram informações para alimentar discussões e reforçar pontos de vistas.

Sob a perspectiva do jornalismo, evoluções tecnológicas e transformações de alguma forma relacionadas à profissionalização da atividade jornalística no país e ao contexto histórico em que estas se deram tiveram impacto prático e concreto dentro das redações, assim como na mentalidade dos jornalistas e na forma como eles passaram a enxergar a atividade profissional. Ao longo de décadas ganhou

força a premissa, entre os jornalistas brasileiros, de que o verdadeiro jornalismo só poderia ser realizado fora das organizações jornalísticas tradicionais, em face das restrições que os compromissos políticos e econômicos destas instituições apresentam à liberdade necessária para o trabalho desses profissionais, cujas origens remetem à imprensa alternativa das décadas de 1960/70 (KUCINSKI, 2001). Nesse período foi forjada no imaginário profissional daquela e das próximas gerações a noção de que o verdadeiro jornalismo somente seria possível de ser realizado fora da empresa jornalística, uma vez que dentro delas os interesses dos donos dos jornais seriam privilegiados em detrimento da autonomia profissional do jornalista (DE MAGALHÃES CARVALHO; ALBUQUERQUE, 2017).

Em paralelo, o processo de “modernização” implementado pelos donos de jornais, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, envolveu redução de custos e a defesa de interesses comerciais, muitas vezes imbricados ao noticiário – apesar de ressaltada a separação formal entre esses departamentos (jornalismo e departamento comercial inclusive ocupavam, e ainda ocupam, espaços distintos em um jornal, em geral andares diferentes dentro da empresa). Nos anos 70, a introdução de computadores nas redações norte-americanas já havia mudado profundamente o ambiente profissional antes mesmo da *web* entrar em cena no dia a dia dos jornais. “As relações entre o negócio e os lados editoriais dos jornais foram desfocadas. Pedia-se aos jornalistas que fizessem mais com menos e com menos autonomia” (RYFE, 2012, p.41, tradução nossa). No Brasil essas mudanças contribuíram para nutrir um ideal de “jornalismo sem jornal”, pelo menos na dimensão corrente de jornal enquanto organização capitalista, voltada para a obtenção de lucro. Segundo essa perspectiva, que encontrou o seu caráter exemplar na experiência da imprensa alternativa que teve lugar no país durante o regime militar que vigorou entre 1964 e 1985, o jornalismo só seria realmente praticado longe das empresas de notícia, porque dentro delas não haveria liberdade ou autonomia para tal.

Portanto, podemos identificar entre os fatores que contribuíram para o desenvolvimento da imprensa alternativa entre os anos 60 e 80, o processo de modernização das redações, a censura vinda de fora e as restrições auto-impostas pelos próprios jornais que limitavam a produção intelectual dos jornalistas. Fatores que se relacionam, em essência, à construção de todo um imaginário em torno da atividade jornalística, vinculados à noção de independência, e que encontraram no

jornalismo empreendedor uma de suas expressões. Essa noção de independência deve ser considerada em três sentidos, principalmente: a) primeiramente, e mais basilar para o *ethos* profissional, de que o verdadeiro jornalismo só se daria mediante autonomia do jornalista para apurar e escrever suas reportagens; b) independência também entendida como desvinculação partidária ou ideológica; c) além da noção de que era fundamental para um meio de comunicação não ficar na esteira de interesses econômicos ou políticos, com a independência sendo alcançada desvinculando-se a atividade jornalística de patrocinadores, financiadores e/ou anunciantes que pudessem exercer pressão sobre o trabalho da imprensa.

Sob esse último ponto de vista, saber “quem paga as contas”, quem financia a atividade, ainda é considerado um divisor de águas. No caso de veículos de mídia tradicional, como a Revista *Veja*, que desde os anos 70 comemora grande número de páginas dedicadas a anúncios, a publicidade abundante e proveniente de diferentes patrocinadores é apontada como sinônimo de autonomia. Em editorial de 1973, o então editor Mino Carta informava 75 páginas de anúncios alcançadas. Trinta e três anos depois, a premissa de que publicidade aponta o caminho para a independência permanece em voga. Em 2006, a revista comemorava “100 páginas de publicidade, o que permitiu à redação dedicar outra centena delas a matérias jornalísticas”, enfatizando que, além de “saudável”, a relação entre publicidade e jornalismo “é de crucial importância para a manutenção da qualidade e da independência da imprensa”. (CARTA AO LEITOR, 19/12/2006, ed. 412)

Para veículos de linhas alternativas, por outro lado, o recebimento de financiamento proveniente de fontes ligadas a governos, partidos, ao “mercado” ou mesmo a instituições identificadas com o modelo liberal econômico, como a *Fundação Ford* e a *Open Society*, pode gerar críticas quanto à credibilidade e isenção desses meios de comunicação, emergindo classificações depreciativas para esses canais e seus agentes, como “partidários”, “cooptados”, “ideologicamente alinhados” ou mesmo “chapa-branca.

A dependência se torna preocupante não apenas devido à instabilidade em que é exposta a saúde financeira das organizações. Afinal, também é preciso refletir sobre as pressões que podem advir do financiamento. A questão levantada não reivindica a ausência de uma linha de pensamento que norteie as ações das organizações financiadas, mas a possível influência e predomínio da perspectiva dos financiadores (PAULINO; XAVIER, 2015, p.159).

Essa última perspectiva se deve ao lastro deixado pelos alternativos do regime militar, de aversão ao espírito capitalista (KUCINSKI, 2001), e que levou a um entendimento, mais radical, que relaciona independência a organizações “sem fins lucrativos”. Fenômeno que ainda apresenta desdobramentos na segunda década dos anos 2000, aliado ao aumento da oferta de cursos de formação em jornalismo produzindo novas gerações de diplomados que não serão absorvidos pelas redações, inchando ainda mais um mercado já saturado e no qual os “passaralhos” já viraram rotina.

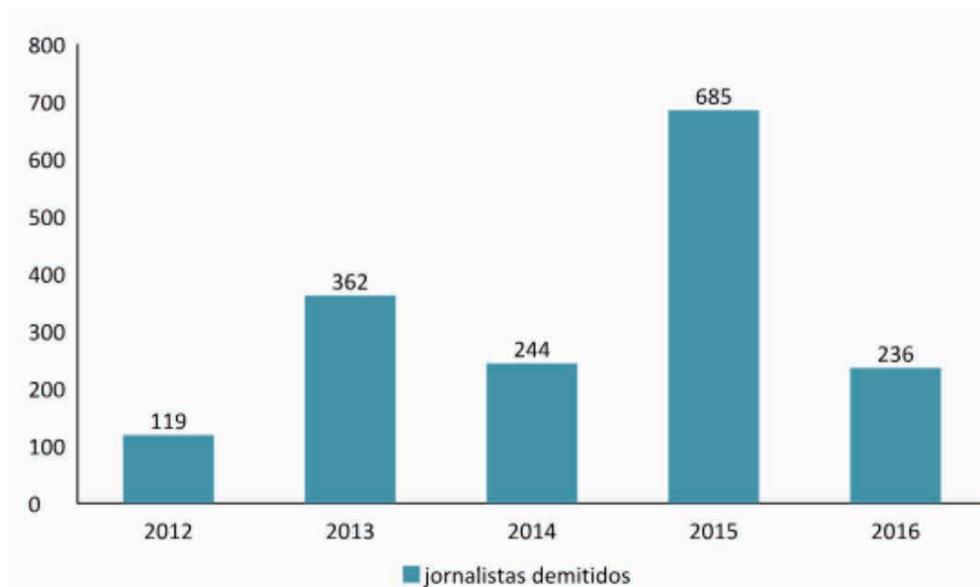
### **Um panorama do atual mercado de trabalho em jornalismo**

Para se ter uma ideia do atual mercado de trabalho na área, em janeiro de 2017 havia 58.718 vagas autorizadas pelo Ministério da Educação em cursos de graduação em Jornalismo (Fonte: e-MEC), uma expansão de oferta que teve início na década de 1990. Conforme apontado no estudo “Perfil Profissional do Jornalismo Brasileiro”, até 1970 havia apenas 18 cursos de Jornalismo com turmas abertas no Brasil; em 1980 eram 51 e 61 em 1990. Em 2000, já se identifica um grande aumento no número de cursos: havia 137 cursos com turmas abertas no país; mas o grande salto se verifica na década seguinte, com o número de escolas de Jornalismo subindo para 317. “Quintuplicou em vinte anos, quase triplicou desde 2000.” (PONTES; MICK, 2013, p.59).

O mercado de trabalho, por outro lado, tem passado por transformações que indicam um caminho oposto à da expansão da oferta de vagas no ensino superior. Ano após ano tem se mantido um sistema de demissões em massa nas principais redações do país. Entre 2012 e 2016 foram registradas 5.750 demissões em empresas de mídia no Brasil, sendo 1646 de jornalistas (gráfico 1). A maioria dos “passaralhos” se concentra nos jornais, que respondem por 49% do total das demissões, encabeçados pelos grupos Estado (12%), Folha (12%) e Infoglobo (12%); seguidos por veículos de rádio e TV (24%). Isoladamente, a *Editora Abril* é a que concentra o maior número de demissões no período, 177 jornalistas, com destaque para as demissões ocorridas em 2015, 84 no total (Fonte: Volt Data Lab). Nos Estados Unidos, o cenário também não é dos mais animadores, com o número de jornalistas e dos jornais que os empregam, encolhendo. Em 2006, os jornais diários empregavam cerca de 55 mil jornalistas. Em 2010 esse número

tinha caído 25 por cento, para 41 mil – mais ou menos o mesmo contingente que estava empregado em 1975 (RYFE, p. 173, livre trad.).

**Gráfico 1:** “Passaralhos” no Brasil: número de demissões de jornalistas nos últimos anos



Fonte: Dados Volt Data Lab<sup>2</sup> (Creative Commons), Gráfico elaborado pela autora.

No Brasil começa a ganhar força em meados dos anos 2000 um movimento de migração de jornalistas em direção à blogosfera de modo a atuarem como “imprensa independente”, com destaque para os blogs de política. Um processo do qual participam profissionais ainda descobrindo o território do jornalismo, jornalistas de renome, recém egressos de grandes redações, como Luiz Carlos Azenha (*Viomundo*), Rodrigo Vianna (*Escrivinhador*) e Marco Aurélio Mello (*Doladodelá*) – todos ex-globais. Ao lado deles, também desbravavam o mercado online profissionais experientes no ramo da comunicação que carregavam para a *web* um referencial de jornalismo alternativo aliado a uma prática profissional desvinculada de grandes organizações midiáticas, como é o caso de Renato Rovai, cujo site da *Revista Fórum/blog do Rovai* - incluídos no *Portal Fórum*, que agrega uma rede de blogs, entre eles o de Rodrigo Vianna - fazem parte do leque de empreendimentos de sua empresa do segmento progressista *Publisher Brasil*. A **tabela 1** destaca alguns desses perfis empresariais, todos do segmento progressista.

<sup>2</sup> Estudo disponível em: <http://passaralhos.voltdata.info/>. Acesso 5 jan. 2017.

Tabela 1: Jornalismo empreendedor no Brasil, exemplos do segmento progressista

Jornalista Empreendedor	Empreendimento de origem	Ano de fundação	Site/blog atual (2017)
Luis Nassif	Dinheiro Vivo	1987	Jornal GGN/Luis Nassif Online
Renato Rovai	Publisher Brasil	1994	Portal Fórum/Blog do Rovai
Paulo Henrique Amorim	PHA Comunicação e Serviços	1997	Conversa Afiada
Miguel do Rosário	Coffee Business	1991	O Cafezinho

Fonte: Elaborado pela autora.

Nota-se que são iniciativas cujas origens antecedem a entrada desses agentes na *web*, os quais foram capazes de acompanhar as evoluções tecnológicas e tirar proveito delas, em especial no que tange à construção de capilaridade na rede e busca por manutenção, renovação e ampliação de audiência, assim como de sobrevivência no mercado jornalístico. Perguntado sobre o surgimento do blog *Conversa Afiada*, Paulo Henrique Amorim resumiu: “Fui para a internet com o objetivo de dominar a tecnologia – o meio – mais atual para poder continuar o trabalho de repórter. Não tenho especial fascínio pela internet. Não quero é ser ultrapassado por ela” (AMORIM, 2017, entrevista à autora).

Para a construção de credibilidade em torno do segmento progressista enquanto mídia alternativa, de modo a enfatizar a “autoridade jornalística” desses blogueiros, há um reforço coletivo das partes, por meio da construção de redes que incluem o uso de links e citações mencionando postagens presentes nas páginas uns dos outros (DE MAGALHÃES CARVALHO, 2017). Independentemente das estratégias utilizadas para conquistar projeção, “o crescimento dos blogs como meio de comunicação política impacta na circulação da informação política mais amplamente na sociedade ao expandir as formas como a política pode ser coberta” (CARLSON, 2007, p. 275, tradução nossa). E essa expansão da blogosfera, não apenas no Brasil, se dá em meio ao colapso de um modelo normativo de jornalismo que tem, na queda de credibilidade, seu principal indicador – apesar de não ser o único.

Por exemplo, onde o blogging foi uma vez em grande parte defenestrado do jornalismo como o trabalho dos amadores, nos últimos anos os limites do jornalismo expandiram-se para incluir blogging como uma forma aceitável para disseminar a notícia. Tal movimento não é um fracasso da matriz, mas sim um indicador da maleabilidade das fronteiras do jornalismo ao longo do tempo. As investigações longitudinais de expulsão e expansão devem ser encorajadas (CARLSON, 2015 p.12, tradução nossa).

## Jornalismo empreendedor no Brasil: origens do fenômeno contemporâneo

A metamorfose de uma atividade “amadora” para “profissional” faz parte da evolução dos blogs tanto quanto da faceta contemporânea do jornalismo empreendedor. Antes de seguirmos com nossa discussão, cabe ponderar que o conceito “jornalismo empreendedor” ainda carece de delimitações. E avançar no que diz de uma melhor conceptualização do fenômeno é um de nossos objetivos neste artigo. São poucos os estudos que se debruçam sobre o tema com robustez. Em geral, os trabalhos existentes tangenciam o assunto ou adotam o conceito como algo dado. A pesquisa de Voz & Singer (2016) sobre utilização da expressão “jornalismo empreendedor” em publicações empresariais norte-americanas aponta nessa direção. Para os autores, a diversidade de definições encontradas tem em comum a ênfase na inovação e elaboração de estratégias de negócios, incluindo a segmentação de nichos de audiência, mas também a imprecisão quanto ao que de fato significaria o termo.

No Brasil, também são raras as pesquisas em profundidade sobre o fenômeno dos jornalistas empreendedores, com vistas a um entendimento conceitual, mesmo que a partir da experiência de outros países. De modo geral, o empreendedorismo no jornalismo tem sido associado a trabalho freelance, no qual o jornalista é um profissional autônomo que oferece um produto ou presta serviço a empresas ou veículos-clientes (ver RAINHO, 2008). Entre os estudos, destaca-se o de Carbasse (2015, p.271) que, com maior cautela, enfatiza que “o jornalista empreendedor não produz seus conteúdos para vendê-los a um terceiro para difusão, mas para ele mesmo divulgá-los e valorizá-los”, diferentemente do freelancer. Perspectiva esta que indica o entrelaçamento entre as atividades de jornalismo e as comerciais, ocupadas por um mesmo indivíduo, guiado simultaneamente pelas lógicas “do jornalista e a do empresário de mídia”, também deixando aberta a possibilidade de atuação não individual, com equipes pequenas e papéis menos definidos e fluidos, algo apresentado como “espírito startup”. O empreendedorismo como algo necessário à sobrevivência do jornalista, em meio às mudanças pelas quais tem passado o mercado de trabalho, tende a ser encarado como algo positivo, “situado como potencial modelo alternativo de produção” (OLIVEIRA; GROHMANN, 2015, p.129) em relação aos modelos tradicionais de emprego, perspectiva problematizada *en passant* neste último estudo citado.

A expressão “jornalismo empreendedor” é utilizada neste trabalho para nomear a junção entre jornalismo e negócio/atividade comercial, mas que, diferentemente das grandes empresas do ramo, possui contexto caracterizado por iniciativas protagonizadas por um ou um número bastante restrito de profissionais atuantes no segmento de notícia. São empreendimentos de “um homem só” viabilizados ou facilitados pelos avanços tecnológicos das últimas décadas. Empreender significa, dentro desse contexto, profissionalizar a atividade jornalística, a qual é transformada em modelo de negócio a fim de disputar um nicho no mercado midiático - o que envolve geração de receita a partir de diversas fontes de financiamento, que podem ser adotadas isoladamente ou em conjunto (como recebimento de recursos de publicidade pública, anunciantes privados, doações, participação em editais de financiamento, cobrança de assinaturas), mas não necessariamente obtenção de lucro. O jornalista empreendedor, portanto, seria menos um aventureiro e mais um profissional, diplomado ou não, que se volta ao mercado em busca de realização profissional ou sobrevivência financeira – objetivos entendidos muitas vezes como antípodas de um mesmo espectro por agentes do segmento progressista.

O grau de institucionalização desses empreendimentos também varia, podendo ser entendidos como “menos institucionalizados” aqueles em que há acúmulo de papéis em apenas um indivíduo, em contraste com a existência de estruturas (pré)organizacionais mais definidas, com divisões de funções, adoção de normas internas de procedimento, sendo nestes últimos mais identificáveis traços de burocratização (sobre esse processo, abordando especificamente o desenvolvimento organizacional em blogs, ver LOWRE et al., 2011).

A afirmação em torno da emergência de um “jornalismo empreendedor” traz consigo alguns dilemas e merece ponderações. Primeiramente, o jornalismo é uma atividade marcada pelo espírito empreendedor ao longo de sua história, em particular ao nos voltarmos para o modelo anglo-americano e sua adaptação em outros países (cf. CHALABY, 1996; RAFTER, 2016). No Brasil, ainda durante o período em que vigorou no país a ditadura militar, é possível identificar iniciativas que apontam para o papel empreendedor de muitos jornalistas que ainda hoje despontam nesse segmento – sejam projetos de mídias alternativas ou vinculados a um perfil jornalístico mais empresarial. Nesta seara, destaca-se o pioneirismo do italiano Mino Carta, que iniciou carreira como jornalista no Brasil na *Editora*

*Abril*, nos anos 1960, para a qual trabalhou dirigindo a equipe de criação das revistas *Quatro Rodas* (1960) e *Veja* (1966). Entre outros projetos, foi também o responsável pela fundação da revista *IstoÉ* (1976), como sócio de Domingos Alzugaray; pelo *Jornal da Republica* (1979), com Cláudio Abramo; e de *Carta Capital* (1994), da qual é diretor de redação. Quando perguntado sobre liberdade para produzir e editar os próprios textos, como blogueiro (*Blog do Mino*, 2006-2009) ou no jornalismo convencional, Mino Carta respondeu: “Ah, eu sou livre desde 1976, porque a partir de 76 – ou seja, já faz 32 anos, eu tenho de inventar meus empregos. Ninguém me dá emprego nesse lindo país” (CARTA, 2008<sup>3</sup> apud FREITAS, 2010, p.171).

As décadas seguintes à abertura política também se mostraram profícuas a iniciativas de jornalistas empreendedores. Ainda nos anos 80, Luís Nassif, que acumulava experiência como jornalista da imprensa tradicional, montou seu primeiro boletim eletrônico voltado para o mercado. No fim da mesma década, surgiu a agência de informação *Dinheiro Vivo*, empreendimento que se desenvolveu em paralelo à atividade de Nassif na imprensa tradicional e que tem no *Jornal GGN* e no blog *Luís Nassif Online* suas mais fortes expressões na *web*. “[O jornal GGN] sempre foi uma empresa, uma agência de informações. Mesmo no meu tempo de Folha lá, quando eu fui pra Folha, eu já tinha. Eu montei a *Dinheiro Vivo* em 87. Então eu sempre mantive a *Dinheiro Vivo* aí, uma empresa com vida própria” (NASSIF, 2017, entrevista à autora).

Outro exemplo de empreendedor, já se dedicando ao seguimento alternativo/progressista em um primeiro momento do negócio, é Renato Rovai. Jornalista desde o fim dos anos 80, acumulou experiência na imprensa tradicional, indo trabalhar no movimento sindical nos anos 90, lançando e editando a revista do Sindicatos dos Bancários, fundação da empresa *Publisher Brasil*. A “entrada na rede” se dá na sequência do lançamento da *Revista Fórum* (impresa), durante o FSM de Porto Alegre, em 2001. Em 2010, Rovai também protagonizou a fundação da Associação Brasileira de Empresas e Empreendedores da Comunicação (*Altercom*), ao lado de Joaquim Palhares (*Agência Carta Maior*). A instituição congrega pequenas empresas e empreendedores individuais de comunicação, como os blogueiros progressistas Eduardo Guimarães (*Blog da Cidadania*), Luiz Carlos

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida a Eduardo Luiz Viveiros de Freitas.

Azenha (*Viomundo*), Marcelo Salles (*Fazendo Media*), Marco Aurélio Weissheimer (*RS Urgente*) e Rodrigo Vianna (*Escrevinhador*), e possui como objetivo “defender interesses políticos e econômicos das empresas e empreendedores de comunicação comprometidos com os princípios da democratização do acesso à comunicação, da pluralidade e da liberdade de expressão” (PALHARES, 2010).

Também da década de noventa é a agência de notícias *PHA Comunicação e Serviços*, de *Paulo Henrique Amorim*. O blog *Conversa Afiada* só entraria em atividade em 2006, hospedado pelo portal *IG* até 2008, quando teve seu contrato rescindido pela empresa. Entretanto, quando Amorim criou sua empresa, ele editava e ancorava o programa de economia *Conversa Afiada*, na *TV Cultura*, cujo vínculo existiu até o início de 2000. Dentre os jornalistas empreendedores destacados na **tabela 1**, Miguel do Rosário se apresenta como o que mais precocemente adentrou o ramo empresarial e cujo currículo não seria marcado pela passagem por organizações jornalísticas. Da atividade no jornal familiar especializado em café, o *Coffee Business*, fundado pelo pai, Rosário partiu para iniciativas próprias que, paulatinamente, foram construindo seu capital simbólico no campo da política e longe das grandes redações.

[...] quando meu pai faleceu eu já era sub editor e escrevia a maior parte das matérias, meu pai escrevia o editorial principal, mas eu escrevia quase tudo e eu já tinha um diagramador profissional fazendo o serviço e eu estava escrevendo as matérias sobre café. Isso foi importante para mim, pois isso me deu uma experiência que eu usei muito para me tornar blogueiro que foi a experiência de fazer tudo, uma experiência vertical de trabalhar o marketing, a diagramação, o design, a comercialização porque era isso que eu fazia, eu era editor do jornal, eu era dono do jornal então eu fazia tudo, eu era responsável por tudo, de estratégias. Eu nunca tive, eu nunca encarei o jornalismo como uma função de apenas sentar e escrever uma matéria sobre um assunto. Para mim era uma coisa integrada [...]. (Rosário, 2017)

## **Dos embates e contradições inerentes ao conceito de “jornalismo empreendedor”**

Para esses empreendedores, pequenos comercialmente e em equipe, a questão do financiamento é crucial para sobrevivência assim como para a construção de sua própria identidade enquanto agente midiático. Com a sedimentação e

disseminação de uma “cultura de jornalismo” cujo pilar é a noção de “notícia”, aliada à expansão dos grandes empreendimentos jornalísticos, cristalizou-se a noção de que jornalismo enquanto prática era uma atividade desvinculada da geração de recursos – esta a cargo de um departamento comercial ou financeiro vinculado ao jornal, porém separado das redações. Como vimos, no Brasil essa segregação foi acentuada no imaginário dos jornalistas a partir dos anos 60/70, com a aversão ao próprio espírito capitalista – este que carrega consigo a valorização da livre iniciativa. O jornalismo empreendedor contemporâneo abala essa noção, borrando essas demarcações normativas, colocando simultaneamente uma ou poucas pessoas a cargo desses papéis e vendo, no “espírito empreendedor” a libertação profissional do jornalista. E isso se torna mais claro conforme observamos a evolução dos blogs, sobretudo quando passam a ser utilizados profissionalmente. A tecnologia trazida pela evolução da internet facilitou não apenas a realização de “jornalismo sem jornal” como, paradoxalmente, a aproximação de jornalistas com o negócio de fazer jornal – agora compartimentado em uma categoria positiva, um dos desdobramentos do ideal de “libertação” do jornalista do assalariamento, dos constrangimentos que fazem parte do dia a dia das redações, por fim, das “amarras” do jornal enquanto empresa.

123

A junção entre geração de renda e jornalistas, porém, tende a se tornar novamente mais demarcada com o avanço desses empreendimentos, conforme o veículo cresce enquanto negócio – passando de meios onde é dada vazão ao desejo de se expressar com liberdade, para empreendimentos altamente competitivos no nicho em que atuam. Estudos da mídia alternativa têm demonstrado que, apesar dos ideais democráticos que a norteiam, mesmo as estruturas que se percebem horizontais e igualitárias começam a inclinar-se à hierarquia conforme evoluem, adotando características burocráticas – apesar de na maioria dos casos incipientes e modestas (LOWREY et al., 2011).

Nossas observações sobre o nicho progressista brasileiro apontam nessa direção. Em geral, conforme o empreendimento evolui, ocorre contratação de pessoal e adoção de procedimentos organizacionais como a divisão de trabalho e tarefas. O maior grau de institucionalização do blog acaba, por sua vez, trazendo de volta ao universo do jornalismo empreendedor a separação formal entre departamentos, o jornalístico e o comercial. Um exemplo é o *Conversa Afiada* de Paulo Henrique Amorim que, apesar de modesta para os padrões das grandes

corporações, apresenta uma estrutura empresarial que o distingue de outras iniciativas da blogosfera, em especial os blogs “de um homem só”. Centrado no jornalista *Paulo Henrique Amorim*, possui dois editores, uma estagiária e uma diretora administrativa.

Além da divisão de funções, percebe-se também a complexificação da iniciativa empresarial enquanto negócio. A *Revista Fórum*, de Renato Rovai, por exemplo, possui um “projeto editorial” e um “projeto comercial”, este último com vistas à obtenção de financiamento para a atividade jornalística.

[...] mas é bem verdade que rola um preconceito muito grande das agências de publicidade, do mercado com veículos e produtos com as características da *Fórum*. No Brasil você tem que fazer algo para os interesses do mercado, e não ao contrário: um projeto editorial que dê certo e que o mercado, porque considera que tem um público ali que pode se interessar por ele, venha e garanta a sua sustentabilidade. (ROVAI, 2016, entrevista à autora)

A perspectiva de Rovai é compartilhada por outros blogueiros do segmento progressista, como Luiz Carlos Azenha, para quem “há um tremendo preconceito ideológico do ‘mercado’ brasileiro contra a opinião de esquerda” (AZENHA, 2017, entrevista à autora). O financiamento dessas iniciativas volta-se para viabilizar a manutenção da existência desses agentes no sistema midiático, seja provendo algum retorno para o sustento de seu responsável, garantindo a periodicidade das postagens, o pagamento de colaboradores ou funcionários – no caso de empreendimentos mais elaborados profissionalmente – ou a realização de trabalhos jornalísticos que exigem mais recursos, como reportagens de cunho investigativo. Em particular, o *crowdfunding* (vaquinhas coletivas) está muito relacionado ao ideal de jornalismo independente, de serviço de interesse público financiado pelo povo – neste caso, a própria audiência do veículo (cf. CARVAJAL; GARCIA-AVILÉS; GONZALEZ, 2012). Por outro lado, recursos provenientes de verbas públicas ou da iniciativa privada, seja ela empresarial ou fruto de subvenção concedida por instituições de fomento, em geral internacionais, são geradores de controvérsias por representarem ameaças em potencial à verdadeira liberdade de imprensa, via controle financeiro exercido por governos ou entidades ligadas ao modelo liberal de economia (DOWNIE JR.; SCHUDSON, 2009). Tais críticas relacionam-se de forma bastante estreita ao ideal de (bom) jornalismo compartilhado pelos jornalistas brasileiro, principalmente no que concerne à busca por independência e autonomia profissional.

## À guisa de conclusão

As novas tecnologias trazidas pela evolução da internet facilitaram não apenas a realização de um “jornalismo sem jornal” como, paradoxalmente, a aproximação de jornalistas com o negócio de fazer jornal – agora compartimentado em uma categoria positiva, um dos desdobramentos do ideal de “libertação” do jornalista do assalariamento, dos constrangimentos que fazem parte do dia a dia das redações, por fim, das “amarras” do jornal enquanto empresa. O fenômeno “jornalismo empreendedor” que se desenvolve na internet, portanto, deve ser compreendido como resultado de um processo que contribuiu para a construção de uma mentalidade entre os jornalistas brasileiros em relação ao que de fato deve (ou deveria) ser o jornalismo – e, por sua vez, *como* ele *precisa* ser exercido.

Em paralelo ao plano dos ideais ou da constituição de um ethos profissional, esse processo de migração de jornalistas para a rede, atuando empresarialmente, foi permeado por mudanças profundas nas condições de trabalho dentro das redações e das ofertas de vagas em cursos de formação profissional. Desta maneira, o jornalismo empreendedor não se configura apenas como um objetivo, mas se apresentou como uma necessidade para as novas gerações de jornalistas. Isso é perceptível quando se observa as diferenças entre a trajetória profissional de jornalistas expoentes – que tiveram em seu currículo experiência adquirida em grandes redações e que se iniciaram como empreendedores em concomitância ou *a posteriori* a essas atividades – com a de gerações mais recentes, cuja carreira já se dá imbricada ao empreendedorismo, como o depoimento de Miguel do Rosário deixa ver.

De todo modo, o perfil empreendedor se relaciona à sobrevivência – financeira e, para muitos, principalmente profissional, como jornalista. E isso significa compreender o espírito do tempo e a ele se adaptar. Na segunda década de 2000, muitos desses agentes que migraram para a blogosfera acumulam também perfis em redes sociais, ao lado de outros recém-chegados ao mercado midiático online. A segmentação político-ideológica do mercado de notícias é algo que faz bastante sentido e que se insere na lógica de redes sociais, bem como na do jornalismo empreendedor que, em última instância, renova-se com a ajuda da tecnologia, mas que também busca perpetuar a essência do que a comunidade jornalística brasileira, em geral, entende como ideal de jornalismo.

## Referências

CARVAJAL, Miguel; García-Avilés, José A. & González, José L. Crowdfunding and non-profit media. *Journalism Practicie*, v.6, n.5-6, p. 638-647, 2012.

CARBASSE, Renaud. Tino para os negócios e bom jornalismo? A figura do jornalista empreendedor nos debates sobre o futuro da profissão. *Brazilian Journalism Research*, vol.1, n.1, p. 262-283, 2015.

CARLSON, Matt. Introduction: The many boundaries of journalism. In: Boundaries of journalism.. In: Carlson, Matt; Lewis, Seth C. Boundaries of *Journalism*. 1. ed. Abingdon; New York: Routledge, p.1-18, 2015.

\_\_\_\_\_. Blogs and journalistic authority: the role of blogs in US Election Day in 2004. *Journalism Studies*. England: University of Leeds, v.8, n.2, 2007.

CHALABY, Jean K. Journalism as an Anglo-American invention: a comparison of the development of French and Anglo-American journalism, 1830s-1920s. *European Journal of Communication*, London [etc], v.11 n.3, p.303-326, 1996. Trad. para o port. por MTGF de Albuquerque. Rev. de A. de Albuquerque.

DE MAGALHÃES CARVALHO, Eleonora. *Jornalismo em rede: a blogosfera progressista como ecossistema midiático*. Niterói, 2017. 255f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes e Comunicação Social, Niterói, 2017.

DE MAGALHÃES CARVALHO, Eleonora; ALBUQUERQUE, Afonso. A Blogosfera Progressista e a releitura do modelo de jornalismo independente no Brasil In: Comunicação e Cidadania Política.1 ed.Bauru: Unesp, 2017, v.1, p. 305-324.

CARTA AO LEITOR. *Publicidade em Veja*. Revista Veja, 19/12/2006, ed. 412.

DOWNIE Jr., Leonard; SCHUDSON, Michael. *The Reconstruction of American Journalism: a report*. Columbia University School of Journalism, 2009.

FISH, Stanley. *Is there a text in the class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Pree, 1980.

FREITAS, Eduardo Luiz Viveiros. *Política e internet: 4 jornalistas (blogueiros) em novos tempos*. 2010. 196f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontíficia Universidade de São Paulo, SP.

GARDEN, Mary. Defining blog: a fool's errand or a necessary undertaking. *Journalism* 13 (4), p. 483-499, 2011.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991; Edusp 2ª ed. 2001

LYCARIO, Diógenes; MAGALHÃES, Eleonora; ALBUQUERQUE, Afonso. Noticiário "objetivo" em liquidação: a decadência do padrão "catch-all" na

mídia comercial. REVISTA FAMECOS (ONLINE). , v.25, p.1 - 19, 2018.

LOWREY, Wilson; PARROTT, Scott and MEADE, Tom. When blogs become organizations. Sage: *Journalism*, v.12, n.243, p. 243-259, 2011.

OLIVEIRA, Michelle Roxo & GROHMANN, Rafael. O jornalista empreendedor: uma reflexão inicial sobre jornalismo, flexibilização do trabalho e os sentidos do empreendedorismo no campo profissional. *Líbero* (FACASPER), v. 18, p. 123-131, 2015.

PALHARES, Joaquim Ernesto. “A rede de comunicação alternativa ainda é fraca, mas seu poder vem crescendo”. *Intervozes*, 2010. Entrevista concedida a Jacson Segundo - Observatório do Direito à Comunicação.

PAULINO, Fernando Olibeira; XAVIER, Aline Cristina Rodrigues. Jornalismo sem fins lucrativos: transição, expansão, sustentabilidade e independência. *Rev. Comun. Midiática* (online), Bauru/Sp, v.10, n.1, p. 154-168, jan./abr. 2015.

PEW RESEARCH CENTER. *State of the news media 2009*. Disponível em: <<http://www.stateofthemedias.org/2009/>>. Acesso: 03 jan. 2017.

PONTES, Felipe Simão; MICK, Jacques. Jornalistas que foram jornalistas: um estudo sobre a docência a partir do “Perfil do jornalista brasileiro”. *Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo*, v. 3, n. 12, p.57-78, 2013.

RAFTER, Kevin. Introduction. *Journalism Practice*, v.10, n.2, p.140-142, 2016.

RAINHO, João Marco. *Jornalismo freelance: empreendedorismo na comunicação*. São Paulo: Summus, 2008.

RYFE, David M. *Can journalism survive? An inside look at American newsrooms*. Cambridge/Malden: Polity Press, 2012.

STROUD, Natalie Jomini. *Niche News: the politics of news choice*. New York: Oxford University Press, 2011.

VOS, Tim P.; SINGER, Jane B. Media Discourse About Entrepreneurial Journalism. *Journalism Practice*, v.10, n.2, p143-159, 2016. DOI: 10.1080/17512786.2015.1124730

# Corrupção política e avaliação de governo: o caso da Lava Jato<sup>1</sup>

Érica Anita Baptista<sup>2</sup>

**Resumo:** Os casos de corrupção têm ganhado visibilidade na mídia e influenciam a opinião pública, tornando-se importantes indicadores da percepção dos cidadãos sobre o tema. Neste artigo buscamos compreender como a cobertura midiática da corrupção afeta a percepção da corrupção e a opinião pública, nomeadamente a avaliação de governo. Concentramos o governo Dilma Rousseff no recorte referente ao escândalo da Lava Jato. Por meio de uma análise das revistas Carta Capital, Época, Isto É e Veja, de março de 2014 (início da Operação Lava Jato) à agosto de 2016 (*impeachment*) observamos as nuances da cobertura midiática em relação à visibilidade dos atores e instituições envolvidas no caso. Relacionamos os dados com pesquisas de opinião, considerando as questões referentes à percepção da corrupção, confiança nas instituições, notícias sobre o governo e economia.

**Palavras-chave:** Corrupção política. Escândalo político. Opinião pública. Lava Jato. Dilma Rousseff.

---

<sup>1</sup> Uma versão desse artigo foi apresentada ao 41º Encontro Anual da Anpocs, em 2017. Agradeço pelos tecidos nessa discussão, que contribuíram para aprimorar o trabalho.

<sup>2</sup> Jornalista e doutora em Ciência Política pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, pós-doutoranda no Grupo de Pesquisa em Mídia e Esfera Pública (EME-UFMG). Pesquisadora nos grupos Opinião Pública (UFMG) e no Centro de Investigação Media e Jornalismo (CIMJ - Lisboa)

**Abstract:** Corruption cases have gained visibility in the media and influence public opinion, becoming important indicators of citizens' perception of the issue. In this article we seek to understand how the media coverage of corruption affects the perception of corruption and public opinion, in particular the evaluation of government. We focused on the Dilma Rousseff government in the cut-off regarding the Car Wash scandal. Through an analysis of Carta Capital, Época, Isto É e Veja, from March 2014 (beginning of the Car Wash) to August 2016 (impeachment) we observed the nuances of media coverage in relation to the visibility of the actors and institutions involved in the case. We correlate the data with opinion polls, considering the issues of perception of corruption, trust in institutions, news about government and economy.

129

---

**Keywords:** Political corruption. Political scandal. Public opinion. Car wash. Dilma Rousseff.

## Introdução

A corrupção é um dos fenômenos que atentam contra a qualidade dos serviços públicos afetando diretamente a qualidade de vida dos cidadãos. Ela também pode afetar a confiança dos cidadãos na representação política, erodindo dessa forma a legitimidade e conseqüente estabilidade do regime democrático (MOISÉS, 2010). Assumimos, aqui que a corrupção política pode ser entendida como o uso ilícito da autoridade e do abuso ao poder para benefício próprio em detrimento ao bem estar da sociedade.

Atualmente, o tema da corrupção se apresenta com crescente visibilidade nos meios de comunicação dos regimes políticos democráticos e o Brasil acompanha a tendência com a cobertura midiática recorrente dos casos de corrupção. E se admitimos como relevante a influência da mídia na opinião pública é plausível considerar que a circulação do tema da corrupção nos meios de comunicação pode ser um indicador que auxilia a compreender a percepção da corrupção. Deve-se ter em vista, ainda, que essa capacidade da mídia em participar da formação da opinião pública carrega em sua composição as estratégias midiáticas no tratamento dos conteúdos e no status de visibilidade que estes ganham: indústria midiática do escândalo.

A partir dos aspectos levantados acima e inseridos no projeto “Cobertura jornalística da corrupção política: uma perspectiva comparada”<sup>3</sup>, nossa proposta de trabalho é compreender como a cobertura midiática da corrupção afeta a percepção da corrupção e a opinião pública, nomeadamente a avaliação de governo. Concentramos no governo Dilma Rousseff o recorte referente ao escândalo da Lava Jato. Realizamos uma análise de conteúdo categorial das revistas Carta Capital, Época, Isto É e Veja, de março de 2014 (início da Operação Lava Jato) a agosto de 2016 (impeachment/golpe). Relacionamos os dados com pesquisas de opinião divulgadas no período considerando as questões sobre avaliação de governo, percepção da corrupção e confiança nas instituições.

---

<sup>3</sup> A articulação entre os temas opinião pública, mídia e corrupção motivou a parceria entre a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o Centro de Investigação Media e Jornalismo (CIMJ) da Universidade Nova de Lisboa, a Universidade de Moçambique e outros centros de pesquisa no Brasil a convergirem esforços em um estudo comparativo da representação e percepção da corrupção na cobertura midiática, e as implicações na opinião pública e no comportamento político.

## Corrupção e percepção

Consideramos uma explicação ampla da corrupção que trata do uso ilegal do poder ou da influência para enriquecer a si próprio ou obter algum tipo de benefício, contrariando as convenções legais ou leis em vigor. Mas convém dizer que não se tem um consenso teórico do que seria corrupção no pensamento político ocidental, em função dos aspectos sociais e da própria cultura política, além das questões jurídicas para que se conforme a corrupção em um limite conceitual aplicável a diferentes contextos.

Ainda que não se tenha esse acordo conceitual, são muitos os estudos que se dedicam a compreender a corrupção. Dentre as linhas investigativas, duas se destacam. Uma delas, a teoria da modernização, iniciou-se logo após a Segunda Guerra Mundial, no Estados Unidos, e se baseia nas estruturas organizacionais dos países industrializados para compreender a participação da corrupção nesse cenário. Assim, a tentativa é buscar as variáveis sociais que tiveram na mudança sua base para o desenvolvimento (HUNTINGTON, 1968). Outra vertente de estudos aproxima a ocorrência da corrupção ao interior dos setores públicos e privados, por meio de um favorecimento dos agentes públicos nos modos de suborno e propina (ROSE-ACKERMAN, 1999). A corrupção estaria relacionada a um comportamento conhecido como *rent-seeking*, no qual os agentes procuram maximizar seus lucros privados, independente se essa busca é realizada dentro ou fora regras estabelecidas de conduta. Essa linha de estudos tornou-se hegemônica a partir da década de 1990 e se aplica à nossa proposta de trabalho.

Quanto aos impactos da corrupção, as investigações priorizam o crescimento econômico e o desenvolvimento social, e também passam pela estabilidade política e confiança institucional (HUSTED, 1999; JAIN, 2001; JOHNSTON, 2001; LAMBSDORFFE, 2006; SELIGSON, 2002; TREISMAN, 2007; WARREN, 2004).

Como mencionamos, questões como a cultura política ou mesmo as leis podem dificultar em uma definição da corrupção. E torna-se igualmente difícil mensurar diretamente a corrupção, surgindo, assim, outros recursos como as medidas indiretas, sendo as mais comuns: a vitimização; a percepção; a tolerância e os dados de agências governamentais de controle da corrupção. A medida de percepção tem encontrado lugar nas agendas de pesquisa mais recentes.

É bom frisar a distinção entre “corrupção” e “percepção da corrupção”, sendo que a primeira nos diz da ocorrência do problema, ao passo que a segunda explica a sensação que as pessoas têm na interpretação do seu entorno (CASAS; ROJAS, 2008). A percepção da corrupção também é balizada por questões culturais, na medida em que depende de como a sociedade compreende as regras e do que considera como um desvio (MELGAR et al., 2010; BAPTISTA; FRAIHA, 2014). Esse limite talvez seja um dos principais questionamentos para a confiabilidade da medida de percepção, pois implica em considerar, invariavelmente, o contexto cultural, socioeconômico e institucional. No entanto, consideramos que, ainda sim, seja a medida mais indicada para o caso aqui discutido.

Partimos da suposição de que a mídia participa da formação da opinião pública, assim a percepção da corrupção tem no conteúdo midiático um forte condicionante de aumento ou redução de percepção. Ou seja, se a mídia noticia com recorrência sobre o tema da corrupção e os indivíduos estão muito expostos às mídias, mais eles tendem a perceber a corrupção na sociedade. Muitos autores consideram, ainda, que a mídia privilegia a ótica do escândalo: indústria midiática do escândalo (HEIDENHEIMER et al., 1999; THOMPSON, 2000).

No Brasil, a corrupção é um problema grave e que perpassa governos e acontecimentos históricos. Citamos casos emblemáticos como do ex-presidente Fernando Collor que culminou em *impeachment* em 1992 e o escândalo do Mensalão, cujo caso envolve acusações de compra de votos de parlamentares no Congresso Nacional – julgado em 2012. Recentemente, o caso investigado e de maior repercussão é a Operação Lava Jato, que é conduzida pela Polícia Federal, relativa a um esquema de corrupção que envolve a Petrobras. A magnitude e a importância do caso decorrem dos altos valores envolvidos, do tempo e, sobretudo, da natureza dos implicados, uma vez que percorre agentes públicos e privados. Este trabalho compreende os primeiros 19 meses da Operação Lava Jato e observa a repercussão na avaliação do governo Dilma Rousseff.

### **Agendamento midiático, opinião pública e escândalo**

A mídia compila e hierarquiza os acontecimentos que devemos conhecer, de modo a nos situar no mundo. Os graus de influência dos meios de comunicação devem, porém, ser observados em função do tempo, ou seja, a maior ou menor possibilidade de influência da mídia pode variar de acordo com momentos mais ou menos críticos da sociedade (MCQUAIL, 1996). Em tempos de crise, a mídia parece ser mais influente, sejam crises políticas ou econômicas.

Podemos falar em um contrato de informação, firmado entre a instância produtora da notícia e a receptora, o público. Mas, de todo modo, a informação jornalística tem em seu alicerce as estratégias que, de modo implícito, demonstram seu posicionamento em relação aos fatos e, sobretudo, político, além de orientar o agendamento de temas e a interpretação da instância receptora. Dentre tais estratégias, pode-se destacar: o enquadramento; as estratégias enunciativas; e a orientação argumentativa de raciocínios. A mídia determina os mapas cognitivos que o público deve ter e a opinião pública responde não ao entorno, mas a um pseudoentorno que é criado pela mídia. Lippman (1965) sustenta que entre o entorno e os indivíduos está o pseudoentorno midiático, o qual estimula o seu comportamento.

Consideramos pertinente a este trabalho a ideia de agendamento. Para esta operação, a atuação da mídia se dá no momento em que ela oferece pistas sobre o que é relevante para o público, de modo que ele organize sua própria agenda e decida quais os temas são importantes e devem ocupar espaço no debate público. “Em um nível mais básico, a mídia desempenha uma função definição da agenda em que ela traz eventos a partir do ambiente invisível para a consciência dos cidadãos” (MOY, SCHEUFELE, 2004, p.26, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Nosso pressuposto é de que a mídia pode influenciar a percepção da corrupção e, ainda, que a cobertura midiática trabalha a partir de uma série de estratégias que podem, entre outros, conferir visibilidade ao tema na agenda pública. Assim, sugerimos que a visibilidade e o tratamento do tema da corrupção nos meios de comunicação podem impactar a opinião pública. Em relação à percepção da corrupção e a mídia, diversos estudos têm se dedicado a essa temática e apontam para a crescente visibilidade dos casos de corrupção seja na imprensa ou na internet (BAPTISTA, 2015, 2017; CONTREIRAS, BAPTISTA, 2016; CUNHA, 2014; MESQUITA et al., 2014; NUNOMURA, 2012; TELLES et al., 2014).

Um acontecimento que rompe normas, códigos ou valores que regulam as relações pessoais, políticas, econômicas etc. pode ser considerado um escândalo, seja político, midiático ou sexual. (THOMPSON, 2002). Quando pensamos na corrupção como um escândalo, Chaia (2015) lembra que as práticas corruptas

---

<sup>4</sup> “At the most basic level, the media serve an agenda-setting function in that they bring events from the unseen environment into citizen consciousness” (MOY, SCHEUFELE, 2004, p.26).

podem, eventualmente, se tornar um escândalo, no entanto, nem todo escândalo significa um ato de corrupção. A autora questiona “Quais as condições adicionais para que atividades corruptas se constituam em escândalos?” e comenta que “a corrupção precisa ser descoberta para se tornar escandalosa, pois, se as atividades de corrupção permanecerem escondidas dos outros, estarão protegidas de uma provável investigação pública” (CHAIA, 2015, p. 4). Outra observação que pode ser feita é que o escândalo e sua designação política são comumente e recorrentemente associados à figura política, e com menos frequência a eventos. Mas em alguns casos, como o que trazemos aqui para análise, há muitos atores e instituições implicados.

Sobre o alcance do escândalo, mais do que atrair audiência, como sugerem Aldé e Vasconcellos (2008), podem, também, ser um recurso com finalidades mais estratégicas. Os escândalos podem servir, por exemplo, para desmoralizar uma figura pública favorecendo, talvez, a imagem de outra.

O termo escândalo pode ter mais de uma direção interpretativa. Se por um lado ele pode ser observado como uma conduta desviante de uma norma, antes mesmo que cause a reprovação, por outro lado, também nos referimos ao escândalo pela reação social que a prática de uma conduta desviante causa. Assim, o escândalo tem tanto caminho da prática de um ato escandaloso, quanto o da reação, “[...] por exemplo, a expressão “o escândalo do financiamento ilegal dos partidos” pode ser utilizada para se referir tanto às práticas de financiamento ilegal como à indignação social que produz o conhecimento público de tais práticas” (SANCHEZ, 2014, p.5, tradução nossa)<sup>5</sup>. De toda forma, o que é comum a todas as visões é a carga negativa que o termo escândalo carrega e tudo o que a ele estiver associado.

São muitas as críticas a respeito do papel da mídia no trato das informações políticas, uma vez que é com frequência acusada de destacar apenas seus aspectos negativos. Considerando sua capacidade de influenciar a opinião pública, esse direcionamento negativo pode contribuir para o aumento da descrença na política (MESQUITA et al., 2014; PORTO, 2004). Por outro lado, muitos acreditam que, para o tema da corrupção por exemplo, uma cobertura que conferisse destaque aos

---

<sup>5</sup> [...] por ejemplo, la expresión ‘el escándalo de la financiación ilegal de los partidos’ puede utilizarse para referirse tanto a las prácticas de la financiación ilegal como a la indignación social que produce el conocimiento público de tales prácticas” (SANCHEZ, 2014, p.5).

pontos negativos e de cunho denunciata fosse capaz de impactar no aumento da fiscalização, investigação e punição dos culpados.

Sondagens – como as realizadas pela SECOM, na Pesquisa Brasileira de Mídia – indicam que os cidadãos confiam nos meios de comunicação e os têm como principal fonte de informação. O que reforça a importância do tratamento dado às notícias e o modo como elas podem influenciar na opinião pública.

O escândalo que norteia a produção jornalística da corrupção, observado no Brasil e em outros países, é alimentado, entre outros aspectos, pela ênfase nos agentes envolvidos - normalmente, figuras muito conhecidas - o que ocasiona um déficit nas discussões mais profundas respeito da corrupção e de seus efeitos na sociedade (CONTREIRAS, BAPTISTA, 2015; MIGUEL, COUTINHO, 2007). Tais aspectos nos ajudam a compreender mais da representação da corrupção política no Brasil, marcada pelo privilégio ao escândalo, pelo viés denunciata e de atribuição de culpa. Nesse cenário competem tanto a busca por audiência da mídia quanto um aumento na observação da moral dos políticos, partindo de uma expectativa que sejam, em um primeiro momento, “virtuosos” associados a uma busca incessante de comportamentos reprováveis – o escândalo (TELLES et al., 2014).

O escândalo central ao nosso trabalho é a Operação Lava Jato que se trata de uma investigação conduzida no Brasil pela Polícia Federal relativa a um esquema de corrupção que envolve a Petrobras. A magnitude e a importância do caso decorrem dos altos valores envolvidos, do tempo e, sobretudo, da natureza dos implicados, uma vez que percorre agentes públicos e privados. O nome “Lava Jato” parte da utilização de uma rede de postos de combustíveis e lava a jato para mobilizar recursos ilegais desde 1997. Ainda que as investigações tenham avançado e surjam novas denominações a cada fase, “Lava Jato” permaneceu como o nome mais conhecido.

Em março de 2014, as investigações tiveram início a partir da Justiça Federal de Curitiba. Mais precisamente em 17 de março, a Polícia Federal (PF) deflagrou a Operação Lava Jato que, segundo explica a própria PF, seria uma junção de quatro operações que dizem respeito à corrupção e que apuravam a prática de crimes financeiros e o desvio de recursos públicos<sup>6</sup>. Inicialmente, quatro

---

<sup>6</sup> As quatro operações foram nomeadas como: Dolce Vita, Bidone, Casablanca e Lava Jato.

organizações criminosas, lideradas por operadores do mercado paralelo de câmbio, conhecidos como doleiros, foram investigadas e processadas. O esquema envolve grandes empreiteiras que são acusadas de pagar propina a altos executivos da Petrobras, entre outros agentes públicos. O valor dessa transação variava entre 1% e 5% do total de contratos que eram superfaturados. Os operadores financeiros atuavam na distribuição do suborno.

## Metodologia

Nosso principal interesse neste trabalho é observar as oscilações nas avaliações do governo Dilma em função da variável política escândalos. A partir da literatura e de outras pesquisas, entendemos que a percepção da corrupção pode ter na mídia uma de suas condicionantes e que os acontecimentos de corrupção são, em grande medida, tratados como escândalos nos meios de comunicação. No recorte temporal escolhido, entre 2014 e 2016, o caso de destaque foi a Operação Lava Jato que reúne as características necessárias para ser vista nas duas dimensões propostas por Sanchez (2011): como esse escândalo que é construído na mídia e que também é percebido socialmente como um comportamento reprovável.

136

Nos baseamos em algumas hipóteses para a condução deste trabalho: H1) As notícias sobre o governo implicaram na desaprovação do governo Dilma: comparamos as questões relativas as notícias sobre o governo, extraídas das pesquisas da SECOM e do Ibope, e relacionamos aos dados de avaliação de governo; H2) Quanto maior a percepção da corrupção, menor a confiança Em Dilma Rousseff: observamos a frequência das menções a Dilma Rousseff nas notícias sobre corrupção analisadas em relação às mudanças na confiança na ex-presidenta; H3) A percepção da corrupção no período da Lava Jato reduziu a confiança nas instituições políticas e nas empresas: consideramos a frequência do tema da corrupção nas revistas e a percepção da corrupção enquanto um problema nas pesquisas de opinião, e relacionamos aos dados de confiança nas instituições.

Procedemos com uma análise de conteúdo de quatro revistas semanais - Carta Capital, Época, Isto É e Veja (BARDIN, 1979; KRIPPENDORFF, 1980). Assumimos a construção de amostras aleatórias, considerando 30% das revistas, somando 186 edições analisadas. As peças jornalísticas selecionadas para análise foram codificadas com base em um livro de códigos pré-estabelecido no projeto

“Cobertura jornalística da corrupção política: uma perspectiva comparada”, com as adaptações necessárias ao cumprimento dos objetivos da presente pesquisa doutoral guardadas, entretanto, as ideias fundadoras utilizadas para identificar cenários, atores, instituições e casos de corrupção. As categorias que melhor se aplicam a esta pesquisa são: capa; notícias sobre corrupção; principais atores envolvidos; principais instituições envolvidas; principais ilícitos relacionados; implicações do caso para a sociedade; e menções ao governo.

Também relacionamos as pesquisas de opinião divulgadas entre março de 2014 e agosto de 2016, pela Secretaria de Comunicação da Presidência da República (SECOM), Datafolha, IBOPE e Latinobarômetro, com foco em questões referentes a: avaliação de governo, confiança em Dilma Rousseff, percepção da corrupção, notícias sobre o governo e confiança nas instituições.

### **Avaliação do governo Dilma Rousseff e a Lava Jato**

Analisamos as revistas Carta Capital, Época, Isto É e Veja com o intuito geral de observar uma pequena amostra do que podemos chamar de um comportamento da imprensa na cobertura dos casos de corrupção, nomeadamente, a Lava Jato que se configura como um escândalo. Como proposto anteriormente, a mídia agenda e confere visibilidade a certos temas que circulam nos espaços de discussão pública.

As capas são a primeira impressão do leitor e, portanto, elas anunciam os destaques daquela edição. Nos interessou, portanto, perceber qual a dimensão da visibilidade que o tema da corrupção ocupou nesse espaço. Concluímos que 45,1% das capas cedeu lugar a chamadas sobre casos de corrupção (Tabela 1). O caso de corrupção de maior destaque foi o que se refere à Petrobras e sua visibilidade foi crescendo ao mesmo tempo em que as investigações avançavam e ganhavam destaque no debate público. Nos três anos que compõem nosso *corpus*, em 2015, a corrupção circulou com maior recorrência nas capas (48,6%). No decorrer desse ano, se desenvolveram 13 fases da Operação Lava Jato com a prisão de vários atores políticos e empresários.

**Tabela 1 - Visibilidade do tema da corrupção nas capas das revistas**

			Caso de corrupção na capa		Total
			sim	não	
Ano	2014	Contagem	34	41	75
		%	45,3%	54,7%	100,0%
	2015	Contagem	34	36	70
		%	48,6%	51,4%	100,0%
	2016	Contagem	16	25	41
		%	39,0%	61,0%	100,0%
Total		Contagem	84	102	186
		%	45,2%	54,8%	100,0%

Fonte: Autora (2017).

Também quantificamos a ocorrência de notícias relacionadas à corrupção e a análise revelou que do total de 186 edições, a corrupção esteve presente em 66,12% das notícias. Observando os resultados, o ano de 2016 surge com menos ocorrências, no entanto, o período de análise é menor que os demais anos, o que nos sugere que o tema da corrupção esteve tão ou mais presente quanto nos dois outros anos analisados.

138

**Tabela 2 – Recorrência de notícias relacionadas a corrupção.**

			Total
Ano	2014	Contagem	45
		%	24,19%
	2015	Contagem	49
		%	26,34%
	2016	Contagem	29
		%	15,59%
Total de ocorrências		Contagem	123
		%	100,0%
Total de edições		Contagem	186

Fonte: Baptista (2017).

Em relação a nossa primeira hipótese, de que quanto maior a circulação de notícias negativas sobre o governo maior também era sua desaprovação, encontramos uma relação significativa.

Tabela 3 – Correlação entre as variáveis: avaliação de governo e notícias negativas

Correlações			
		Avaliação de governo	Notícias negativas
Avaliação de governo	Correlação de Pearson		1
	Sig. (2 extremidades)		.000
	N	36	25
Notícias negativas	Correlação de Pearson	-.793**	1
	Sig. (2 extremidades)	.000	
	N	25	25

\*\*A correlação é significativa no nível 0,01 (2 extremidades)

Fonte: Autora (2017).

Tabela 4 – Modelo de regressão simples para a relação entre a avaliação de governo e as notícias negativas

Modelo	B	Coeficientes não padronizados		Coeficientes padronizados	t	Sig.	Intervalo de confiança 95.0% para B	
		Modelo padrão	Beta				Limite superior	Limite inferior
1	(Constante)	50.303	5.819		8.645	.000	38.266	62.340
	Notícias negativas	-.551	.088	-.793	-6.240	.000	-.733	-.368

a. Variável dependente: avaliação de governo

Fonte: Autora (2017).

Trata-se de uma regressão simples e podem existir outros parâmetros não observados, mas ainda que não seja uma oscilação muito expressiva, a relação mostra que o aumento das notícias negativas implica em redução da avaliação de governo.

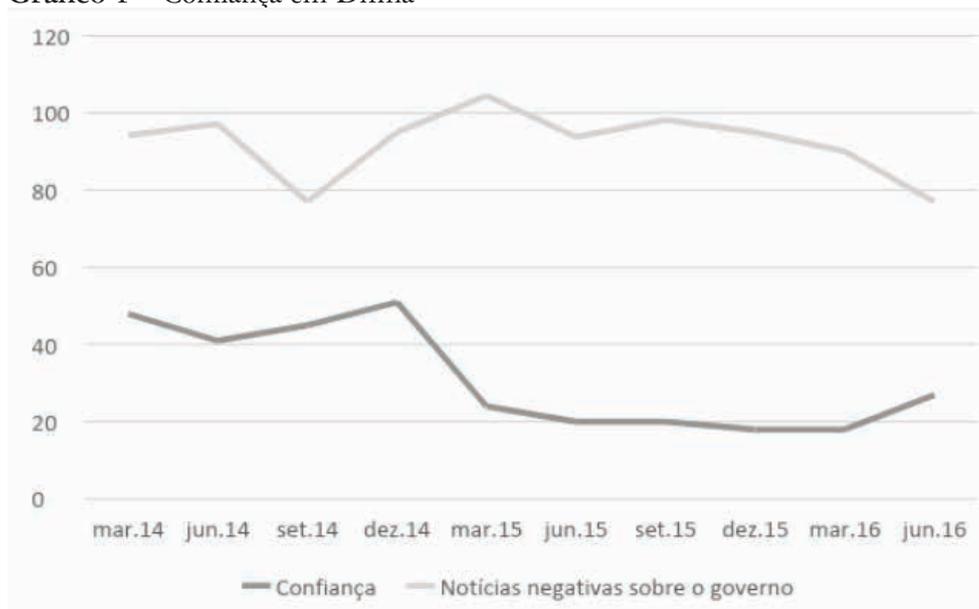
A segunda hipótese propõe que a confiança em Dilma tende a reduzir à medida em que aumenta a percepção da corrupção. A análise das revistas mostrou que a ex-presidenta foi relacionada nas notícias sobre corrupção em 27,4% das edições. De acordo com os anos, as menções seguiram assim:

Tabela 5 – Menções a Dilma Rousseff

Ano	%
2014	42,2
2015	34,6
2016	51,7

Fonte: Autora (2017).

Gráfico 1 – Confiança em Dilma



Fonte: SECOM. Ibope. Elaborado pela autora.

Se observarmos a confiança em Dilma Rousseff e as notícias negativas sobre o governo, as oscilações para menos da confiança encontram explicações no aumento das notícias negativas, ainda que se tenham alguns casos *outliers*. O mesmo não parece ocorrer com clareza quando comparamos com as menções a Dilma nas revistas. De todo modo, podemos dizer que o que é noticiado pela mídia pode influenciar na imagem do governante.

A terceira hipótese sugere que o aumento da percepção da corrupção implicou em queda na confiança nas instituições públicas e privadas, nomeadamente aquelas ligadas à política e as empresas.

No Brasil, a corrupção é um grave problema, em grande medida, por ser vista como inerente à nossa vida política e ela prejudica “a relação dos cidadãos de um Estado com a vida política em geral e não apenas com uma de suas instâncias mais facilmente identificáveis” (BIGNOTTO, 2006, p.83).

Em 2014, o caso da Lava Jato veio à tona, agravando uma situação de descrença na política e da desconfiança nas instituições. Interessante observar

que, a despeito do escândalo envolvendo a Petrobras, o Brasil segue o caminho da maioria dos países da América Latina e vem registrando baixos índices de confiança nas instituições políticas<sup>7</sup>.

Tabela 6 – Confiança nas instituições (%)

	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Corpo de bombeiros	86	83	77	73	81	83	86
Igrejas	72	71	66	66	71	67	72
Polícia Federal						66	70
Forças armadas	72	71	64	62	63	65	68
Escolas públicas	55	55	47	56	57	56	63
Meios de comunicação	65	62	56	54	59	57	61
Bancos	57	56	48	50	49	50	59
Empresas	59	57	51	53	53	55	58
Polícia	55	54	48	48	50	52	57
Organizações da sociedade civil	59	57	49	51	53	52	56
Ministério público						54	54
Poder judiciário	49	53	46	48	46	46	48
Sindicatos	44	44	37	43	41	40	44
Sistema público de saúde	41	42	32	42	34	34	41
Governo da cidade onde mora	47	45	41	<u>42</u>	<u>33</u>	<u>32</u>	<u>38</u>
Eleições / Sistema Eleitoral	52	47	41	<u>43</u>	<u>33</u>	<u>37</u>	<u>35</u>
Governo Federal	53	53	41	<u>43</u>	<u>30</u>	<u>36</u>	<u>26</u>
Congresso Nacional	35	36	29	<u>35</u>	<u>22</u>	<u>22</u>	<u>18</u>
Partidos políticos	28	29	25	<u>30</u>	<u>17</u>	<u>18</u>	<u>17</u>
Presidente da República	60	63	42	<u>44</u>	<u>22</u>	<u>30</u>	<u>14</u>

Fonte: Ibope.

Os valores em destaque na tabela 6 mostram como os acontecimentos relacionados a corrupção implicaram em redução na confiança dos cidadãos. Também é válido observar que os cidadãos confiam mais nas empresas do que nos agentes e instituições políticas. E mesmo que os recentes escândalos de corrupção tenham agravado a desconfiança nos agentes públicos, sobretudo na figura presidencial, é interessante observar que as empresas foram poupadas, a despeito da estreita relação que o setor privado tem com os casos de corrupção, evidenciada na Lava Jato, comprovando apenas em parte nossa terceira hipótese. Nas revistas analisadas, as instituições privadas tiveram muitas menções (Tabela

<sup>7</sup> Ver: Informe Latinobarómetro 2016.

7), no entanto, a atribuição de culpa ficou atrelada aos atores políticos. Isso nos mostra como o conceito da corrupção e o entendimento das práticas corruptas ainda é frágil ao entendimento dos cidadãos que, em grande parte, atribuem a ocorrência (e as consequências danosas) da corrupção somente ao setor público.

**Tabela 7 – Instituições privadas**

Empresa	Menções
Construtora OAS	15,0%
Construtora UTC	13,4%
Construtora Odebrecht	12,3%
Construtora Camargo Corrêa	11,8%
Construtora Andrade Gutierrez	8,0%
Construtora Queiroz Galvão	6,4%
Empreiteira Engevix	5,3%
Toyo Setal Empreendimentos	3,2%
MO Consultoria	2,6%
Mendes Júnior Engenharia	2,1%
SMP&B Comunicação	1,6%

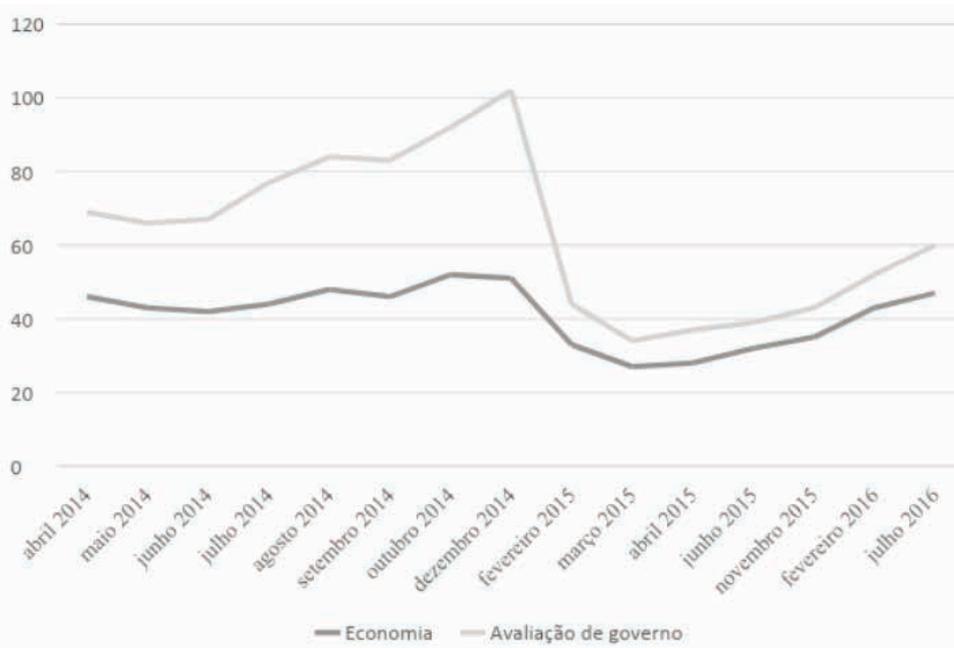
\*As menções que registraram menos de 1% foram excluídas da tabela

\*\*N=186.

Fonte: Autora (2017).

Analisar o impacto das variáveis econômicas na avaliação de governo, apesar de estar na agenda da maioria das pesquisas a esse respeito, não é nosso foco. Procuramos encontrar alguns pontos de variação da avaliação presidencial a partir das variáveis políticas. Assim sendo, optamos por tratar dessa relação como um questionamento que, de toda forma, nos auxilia a pensar nas mudanças na percepção que os cidadãos têm do desempenho do governo, em um contexto em que os escândalos movimentaram os debates públicos.

Observamos nas pesquisas de opinião as questões que avaliavam a percepção da situação econômica do país em comparação a aprovação do governo. No período analisado, as oscilações das avaliações de governo parecem seguir as mudanças no sentimento com relação a economia, de modo que, à medida em que a economia é avaliada como mais positiva a aprovação do governo aumenta. Uma análise mais profunda dessa relação deve ter em conta as variáveis econômicas de modo mais específico, o que fizemos aqui foi apenas uma observação superficial, mas, ainda assim, já é possível notar a relevância da economia.

**Gráfico 2 - Percepção da economia versus Avaliação de governo (2014 - 2016).**

Fonte: Datafolha. Ibope. SECOM. Elaborado pela autora.

Estudos suportam que se economia está em condições favoráveis o público tende a ser mais otimista com relação à política de modo geral. Ao contrário, em situações de economia desfavorável ou em crise, a política torna-se mais sensível às críticas dos cidadãos, sobretudo em relação a temas como a corrupção (CASAS; ROJAS, 2008). Assim, a literatura sugere que os graus de estabilidade econômica e democratização de um regime podem explicar, em alguma medida, a maior ou menor percepção da corrupção (DI JOHN, 2005; SELIGSON, 2006).

Com relação aos ilícitos, os resultados mostram que o crime com mais menções foi pagamento de propina (19,3%), seguido por lavagem de dinheiro (13,4%).

Tabela 8 – Ilícitos mencionados.

Ilícito mencionado	Menções
Pagamento de propina	19,3%
Lavagem de dinheiro	13,4%
Crimes da lei de licitações	6,9%
Corrupção ativa	5,9%
Financiamento ilegal de campanha	4,3%
Tráfico de influências	3,7%

\*As explicações jurídicas sobre os ilícitos não constam nas notícias.

Fonte: Autora (2017).

Os ilícitos com mais menções foram os mais praticados em relação à Lava Jato e os que mais explicam a trama envolvida nesse caso, entre agentes públicos e privados.

Ainda que tenhamos encontrado alguma relação entre a percepção da corrupção, por meio da recorrência do tema nas revistas e nas notícias negativas das pesquisas de opinião, e a avaliação de governo, precisamos ter em mente que as variáveis políticas não respondem sozinhas pelas oscilações na aprovação do governo ou na confiança na figura presidencial. Mas ressaltamos a importância do contexto, já que em um cenário de escândalo, o tema da corrupção foi recorrente e, por consequência, as notícias produzidas a respeito do governo foram prioritariamente negativas, como as pesquisas de opinião evidenciaram.

Trabalharmos com variáveis pouco consideradas nesse tipo de pesquisa e acreditamos que as relações que encontramos nas hipóteses foram bastante significativas. Ademais, ainda que não tenhamos realizado uma análise completa, contemplando o uso de variáveis econômicas e políticas, podemos dizer que a economia faz o pano de fundo e acaba por determinar os índices de aprovação de um governo, de modo que acontecimentos como os escândalos de corrupção, mesmo causando indignação e movimentando a opinião pública, podem ser tolerados em função de uma boa saúde econômica do país (CASAS, ROJAS, 2008; DI JOHN, 2005; SELIGSON, 2006).

## **Considerações finais**

A corrupção é um problema grave e atinge, em maior ou menor grau, economias em diferentes níveis de desenvolvimento e suas consequências podem ser danosas para a qualidade dos serviços, além de comprometer a estabilidade de um sistema político. Por envolver muitas questões, compreender a corrupção, seja do ponto de vista teórico ou prático, ainda é um assunto em aberto e está presente em muitas agendas de pesquisa.

Neste artigo apresentamos a relação possível entre a corrupção e a percepção do fenômeno, a mídia e a avaliação de governo. Talvez seja difícil falar especificamente em efeito quando se trata do envolvimento dessas esferas, porém, podemos observar impactos e associações. No Brasil, assim como se repete em muitos outros países, o tema da corrupção tem grande visibilidade nos meios de

comunicação e pode ter vários reflexos na opinião pública, e nos restringimos a trabalhar com os impactos na avaliação de governo.

Ainda que as variáveis econômicas sejam as mais tradicionais e as que apresentam impactos mais significativos nos estudos de avaliação de governo, outros indicadores também compõem as sondagens e contribuem para as oscilações. Nosso recorte de pesquisa é bastante emblemático por se tratar de dos primeiros anos do maior caso de corrupção investigado no Brasil e que, entre outros acontecimentos, o período ainda registra um *impeachment* presidencial. Assim, consideramos que as variáveis políticas, nomeadamente a variável escândalos e dramas políticos – sendo a Lava Jato o escândalo evidente –, poderiam ter um peso relevante nas mudanças na aprovação do governo. Consideramos, ainda, que a percepção da corrupção tem na mídia uma de suas condicionantes.

A partir dessas questões, procuramos entender um pouco da dinâmica da cobertura das revistas sobre a corrupção, detidamente entre os anos de 2014 e 2016, por ocasião do escândalo da Lava Jato e do impeachment da então presidenta Dilma Rousseff, e buscamos associações com a aprovação do governo.

Em termos descritivos, os dados mostraram que 45,1% das capas das revistas analisadas – Carta Capital, Época, Isto É e Veja – cederam lugar a chamadas sobre casos de corrupção. E a corrupção foi tema em 66,1% das notícias, em 186 edições presentes na análise.

A primeira hipótese propôs que quanto maior a circulação de notícias mais negativas sobre o governo maior também foi sua desaprovação e encontramos uma relação significativa. Reconhecemos nossas limitações, uma vez que tratamos aqui apenas das revistas, mas acreditamos que a inserção de outras mídias possa tornar ainda mais evidente essa relação.

Acreditamos que a medida em que aumentou a percepção da corrupção, a confiança em Dilma Rousseff reduziu, como descrevemos na hipótese 2. A análise das revistas mostrou que a ex-presidenta foi mencionada nas notícias sobre corrupção em 27,4% das edições. E à medida em que aumentavam as notícias negativas sobre o governo, a confiança em Dilma Rousseff reduziu.

Em um terceiro momento, propomos que o aumento da percepção da corrupção implicou em queda na confiança nas instituições públicas e privadas. Confirmamos em partes, pois a redução da confiança dos cidadãos foi mais expressiva entre as instituições relacionadas a política e menos em relação às empresas.

Por fim, observamos percepção da economia em relação a avaliação de governo. Por não ser nosso objetivo tratar das variáveis econômicas, tratamos dessa relação apenas de modo geral e, como esperado, a economia é relevante para os estudos da aprovação de governo. À medida em que o sentimento com relação a economia foi positivo, a avaliação de governo seguiu o mesmo caminho. A literatura suporta a premissa de que a situação econômica favorável condiciona o otimismo dos cidadãos com relação à política.

Nosso objetivo, portanto, foi estabelecer associações entre a percepção da corrupção e a mídia, e entre esse eixo e a avaliação de governo. Delimitamos esse trabalho aos anos de 2014 a 2016 e nos dedicamos às variáveis políticas, mas entendemos que todo o período que compreende as investigações do escândalo da Lava Jato, inserido em um contexto de crise política e econômica, pode ser significativo nos estudos que buscam interpretar as avaliações de governo.

## Referências

- ALDÉ, Alessandra; VASCONCELLOS, Fábio. Ao vivo, de Brasília: escândalo político, oportunismo midiático e circulação de notícias. *Revista de Ciências Sociais* (Fortaleza), v. 39, 2008, p. 36-48.
- BAPTISTA, Érica Anita. *Corrupção e opinião pública: o escândalo da Lava Jato no governo Dilma Rousseff*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Ciência Política. Universidade Federal de Minas Gerais. 2017.
- BAPTISTA, Érica Anita. Internet e escândalos políticos: a corrupção e as eleições municipais de 2012. In: ALDÉ, A.; MARQUES, P. F. J. *Internet e poder local*. Salvador: Edufba, 2015.
- BAPTISTA, E. A.; FRAIHA, P. *Exposição e confiança nos meios de comunicação: efeitos sobre a percepção da corrupção*. In: 38º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu (Minas Gerais), Brasil, 2014.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- CASAS, Diana P. M.; ROJAS, Hernando. Percepciones de corrupción y confianza institucional. In: ROJAS, Hernando *et al.* *Comunicacion y cidadania*. Bogotá: Universidade de Externado, 2011.
- CHAIA, Vera L. M. *Escândalos políticos e eleições no Brasil*. VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (VI COMPOLÍTICA), Rio de Janeiro, 22 a 24 de abril de 2015.
- CONTREIRAS, Patrícia; BAPTISTA, Erica Anita. Cobertura jornalística da Corrupção Política: o caso do Submarinos em 2010. IV Congresso Internacional de Comunicação Política e Estratégias de Campanha da ALICE, Belo Horizonte, Brasil, 2015.
- CUNHA, Isabel F. Visibilidade da cobertura jornalística da corrupção política e

indicadores de opinião pública. In: Cunha, I. F.; Serrano, E. *A cobertura jornalística da corrupção política: sistemas políticos, sistemas midiáticos e enquadramentos legais*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2014.

DI JOHN, Jonathan. Economic liberalization, political instability, and state capacity in Venezuela. *International Political Science Review*, v. 26, n. 1, p. 107-124, 2005.

FILGUEIRAS, Fernando. *Corrupção, democracia e legitimidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HEIDENHEIMER, Arnold.; JOHNSTON, Michael. *Political Corruption: Concepts and Contexts*. 3rd. Ed. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2009.

HEIDENHEIMER, Arnold.; JOHNSTON, Michael; LEVINE, Victor. *Political Corruption*. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1989.

HUSTED, Bryan W. Wealth, Culture, and Corruption. *Journal of International Business Studies*, Houndmills (Hampshire), v. 30, n. 2, p. 339-360, 1999.

JAIN, Arvind K. Corruption: A Review. *Journal of Economic Surveys*, v. 20, n. 4, p. 78- 96, 2001.

JOHNSTON, Michael. The New Corruption Rankings: Implications for Analysis and Reform. **World Congress of the International Political Science Association**, Quebec, Canada, 2001.

Krippendorff, Klaus. 2004. *Content analysis: An introduction to its methodology*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

LAMBSDORFF, Johann G. Causes and consequences of corruption: what do we know from a cross-section of countries? In: ROSE-ACKERMAN, Susan. (Org.) *International Handbook on the Economics of Corruption*. Edward Elgar Publishing, 2006.

LIMA, Venício. *Mídia: crise política e poder no Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006.

MCCOMBS, Maxwell; SHAW, Donald. The agenda setting function of mass media. **Public Opinion Quarterly**, University of Chicago Press, v. 36, n. 2, 1972.

MELGAR, Natalia; ROSSI, Maximo; SMITH, Tom. The perception of corruption in a cross-country perspective: Why are some individuals more perceptive than others? *Economia Aplicada*, v. 14, n. 2, p. 183-198, 2010

MESQUITA, Nuno C.; MOISÉS, José A.; RICO, Bruno. As diferentes dinâmicas da corrupção: mídia, percepção e instituições no contexto brasileiro. In: Cunha, Isabel F.; Serrano, Estrela. *A cobertura jornalística da corrupção política: sistemas políticos, sistemas midiáticos e enquadramentos legais*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2014.

MIGUEL, Luiz Felipe; COUTINHO, Aline. A crise e suas fronteiras: oito meses

- de “mensalão” nos editoriais dos jornais. *Opinião Pública*, v.13, n.1, junho 2007.
- MOISÉS, José Álvaro. Corrupção política e democracia no Brasil contemporâneo. *Revista Latino - Americana de Opinión Pública: investigación social aplicada*, v. 1, n. 0, p. 103-124. 2010.
- NUNOMURA, Eduardo. *O mensalão impresso: o escândalo político-midiático do governo Lula nas páginas de Folha e Veja*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2012.
- PORTO, Mauro. Enquadramentos da mídia e política. In: *Comunicação e política: conceitos e abordagens*. Salvador: EDUFBA/Unesp, 2004. p.74-104.
- ROSE-ACKERMAN, Susan. *Corruption and Government*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- SANCHÉZ, Fernando J. Posibilidades y límites del escándalo político como una forma de control social. *Reis*, n. 66, p. 7-36, 1994.
- SELIGSON, Mitchell A. The Impact of Corruption on Regime Legitimacy: A Comparative Study of Four Latin American Countries. *Journal of Politics*, v. 64, p. 408-433, 2002.
- TELLES, Helcimara; FRAIHA, Pedro; LOPES, Nayla. Meios de Comunicação, corrupção e redes sociais nas eleições para prefeito no Brasil. In: CUNHA, Isabel; SERRANO, Eestrela. *Cobertura jornalística da corrupção política: sistemas políticos, sistemas midiáticos e enquadramentos legais*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2014. p.421-457.
- THOMPSON, John B. *O escândalo político: poder e visibilidade na era da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- TREISMAN, Daniel. What have we learned about the causes of corruption from ten years of cross-national empirical research. *Annual Review of Political Science*, v. 10, p. 211-244, 2007.

## **Crise Política: uma análise das estratégias de comunicação do governo de Michel Temer (PMDB)**

Mariane Motta de Campos<sup>1</sup>

Mayra Regina Coimbra<sup>2</sup>

Luiz Ademir de Oliveira<sup>3</sup>

**Resumo:** O artigo busca analisar a interface mídia e política tomando como objeto de investigação as estratégias de comunicação adotadas pelo governo de Michel Temer (PMDB) diante da crise política que envolve não somente o presidente, mas a maior parte das instituições políticas brasileiras. Tais análises serão desenvolvidas por meio dos estudos dos pronunciamentos realizados por Temer, tomando como recorte os momentos mais importantes da crise no governo. A pesquisa discute questões que envolvem a centralidade da mídia para a política, considerando assim a importância das estratégias de comunicação em um momento de crise política.

149

---

**Palavras-chave:** Comunicação Política; Crise Institucional; Estratégias de Comunicação; Michel Temer (PMDB).

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, e-mail: marianemottacampos@hotmail.com.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, e-mail: mayrarcoimbra@gmail.com.

<sup>3</sup> Mestre em Comunicação Social pela UFMG, mestre e doutor em Ciência Política pelo IUPERJ. Orientador do trabalho, professor do PPGCOM – UFJF, e-mail: luizoli@ufs.edu.br.

**Abstract:** The article analyzes the media and political interface, focusing on the communication strategies adopted by the government of Michel Temer (PMDB) in the face of the political crisis that involves not only the president, but most Brazilian political institutions. Such analyzes will be developed by means of the studies of the pronouncements made by Temer, taking as a cut the most important moments of the crisis in the government. The research discusses issues that involve the centrality of the media to politics, thus considering the importance of communication strategies in a time of political crisis.

150

---

**Keywords:** Political Communication; Institutional Crisis; Communication Strategies; Michel Temer (PMDB).

## Introdução

O artigo tem como proposta analisar o governo do Presidente Michel Temer (PMDB) tendo como perspectiva as estratégias de comunicação adotadas pelo presidente e sua equipe, diante da crise política e da baixa popularidade que o governo vem enfrentando. Tendo em vista a centralidade da mídia para política, é importante trazer análises que colaboram para entendermos como a mídia vem exercendo influência na crise política no Brasil bem como análises sobre como o discurso político tende a atender a lógica midiática. Miguel (2002) destaca a centralidade dos meios de comunicação de massa e digitais na prática política contemporânea, já que a mídia exerce dupla mediação entre líderes e eleitores, bem como retrata a realidade que nos cerca. Por isso é importante destacar a influência da mídia na opinião pública e na atual conjuntura política que nos encontramos.

Santos (1993) afirma que a democracia brasileira tem muitas fragilidades em função de não ter se consolidado nos seus dois eixos considerados centrais: o eixo da participação que se consolidou com o voto universal e o eixo da institucionalização, que, neste caso, funciona mal, porque as regras são alteradas a todo instante. Isso, segundo o autor, gera uma instabilidade institucional. Rupturas no processo democrático já aconteceram em vários momentos da história da República do país, como em 1937 e depois em 1964. Em 1985, iniciou-se finalmente o processo de consolidação democrática e o fato de termos chegado à sétima eleição presidencial (1989, 1994, 1998, 2002, 2006, 2010 e 2014) parecia indicar o fortalecimento da democracia, porém a política brasileira ainda sobre interferências de grupo dominantes e de interesses dos mesmos.

Escrito em 1993, o livro mostra-se muito atual em função da série crise institucional que se agravou desde o *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff (PT) em 31 de agosto de 2016. Para Santos (2017) e Souza (2016), o que houve foi um golpe que já começou a ser articulado desde o Mensalão, intensificou-se a partir das Jornadas de Junho e da eleição acirrada de 2014. Eles afirmam que se trata de um golpe jurídico, midiático e político, que uniu elites econômicas, oligopólios midiáticos e a elite política que se faz presente no Congresso Nacional.

Temer assumiu o governo diante de um processo de *impeachment* questionado e tratado como um golpe por muitos estudiosos e tem de lidar com os desdobramentos da Operação Lava Jato que tem como investigados parte da cúpula do PMDB, partido do atual governo. Mesmo com o apoio de boa parte

do Congresso, Temer tem que lidar ainda com o baixo índice de popularidade<sup>4</sup> e com um enquadramento negativo de um grande conglomerado de mídia, que é a Rede Globo. Diante disso, alguns questionamentos com relação ao papel da mídia na contemporaneidade são importantes e merecem atenção. É imprescindível discutir a importância estratégica da comunicação para contribuir na conquista e manutenção do poder. Nesse sentido, podem ser levantados alguns questionamentos aos quais o artigo pretende responder. Quais estão sendo as estratégias de Temer diante da baixa popularidade? Como a comunicação governamental vem atuando no sentido de lidar com um momento de crise e reverter uma imagem negativa do presidente?

Ao tratar sobre as estratégias de comunicação do governo Temer, tenta-se compreender as imagens de Temer que a equipe de comunicação busca passar, bem como os artifícios que ele vem criando para reforçar e afirmar seu poder. Como referencial teórico parte-se da discussão da relação simbiótica entre mídia e política (BOURDIEU, 1986; RODRIGUES, 1990; LIMA, 2006), do processo de midiaticização que vem ocorrendo no terreno social (FAUSTO NETO, 2008; BRAGA, 2012), do personalismo e da dimensão espetacular presentes na política

(MANIN, 1995; DEBORD, 1997; GOMES, 2004). O objeto de análise do artigo são os pronunciamentos feitos pelo presidente Temer em quatro momentos de crise do seu governo: (I) Após a divulgação das delações da JBS, que citam Temer; (II) Após manifestações contra o governo depois da divulgação das delações; (III) Após o Procurador Geral da República, Rodrigo Janot, apresentar denúncia de corrupção passiva contra Temer; (IV) Após a votação na Câmara dos Deputados que decidiu pelo arquivamento do processo contra Temer. Para a análise, será adotada como metodologia a Análise de Conteúdo (BARDIN, 1997).

## Referencial Teórico

---

<sup>4</sup> Segundo pesquisa do Ibope realizada em abril de 2017, 79% da população desaprova o governo Temer e segundo a Pesquisa Ipsos, também realizada em abril, 87% dos brasileiros rejeitam o governo Temer.

Dados retirados da matéria publicada pelo site BBC Brasil, intitulada: Aprovação de Temer cai a 10%; 92% veem país no rumo errado, <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-39713534>; acesso em junho de 2017. E da matéria publicada pelo Portal Uol, intitulada: Reprovação ao governo Temer chega a pior índice, aponta pesquisa, <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2017/03/1871512-reprovacao-a-governo-temer-chega-a-pior-indice-aponta-pesquisa.shtml>; acesso em junho de 2017.

O artigo traz uma discussão sobre a centralidade da mídia para a política nas sociedades contemporâneas, tendo em vista que hoje os campos sociais precisam recorrer à mídia para garantir visibilidade e legitimar seus discursos. Discute-se, também, a crescente midiaticização da vida social. Além disso, foca no debate sobre o personalismo e a espetacularização decorrentes da relação simbiótica entre mídia e política.

### Centralidade da mídia

Ao discutir as estratégias de comunicação na política, é imprescindível tratar da centralidade da mídia para a política e a relação simbiótica entre esses campos. Segundo Venício de Lima (2006), a política nos regimes democráticos é uma atividade eminente pública e visível, ou, é o que deveria ser. E é a mídia que define o que é público, ou seja, a mídia torna público o que for de seu interesse. Com isso, para se ter visibilidade, a política depende da mídia, bem como a mídia depende da política para se pautar e até por questões mercadológicas. A partir daí, podemos perceber a centralidade da mídia para a política, bem como a relação de simbiose tensionada entre os campos.

Para isso, Lima (2006) aponta sete teses sobre a centralidade da mídia para a política: (a) a mídia passa a ocupar um espaço de centralidade nas sociedades contemporâneas; (b) não há política nacional sem a mídia – já que é preciso garantir a visibilidade e a legitimidade no campo midiático; (c) a mídia está substituindo os partidos políticos em várias de suas funções tradicionais, como gerar e transmitir informações políticas, exercer o poder de fiscalização, definir cenários políticos; (d) a mídia alterou radicalmente as campanhas eleitorais, que hoje precisam ser pensadas estrategicamente em função de como as mídias serão utilizadas, tanto as mídias massivas como as digitais; (e) a mídia transformou-se em importante ator social e político, com forte poder de interferência no cenário político e eleitoral, tendo como exemplos evidentes o processo de *impeachment* da ex-presidente Dilma em que a grande mídia foi um ator fundamental para legitimar o golpe e mais recentemente no caso de condenação e prisão do ex-presidente Lula, além da forma como a mídia tem desconstruindo a política como o espaço dos escândalos, da corrupção, sem fazer ressalvas do espaço da política como espaço de cidadania; (f) as condições históricas e sociais em que o sistema de mídia foi implantado no Brasil que potencializaram o poder dos grandes grupos

de mídia, que se deu nos anos 70, mas se mantém até os dias de hoje; (g) as características históricas da população brasileira quando se efetivou a implantação do sistema de mídia no país em que se tinham altos índices de analfabetismo, o que fez com que a mídia tivesse maior poder simbólico sobre os indivíduos e a falta de uma visão crítica.

Ao discutir a interface comunicação e política, é imprescindível tratar dos conceitos de campo definidos por Bourdieu (1986). O campo, segundo o autor, é um espaço de disputa entre dominantes e dominados. Todo campo, segundo Bourdieu, almeja a autonomia e o fechamento para si próprio, mas no caso da política o fechamento é limitado já que esse campo precisa se abrir aos simples eleitores.

O campo midiático pode ser entendido também a partir da contribuição de Rodrigues (1990). Na perspectiva do autor, a visibilidade social em ampla escala é difícil hoje de ser alcançada sem passar pelos espaços midiáticos. A atuação das mídias no tecido social envolve a publicização de informações, a tematização de agendas, a construção de cenários e ações que garantem a existência pública de um acontecimento. Rodrigues explica que o campo midiático avoca a tarefa de servir de campo de mediação social, em que os demais campos, como o da política, buscam visibilidade e legitimidade. Por isso, o autor explica que o discurso midiático cumpre cinco funções estratégicas: (a) visibilidade – dar visibilidade aos outros campos sociais; (b) legitimidade – reforçar as ações dos outros campos; (c) naturalização – naturalizar não somente as mídias como o repertório discursivo; (d) exacerbação dos diferendos – trabalha com a polarização dos grupos políticos, por exemplo; (e) compatibilização – em momentos em que é importante integrar os grupos, a mídia faz o posto, busca um discurso que unifique.

Na literatura de Comunicação Política vários autores discutem a relação cada vez mais simbiótica e tensa entre o campo da política e a instância comunicativa midiática. Para Lima (2006), a democracia é o regime do poder visível da coisa pública e a política seria a atividade pública (visível) relativa às coisas públicas (do Estado). Assim, começa a relação da política com a mídia, uma dependendo da outra. Segundo Luís Felipe Miguel (2003), a visibilidade nos meios de comunicação é importante para o reconhecimento público, ou seja, para o crescimento na carreira política deve-se ter essa visibilidade, que é alterada ou reafirmada pelos meios de comunicação. Miguel afirma que a mídia interfere na

estruturação da carreira política já que influencia na produção de capital político. A partir do momento em que o indivíduo com alta visibilidade midiática pode conquistar cargos mais elevados na carreira política, a mídia torna-se uma fonte de capital político. O autor nomeia essa relação complexa entre mídia e política como “simbiose tencionada”.

### Sociedade Mediatizada

Se para alguns autores a mídia ocupa um espaço de centralidade da vida social (Rodrigues, 1990; Lima, 2004), há um debate mais atual e em aberto sobre o crescente processo de mediação, já que a mídia hoje está disseminada no cotidiano dos indivíduos, alterando a lógica de funcionamento da própria sociedade. Nesse âmbito de investigação, Hjarvard (2012), ao teorizar a mídia como agente de mudança social e cultural, estuda a mediação como um processo de dupla face no qual a mídia se transforma em uma instituição semi-independente na sociedade à qual outras instituições têm que se adaptar. Na perspectiva do autor, não se pode tratar a mídia como uma instituição separada das demais, como a cultura, a família e a religião. Pensava-se que os meios de comunicação eram tecnologias que as organizações e os partidos políticos optavam ou não em usar. Desde a última década, segundo o autor, a mídia tornou-se parte integral do funcionamento de outras instituições, embora tenha alcançado um grau de autodeterminação e autoridade que obriga estas instituições, em maior ou menor grau, a submeterem-se a sua lógica.

No artigo “Circuitos *versus* campos sociais”, José Luiz Braga (2012) tem o objetivo, justamente, de refletir sobre uma das consequências significativas que a mediação apresenta na sociedade contemporânea – “que é um atravessamento dos campos sociais estabelecidos, gerando situações indeterminadas e experimentações correlatas” (BRAGA, 2012, p.31). O autor acredita que, principalmente em função do surgimento e disseminação das mídias digitais hoje há novos circuitos informativos e comunicacionais que começam a fragilizar o poder dos campos sociais instituídos.

Antes de aprofundar no conceito de mediação, Braga diferencia do conceito de mediação que surge, especialmente, nos trabalhos de autores vinculados aos Estudos Culturais como Jesús Martín-Barbero. Ao contrário das visões de que o sujeito é um receptor passivo em relação às mensagens da mídia,

Barbero trata da inserção cultural do receptor. Nesse sentido, para Barbero (2009), citado por Braga (2012), mediação refere-se ao relacionamento do ser humano com a realidade que o circunda, que inclui o mundo natural e a sociedade. “A ideia de mediação corresponde à percepção de que não temos um conhecimento direto dessa realidade – nosso relacionamento com o ‘real’ é sempre intermediado por um ‘estar na realidade’ em modo situado, por um ponto de vista – que é social, cultural, psicológico. O ser humano vê o mundo pelas lentes de sua inserção histórico-cultural, por seu momento” (BRAGA, 2012, p.32).

Os mediadores na relação entre o que é produzido pela mídia e o que é recebido pelos indivíduos são diversos elementos, como a linguagem, a história de vida, a inserção de classe, as experiências práticas e o mundo social bem como os campos sociais de inserção. Esclarecido o conceito de mediação, Braga busca elucidar o conceito de mediação, já antecipando que se trata de um conceito em construção, tendo em vista os novos dispositivos tecnológicos que também são culturais e sociais. Segundo o autor, com a mediação crescente dos processos sociais em geral, constata-se uma aceleração e diversificação de modos pelos quais a sociedade interage com a sociedade. Braga faz uma ressalva de que a mediação não deve ser circunscrita à indústria cultural e às inovações tecnológicas. Ao contrário, ele diz que o conceito – “em fase de construção” – solicita uma abrangência maior que remete, principalmente à ação interacional.

Fausto Neto (2010) traz contribuições para esclarecer o conceito de mediação. O autor enfatiza um desenvolvimento da concepção de circulação e aponta que estamos vivendo uma transição da chamada “sociedade dos meios” para “sociedade mediada”. Segundo Fausto Neto, no período de ênfase dos meios, a circulação era vista sob a ótica da transmissão, como a passagem de uma mensagem de um polo emissor para um polo receptor, em que os ruídos eram vistos como negativos para a eficácia comunicativa. Trata-se de uma visão linear da comunicação, superada nos anos 70 do século XX. Na sociedade mediada, há a percepção de que os receptores são ativos e a circulação passa a ser vista como o espaço do reconhecimento e dos desvios produzidos pela apropriação. A mídia como arena pública constitui-se num espaço de maiores possibilidades de ocorrência interacional, na prática social, além de possibilidades de descobertas no processo de investigação científica, como salienta Fausto Neto (2010). “Os receptores perambulam por várias mídias, migrando em seus contatos com os

mesmos, quebrando zonas clássicas de fidelização” (FAUSTO NETO, 2010, p.12).

Braga argumenta que o processo de midiaticização afeta a lógica de funcionamento dos campos sociais. Ele reconhece que na era moderna os campos sociais se autonomizaram e se tornaram consolidados enquanto estruturas hierarquicamente definidas, conforme aponta Bourdieu (1986). Por outro lado, Rodrigues (1990) aponta a centralidade da mídia que avoca a tarefa de ser mediadora da vida social. Entretanto, na sociedade midiaticizada, este funcionamento dos campos sociais de forma tão rígida começa a ser quebrado. “Entretanto, na sociedade em midiaticização, já não se podem apreender os processos sociais segundo essa inclusão de um campo especialmente por meio da cessão de mediações pelos outros campos sociais ao campo midiático” (BRAGA, 2012, p. 43).

Ao fazer uma contraposição entre campos sociais e circuitos, Braga argumenta que cada setor ou processo de sociedade participa de circuitos múltiplos. São circuitos que envolvem momentos dialógicos, momentos especializados, numa mistura de avanços tecnológicos e culturais. “Com a midiaticização crescente, os campos sociais, que antes podiam interagir com outros campos segundo processos marcados por lógicas próprias e por negociações mais ou menos específicas de fronteiras, são crescentemente atravessados por circuitos diversos (BRAGA, 2012, p.44).

No entanto, Braga reconhece que os campos sociais buscam se adaptar aos novos circuitos impostos pelos dispositivos tecnológicos e culturais. Estes, segundo o autor, atuam sobre os processos, inventam, redirecionam ou participam da estabilização de procedimentos da midiaticização. O autor afirma que houve uma certa resistência dos campos sociais em função destes novos circuitos, tendo em vista que coloca em risco, de certa forma, as hierarquias e poderes instituídos.

### **O personalismo e a espetacularização**

Em decorrência da simbiose entre mídia e política tem-se uma crescente espetacularização do discurso. Nesse sentido, o processo teatral, dramatúrgico e espetacular que os campos sociais assumem está relacionado à lógica espetacular da mídia. Antes de entrar na discussão da espetacularização propiciada pela mídia, é importante tecer considerações acerca do trabalho de Erving Goffman (2013),

que argumenta que a vida social é tecida por interações sociais pautadas num jogo de representação social e teatral. Os indivíduos exercem papéis e, no jogo de interações, mudam de máscaras sociais conforme o processo de interlocução.

Gomes (2004), por sua vez, explica que a política, para sobreviver, precisa se acomodar à lógica da cultura midiática, que é regida por uma natureza espetacular. Entende-se por espetacularização, sob a ótica do autor, o fato de a mídia acionar três subsistemas: a diversão, o drama e a ruptura das regularidades. Tudo o que entra na mídia precisa atender a um desses subsistemas. A política, então, torna-se mais dramatizada, porque se vive da criação de fatos novos e surpreendentes. Além disso, mesmo quando se tem uma onda de denúncias e escândalos, não deixa de ser divertida.

Debord (1997), que tem uma visão bem crítica em relação ao capitalismo e à indústria cultural, afirma que a mídia se constitui como um forte elemento na vida da sociedade. Segundo o autor, por meio do processo de alienação, conceito apropriado da visão marxista, a mídia impõe a sociedade à passividade. Por isso, a opinião pública desaparece em meio ao cenário dominado pelas informações midiáticas.

Para Gomes (2004), o jornalismo político destaca-se nessa prática de usar a teatralização ao empregar, por exemplo, o uso de músicas em campanhas ou até o discurso informal, que é utilizado de forma não autêntica por muitos políticos ou candidatos. Segundo Gomes, há um crescente interesse do jornalismo pela dramatização, principalmente depois da televisão. Gomes afirma que se o jornalismo busca desqualificar algumas encenações protagonizadas por políticos é porque ele mesmo quer controlar o espetáculo político.

A opinião pública se constrói através dos meios de comunicação. E os *mass media*, para Gomes, atuam como vitrines da indústria cultural. A mídia busca grandes audiências por meio da espetacularização, utiliza o poder de interferência na opinião pública para lucrar, vendendo a notícia e interferindo em setores importantes da sociedade como a política. O cenário político é mediado pelos *mass media* que não retratam a realidade, mas sim criam versões da realidade a partir de interesses editoriais, políticos e econômicos.

Para Gomes (2004), a cultura midiática é gerada diante de condições sociais que os meios de comunicação oferecem ao público ao emitir informações. Por isso, somente é possível compreender todo o processo de ligação entre

espetáculo e sociedade se analisarmos efetivamente o processo cultural e de valores da sociedade. Com isso, percebe-se que a importância desse tema para a interface mídia e política é a discussão da forma como os discursos políticos são construídos e lançados na mídia, pois a mídia é apenas mais um agente da espetacularização, juntamente com a cultura, e a política.

A interface mídia e política tem como consequência a mudança no fazer político a partir de processos, como o crescente personalismo em detrimento dos partidos políticos. A política passa a ser centrada nos líderes personalistas e ganha um caráter mais plebiscitário (Manin, 1995). Manin destaca que antes os partidos políticos se preocupavam em apresentar o plano de governo e se comprometiam a cumpri-lo caso chegassem ao poder. Porém, segundo Manin, nos dias atuais, a estratégia eleitoral dos candidatos e dos partidos fundamenta-se, em vez disso, na construção de imagens vagas que projetam a personalidade dos líderes. O autor aponta que como consequência dessa personalização as eleições já não têm mais como foco o cidadão e suas reivindicações. Manin cria tipos ideais de democracia representativa e afirma que saímos de uma democracia de partidos, que vigorou até os anos 80, para uma democracia de público, centrada no papel central da mídia e nos líderes personalistas.

## **Análise das estratégias de comunicação utilizadas por Michel Temer**

### **Metodologia e contexto político**

Procedemos de uma análise do discurso político de Michel Temer no período de crise em seu governo. Parte-se da compreensão de Bardin (1997), que compreende a análise de conteúdo como um método que aplica tanto técnicas quantitativas como qualitativas e visa a obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores que permitam ao pesquisador fazer inferências sobre o objeto investigado. É feita em três etapas: (a) pré-análise do material coletado; (b) fase de categorização e (c) fase de inferências. Para analisar os pronunciamentos e discursos do presidente Michel Temer foram definidas as seguintes categorias de análise: (1) Imagem do presidente e seu governo; (2) Ataque aos adversários; (3) Temáticas acionadas; (4) Dimensão teatral e espetacular.

Antes de entrarmos na análise, é importante compreender o contexto político. O governo Temer teve início no dia 12 de maio de 2016, quando assumiu interinamente até o fim do julgamento da presidenta Dilma Rousseff. E

no dia 31 de agosto Temer assumiu o posto de Presidente de forma definitiva. Ao chegar à Presidência em meio a uma crise econômica, Temer propôs uma série de reformas para a recuperação da economia. A primeira delas foi aprovada por meio da PEC 55, que impõe limites de gastos futuros do governo federal, podendo cortar gastos inclusive de setores essenciais a população como saúde e educação. A PEC 55 foi aprovada em dezembro de 2016 e demonstrou a força da base aliada do governo Temer. A Reforma Trabalhista, também muito questionada pelas Centrais Sindicais, foi aprovada em 11 de julho de 2017. A Reforma da Previdência também vem sendo discutida e é considerada essencial pelo governo para estabilizar a economia e reduzir os gastos públicos, mas, por outro lado, é uma das reformas mais criticadas pela oposição, pelos movimentos sociais e organizações sindicais. Para os movimentos de esquerda, todas essas reformas significam um retrocesso em termos de perda de direitos dos trabalhadores, garantidos tanto pela CLT como pela Constituição de 1988.

Porém, essas reformas impopulares, bem como o envolvimento da cúpula do governo Temer e do próprio Presidente em esquemas de corrupção, têm contribuído para a queda de popularidade de Temer. Segundo pesquisa do Ibope realizada em abril de 2017, 79% da população desaprova o governo Temer e segundo a Pesquisa Ipsos, também realizada em abril, 87% dos brasileiros rejeitam o governo Temer. Diante da impopularidade diversas manifestações pedindo a saída de Temer e contra as reformas trabalhistas e da Previdência aconteceram em várias partes do país.

A crise do governo Temer aumentou ainda mais, após a divulgação da mídia, no dia 18 de maio, sobre as delações dos donos da Empresa JBS, Joesley Batista e Wesley Batista que gravaram conversa como Presidente Temer dando aval para comprar o silêncio do ex-deputado preso Eduardo Cunha. Os empresários denunciaram também o senador Aécio Neves (PSDB) e Guido Mantega (PT), ex-ministro da fazenda do Governo Dilma. Essas delações levaram o Supremo Tribunal Federal (STF) a autorizar abertura de inquérito contra o Presidente Michel Temer (PMDB). Além disso, a base governista se desestabilizou e desde então uma crise política assola não somente o Governo Federal, mas também toda a política nacional que vive uma instabilidade e incertezas para a disputa eleitoral em 2018.

No período de 6 a 9 de junho de 2016, o governo Temer passou por outro

momento tenso, com o julgamento no Tribunal Superior Eleitoral (TSE) da ação impetrada em 2014 pelo PSDB para cassar a chapa então eleita de Dilma Rousseff (PT) e Michel Temer (PMDB). Por 4 votos a 3, a chapa não foi cassada e manteve Temer no poder, mas gerou uma série de questionamentos ao TSE, principalmente ao presidente do Tribunal, o ministro Gilmar Mendes, que, anteriormente, quando Dilma estava no poder, defendia uma apuração e julgamento da chapa com um posicionamento crítico.

Após as denúncias dos executivos da empresa JBS, a Procuradoria abriu inquérito contra Temer, acusando-o de ter recebido a propina que Rodrigo Rocha Loures (PMDB) recebeu da JBS. A denúncia contra Temer passou primeiro pela Comissão de Constituição e Justiça (CCJ) da Câmara que rejeitou o parecer pela admissibilidade da denúncia contra o presidente Michel Temer, e aprovou o relatório substitutivo que sugeria o arquivamento do processo. Após isso, foi aberta a votação na Câmara dos Deputados, que poderia ser favorável ou não ao relatório da CCJ. Por 267 votos a 227 o Plenário votou a favor do relatório da CCJ, que recomendava a rejeição da denúncia da Procuradoria Geral da República por crime de corrupção passiva contra o presidente Michel Temer. Com isso, Temer só poderá ser julgado após a sua saída da Presidência e mais uma vez a força da base aliada do governo venceu.

161

### **Análise de conteúdo dos pronunciamentos de Dilma Rousseff (PT)**

Pretende-se, a partir de agora, analisar os pronunciamentos e coletivas realizados por Michel Temer (PMDB) em quatro principais momentos de crise em seu governo: (1) Após a divulgação das delações da JBS, que citam Temer; (2) Após manifestações contra o governo depois da divulgação das delações; (3) Após Rodrigo Janot, Procurador Geral da República, apresentar denúncia de corrupção passiva contra Temer; (4) Após a votação na Câmara dos Deputados que decidiu pelo arquivamento do processo contra Temer.

### **Quadro 1: Pronunciamentos de Michel Temer**

Data:	Cidade/Estado:	Ocasão do pronunciamento ou declaração
18 de maio de 2017	Brasília/Distrito Federal	Declaração à imprensa após a divulgação da delação da JBS
25 de maio de 2017	Brasília/Distrito Federal	Pronunciamento publicado em Redes Sociais após manifestações contra o governo
27 de junho de 2017	Brasília/Distrito Federal	Declaração à imprensa após Procuradoria apresentar denúncia
02 de agosto de 2017	Brasília/Distrito Federal	Declaração à imprensa após votação favorável ao governo, que decide pelo arquivamento do processo.

Fonte: Dos autores, 2018.

### Imagem do presidente e seu governo

Na segunda categoria de análise, é retratado o número de vezes que o presidente Michel Temer utiliza da fala para construir sua imagem pessoal, falando de atributos e de capital político (honra, carreira) e de seu governo, seja reafirmando suas qualidades pessoais e de seu governo, ou seja mostrando o apoio que recebe. Por meio da análise de conteúdo, observamos que o presidente Temer acionou mais vezes a sua imagem e de seu governo quando se pronunciou após a denúncia da Procuradoria e após a decisão no Plenário da Câmara a seu favor. No primeiro discurso, no dia 18 de maio de 2017, o presidente fez menção ao seu nome três vezes; no segundo discurso, no dia 25 de maio, também três vezes; já no terceiro discurso, no dia 27 de junho, foram oito referências a seu nome; e no dia 2 de agosto, cinco referências, totalizando 19 menções, o que reforça a ideia do personalismo (Manin, 1995).

Durante os discursos, ao falar sobre seu governo, Temer destacava a retomada da economia e as reformas que viriam em seu governo. “E é diante dessa eloquente decisão que eu posso dizer que agora seguiremos em frente com as ações necessárias para concluir o trabalho que meu governo começou, convenhamos, há pouco mais de um ano. Estamos retirando o Brasil da mais grave crise econômica de nossa história. Embora seja repetitivo, eu digo que é urgente colocar o País nos trilhos do crescimento, da geração de empregos, da modernização e da justiça social.” (TEMER, discurso no dia 2 de agosto).

Ao construir sua imagem, Temer enfatiza seus atributos pessoais e morais: “Convenhamos, de vez em quando eu brinco que eu já tenho mais de 50 anos, e eu tive ao longo da vida, uma vida, graças a Deus, muito produtiva e muito limpa.”

(Temer, discurso no dia 27 de junho). Manin (1995) destaca que antes os partidos políticos se preocupavam em apresentar o plano de governo e se comprometiam a cumpri-lo caso chegassem ao poder. Porém, hoje a estratégia eleitoral dos candidatos e dos partidos repousa, em vez disso, na construção de imagens vagas que projetam a personalidade dos líderes. Percebe-se isso ao analisar os discursos de Temer que aciona seus atributos pessoais e traz o personalismo aos seus discursos. Temer enfatiza também em seus discursos seu capital político, falando de sua carreira como deputado e como advogado: “Nada tenho a esconder, sempre honrei meu nome, na universidade, na vida pública, na vida profissional, nos meus escritos, nos meus trabalhos”, (TEMER, discurso do dia 18 de maio). É importante discutir aqui o conceito de capital político extraído de Bourdieu (1986), que indica que o reconhecimento social permite que alguns indivíduos, mais do que outros, sejam aceitos como atores políticos. A carreira política e o capital político estabelecem, então, uma relação entre eles. Isso porque é necessário capital para alavancar a carreira política, da mesma forma que a ocupação de cargos mais elevados na carreira política atraem capital. Ao acionar seu capital político Temer busca demonstrar o merecimento de estar no cargo de presidente.

O presidente aciona também o apoio que recebe para reafirmar sua governabilidade, trazendo isso como algo positivo a sua imagem: “E faremos também, posso hoje assegurar, com o apoio que a Câmara dos Deputados acabou nos dando, faremos todas as demais reformas estruturantes que o País necessita”, (TEMER, discurso do dia 2 de agosto).

163

### **Ataque aos adversários**

Ao tratar da propaganda negativa, Borba (2015) enfatiza que nos Estados Unidos, um dos principais fenômenos que podem ser observados é a crescente utilização da propaganda negativa como estratégia de campanha. Para o autor, a propaganda negativa é persuasiva, uma vez que estimula o medo e a ansiedade, associando riscos à candidatura do adversário. No entanto, o autor ressalta que em um sistema multipartidário os ataques são menos frequentes e no caso do presidente Temer que tem uma base aliada forte no Congresso, os ataques são mais restritos ao executivo da JBS, Joesley Batista, que o denuncia em delação.

Nesta categoria, o presidente procurou trabalhar mais a sua imagem e uma agenda positiva, do que fazer ataques aos adversários. Nos discursos do dia 18 de maio, 25 de maio e 2 de agosto, não houve qualquer menção negativa a

outros políticos. No dia 27 de junho, no entanto, foi um discurso mais agressivo, com cinco menções negativas aos seus adversários políticos. Com base na Análise de Conteúdo, observa-se que o presidente utiliza pouco a estratégia de ataque aos adversários. O único pronunciamento em que Temer ataca os adversários foi após a Procuradoria Geral da República abrir inquérito acusando-o de corrupção passiva, nesse momento Temer ataca o Procurador Marcelo Miller e principalmente o delator Joesley Batista (executivo da JBS), o qual faz menção quatro vezes. “O desespero de se safar da cadeia é que moveu o cidadão Joesley e seus capangas. Foi isto que fez com que se houvesse homologação de uma delação e a distribuição de um prêmio de impunidade”, (TEMER, declaração do dia 27 de junho).

### Temáticas acionadas

O Quadro 2 traz as principais temáticas que foram recorrentes durante os discursos do presidente. É possível observar que as reformas e a recuperação econômica foram assuntos recorrentes nos pronunciamentos. Podemos perceber que Temer usou como estratégia trazer para os discursos o apoio que tem do Congresso para aprovar as reformas e para recuperar a economia, não centralizando muito sua fala para a abertura do inquérito. Conforme ressalta Goffman (2013), frente ao seu interlocutor, o indivíduo deve mostrar ter controle e a crença no que está dizendo. Diante disso, Temer se mostrou ter o controle da crise política e se mostrou acreditar na recuperação econômica e no apoio do Congresso.

**Quadro 2** – Temáticas acionadas por Temer nos discursos analisados

Discurso:	Data:	Temáticas
1º Discurso	18 de maio de 2017	Recuperação da Economia; crise política
2º Discurso	25 de maio de 2017	Manifestações; Reformas; recuperação econômica
3º Discurso	27 de junho de 2017	Delação; Reformas
4º Discurso	02 de agosto de 2017	Recuperação econômica

Dos autores, 2018

### Dimensão teatral e espetacular

Para Lima (2006), a maioria das sociedades contemporâneas está permeada pela centralidade da mídia. No Brasil, algumas características fazem potencializar ainda mais o poder midiático sobre o sistema político, já que em nosso país a mídia é controlada por poucos conglomerados, que, por sua vez, são controlados

por uma elite política regional. Segundo Miguel (2003), o capital político depende da visibilidade midiática e com isso o campo político vai perdendo autonomia. Ao falar da relação entre a mídia e a política, Miguel destaca que a mídia “complica” o jogo político tradicional, introduzindo concorrentes-surpresa e ameaçando carreiras em andamento. Percebe-se o papel estratégico da mídia, que obriga o discurso político a adaptar-se à lógica imposta pelas mídias. Schwartzberg (1977), por sua vez, discute a espetacularização da política, comparando o campo político a um espetáculo de teatro, no qual predominam os personagens e os seus papéis. Assim, segundo o autor o Estado passa a ser uma empresa teatral e a sociedade passa a ser espectadores dessas encenações. Mesmo sendo um livro em outro contexto traz contribuições muito atuais para se pensar a política na sua relação com a mídia.

Ao analisar os discursos de Temer, percebe-se essa adaptação à lógica midiática, trazendo para suas falas a espetacularização e personagens (vilões e mocinhos). Temer utiliza-se da dramatização em várias falas: “Querem parar o País, parar o Congresso num ato político com denúncias frágeis e precárias”, (TEMER, declaração de 27 de junho). Ao se colocar no lugar de mocinho e Joesley Batista, bem como a procuradoria como vilões, Temer traz o discurso da teatralização e dramatização.

### **Considerações Finais**

A partir das análises realizadas, podemos perceber que a estratégia mais acionada por Temer em seus discursos foi a tentativa da construção de uma imagem positiva de Temer e de seu governo. Durante suas falas, Temer sempre enfatizou a recuperação econômica de seu governo, ao mesmo que reafirmava a importância das reformas e do apoio do Congresso para que a economia pudesse realmente melhorar. Podemos perceber que houve pouco ataque a adversários. Temer buscou atacar à Joesley Batista, executivo da JBS, a fim de desqualificar sua delação e a gravação que motivou a abertura de inquérito contra o presidente. Ao mesmo tempo Temer utilizou de seu capital jurídico para deslegitimar a Procuradoria Geral da República que o acusou de corrupção pacífica, atacando inclusive os procuradores. Em seus discursos, Temer destacou o apoio que têm do Congresso, o que lhe dá governabilidade e segurança, ao contrário do que ocorreu no governo

de Dilma, buscando demonstrar assim que seu governo é sólido se comparado ao último.

O governo Temer começou em meio a uma crise econômica e uma crise política causada pelas investigações da “Lava-Jato” que vêm envolvendo muitos políticos em escândalos de corrupção, bem como uma parte da cúpula do PMDB, partido do presidente. Além disso, o governo de Temer tem aprovado uma série de reformas impopulares, dentre elas a PEC 55, que impõe limites de gastos futuros do governo federal, podendo cortar gastos inclusive de setores essenciais a população como saúde e educação, e a Reforma Trabalhista, bastante criticada por movimentos de esquerda que vêm a reforma como um retrocesso em termos de perda de direitos dos trabalhadores, garantidos tanto pela CLT como pela Constituição de 1988. Além disso, recentemente Temer também foi alvo da Operação “Lava-Jato”, mas conseguiu o apoio da maioria do Congresso que votou pelo arquivamento do processo contra Temer.

Além disso, deve-se levar em consideração que o governo Temer, que enfrenta uma crise política e uma baixa popularidade histórica, somente tem o apoio do Congresso graças a acordos políticos. Porém, diante de um enquadramento negativo de um grande conglomerado midiático como a Rede Globo, Temer terá desafios para elaborar estratégias de comunicação a fim de garantir que sua imagem não se fragilize ainda mais, a ponto de perder o apoio do Congresso.

Tendo em vista a centralidade midiática na contemporaneidade e principalmente a centralidade da mídia para a política no contexto de uma sociedade midiaticizada, é importante estudos no sentido de entender a influência da mídia na crise política atual do Brasil, bem como a estratégias de comunicação política para sobressair a essa crise.

Os resultados apresentados na pesquisa constituem apenas um recorte de alguns discursos do presidente Temer, diante da amplitude da comunicação governamental. Por isso a pesquisa teve como objetivo enriquecer o debate sobre a interface mídia e política. A intenção também é trazer reflexões sobre a influência da mídia na política e vice-versa na sociedade contemporânea bem como a influência midiática nos processos políticos.

## Referências

- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.
- BORBA, F. M. Propaganda negativa nas eleições presidenciais brasileiras. *Opinião Pública*, v. 21, p. 268-295, 2015.
- BRAGA, José Luiz. Circuitos *versus* campos sociais. In: MATTOS, M.A.; JANOTTI JÚNIOR, J.; e JACKS, N. (Orgs). *Mediação & Mídia*. Salvador: EDUFBA, 2012, p.29-52.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FAUSTO NETO, Antônio. Fragmentos de uma analítica da midiatização. In: *Matrizes*. São Paulo, v.1, n.2, p. 89-105, abril.2008.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- GOMES, Wilson. *Transformações da política na era da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.
- HJARVARD, Stig. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. In: *Matrizes*. São Paulo, v.5, n.3, p.53-91, jan/jun, 2012.
- LIMA, Venício A. *Mídia. Crise política e poder no Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.
- MANIN, Bernard. As metamorfoses do governo representativo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (RBCS), São Paulo, ano 10, n. 29, out. 1995.
- MIGUEL, Luís Felipe. “Capital político e carreira eleitoral: algumas variáveis na eleição para o congresso brasileiro”. In: *Rev. Sociologia Política*. Curitiba, 20, p. 115-134, jun. 2003.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *Estratégias da Comunicação*. Lisboa: Presença Editorial, 1990.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Razões da Desordem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Democracia Impedida*. O Brasil no século XX. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: Uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

## A grande imprensa contra o PT

Cássio Augusto Guilherme<sup>1</sup>

“Passou uma rápida vista de olhos pelos quatro jornais grandes. Grosseiramente elementar, mas eficaz, o trabalho de intoxicação do público prosseguia”. A citação é do provocativo livro *Ensaio sobre a lucidez*, do genial José Saramago (2004, p. 309), mas serve perfeitamente para incitar a reflexão sobre a histórica atuação política e ideológica da grande imprensa brasileira.

O livro *A grande imprensa e o PT (1989-2014)*, do cientista político Fernando Antônio Azevedo (UFSCar), demonstra quantitativamente como a grande imprensa brasileira usa contra o PT os mesmos pacotes interpretativos de “corruptos e populistas” que foram usados contra Vargas, JK e Jango. Publicado em 2017 pela editora da UFSCar, o livro reúne parte das reflexões que o pesquisador tem feito sobre o tema nos últimos anos e serve de importante aporte aos que estudam a história da imprensa, bem como ao público em geral que deseja compreender a manipulação midiática diária.

O primeiro capítulo do livro é de cunho teórico e de fundamental importância para os pesquisadores do tema. Nele, o autor traz elevada amostra do debate acadêmico sobre a imprensa entre vários pesquisadores brasileiros e internacionais. Como se sabe, na prática, o Jornalismo não é neutro como se proclama e há centenas de pesquisas que comprovam isso. Embora a parcialidade não seja um mal em si, no caso do jornalismo brasileiro de grande monopólio empresarial e baixa diversidade interna de conteúdo ideológico, interessa pesquisar a predominância opinativa da imprensa contra as ideologias e governos “progressistas”.

---

<sup>1</sup> Professor da Faculdade de História (FaHist) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Doutorando em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

O autor aponta quatro características fundamentais para o mercado de mídia no Brasil: surgimento tardio; baixa circulação impressa dos jornais diários; orientação discursiva voltada para as classes médias e altas e centralidade da televisão para a grande massa da população. Em geral, historicamente, os jornais brasileiros são “politicamente conservadores, ideologicamente liberais do ponto de vista econômico (pró-mercado) e alinhados com as forças de centro-direita” (p.72).

O resumo do posicionamento político dos jornais *O Globo*, *Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* ao longo do século XX está no segundo capítulo do livro. Cada um a sua maneira, todos se alinharam à UDN e ao lacerdismo nos anos 1950, ficaram contra a posse de Jango em 1961, fizeram campanha contra seu governo e incitaram a população e os militares pelo golpe de 1964. Durante a Ditadura, *O Globo* manteve apoio incondicional, o *Estado de S. Paulo* ficou sob censura e a *Folha de S. Paulo* passou do empréstimo de seus carros à DOPS para a abertura ao debate plural de ideias no final dos anos 1970.

Na eleição presidencial de 1989, a cobertura foi amplamente favorável a Collor e às suas supostas teses neoliberais, enquanto Lula e Brizola eram apontados como radicais e populistas. Em 1994, o apoio da mídia ao Plano Real se estendeu à candidatura de Fernando Henrique Cardoso e ao seu governo neoliberal. Os jornais defenderam a emenda constitucional da reeleição e a eleição de 1998 recebeu pouco destaque no noticiário, o que fez a eleição parecer um simples reconduzir do óbvio, pois FHC sequer participou dos debates televisivos.

Em 2002, no contexto de baixa popularidade do governo FHC, o autor aponta que *O Globo* e a *Folha de S. Paulo* guardaram certa neutralidade e apenas o *Estado de S. Paulo* manteve sua tradição de sempre se posicionar nas eleições, a favor de José Serra do PSDB. A cobertura do início do governo Lula foi feita com algum equilíbrio, principalmente por causa da manutenção do tripé macroeconômico. Com o “mensalão”, a imprensa voltou a carga contra o PT e a partir de então o clima editorial nos jornalões foi sempre adverso.

A derrota de Geraldo Alckmin em 2006 abriu um debate sobre o peso do apoio da imprensa que não conseguiu eleger seu candidato preferido ante a novidade do contraponto feito pela internet. O apoio aos candidatos do PSDB foi repetido nas eleições seguintes, sendo o de 2014 o mais duro e cruento pleito eleitoral da “nova República”.

Os jornais têm papel importante na construção e mediação da agenda de debates políticos e econômicos, ou seja, atuam para formar preferências nos seus leitores e eleitores. Os *jornalões* brasileiros mantêm a antiga tradição opinativa e os editoriais se constituem local privilegiado para pesquisa. O livro traz vários gráficos e tabelas com análises quantitativas sobre os editoriais e manchetes de capa nos períodos eleitorais. Em geral, os jornais usam dois pacotes interpretativos contra o PT: o partido é ideologicamente negativo e estruturalmente corrupto. Os dados corroboram as pesquisas e a percepção do leitor mais atento: a cobertura é desfavorável ao PT, há posição crítica nos editoriais e enviesada nas manchetes.

Ponto positivo do livro é a lembrança de que o antipetismo na imprensa tem antecedentes históricos no antivarguismo. É notável a continuidade dos argumentos críticos ao “populismo” e às políticas “nacional-desenvolvimentistas”. O compartilhamento dos valores ideológicos levou a imprensa a se aliar/apoiar a UDN, os militares, Collor e, hoje, o PSDB. Sempre ao lado dos liberais e conservadores, atuou como braço midiático contra as correntes “progressistas” sejam elas representadas pelo antigo PTB ou pelo atual PT. Enfatizemos que, no trabalho de desqualificar todos os atores políticos e sociais que criticaram ou minimamente atuaram para alterar a “ordem social”, os mesmos eixos temáticos foram usados: “populismo” e “corrupção”.

O termo “populismo” é usado de forma pejorativa em quase todo editorial. Os políticos do PT – assim como os ligados à Vargas e Jango – seriam demagogos apoiados por eleitores desinformados e irracionais. O tema da “corrupção” é associado ao moralismo médio-classista e usado de forma sistemática, mas apenas contra governos de centro-esquerda. Em suma, é possível afirmar com base nos vários dados levantados pelo autor que a imprensa participou e participa ativamente do jogo político ao lado dos partidos de centro-direita em defesa da ideologia neoliberal.

O livro aponta para três fases de relacionamento da grande imprensa com o PT. A primeira, entre 1980-2001, construiu uma imagem de partido intransigente, dogmático, contra a Constituição, dividido em facções, hostil à economia de mercado e pouco confiante na democracia; a segunda, entre 2002-2005, a nova autoimagem projetada pelo PT do “Lula paz e amor” e adepto à economia de mercado possibilitou uma trégua da imprensa; por fim, desde 2005 há uma retomada da primeira fase e embora vários partidos estivessem envolvidos,

a corrupção no governo federal foi atribuída e enfatizada apenas ao PT. O terceiro período respingou na classe média urbana e leitora da grande imprensa, gerando um antipetismo visceral que reverberou em ódio nas ruas.

Ao final do livro, o autor apresenta três conclusões centrais: 1 – a grande imprensa atuou e atua no campo da mídia em paralelo com as forças políticas de centro-direita; 2 – o alinhamento da imprensa com a centro-direita é histórico e ideológico contra o nacional-desenvolvimentismo; 3 – no passado e no presente os mesmos pacotes interpretativos foram acionados contra os governos de centro-esquerda: radicalismo/populismo e corrupção. Em resumo, embora a análise do livro seja quantitativa e não qualitativa – que em uma interpretação apressada por ser considerado ponto negativo, o que não concordo –, suas muitas tabelas e gráficos servem de importante aporte para pesquisadores do tema que a partir do trabalho do professor Fernando Azevedo podem aprofundar qualitativamente o assunto.

## Referências

AZEVEDO, Fernando Antônio. *A grande imprensa e o PT (1989-2014)*. São Carlos: Edufscar, 2017.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## Entrevista com Antonio Cândido

*Sociólogo e crítico literário (1918 – 2017)*

Entrevista inédita em português, foi concedida em francês em 1984 para caderno especial do jornal *Le Monde*.

por Jorge Coli<sup>1</sup> | Tradução: Maria Angélica Beghini Morales<sup>2</sup>

### Introdução

Tive a felicidade, a sorte, o prazer e o enorme benefício de participar da vida do professor Antonio Candido, desde 1968. Eu frequentava sua casa, na rua Briaxys (ele dizia que algum burocrata da prefeitura devia ter ido buscar o nome desse obscuro escultor grego em qualquer enciclopédia para batizar a rua) convidado por sua esposa, Gilda de Mello e Souza, minha professora no departamento de filosofia da USP, que abria generosamente as portas para seus alunos. Às vezes eu ia só, às vezes com Renato Janine Ribeiro, ou Luiz Dantas, ou com ambos. A casa da rua Briaxys era um sobrado moderno e luminoso. Dona Gilda nos recebia, conversávamos, e depois descia o professor Antonio Candido de seu escritório no andar de cima. Ele se integrava à conversa, era cintilante e muito divertido: era ótimo imitador, e suas imitações iam desde Lasar Segall reclamando da mudança do número de sua casa numa repartição pública (“*Isbtô é um número feio, não é um número para artista*”), até o caipira italiano falando de sua caneta “parque”.<sup>3</sup> Essas conversas foram mais importantes para minha formação do que muitos cursos.

A boa amizade continuou e, numa época em que eu morava na França e colaborava com regularidade para o jornal *Le Monde*, quando de uma viagem ao Brasil, entrevistei o professor Antonio Candido – em francês – e propus a

---

<sup>1</sup> Professor titular em História da Arte e da História da Cultura, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp e colunista do jornal Folha de S. Paulo.

<sup>2</sup> Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo e pesquisadora do Museu da Imigração do Estado de São Paulo.

<sup>3</sup> Referência à caneta Parker

publicação. O caderno literário do jornal aceitou e, em duas páginas inteiramente consagradas à literatura brasileira, feitas com material que eu levava daqui. A parte mais importante foi essa entrevista, bastante longa. Abaixo, seu texto.

### **As relações viscerais que nos unem às culturas do Ocidente**

LE MONDE | 13.01.1984

Nascido em 1918, Antonio Cândido – antigo professor de Teoria Literária na Universidade de São Paulo, cuja formação foi, primeiramente, sociológica e filosófica – é um dos intelectuais mais importantes do Brasil. Sua obra é essencial para conhecer a literatura desse país. Jorge Coli, brasileiro, professor de Estética na Universidade de Toulouse, encontrou Antonio Cândido no Rio de Janeiro.

**JORGE COLI:** Qual é, em sua opinião, a originalidade da literatura brasileira no contexto das literaturas ocidentais?

**ANTONIO CANDIDO:** Como você sabe, esse problema levanta no Brasil uma série de suscetibilidades nacionalistas. A história da literatura brasileira e a concepção que temos de nossa própria cultura se desenvolveram em uma constante rejeição de laços que nos conectassem novamente à nossa metrópole, Portugal, e, por extensão, a outras metrópoles europeias. Isso se deu a tal ponto que se subestimaram, durante certo tempo, as relações viscerais que nos uniam às culturas do Ocidente.

### **Les rapports viscéraux qui nous unissent aux cultures D`Occident**

*Né en 1918, Antonio Candido - ancien professeur de théorie littéraire à l'université de Sao-Paulo, dont la formation a été d'abord sociologique et philosophique - est considéré aujourd'hui comme un des intellectuels les plus importants du Brésil. Son œuvre est essentielle pour connaître la littérature de ce pays (1). Jorge Coli, qui est Brésilien, et qui enseigne l'esthétique à l'université de Toulouse, a rencontré Antonio Candido à Rio.*

**JORGE COLI:** *Quel est, à votre avis, l'originalité de la littérature brésilienne dans le contexte des littératures occidentales?*

**ANTONIO CANDIDO:** *Comme vous le savez, ce problème soulève au Brésil beaucoup de susceptibilités nationalistes. L'histoire de la littérature brésilienne et la conception que nous avons de notre propre culture se sont développées dans un rejet constant des liens qui nous rattachaient à la métropole, le Portugal, et, par extension, aux autres métropoles européennes. À un point tel que l'on a un peu sous-estimé, un certain temps, les rapports viscéraux qui nous unissaient aux cultures d'Occident.*

*Je suis moi-même parfois traité de "mauvais Brésilien", d'antinationaliste,*

Eu mesmo fui algumas vezes tratado como “maubrasileiro”, antinacionalista, na medida em que defendo que nossa literatura – é evidente – é uma literatura do Ocidente. Na época romântica, os nacionalistas acusaram literatura do período colonial de ser artificial. Segundo eles, em um país mestiço e primitivo como o Brasil, era ridículo falar de pastores, pastoras e rebanhos, em consonância com a voga do gênero bucólico. Na realidade, o grau de artifício foi, talvez, um pouco mais exagerado em nosso país, mas foi igualmente presente na França, Inglaterra, Espanha e Itália. Assim como aqui, era uma convenção.

O importante é que esses gêneros vindos da Europa permitiram, no final das contas, reconectar nosso país à cultura do Ocidente. Isso que muitos críticos e historiadores consideram como uma espécie de vassalagem parece-me, antes, a preparação de uma libertação. É a aquisição da linguagem do mestre que permitirá a oposição a ele.

**JORGE COLI:** A literatura brasileira, sobretudo nos séculos XVII, XVIII e em parte do XIX, me parece extremamente ambígua, no sentido de que pode ser compreendida a uma só vez como um prolongamento da literatura portuguesa e como uma oposição a essa mesma literatura. O exotismo indígena, por exemplo, o *indianismo*, foi muito desen-volvido pelos românticos. Por quê?

*dans la mesure où je soutiens que notre littérature - c'est l'évidence même - est une littérature d'Occident. À l'époque romantique, les nationalistes reprochaient à la littérature de la période coloniale d'être artificielle. D'après eux, dans un pays métissé et primitif comme le Brésil, il était ridicule de parler bergers, bergères et bergeries, en obéissant à la mode du genre bucolique. En réalité, le degré d'artifice était peut-être un peu plus poussé dans notre pays, mais il était également présent en France, en Angleterre, en Espagne ou en Italie. Tout comme ici, c'était une convention.*

*L'important, c'est que ces genres venus d'Europe ont permis, en fin de compte, de relier notre pays à la culture d'Occident. Ce que beaucoup de critiques, d'historiens, considèrent comme une espèce d'asservissement m'apparaît plutôt comme la préparation d'une libération. C'est l'acquisition du langage du maître qui permettra de s'opposer à lui.*

**JORGE COLI:** *La littérature brésilienne, surtout aux dix-septième et dix-huitième siècles, et en partie au dix-neuvième, me semble extrêmement ambiguë, en ce sens qu'elle peut être comprise à la fois comme un prolongement de la littérature portugaise et comme une opposition à cette littérature. L'exotisme indien, par exemple, l'indianisme, a été très développé par les romantiques. Pourquoi?*

**ANTONIO CANDIDO:** Em parte graças à influência francesa, a Chateaubriand e aos primeiros teóricos da literatura brasileira, que eram franceses: Ferdinand Denis, Philippe Gavet, Daniel Boucher, Monglave. Mas podemos dizer que foi imposto pela voga francesa? Sim e não, pois o indianismo brasileiro já existia no século XVIII. Assim, foi, ao mesmo tempo, a afirmação de um particularismo literário nacional e uma manifestação adicional de laços com o Ocidente. Em minha opinião, nossa literatura continua a ser um ramo da literatura ocidental.

**JORGE COLI:** E quais são então essas relações com a literatura de outros países latino-americanos?

**ANTONIO CANDIDO:** É preciso assinalar, creio eu, que o mesmo processo se verificou na América hispânica. México, Peru e Argentina conheceram os gêneros nobres espanhóis, a imitação da Antiguidade, depois o romantismo de inspiração francesa. Mas falemos das relações da literatura do Brasil com suas literaturas irmãs, que passaram mais ou menos pelas mesmas etapas. Nós dizemos, no Brasil – e isso é verdade – que nosso país sempre orientou seu olhar para a Europa, virando as costas para seus vizinhos. Houve um grande desconhecimento mútuo.

Fato curioso: no século XIX, os laços

**ANTONIO CANDIDO:** *En partie grâce à l'influence française, à Chateaubriand et aux premiers théoriciens de la littérature brésilienne, qui ont été des Français : Ferdinand Denis, Philippe Gavet, Daniel Boucher, Monglave. Mais peut-on dire que cela a été imposé par la mode française ? Oui et non, car l'indianisme brésilien existait déjà au dix-huitième siècle. Ainsi fut-il à la fois l'affirmation d'un particularisme littéraire national et une manifestation supplémentaire des liens avec l'Occident. À mon avis, notre littérature continue d'être une branche de la littérature d'Occident.*

**JORGE COLI:** *Et quels sont alors ses rapports avec les littératures des autres pays latino-américains ?*

**ANTONIO CANDIDO:** *Il faut remarquer, je crois, que le même processus s'est vérifié en Amérique de langue espagnole. Le Mexique, le Pérou, l'Argentine, ont connu les genres nobles espagnols, l'imitation de l'Antiquité, puis le romantisme d'inspiration française. Mais parlons des relations de la littérature du Brésil avec ses littératures sœurs, qui passaient à peu près par les mêmes étapes. On dit chez nous - et c'est vrai - que notre pays a toujours dirigé son regard vers l'Europe en tournant le dos à ses voisins. Il y a eu une grande méconnaissance mutuelle.*

*Fait curieux, au dix-neuvième siècle les liens entre le Brésil et les autres pays d'Amérique*

entre Brasil e outros países da América Latina se estabeleceram em grande parte por intermediação da Europa, sobretudo da França. Graças ao modelo francês, poderíamos lutar contra a metrópole política ao mesmo tempo que reivindicávamos uma literatura europeia: nós nos opusemos assim à literatura portuguesa ou espanhola, subordinando-nos à francesa. A literatura francesa foi, então, um fator de libertação, pois suscitou uma “imitação libertadora”. E essa espécie de “afrancesamento” generalizado da América Latina criou, evidentemente, laços de afinidade. A influência de Chateaubriand, por exemplo, esteve presente no Brasil, no México, no Peru e na Argentina – o indianismo, ou indigenismo, manifestou-se um pouco por toda parte. O mesmo fenômeno se produziu mais tarde com Zola e o naturalismo. Então, no século XIX, a influência europeia em geral, e francesa em particular – pois era ela a mais importante – foi um primeiro fator de aproximação entre esses países que se ignoravam. É por isso que um intelectual latino-americano – não lembro quem – fez, no século passado, esta declaração: “Todo latino-americano tem duas pátrias, a sua e a França”. O que nos parece profundamente ridículo hoje, mas que não é desprovido de certo senso histórico. Para além dessa convergência, as relações concretas entre as literaturas

*latine se sont établis en grande partie par l'intermédiaire de l'Europe, et surtout de la France. Grâce au modèle français, on pouvait lutter contre la métropole politique, tout en se réclamant d'une littérature européenne : on s'opposait ainsi à la littérature portugaise ou espagnole en s'inféodant à la française. La littérature française a donc été un facteur de libération, car elle a suscité une " imitation libératrice ". Et cette espèce de francisation générale de l'Amérique latine a créé évidemment des liens d'affinité. L'influence de Chateaubriand, par exemple, était présente au Brésil, au Mexique, au Pérou, en Argentine - l'indianisme, ou l'indigénisme, se manifestait alors un peu partout. Le même phénomène se produit plus tard avec Zola et le naturalisme. Donc, au dix-neuvième siècle, l'influence européenne en général, française en particulier - car c'était elle la plus importante, - a été un premier facteur de rattachement entre ces pays qui s'ignoraient. C'est pour cela qu'un intellectuel latino-américain - je ne sais plus qui - a fait, au siècle dernier, cette déclaration : " Tout Latino-Américain a deux patries, la sienne et la France. " Ce qui nous semble profondément ridicule aujourd'hui, mais qui n'est pas dépourvu d'un certain sens historique. Au-delà de cette convergence, les rapports concrets entre les littératures sud-américaines étaient ténus, mais ils ont existé. Laissez-moi vous citer quelques cas pittoresques. Il s'est produit une révolte assez considérable chez les Indiens péruviens - je ne sais pas exactement la date, dans les années 1780,*

sul-americanas eram tênues, mas existiam. Deixe-me citar alguns casos pitorescos. Houve uma revolta considerável entre os índios peruanos – não sei exatamente a data, acredito que foi nos anos 1780 –, conhecida como rebelião Túpac Amaru, nomeada a partir daquele que tomou a frente do movimento e que se afirmou como descendente dos Incas. Então, Basílio da Gama, um dos grandes poetas brasileiros do século XVIII e que vivia na ocasião em Portugal, escreveu um soneto em defesa de Túpac Amaru, testemunho de uma consciência que ultrapassava as fronteiras culturais brasileiras.

Outro exemplo: no início do século XIX, como você sabe, a região Nordeste se separou do Império do Brasil em um movimento denominado Confederação do Equador. A República foi proclamada e perdurou por alguns meses. O secretário dessa República, chamado José da Natividade Saldanha, teve de fugir, refugiando-se na França. Existem relatórios muito curiosos das polícias de Havre e de Paris sobre essa personagem, que estava, ainda, escrevendo uma tragédia sobre Atahualpa, um dos últimos incas. O relatório da polícia francesa diz expressamente: é alguém perigoso, pois “prega a rebelião das castas da América Latina” – as “castas”<sup>1</sup> a que se

*je crois, - connue comme révolte Tupac-Amaro, du nom de celui qui en avait pris la tête et qui se prétendait descendant des Incas. Or, Basilio da Gama, un des grands poètes brésiliens du dix-huitième siècle et qui vivait alors au Portugal, a écrit un sonnet de soutien à Tupac-Amaro, témoignage d'une conscience qui dépassait les frontières culturelles brésiliennes.*

*Un autre exemple: au début du dix-neuvième siècle, comme vous le savez, le Nord-Est s'est séparé de l'Empire brésilien et a pris le nom de Confédération de l'Équateur. La République a été proclamée et a duré quelques mois. Le secrétaire de cette République, qui s'appelait José da Natividade Saldanha, a dû prendre la fuite pour se réfugier en France. Il existe des rapports très curieux des polices du Havre et de Paris sur ce personnage, qui était en train par ailleurs d'écrire une tragédie sur Atahualpa, l'un des derniers Incas. Le rapport de la police française dit expressément: c'est quelqu'un de dangereux car “ il prêche la rébellion des castes d'Amérique latine “ - les “ castes “ étant les métis, les métis d'Indiens et de Noirs.*

*Donc, voici en France un Brésilien réfugié, qui écrit une tragédie sur un empereur inca, en faisant des Indiens péruviens des symboles de liberté. D'ailleurs, ce même écrivain s'est rendu ensuite au Venezuela, où il a connu Simon Bolivar et a lutté pour l'indépendance de ce pays. Il est mort à Caracas. D'autres auteurs ont possédé le sens du continent : ainsi le romantique Fagundes Varela, qui évoque le*

<sup>1</sup> Durante os séculos em que perdurou o domínio espanhol em terras americanas, a sociedade dos territórios e vice-reinados foi se estruturan-

referiam eram os mestiços; os mestiços de brancos com índios e com negros.

Eis, então, na França, um brasileiro refugiado, que escreveu uma tragédia sobre um imperador inca, fazendo dos índios peruanos símbolos de liberdade. Além disso, esse mesmo escritor foi, em seguida, para a Venezuela, onde conheceu Simón Bolívar e lutou pela independência desse país. Ele faleceu em Caracas. Outros autores possuem essa noção de continente: assim foi o caso do romântico Fagundes Varela, que evocou o “gênio da América” em seus poemas; ou Sousândrade – por muito tempo esquecido, mas novamente celebrado em nossos dias pela vanguarda brasileira – que publicou em 1877 seu poema *O Guesa errante* (o guesa sendo o símbolo pré-colombiano do índio errante). Mas, é claro, o problema das relações vivas, das relações profundas, só se coloca de fato em nossos dias.

**JORGE COLI:** E essas relações atuais, como o senhor as vê?

**ANTONIO CANDIDO:** Trata-se de um fenômeno bastante recente, devido, em parte, ao famoso *boom* da ficção hispano-americana. Em certo momento, os leitores brasileiros começaram a ler, de muito bom grado, mais romancistas da América Espanhola do que europeus. Mas eu vejo essas relações, sobretudo,

---

do em “castas”. Essa estrutura social estratificada baseava-se em origens étnicas e graus de miscigenação (N. T.)

*“génie de l’Amérique “ dans ses poèmes ; ou Sousândrade - longtemps oublié puis remis à l’honneur de nos jours par l’avant-garde brésilienne, - qui a publié en 1877 son poème le Guesa errante (le “ Guesa “ étant le symbole précolombien de l’Indien errant). Mais, bien entendu, le problème des rapports vivants, des rapports profonds, ne se pose que de nos jours.*

**JORGE COLI:** *Et ces rapports actuels, comment les voyez-vous ?*

**ANTONIO CANDIDO:** *Il s’agit d’un phénomène très récent, qui tient en partie au fameux “boom” de la fiction hispano-américaine. À un certain moment, les lecteurs brésiliens se sont mis à lire bien plus volontiers les romanciers de l’Amérique espagnole que les Européens.*

*Mais je vois surtout ces rapports comme une conséquence de l’avènement des récentes dictatures militaires. La première a surgi au Brésil en 1964; on pourrait dire*

das recentes ditaduras militares. A primeira surgiu no Brasil, em 1964; pode-se dizer que o Brasil deu o mau exemplo à América Latina, instaurando uma ditadura reacionária e repressiva, que levou ao êxodo de intelectuais, como você sabe. Sociólogos, filósofos e economistas tiveram de ir viver no Uruguai, na Argentina, no Chile, Peru e México. Isso coincidiu com a ascensão da literatura hispano-americana, o início de uma reflexão sociológica e econômica em toda a América Latina, e também com a grande esperança da luta armada, encarnada principalmente por Cuba. Esse intenso redemoinho colocou intelectuais em contato: foi o aspecto positivo desse enorme fenômeno negativo do exílio, da fuga, da perseguição. Depois, os golpes de Estado se sucederam na Argentina, no Uruguai e no Chile, que haviam sido grandes refúgios. No Chile, os laços foram verdadeiramente estabelecidos entre os latino-americanos; Santiago do Chile se tornou um ponto de intersecção. E gostaria de acrescentar que um papel muito importante foi desempenhado não somente pelos países que acolheram os intelectuais perseguidos – Chile e México, notadamente – mas também por Cuba. Isolada, banida pela Organização dos Estados Americanos, Cuba teve de abrir buracos para conseguir respirar, e um desses buracos foi feito justamente na área da cultura. Cuba deu seu sangue

*que le Brésil a donné le mauvais exemple à l'Amérique latine en instaurant une dictature réactionnaire et répressive, qui a entraîné l'exode des intellectuels, comme vous le savez. Des sociologues, des philosophes et des économistes ont dû aller vivre en Uruguay, en Argentine, au Chili, au Pérou, au Mexique. Cela a coïncidé avec l'essor de la littérature hispano-américaine, le début d'une réflexion sociologique et économique à l'échelle de l'Amérique latine, et aussi avec le grand espoir de la lutte armée, incarné surtout par Cuba. Ce grand remous a mis les intellectuels en contact: ce fut l'aspect positif de cet énorme phénomène négatif de l'exil, de la fuite, de la persécution. Puis les coups d'État se sont succédé, en Argentine, en Uruguay, au Chili enfin, qui avait été le grand refuge. Au Chili, des liens s'étaient vraiment noués entre les Latino-Américains, Santiago-du-Chili était devenu un carrefour. Et j'ajouterais qu'un rôle très important a été joué non seulement par les pays qui ont accueilli les intellectuels persécutés- le Chili et le Mexique, notamment - mais aussi par Cuba. Isolée, mise au ban de l'O.E.A., Cuba a dû percer des trous pour respirer, et un de ces trous a été percé justement du côté de la culture. Cuba se saigne aux quatre veines pour promouvoir des congrès, des prix littéraires, des compétitions sportives ; le prix et la revue Casa de las Americas sont un point de rencontre très important pour les intellectuels.*

*Et voilà où je voulais en arriver : un phénomène tout à fait nouveau se produit. Jusqu'aux années 60, les grands*

para promover congressos, prêmios literários, competições esportivas; o prêmio e a revista *Casa de las Americas* foram um ponto de encontro muito importante para os intelectuais.

E eis onde queria chegar: produziu-se um fenômeno totalmente novo. Até os anos 1960, os grandes mediadores culturais entre os latino-americanos eram os países “metropolitanos”, os países imperialistas: Estados Unidos, França, Alemanha, Itália, Inglaterra. A primeira vez que encontrei reunido um número significativo de intelectuais latino-americanos foi em Gênova, por volta de 1965, e eu havia conhecido muitos em Paris, nos Estados Unidos, pois eram os europeus e os americanos que organizavam os congressos, como o Instituto da América Latina em Paris, dirigido por meu professor Pierre Monbeig. Mas, a partir dos anos 1960, graças ao governo de Allende, ao dos militares progressistas do Peru, graças ao governo mexicano, sempre aberto aos exilados, e, sobretudo, graças a Cuba, nossas relações se tornaram diretas. Creio, então, que nós não precisamos mais da mediação norte-americana nem da europeia.

**JORGE COLI:** Podemos constatar uma incidência direta da nova configuração cultural latino-americana na literatura brasileira mais recente?

**ANTONIO CANDIDO:** Agora, nossas literaturas estão bem mais maduras, muito mais ricas. Mário de Andrade

*médiateurs culturels entre les Latino-Américains ont été les pays “ métropolitains “, les pays impérialistes : les États-Unis, la France, l’Allemagne, l’Italie, l’Angleterre. La première fois que j’ai rencontré un nombre significatif d’intellectuels latino-américains, ce fut à Gênes vers 1965, et j’en ai connu beaucoup à Paris, aux États-Unis, puisque c’étaient les Européens et les Américains qui organisaient les congrès, à l’exemple de l’Institut de l’Amérique latine à Paris, dirigé par mon maître Pierre Monbeig. Mais, à partir des années 60, grâce au gouvernement Allende, à celui des militaires progressistes du Pérou, grâce au gouvernement mexicain, toujours ouvert aux exilés, et surtout grâce à Cuba, nos rapports sont devenus directs. Je crois donc que nous n’avons plus besoin de la médiation américaine ni européenne.*

**JORGE COLI:** *Pouvons-nous constater une incidence directe de la nouvelle configuration culturelle latino-américaine sur la littérature brésilienne plus récente?*

**ANTONIO CANDIDO:** *Maintenant, nos littératures sont beaucoup plus mûres, beaucoup plus riches. Mario de Andrade*

sempre dizia que o importante não é a manifestação de gênios, pois sempre há de haver gênios. Por exemplo, o poeta brasileiro do século XVIII Gregório de Matos foi um grande gênio – solitário. Outro grandessíssimo gênio, no século XIX, Machado de Assis, esteve praticamente sozinho. Mário de Andrade acrescenta: “O que é importante para uma literatura é o estabelecimento e a consolidação da média”. Antes, havia algumas obras de grande envergadura ao lado de uma arraia-miúda sem importância. Hoje, a arraia-miúda e as grandes obras estão sempre lá, mas a média é bastante sólida. Essa solidez é, a meu ver, sintoma de maturidade.

Acredito que esse conhecimento mútuo de nossas literaturas, ainda muito frágil, influenciou a literatura brasileira. Por exemplo, nos anos 1940, meu amigo Murilo Rubião publicou um notável livro de contos intitulado *O ex-mágico*. Sem grande repercussão, ele continuou a escrever seus contos insólitos e fantásticos. Mas depois de Borges, Cortázar, García Marquez, descobrimos Murilo Rubião, que passou dos bastidores para a frente da cena. Ele permaneceu sendo um grande escritor desconhecido até a eclosão do famoso “realismo fantástico”, tão presente na literatura latino-americana.

**JORGE COLI:** Depois de manifestado o interesse no estrangeiro pelas literaturas hispano-americanas, começou-se a descobrir, pouco a pouco, a literatura

*disait souvent que l'important n'est pas la manifestation de génies, parce que, des génies, il y en a toujours. Par exemple, le poète brésilien du dix-septième siècle Gregorio de Matos a été un très grand génie - solitaire. Un autre très grand génie, au dix-neuvième siècle, Machado de Assis, était presque seul... Mario de Andrade ajoutait: "Ce qui est important pour une littérature, c'est l'établissement et la consolidation de la moyenne. " Auparavant, il y avait quelques œuvres de grande envergure à côté d'un menu fretin sans importance. Aujourd'hui, le menu fretin et les grandes œuvres sont toujours là, mais la moyenne est très solide. Cette solidité est, à mon avis, symptôme de maturité.*

*Je crois que cette connaissance mutuelle de nos littératures, encore trop faible, a influencé la littérature brésilienne. Par exemple, dans les années 40, mon ami Murilo Rubiao a publié un remarquable livre de contes intitulé l'Ex-magicien. Sans grand retentissement, il a continué à écrire ses contes insolites et fantastiques. Mais après Borges, Cortazar, Garcia Marquez, on a découvert Murilo Rubiao, qui est alors passé des coulisses à l'avant-scène. Il est donc resté un très grand écrivain méconnu jusqu'à l'éclosion du fameux " réalisme fantastique ", si présent dans la littérature latino-américaine.*

**JORGE COLI:** *Après l'intérêt manifesté à l'étranger pour les littératures hispano-américaines, on commence à découvrir, petit à petit, la littérature brésilienne.*

brasileira. De acordo com sua opinião, quais são os papéis e a contribuição de nossa literatura nesse contexto latino-americano?

**ANTONIO CANDIDO:** Começemos estabelecendo uma distinção que eu acredito ser muito útil, particularmente para o leitor estrangeiro. Quando falamos de literatura latino-americana, pensamos sempre na literatura de língua espanhola tomada como um conjunto de extraordinária riqueza. Mas a situação muda se você decompuser esse conjunto, nação por nação, pois as grandes individualidades se encontram isoladas em seus países: na Guatemala, Miguel Ángel Asturias; em Cuba, Lezama Lima, Cabrera Infante, Carpentier; no México, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Perizer.

Agora, se você opuser a literatura brasileira não ao conjunto hispano-americano, mas a cada um desses países que a compõe, ela toma uma dimensão excepcional, pois sem dúvida ela é a mais importante das literaturas nacionais. Inversamente, se você comparar a literatura de língua portuguesa à de língua espanhola, a balança pende para o outro lado.

A literatura brasileira é menos conhecida por nossos vizinhos que a deles no Brasil. Nos últimos vinte anos, lemos tudo que é importante na literatura de língua espanhola, e a recíproca não é verdadeira. Então, isso quer dizer que a literatura brasileira está em uma situação de inferioridade, mesmo na América Latina, para não falar na Europa, onde

*D'après vous, quels sont le rôle et l'apport de notre littérature dans ce contexte latino-américain?*

**ANTONIO CANDIDO:** *Commençons par établir une distinction que je crois très utile, particulièrement pour le lecteur étranger. Quand on parle de littérature latino-américaine, on pense toujours à la littérature de langue espagnole prise comme un ensemble d'une richesse extraordinaire. Mais la situation change si vous décomposez cet ensemble, nation par nation, car les grandes individualités se trouvent isolées dans leur pays : au Guatemala, Miguel Angel Asturias ; à Cuba, Lezama Lima, Cabrera Infante, Carpentier ; au Mexique, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Perizer...*

*Alors, si vous opposez la littérature brésilienne non pas à l'ensemble hispano-américain, mais à chacun des pays qui le composent, elle prend un relief exceptionnel, car elle est sans doute la plus importante des littératures nationales. Inversement, si vous comparez la littérature de langue portugaise à celle de langue espagnole, la balance penche de l'autre côté.*

*La littérature brésilienne est moins connue chez nos voisins que leur littérature au Brésil. Nous lisons, depuis une vingtaine d'années, tout ce qui est important dans les littératures de langue espagnole, et la réciproque n'est pas vraie. Donc, cela veut dire que la littérature brésilienne est en situation d'infériorité, même en Amérique latine, pour ne pas parler de l'Europe où elle est vaguement comprise dans cet immense*

ela é vagamente acessada nesse imenso conjunto latino-americano. Mas para completar minha resposta, devo dizer que o Brasil tem hoje em Guimarães Rosa um escritor excepcional. Verdadeiramente um grandessíssimo gênio, autor da mais alta qualidade, não somente para a América Latina, mas para o mundo. O Brasil possui um poeta – João Cabral de Melo Neto – que é, em seu domínio, praticamente tão grandioso quanto Guimarães Rosa. E, ao lado desses dois escritores que estão, em minha opinião, entre os mais notáveis da América Latina, há a “boa média” da qual falamos.

Assinalarei, por exemplo, um fenômeno literário curioso, recente, e, creio, universal: o gênero das memórias, que atinge a mais alta qualidade literária. Ele deu à luz, no Brasil, um sucesso absolutamente extraordinário, o de Pedro Nava. Pedro Nava é um médico que começou a publicar suas memórias aos 70 anos; ele está no quinto volume. Os dois primeiros são obras-primas da prosa brasileira, ou mesmo, eu diria, da ficção brasileira. Pois Nava criou uma espécie de evocação do passado que se manifesta como na ficção. Eis, em minha opinião, outro grande escritor. O conto contemporâneo é também muito interessante. Por exemplo, autores como Rubem Fonseca e João Antônio alcançaram uma escrita esplêndida, na qual praticamente não existe fronteira entre o falado e o escrito. Sua força às vezes me lembra Céline. Nada mal para uma média, não?

*ensemble latino-américain. Mais, pour compléter ma réponse, je dois dire que le Brésil a aujourd'hui en Guimarães Rosa un écrivain exceptionnel. Vraiment, un très grand génie, un auteur de la plus haute qualité, pas seulement pour l'Amérique latine, mais sur le plan mondial. Le Brésil possède un poète – João Cabral de Melo Neto – qui est, dans son domaine, presque aussi grand que Guimarães Rosa. Et, à côté de ces deux écrivains, qui sont, à mon avis, parmi les plus remarquables d'Amérique latine, il y a la “bonne moyenne” dont nous parlions.*

*Je signalerai, par exemple, un phénomène littéraire curieux, récent, et, je crois, universel : le genre des mémoires, qui atteint la plus haute qualité littéraire. Il a donné naissance, au Brésil, à une réussite absolument hors pair, celle de Pedro Nava. Pedro Nava est un médecin qui a commencé à publier ses mémoires à soixante-dix ans ; il en est au cinquième volume. Les deux premiers sont des chefs-d'œuvre de la prose brésilienne, je dirais même de la fiction brésilienne. Car Pedro Nava a créé une espèce d'évocation du passé qui se manifeste comme de la fiction. Voilà, à mon avis, un autre grand écrivain. Le conte contemporain est aussi très intéressant. Par exemple, des auteurs comme Rubem Fonseca et João Antonio sont arrivés à une écriture splendide, où il n'existe presque plus de frontière entre le parlé et l'écrit. Leur force me rappelle parfois Céline. Pas mal, pour une moyenne, non?”*

