

# Teoria e Cultura

Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF

prevalência à obra sobre a teoria.

Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas linhas, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou seja, a profecia de Mondrian sobre o futuro da arte na sociedade moderna é impossível de realizar. Na obra de Mondrian, os primeiros passos nesse sentido —

... a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falso e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importa que equações matemáticas estejam na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a "significação" de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto-de-vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores. Ela funda e revela, por ter reconhecido o primado da "pura sensibilidade na arte", salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando à sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro a coragem de

se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendia bem o verdadeiro sentido da nova plástica... Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura "geométrica" uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira irreprimevel.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura —

que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva — são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) — e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano — os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como "máquina" nem como "objeto", mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações me-

## m a n i f e s t o

A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica" (no *oplasticismo*, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições tomadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas "compreende" satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por

mento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos dispositivos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dada e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas — como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner — construíam sua obra e

### Dossiês

#### “Os sentidos da crítica de arte na imprensa brasileira (1950-2000)”

#### “Municípios e representação política no nível local na América do Sul”

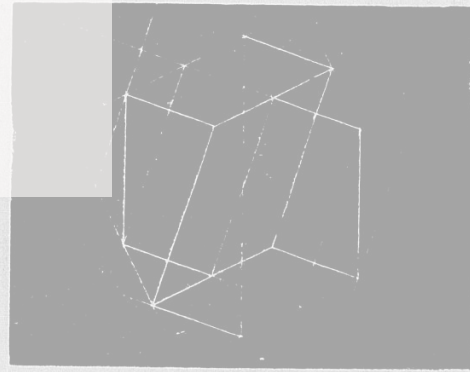
Nascida com o cubismo, de uma reação à arte figurativa, a abstração pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta à da arte figurativa. As novas posições da literatura, da música e da dança, construtivismo e dos demais artesãos da arte concreta, foram vistas numa perspectiva ampla para o pensamento

hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma reinvenção do conceito de arte concreta e do mecanismo, dando à sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro a coragem de

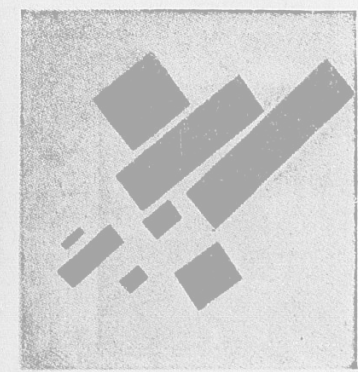
Vol. 14 / n. 1  
2019  
ISSN v2318-101x  




MAX BILL



ALBERS



MALEVITCH

PEVSNER

# TEORIA e CULTURA

REVISTA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFJF

VOLUME 14, NÚMERO 1  
JANEIRO A JUNHO DE 2019  
JUIZ DE FORA - MG, BRASIL

Os sentidos da crítica de arte na imprensa brasileira (1950-2000)

Organizadores:  
Gláucia Villas Bôas  
Marcelo Ribeiro Vasconcelos  
Rodrigo Lessa

Municípios e Representação Política no nível local na América do Sul

Organizadora:  
Marta Mendes da Rocha



ISSN 2318-101x (on-line)

ISSN 1809-5968 (print)

Teoria e Cultura	Juiz de Fora	v. 14	n. 21	Jan/Jun	p. 289	2019
------------------	--------------	-------	-------	---------	--------	------

Teoria e Cultura é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, destinada à divulgação e disseminação de textos na área de Ciências Sociais (antropologia, ciência política e sociologia), estimulando o debate científico-acadêmico. O projeto editorial contempla artigos científicos, verbetes, ensaios, resenhas, entrevistas, fotografias e traduções de textos da área de ciências sociais. A revista publica predominantemente em português e é aberta a outras línguas, havendo justificativa editorial. A revista está classificada, de acordo com a atual avaliação da CAPES, como QUALIS B2 em Sociologia.

Endereço eletrônico: <http://teoriaecultura.ufjf.emnuvens.com.br/TeoriaeCultura/index>

E-mail: [teoriaecultura@gmail.com](mailto:teoriaecultura@gmail.com)

EDITOR / EDITOR

Raphael Bispo

CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Carlos Francisco Perez Reyna

Christiane Jalles de Paula

Fernando Tavares Júnior

Jorge Chaloub

Rogéria Campos de Almeida Dutra

Thiago Duarte Pimentel

EDITOR ASSISTENTE / ASSISTANT EDITOR

Oswaldo Zampiroli

Luiza Cotta Pimenta

PROJETO GRÁFICO / GRAPHIC PROJECT

Carolina Pires Araújo

Paula Ambrosio Carvalho

DIAGRAMAÇÃO / DIAGRAMMING

Letícia Aparecida da Silva

REVISÃO / REVIEW

A responsabilidade final sobre a revisão dos textos da Teoria e Cultura é dos próprios autores

CONSELHO CONSULTIVO / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Beatriz de Basto Teixeira (UFJF)

Cornelia Eckert (UFRGS)

Eduardo Antônio Salomão Condé (UFJF)

Euler David Siqueira (UFRRJ)

Fátima Regina Gomes Tavares (UFBA)

Francisco Colom González (IFS, CSIC, Espanha)

Jorge Ruben Tapia (UNICAMP)

José Alcides Figueiredo Santos (UFJF)

Jurema Gorski Brites (UFSM)

Luiz Fernando Dias Duarte (Museu Nacional/UFRJ)

Luiz Werneck Vianna (PUC/RJ)

Marcelo Ayres Camurça (UFJF)

Maria Alice Rezende de Carvalho (PUC/RJ)

Maria Claudia Pereira Coelho (UERJ)

Moacir Palmeira (Museu Nacional/UFRJ)

Octavio Andrés Ramon Bonet (IFCS/ UFRJ)

Octavio Guilherme Velho (Museu Nacional/UFRJ)

Philippe Portier (EPHE, Paris-Sorbonne, França)

Raul Franciso Magalhães (UFJF)

Rodrigo Rodrigues-Silveira (USAL, Argentina)





**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**

**Reitor**

Marcos Vinicius David

**Vice-Reitora**

Girlene Alves da Silva

**Pró-Reitora de Cultura**

Valéria de Faria Cristofano

**Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação**

Mônica Ribeiro de Oliveira

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**

**Diretor do ICH**

Robert Daibert Júnior

**Coordenadora do PPGCSO**

Paulo Cesar Pontes Fraga

**Chefe do Departamento de Ciências Sociais**

Felipe Maia



**EDITORA UFJF**

**Diretor da Editora Uff / Presidente do Conselho Editorial**

Jorge Carlos Felz Ferreira

**Conselho Editorial**

Jair Adriano Kopke de Aguiar

Taís de Souza Barbosa

Rodrigo Alves Dias

Emerson José Sena da Silveira

Maria Lúcia Duriguetto

Elson Magalhães Toledo

Charlene Martins Miotti

Rafael Alves Bonfim de Queiroz

<http://www.editoraufjf.com.br>

E-mail: [editora@ufff.edu.br](mailto:editora@ufff.edu.br)

Tel.: (32) 3229-7646

---

Ficha catalográfica

Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais. v. 14 n.1 Janeiro - Julho 2019, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2019.

Semestral

ISSN 1809-5968 (impresso/print)

ISSN 2318-101x (on-line)

1. Ciências Sociais - Periódicos

---

CDU 302.01 (05)





## SUMÁRIO

<b>Nota Editorial</b>	<b>07</b>
<b>Dossiê 1</b>	
<b>Apresentação: Os sentidos da crítica de arte na imprensa brasileira (1950-2000)</b>	<b>08</b>
Glauca Villas Bôas, Marcelo Ribeiro Vasconcelos e Rodrigo Lessa	
<b>“Alfredo Volpi na Berlinda”: crítica de arte e projetos estéticos concorrentes</b>	<b>14</b>
Antonio Brasil Jr.	
<b>A crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no congresso da AICA (1959)</b>	<b>31</b>
Marcelo Ribeiro Vasconcelos	
<b>A disputa sobre os quadrinhos: infância, arte e censura na imprensa brasileira</b>	<b>52</b>
Layssa Bauer Von Kulitz	
<b>Crítica cinematográfica na Bahia do século XX: os olhares de Walter da Silveira e André Setaro sobre a relação entre cinema e sociedade</b>	<b>70</b>
Rodrigo Oliveira Lessa, Bruno Villas Boas Bispo e Filipe Baqueiro	
<b>Aspectos da crítica sobre jovens artistas nas páginas do Jornal do Brasil (1950-2000)</b>	<b>87</b>
Guilherme Marcondes dos Santos	
<b>A legitimação de Mário Pedrosa como crítico de arte: a recepção na imprensa do livro “Arte, necessidade vital”</b>	<b>103</b>
Tarcila Soares Formiga	
<b>Criticar / criar / curar arte: Sheila Leirner e sua “Grande Obra” na imprensa e em exposições</b>	<b>117</b>
Tálisson Melo de Souza	
<b>Dossiê 2</b>	
<b>Apresentação: Municípios e representação política no nível local na América do Sul</b>	<b>134</b>
Marta Mendes da Rocha	

<b>Comportamiento electoral en Venezuela: el caso de la Mesa de Unida Democrática (MUD)</b>	<b>138</b>
Patricio Gómez Talavera	
<b>Conflictos silenciosos: autoridades municipales y conflictividad social en Perú (2003-2014)</b>	<b>153</b>
Jairo Rivas Belloso	
<b>Aproximações metodológicas para um censo administrativo do legislativo municipal no Brasil</b>	<b>172</b>
Rodrigo Rodrigues-Silveira e Marta Mendes da Rocha	
<b>“Después del naufragio”: la vigencia del bipartidismo imperfecto en escenarios municipales después del “¡Que se vayan todos!” (El caso de la provincia del Chaco – Argentina)</b>	<b>194</b>
Sergio David Valenzuela e Marcos Medina	
<b>¿Más descentralización, más representación? Evidencia de municipios uruguayos</b>	<b>210</b>
Martín Freigedo, Alejandro Milanesi e Germán Bidegain	
<b>Artigos</b>	
<b>De um problema (estético) à uma economia (estética): notas introdutórias sobre a moda e suas fronteiras</b>	<b>229</b>
Henrique Grimaldi Figueredo	
<b>O que quer dizer democracia? Uma análise dos discursos dos atores do campo popular realizados durante a Assembleia Nacional Constituinte brasileira de 1987</b>	<b>245</b>
Joyce Louback Lourenço	
<b>A perspectiva abissal na representação do sertão nordestino</b>	<b>262</b>
Luana Carolina da Silva Monteiro e Kadma Marques Rodrigues	
<b>Resenhas</b>	
<b>A Retórica e o Sistema: uma nova leitura da sociologia do Direito</b>	<b>275</b>
Raul Francisco Magalhães	
<b>Sociologia das crises políticas: a dinâmica das mobilizações multissetoriais</b>	<b>283</b>
Gustavo Paccelli	
<b>Normas para publicação</b>	<b>288</b>



## Nota Editorial

O primeiro volume do ano de 2019 de *Teoria e Cultura* é composto por dois dossiês. O primeiro é intitulado *Os sentidos da crítica de arte na imprensa brasileira (1950-2000)* e foi organizado por Glaucia Villas Bôas, Marcelo Ribeiro Vasconcelos e Rodrigo Lessa. O dossiê seguinte é *Municípios e representação política no nível local na América do Sul*, organizado por Marta Mendes da Rocha.

Na seção Artigos, de fluxo contínuo da revista, reunimos três textos. São eles: *De um problema (estético) à uma economia (estética): notas introdutórias sobre a moda e suas fronteiras*, de Henrique Grimaldi Figueredo; *O que quer dizer democracia? Uma análise dos discursos dos atores do campo popular realizados durante a Assembleia Nacional Constituinte brasileira de 1987*, de Joyce Louback Lourenço e *A perspectiva abissal na representação do sertão nordestino*, de Luana Carolina da Silva Monteiro e Kadma Marques Rodrigues.

Compõem também este número as resenhas dos livros *As relações entre direito, política e sociedade: Retórica e Teoria da Ação na análise da argumentação em casos difíceis no Supremo Tribunal Federal* e *Sociologia das crises políticas: a dinâmica das mobilizações multissetoriais*, realizadas por Raul Francisco Magalhães e Gustavo Paccelli, respectivamente.

Nesta edição, a equipe da revista pode ainda contar com o trabalho de diagramação de Letícia Aparecida da Silva, aluna do curso de comunicação social da UFJF. Oswaldo Zampiroli e Luiza Cotta Pimenta compuseram a equipe de assistência editorial. A todos, agradeço imensamente a disposição em participar de mais um número de *Teoria e Cultura*.

Boa leitura,

Raphael Bispo  
Editor-Responsável de *Teoria e Cultura*

# Apresentação

## Os sentidos da crítica de arte na imprensa brasileira (1950-2000)

Glaucia Villas Bôas <sup>1</sup>

Marcelo Ribeiro Vasconcelos <sup>2</sup>

Rodrigo Lessa <sup>3</sup>

Este dossiê reúne sete artigos que retomam aspectos da crítica de arte publicada em jornais cariocas, paulistas e baianos na segunda metade do século XX. De lá para cá, a crítica veiculada pela imprensa arrefeceu e se transformou com o aparecimento de novos suportes e novas demandas do mercado editorial. Mas não foi só isso. As mudanças pelas quais a arte vem passando, com a emergência da arte contemporânea na década de 1960 (ERBER, 2015), se fizeram notar em alterações das atividades mais rotineiras do mundo artístico, incluindo o questionamento dos antigos métodos de ajuizar e mediar o trabalho artístico utilizados pelos críticos. Os curadores de exposição tomaram o lugar de relevância antes ocupado pelos críticos, e até mesmo pelos artistas, no juízo de alguns estudiosos (AMARAL, 2006). Jovens procuram galeristas, submetendo-se a editais de todo tipo para ter uma chance de expor suas obras ou fazer uma residência artística. Raros são aqueles que ainda procuram um crítico para avaliar seus trabalhos. Neste sentido, o dossiê evidencia o desenrolar dessas mudanças, que ao modificar o perfil do mundo da arte, nem sempre agradaram ao público (HEINICH, 1997).

Muito embora o encolhimento da crítica apareça como a tônica de sua condição atual, Luiz Camillo Osório afirma em *Razões da Crítica* (2005), que de nada serve a nostalgia dos bons tempos da circulação da crítica nos jornais, chamando a atenção justamente para a urgência do exercício judicativo no momento em que “*não temos mais nenhuma certeza a priori sobre como uma obra cria sentido [...] Julgar implica diferenciar, produzir diferenças*” (p 9). Para ele, a crítica permanece viva em novos desdobramentos contemporâneos, a exemplo das atividades curatoriais nos museus, refazendo-se a si própria a partir das exigências da época e moldando-se aos espaços que lhe são concedidos. Antes de tudo, a adesão pela sua permanência se justifica em nome da pluralidade bem como da liberdade experimental da arte *comprometida com o desconhecido e o surpreendente*.

Os artigos que integram *Os sentidos da crítica de arte na imprensa brasileira (1950-2000)* revelam especificidades do mundo artístico brasileiro, revendo as ideias polêmicas adotadas pelos seus críticos. Durante a leitura, destaca-se a defesa intransigente da arte abstrata sobre a arte figurativa de meados do século passado a denotar um processo de intelectualização da linguagem artística. A maior parte dos textos críticos mencionados se remete ao movimento concreto e neoconcreto, em detrimento de artistas figurativos ou mesmo de artistas abstratos que não se filiaram às correntes concretas. Mas, os adeptos do concretismo não foram poupados da crítica de seus colegas de ofício, sobretudo

---

1 Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP).

2 Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

3 Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano (IF Baiano), Campus Alagoinhas. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

nas primeiras décadas de 1950 e 1960, o que permite ao leitor tomar conhecimento das diferentes posições apreoadas pelos especialistas relativamente às linguagens artísticas que emergiam naquela época. Outra questão de peso refere-se à indagação sempre renovada do *que é e não é arte*, inscrita nos artigos sobre o estatuto da linguagem dos quadrinhos, da arquitetura e do cinema, numa tentativa de distinguir as fronteiras da crítica.

A Enciclopédia Itaú Cultural diz que “*em sentido estrito, a noção de crítica de arte diz respeito a análises e juízos de valor emitidos sobre as obras de arte, que, no limite, reconhecem e definem os produtos artísticos*”. Mas para a Wikipedia. A Enciclopédia Livre faz circular o seguinte verbete:

A crítica de arte é um gênero, entre literário e acadêmico, inclusive periodístico que faz uma avaliação estética das obras de arte, artistas ou exposições, em princípio de forma pessoal e subjetiva, mas baseando-se na História da Arte e suas múltiplas disciplinas (por exemplo a sociologia, antropologia, arqueologia, história e a psicologia), atribuindo valor à arte de acordo com seu contexto ou evolução. É a um só tempo, valorativa, informativa, e comparativa, redigida de forma concisa e amena, sem pretender ser um estudo acadêmico mas aportando dados empíricos e contrastáveis.

Se os verbetes das enciclopédias *online*, cada vez mais consultadas, sublinham a crítica como discurso ou texto, o inglês Terry Eagleton (2005) relembra no seu *A função da Crítica* que, ao longo da história da cultura, a divisão do trabalho intelectual foi se impondo e acarretando a especialização dos discursos e dos saberes. Ao adotar uma perspectiva social e histórica, o autor mostra como os “homens de letras”, portadores de saberes humanistas, foram substituídos pelos críticos acadêmicos, provocando uma crescente profissionalização e compartimentação do conhecimento. Diga-se aqui que esse processo não ocorreu apenas na esfera da crítica mas constitui uma característica relevante da modernidade. De todo modo, as teses de Eagleton servem para abalizar sociologicamente a formação dos críticos de arte e as mudanças que se operam naquele campo de atividade.

No contexto brasileiro, os críticos literários começam a ceder lugar aos críticos de arte no contexto do pós guerra. Note-se que, diferente da mudança apontada por Eagleton, no Brasil, o afastamento dos críticos literários, homens de letras, ocorreu em larga escala pela emergência de novo repertório conceitual voltado para aspectos formais da obra de arte. Tampouco, conforme mencionado por Eagleton referindo-se à Inglaterra, o processo de profissionalização da crítica, no país, correspondeu a sua entrada definitiva para universidade, apesar de alguns críticos pertencerem a elas (PONTES, 1998). A trajetória de Mário Pedrosa é modelar nesse sentido. Bacharel em Direito e militante político, Pedrosa teve forte ligação com o mundo das artes e da música. Em sua tese *À Espera da Hora Plástica* (2014), Tarcila Formiga mostra com muita propriedade que o despontar do crítico de arte em Mário Pedrosa não ocorreu repentinamente a partir da avaliação crítica da obra da artista alemã Kaethe Kollwitz (em 1933), mas de processo através do qual Pedrosa adquire um novo repertório. Já Marcelo Ribeiro (2018) aborda o exílio de Mário Pedrosa em Nova Iorque (1938-1945), procurando entender sua “conversão” (ARANTES, 2004) ao abstracionismo como parte de sua vivência em meio aos *New York Intellectuals*, círculo de críticos americanos que defendeu a aproximação entre modernismo e radicalismo, baseada na rejeição da mercantilização da arte e na consideração dos direcionamentos ideológicos, quaisquer que fossem, como um empecilho para liberdade de criação.

Ao voltar do exílio nos Estados Unidos, Pedrosa assumiu uma coluna de crítica de arte no antigo *Correio da Manhã*, renovando-a com abordagem que realçava as qualidades formais do objeto artístico em detrimento do tema ou assunto representado. Para ele interessavam as qualidades intrínsecas da obra de arte que a distinguiam como um todo à parte. Nunca é demais lembrar que a posição de Pedrosa se sobressaiu entre as demais como um dos principais teóricos e defensores do concretismo, movimento artístico preponderante nas artes visuais brasileiras da década de 1950.

Embora com espaço limitado e público eclético, os jornais tornam-se veículos privilegiados para a circulação das ideias críticas sobre a arte, e para as disputas e polêmicas resultantes das visões



distintas dos críticos. José Carlos Durand (1989) observou uma afinidade entre a imprensa e as artes visuais que se expressava, sobretudo, por uma busca por diferenciação no acirrado mercado editorial brasileiro e pela busca por prestígio junto ao público. Assis Chateaubriand foi um exemplo notável de tal fenômeno, na medida em que era proprietário do enorme conglomerado de jornais *Diários Associados*, colecionador e financiador de empreendimentos como o Museu de Arte de São Paulo (MASP).

No cinema, o impulso que a arte moderna imprime de busca pela liberdade absoluta diante da sociedade recebe como contraponto uma crítica cinematográfica voltada para o destaque de sua humanidade e de seu caráter social. Se é verdade que, como uma arte relativamente recente, o filme termina por enfrentar dilemas pelos quais suas antecessoras já haviam passado, como a sua afirmação como expressão única diante das outras artes e em particular do campo das artes visuais, o caminho trilhado pelos críticos acompanha a disposição mimética que a estética cinematográfica apresentou em sua origem e desenvolvimento no âmbito do século XX. Qual seja, a de se aprofundar sobre diversos os aspectos da relação dos indivíduos com o mundo. Neste sentido, a preocupação em identificar de que maneira um filme capta ou não a complexidade de um fenômeno político, como o impacto de uma guerra sobre a população de um país, ou ainda se uma determinada estética é capaz ou não de suscitar o envolvimento do espectador com os dramas humanos, se tornam o material fundamental da crítica de cinema. A crítica responde pela comunicabilidade entre a obra e o mundo que parece longe de questionamentos diante da força da imagem fílmica.

No caso brasileiro, a relação entre cinema e sociedade é abordada pela crítica em termos nacionais e locais. Diante do potencial que o filme apresenta para alcançar as massas de um país com proporções continentais, temas como a acessibilidade da linguagem fílmica, os assuntos abordados, a capilaridade diante das questões sociais e o lugar da experiência local se mostram presentes nas preocupações de críticos pioneiros, como Paulo Emílio Sales Gomes, e se perpetuam diante das possibilidades animadoras da expressão fílmica absorver em termos estéticos as mais diversas questões e contradições do mundo moderno. Como uma manifestação singular desta experiência, a crítica de cinema na Bahia, realizada por Walter da Silveira e André Setaro se desenvolveu também sob este prisma. Sempre preocupados em converter a reflexão sobre o cinema e o juízo sobre os filmes em um modo de animar a cena local, os dois ensaístas espalharam em periódicos como o *Jornal da Bahia* e o *Jornal da Cidade* suas recepções da produção nacional e internacional, procurando pensar as especificidades do cinema e a maneira como se aprofundava sobre a condição humana. A reflexão sobre os filmes e os juízos de valor sobre a produção em cada período, dessa maneira, é acompanhada pelo propósito prático de expandir os círculos de acompanhamento do cinema no estado e, ao mesmo tempo, pensar a sua configuração diante de uma sociedade em transformação. Trajetória que os levou não apenas a se tornarem influentes no surgimento de cineclubes e espaços de fomento ao cinema na Bahia, como também propositores de conceitos e teorias sobre a estética desta expressão e sobre suas condições históricas de desenvolvimento.

A partir dos anos 1950, a crítica de arte caminhou de vento em popa nos jornais e suplementos literários brasileiros. Alcançou autoridade para reconhecer os “verdadeiros objetos artísticos”, imprimindo sentido e realçando a pluralidade das artes visuais. Os trabalhos aqui publicados pretendem contribuir para o melhor entendimento dos valores inerentes às práticas das artes visuais contemporâneas e atuais, mostrando seus desafios e limites no passado.

Um exemplo das disputas frequentes sobre a interpretação da obra de um artista é discutido em *Alfredo Volpi na Berlinda: crítica de arte e projetos estéticos concorrentes* de Antônio Brasil Jr. O autor discute a crítica da obra de Volpi elaborada por Theon Spanudis, artista e colecionador ele próprio de obras de Volpi, comparando-a com aquela do artista e crítico Waldemar Cordeiro a respeito do modo “construtivista” da obra de Volpi. Com base na documentação reunida no Fundo Theon Spanudis depositada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a pesquisa de Antônio

Brasil Jr sobre o pintor Alfredo Volpi deixa entrever um aspecto das peijas dos críticos de arte na década de 1950.

Contrariando o ceticismo relativamente ao papel da crítica de arte à arquitetura, Mario Pedrosa organizou, em 1959, o Congresso Extraordinário de Críticos de Arte com o apoio da Associação Internacional de Críticos de Arte, sediando o evento em Brasília, em seguida em São Paulo no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, onde se realizava a V Bienal e no Rio de Janeiro no Museu de Arte Moderna. Críticos renomados dos mais diversos países como Giulio Argan, Meyer Shapiro, Herbert Read, Tomás Maldonado entre outros se deslocaram para os santuários do modernismo brasileiro, que se construía naquela época, para discutir o projeto da cidade de Brasília. Poucos eventos relacionados à crítica de arte, provavelmente, tiveram um caráter tão peculiar quanto esse no qual os debates se realizavam paralelamente à vivência do objeto posto em questão. *A Crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no congresso da AICA (1959)* de Marcelo Ribeiro dá conta do noticiário e da crítica veiculada nos jornais cariocas, mostrando o dissenso relativamente ao projeto e à posição de Mário Pedrosa resumida na expressão, Brasília – síntese das artes, fio condutor dos debates proposto pelo crítico.

Segue o artigo de Layssa Bauer von Kulitz, *A Disputa sobre os Quadrinhos: infância, arte e censura na imprensa brasileira*, que descortina uma faceta importante mas pouco conhecida do debate sobre a natureza artística das histórias em quadrinhos. Além de passatempo, as histórias em quadrinhos se tornaram objeto de um debate público em finais da década de 1940, que separava os adeptos das qualidades educacionais e lúdicas dos quadrinhos e os críticos contudentes de seus efeitos perversos sobre a juventude. De acordo com a autora a polarização entre censura e consagração dos quadrinhos expressava posições normativas quanto à definição de arte, revolvendo dessa maneira as fronteiras entre as artes visuais, a literatura e os quadrinhos.

Da outra forma, a leitura do artigo *Crítica Cinematográfica na Bahia do século XX: os olhares de Walter da Silveira e André Setaro sobre a relação entre cinema e sociedade*, de autoria de Rodrigo Lessa, Bruno Vilas Boas Bispo e Filipe Baqueiro, discute os limites entre a crítica de arte e a crítica cinematográfica, estabelecendo distinções. O texto evidencia singularidades da crítica cinematográfica, tal como sua tendência a vincular a linguagem fílmica ora com elementos estéticos ora com elementos não estéticos, históricos e culturais. Os autores revisitam duas gerações de críticos baianos representadas nas figuras de Walter da Silveira (1915-1970) e André Setaro (1950-2014). Ao comparar os prismas de análise diferenciados de cada um deles, os autores revelam que enquanto Walter da Silveira enfatiza a centralidade temática, André Setaro acentua a importância da linguagem fílmica para a crítica.

No artigo intitulado *Aspectos da crítica sobre jovens artistas nas páginas do Jornal do Brasil (1950-2000)*, Guilherme Marcondes questiona os motivos pelos quais a imprensa dedicou tanto recurso e espaço para a crítica das obras de arte de jovens em fase de construção de carreira. Pesquisando o antigo Jornal do Brasil, o autor revela como os jovens são apresentados ao público a partir de atributos que não dizem respeito exclusivamente aos seus trabalhos artísticos mas a qualidades pessoais ou dados relevantes de sua biografia; em seguida discute sua hipótese sobre o *interesse institucional da novidade*, frisando que para muitos agentes que participam do mundo artístico, tais como historiadores e críticos de arte, somente os jovens são portadores de novas poéticas que eventualmente podem vir a mudar tendências consolidadas. Descobrir dentre os jovens aqueles realmente “talentosos” seria um privilégio para os críticos.

*A legitimação de Mário Pedrosa como crítico de arte: a recepção na imprensa do livro Arte, necessidade vital* de autoria de Tarcila Soares Formiga discute a recepção do livro *Arte, necessidade vital*, com textos escritos durante o período de 15 anos e lançado por Mário Pedrosa, em 1949. A autora defende o argumento de que a recepção positiva do livro na imprensa, coincidiu com a redação de

Da natureza afetiva da forma na obra de arte com as fundamentos teóricos apregoados por Pedrosa para a crítica de arte além de outras atividades de Pedrosa, favorecendo o seu reconhecimento como um dos principais críticos naquela época.

O texto de Tálisson Melo de Souza *Criticar / criar / curar arte: Sheila Leirner e sua “Grande Obra” na imprensa e em exposições* destrincha as concepções da crítica e curadora Sheila Leirner sobre a produção artística contemporânea que relaciona crítica, curadoria e criação e serviram para fundamentar o seu projeto para a 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo realizada em 1985, que marcou com sua ousadia a história das bienais, acentuando a tensão entre os papéis da crítica e da curadoria.

Cabe dizer finalmente que a motivação para a escrita dos artigos desse dossiê e sua publicação se deve ao incentivo do Projeto *Imprensa e circulação de ideias: o papel dos periódicos nos séculos XIX e XX* coordenado por Isabel Lustosa da Fundação Casa Rui Barbosa e Tania Regina de Luca da Universidade Estadual Paulista. Neste amplo e relevante projeto coube a coordenação do subprojeto *A crítica de arte em circulação nos periódicos paulistas e cariocas da segunda metade do século XX* a Gláucia Villas Bôas. Queremos aqui expressar nossos agradecimentos a Isabel Lustosa e Tania de Luca, e a Raphael Bispo, editor de Teoria & Cultura que muito gentilmente aceitou o projeto do dossiê.

### Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. O Curador como Estrela. In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e Ensaios (1980-2005): Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, v. 3, 2006.

ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

DURAND, José Carlos. *Arte Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

EAGLETON, Terry. *The Function of Criticism*. Londres: Verso, 2005

ERBER, Pedro. *Breaching the Frame. The Rice of Contemporary Art in Brazil and Japan*. California, University of California Press, 2015

FORMIGA, Tarcila Soares. *À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ

HEINICH, Nathalie. Outside Art and inside artists: gauging public reactions to contemporary public art. In: ZOLBERG, Vera L. e CHARBO, Joni Maya (Orgs.). *Outsider Art: Contesting boundaries in contemporary culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos: Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940/68)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. *O Exílio de Mário Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na Barbárie*. Tese (doutorado em sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2018.



OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

## **“Alfredo Volpi na Berlinda”:** crítica de arte e projetos estéticos concorrentes

**Antonio Brasil Jr. <sup>1</sup>**

### Resumo

O artigo discute distintas tentativas concorrentes de se traduzir a obra pictórica de Alfredo Volpi no interior do movimento concretista em meados da década de 1950. Em particular, apresenta alguns aspectos da interpretação feita por Theon Spanudis, figura algo marginal no concretismo brasileiro, mas importante colecionador e crítico da obra volpiana. Ainda, situa o embate entre Spanudis e Waldemar Cordeiro a respeito do sentido do “Volpi construtivista”, mobilizando, para tal, artigos e materiais documentais diversos disponíveis no Fundo Theon Spanudis, depositado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP).

Palavras-chave: Alfredo Volpi; Theon Spanudis; Waldemar Cordeiro; concretismo; crítica de arte.

### **“Alfredo Volpi na Berlinda”:** art criticism and competing aesthetic projects

### Abstract

The article discusses some competing projects to translate Alfredo Volpi’s paintings in the concretist movement in the mid-1950s. More specifically, some aspects of the interpretation made by Theon Spanudis, to some extent a marginal figure in Brazilian concretism (but an important collector and critic of Volpi’s work), will be analyzed in more detail. The disputes between Spanudis and Waldemar Cordeiro on the “constructive Volpi” will be reconstructed through various articles and documents available at Theon Spanudis Fund in the Institute of Brazilian Studies (IEB / USP).

Keywords: Alfredo Volpi; Theon Spanudis; Waldemar Cordeiro; concretis;; art criticism.

---

1 Antonio Brasil Jr. é professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador JCNE/Faperj.

“Alfredo Volpi na Berlinda”. Esse era o nome de uma reportagem-enquete de Teresa Trota publicada no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em 23 de junho de 1957. Noticiando a repercussão da retrospectiva de Volpi apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a reportagem noticia as conversas e os depoimentos registrados na casa de Lygia Clark, onde críticos e artistas se reuniram para celebrar o sucesso da mostra. No texto, Trota dizia que essa consagração de Volpi “não admite opiniões contrárias”, apoiando-se para tal numa frase que teria sido dita na ocasião por Mario Pedrosa – àquela altura um dos mais importantes críticos de arte no Brasil – que “se alguém não gosta destes quadros será expulso daqui a pontapés”. Embora o próprio Pedrosa tenha esclarecido, em artigo publicado um pouco depois no mesmo jornal, que a frase havia sido publicada fora de contexto, lembremos que, dias antes, em 18 de junho do mesmo ano, Pedrosa, em resposta ao crítico Antonio Bento (do jornal *Diário Carioca*)<sup>2</sup>, tinha publicado o seu famoso texto sobre Volpi: “O mestre brasileiro de sua época”<sup>3</sup>. Voltando à reportagem, Myra Giorgi, fazendo coro a Pedrosa, teria dito a Teresa Trota que sua empregada doméstica, ao ver a tela de Volpi, afirmara não ser mais necessário ter arranjos de flores na sala. “Veja você: minha empregada também seria capaz de considerar um bobo aquele que não gostasse dos quadros de Volpi”, disse a esposa do escultor Bruno Giorgi. Ou seja, segundo a reportagem, uma consagração generalizada se fazia sentir naquela reunião, que ainda reunia Mary Pedrosa, Franz Weissman, Lygia Clark, José Carlos Oliveira e Décio Vieira.

Mas esse clima de consenso em torno da obra de Alfredo Volpi em fins da década de

1950 não deve desconsiderar os conflitos e polêmicas que envolveram alçar a sua figura ao lugar de “mestre” dos pintores brasileiros, em especial no sentido de legitimar uma história alternativa àquela mais assentada que via o ápice da pintura moderna no país nos desdobramentos da semana de 1922 (REINHEIMER, 2008). O próprio texto de Pedrosa mencionado acima, de modo cuidadoso e calculado, localiza as experimentações geométricas de Volpi numa São Paulo suburbana alheia aos barulhos de seus círculos intelectuais, o que permitiria mobilizar sua obra meio de afirmação do caráter ao mesmo tempo “brasileiro”, “popular” e “internacional” das novas tendências concretistas que vinham se impondo na década de 1950 (ROSA, 2018).

Ainda no ano 1957, vemos dois episódios que revelam essas tensões interpretativas. No começo do ano, em 21 de fevereiro, na esteira da apresentação carioca da I Exposição Nacional de Arte Concreta, feita no prédio do MEC, Mario Pedrosa, no *Jornal do Brasil*, registra que um cidadão supostamente anônimo, vendo o desleixo com o qual as obras de mostra estavam guardadas, resolveu “salvar” a tela de Volpi, em cima da qual se empilhara um monte de coisas, entregando-a à redação do jornal<sup>4</sup>. O crítico Antonio Bento (mais uma vez), que via na arte concreta um simples “academicismo”, redarguiu dizendo que a história do roubo da tela de Volpi era só uma história inventada pelos concretos para aumentar a sua divulgação<sup>5</sup>. É curioso que, na mesma história do roubo, por exemplo, sabemos que havia outras obras em péssimo estado de conservação; porém, o anônimo, classificado pela reportagem como “um brasileiro interessado em arte e bem informado sobre os movimentos de vanguarda”, quis salvar especificamente o Volpi. O outro caso

2 BENTO, Antonio. A retrospectiva Volpi: mestre da pintura popular. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, p. 6.

3 Já em 2 de junho do mesmo ano, e também no *Jornal do Brasil*, assim terminava Pedrosa o artigo “Introdução a Volpi”, que servia de orientação para a primeira retrospectiva do pintor no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: “Cariocas, meus irmãos, aqui está Volpi. Agradeçam ao Museu de Arte Moderna a sua apresentação. A posteridade vai guardar o nome dele. É o mestre de sua época”. Esse texto também reaparece no catálogo da exposição. Argumento aparentado foi trazido por Ferreira Gullar em “Volpi: mestre brasileiro” (16 de junho de 1957, também no *Jornal do Brasil*).

4 PEDROSA, Mário. Não é nosso mas está no “*Jornal do Brasil*” para entregar ao dono um quadro de Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1957. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, p. 8.

5 BENTO, Antônio. O fim da festa concretista. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1957, p. 6.

é a reação de Manuel Bandeira à reportagem-enquete que colocava Volpi “na berlinda”. Manuel Bandeira não deixou de registrar o que, segundo ele, configurava o ar “golpista” dos “volpistas”, que teriam feito do “bom velhinho” “italo-brasileiro de Cambuci” um instrumento para a deposição de “Portinari da presidência” das artes modernas no Brasil<sup>6</sup>. Enfim, vemos como a consagração de uma obra depende de uma série de mediações entre artistas, críticos e público – e os jornais, sobretudo com os seus suplementos culturais, foram parte crucial deste processo.

Nesse texto, que discuto a disputa interpretativa em torno da obra de Volpi, concentro-me em um personagem menos conhecido nesse circuito de consagração de sua obra. Trata-se do poeta, colecionador, crítico e psicanalista Theon Spanudis<sup>7</sup>. Grego (porém nascido em 1915 na cidade de Smirna, na Turquia) radicado em São Paulo desde fins da década de 1940 até sua morte em 1986, foi um dos mais significativos colecionadores de Volpi. Conforme podemos perceber a partir de seus vários textos impressos e manuscritos disponíveis em seu acervo pessoal, depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Spanudis estabeleceu relações próximas com Volpi durante a década de 1950, o que incluía visitas frequentes ao seu ateliê no Cambuci, a compra sistemática de seus quadros – permitindo, inclusive, a dedicação integral de Volpi à pintura de cavalete (segundo o relato do próprio Spanudis) –, a realização

de viagens (a Salvador e a Cananéia) e também uma parceria no campo do teatro. Em 1956, Spanudis publicou (ainda segundo seu relato) o primeiro texto crítico dedicado inteiramente ao Volpi “construtivista”. Uma versão deste texto foi exposta em debate no Museu de Arte Moderna de S. Paulo e rendeu ampla discussão entre Spanudis e Waldemar Cordeiro, que discordavam quanto ao estatuto da cor na pintura concreta. Não por acaso, Spanudis está entre os signatários do manifesto neoconcreto de 1959, embora sem adesões integrais e com variados conflitos com os artistas localizados no Rio de Janeiro.

Sem dúvida, os críticos de arte mais “famosos” na avaliação da obra de Volpi, pelo menos entre 1940 e 1950, são Mário de Andrade e Mário Pedrosa. Como a análise das críticas de Andrade e Pedrosa a Volpi já foi feita em trabalho recente, escrito por Pedro Rosa (2018), o foco aqui será em Spanudis e algumas de suas polêmicas com os concretos de São Paulo, especialmente Cordeiro – polêmicas que foram noticiadas e que ganharam repercussão nos jornais. Assim, creio que, limitando-me a Spanudis e às suas polêmicas, teremos acesso a um material ainda pouco conhecido e que revela distintos modos de se “traduzir” a obra de Volpi no interior do projeto construtivista.

Cabe lembrar que, embora a afirmação do abstracionismo geométrico no Brasil, e em particular de seus desdobramentos nos movimentos concretos e neoconcretos, tenha

6 BANDEIRA, Manuel. Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1957, p. 5.

7 Há poucos trabalhos dedicados a Theon Spanudis. A referência de maior fôlego, baseada em extenso trabalho empírico-documental, é a tese de doutorado de Maria Izabel Ribeiro (RIBEIRO, 2001). Bárbara Carneiro, uma das responsáveis pela descrição documental do Fundo Theon Spanudis, depositado no IEB-USP, traz um útil resumo biográfico: “Theon Spanudis nasceu em 1915 em Esmirna, na Turquia. Filho de gregos, mudou-se para Atenas com os pais e o irmão mais novo, em 1923, por causa da disputa entre Grécia e a recém-criada República da Turquia pela região da Anatólia, que culminara em uma guerra entre os dois países. Dez anos depois dessa primeira migração, Spanudis foi para a Áustria estudar Medicina, curso em que também se formaram seu pai, Georg, e seu irmão, Sólon. Alegando uma aproximação frequente com as artes, incentivada desde a sua infância pela mãe, Clio, a psicanálise aparece-lhe no horizonte como uma maneira, dentro da formação obtida na academia, de não se distanciar do seu principal interesse. Em 1950, Theon Spanudis desloca-se novamente. É indicado pela Associação Internacional de Psicanálise para trabalhar em São Paulo, na Sociedade Brasileira de Psicanálise, num contexto de ampliação de estudos relacionados à atividade na capital paulista. Uma vez estabelecido, inicia atendimento clínico e incursões na prática docente. No entanto, não demora muito para o seu distanciamento da psicanálise acontecer. Ainda na década de 1950, passa a se dedicar à poesia e à crítica de arte, abandonando as atividades clínicas e docentes relacionadas à psicanálise. Em 1959, é um dos signatários do Manifesto Neoconcreto, publicado em março no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em virtude da abertura da I Exposição de Arte Neoconcreta no Rio de Janeiro” (CARNEIRO, 2014).

sempre envolvido, em alguns de seus momentos-chave, uma intensa relação com a obra pictórica de Alfredo Volpi, o artista sempre foi avesso a adesões formais em escolas ou movimentos artísticos. Se, por um lado, a consagração da produção volpiana de caráter geométrico, como se nota no prêmio recebido na II Bienal de São Paulo (dividido com Di Cavalcanti), em 1953 (HOFFMANN, 2002), fornecia um poderoso antídoto ao “portinarismo” até então vigente, por outro, não havia muito acordo quanto ao sentido da abstração em Volpi e de suas relações com as vanguardas construtivistas. Entre concretos e neoconcretos, Volpi acabou tornando-se um verdadeiro cavalo de batalha entre vários projetos estéticos concorrentes. Ainda que alguns trabalhos já tenham registrado a aproximação de certos artistas plásticos e poetas concretos paulistas a Alfredo Volpi (KLABIN, 2009; MAMMÌ, 1999; SALZSTEIN, 2000), salta à vista, como podemos ver na produção pictórica de Volpi de fins da década de 1950, um diálogo complexo, pouco convencional e à meia-distância em relação aos princípios da pintura concreta (NAVES, 2008).

Este texto se encontra dividido em quatro partes, além da desta introdução. Na primeira, localizo as diferentes interpretações de Volpi na cena paulistana da década de 1950, em particular as discordâncias entre Waldemar Cordeiro, liderança central dos concretos paulistas e Theon Spanudis quanto ao estatuto da obra de Volpi no projeto concreto. Na segunda, apresento as principais formulações de Spanudis sobre Volpi em meados dos anos 1950, acionando materiais documentais e impressos. Na terceira, registro o confronto público entre essas interpretações por ocasião de uma exposição das teses de Spanudis no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1956, confronto que foi noticiado pela imprensa. Por fim, nas considerações finais, assinalo como, à luz de seus manuscritos depositados no IEB-USP, Spanudis se ressentiu da falta de meios impressos e materiais de difusão de sua interpretação não só de Alfredo Volpi, mas do próprio projeto construtivo nas artes plásticas e na poesia.

### As disputas interpretativas em torno de Volpi e o concretismo

A relação entre a produção de Alfredo Volpi, mesmo em seu período geométrico de feição “concretista” – que durou apenas poucos anos (fins da década de 1950) –, com a sociedade urbano-industrial que ganhava terreno em São Paulo é das mais complexas. Como nos alerta Glaucia Villas Bôas, é bom desconfiar, ou pelo menos matizar, “a crença numa relação de causa e efeito entre o mundo moderno, impessoal e objetivo, no qual imperam a ciência e a tecnologia, e o aparecimento do Concretismo”. Não se trata de negar as óbvias afinidades entre a sociabilidade urbana e industrial e uma estética que valoriza “a forma, a linha, a cor e o plano em detrimento das representações figurativas” (VILLAS BÔAS, 2014, p. 267), mas isso não desautoriza um olhar mais atento às articulações contingentes e instáveis entre estas duas dimensões. Sobretudo se lembrarmos que a urbanização não se realiza senão em interação (mais ou menos tensa ou problemática) com as formas pretéritas de relações sociais, o que redefine seus sentidos e efeitos.

Ainda que Volpi não tenha pertencido formalmente a nenhum dos grupos ligados ao concretismo no Brasil, foi devidamente celebrado por quase todos, incluindo artistas ou críticos tão diferentes como Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar, Mario Pedrosa, Theon Spanudis, Willys de Castro, entre outros. De modo autoirônico, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), concedida em 1970, assim ele comentava suas relações com os pintores concretos: “Também me convidaram para expor com eles. Mas para mim sempre me convidam toda gente. Em qualquer tendência me convidam sempre [risos]. [...] Em [19]40, um acadêmico disse que eu contentava gregos e troianos”. Esta disponibilidade para conviver com diferentes grupos de artistas, com diferentes repertórios de problemas e técnicas (e isto desde os anos 1930 e 1940, com suas vinculações, sempre frouxas, com os artistas do grupo “Santa Helena”, com a “Família Artística Paulista”, ou com artistas como



Ernesto de Fiori, etc.), pode ter sido o esteio decisivo para o caráter particular do percurso pictórico de Volpi, que resolveu de modo próprio – mas jamais em isolamento – os dilemas que separavam concretos e neoconcretos (DUARTE, 2006).

Nas avaliações críticas mais recentes da obra de Volpi, há certo acordo quanto ao caráter de tensão, e não de afinidade, entre sua produção a partir de fins da década de 1940 e os ritmos do mundo moderno. O sentido de sua abstração geométrica – que, a partir da fase das “casas” e “fachadas”, foram ganhando profusão em sua produção – não envolveria uma tentativa de remodelagem da sensibilidade aos imperativos impessoais e racionais da fábrica e da metrópole, muito pelo contrário. Em suas experimentações construtivas, Volpi teria procurado sim trazer à baila a “verdade” dos materiais, mas daqueles que estavam ao alcance da mão, inscritos em seu cotidiano remediado, como os pigmentos terra que ele mesmo fabricava; ainda, o seu modo de pincelar e de colorir as telas faria clara referência à pintura de paredes, igualmente afim ao afresco pré-renascentista italiano, tão admirado por ele, mas também às casas caiadas do interior paulista. A simplificação formal de sua produção geométrica, aliás, se alimentava muito mais dos recursos que ele encontrava na sua vivência e na cultura popular do que de cálculos lógico-matemáticos (KLABIN, 2009). A chamada “bandeirinha” seria sintomática disso: ela poderia ser ao mesmo tempo bandeira de festa junina e o espaço negativo de uma fachada com telhado de um casario de subúrbio, além de jogo geométrico “puro” e altamente dinâmico entre triângulo e retângulo (a “bandeirinha” é um retângulo com um triângulo vazado em sua base (GIANNOTTI, 2006). Além disso, como já apontado por Sonia Salzstein, Volpi não exprimiria a realidade de São Paulo através de seu centro dinâmico, mas a partir um “ponto de vista do subúrbio”, isto é, aborda a urbanização e a industrialização a partir de suas margens, colocando em destaque lugares e personagens subalternos (SALZSTEIN, 2000). Mesmo no plano dos temas e conteúdos retratados, Volpi,

comparado a seus contemporâneos do grupo “Santa Helena”, por exemplo, em suas telas das décadas de 1930 e 1940, jamais teria colocado em primeiro plano o universo fabril (FREITAS, 2011)

Portanto, embora sua pintura, a partir da década de 50, guarde certas afinidades com a abstração geométrica que vinha ganhando corpo em São Paulo – sobretudo a partir do Grupo Ruptura –, não podemos minimizar as diferenças de Volpi em relação ao projeto da arte concreta capitaneado por Waldemar Cordeiro. O último queria uma arte adequada ao mundo industrial, que capturasse o olhar do operário fabril, modelado pelo maquinismo, pela produção em série, pela impessoalidade. As formas que surgem nas telas de Volpi, no entanto, não parecem remeter aos imperativos da industrialização, mas a certa sabedoria de longa data, condensada no universo popular e artesanal, como nas famosas bandeirinhas, pinceladas por um tipo de gesto que recupera dignidade de um trabalho manual autônomo e demorado. Nos termos do crítico Rodrigo Naves (1996), nas telas de Volpi não se vê o ritmo abstrato e ágil do capitalismo, mas o tempo paciente da memória.

Em que pese esta tensão, salientada por vários críticos mais recentes da obra de Volpi, entre sua produção e o mundo urbano-industrial, Waldemar Cordeiro buscava, pelo contrário, salientar sua adequação não só às propostas concretistas, mas também aos novos tempos da máquina, do cálculo, da produção em série e da contenção das subjetividades individuais. Já em 1951, no artigo “Volpi, o santeiro cubista”, que saiu na *Folha da Manhã*, Cordeiro comentava a pintura mural que Volpi vinha realizando na Capela do Cristo Operário, situada ao lado da Unilabor – cooperativa que reuniu diversos artistas paulistas, incluindo o concretista Geraldo de Barros (CLARO, 2012) –, da seguinte maneira:

O progresso da civilização, no entanto, modificou profundamente o conceito de natureza e, conseqüentemente, o conceito de arte [...]. Esses traços todos caracterizam, em última instância, a consciência estética de hoje e dizem da retina,

da percepção ótica do homem contemporâneo, educado pelo “maquinismo” da civilização moderna. São estas, acreditamos, as condições psicológicas e culturais imprescindíveis para o renascimento da arte sacra no Brasil e no mundo inteiro.

Por essa cartilha, a nosso ver, orientou-se a compreensão artística de Alfredo Volpi, o genial pintor que deu a verdadeira dimensão à arte sacra contemporânea no Brasil. Conhecido até hoje internacionalmente como o mais sensível dos pintores brasileiros, surge agora como o primeiro “construtor” da nossa estética visual. Por uma síntese miraculosa do popularesco e do intelecto, de matemática e folclore, desperta a plástica brasileira que descansava ainda nas vetustas descobertas de Almeida Júnior, nas gratuitas variações da emoção cromática e tátil (CORDEIRO, 1951).

Este argumento ganha em profundidade no artigo “Arte industrial”, publicado por Cordeiro na revista *Arquitetura e Decoração* em 1958. Além de afirmar “a importância decisiva da indústria na compreensão do conteúdo da arte contemporânea cuja finalidade última e destino histórico acreditamos ser a arte industrial”, ele aproxima Volpi do pintor Luiz Sacilotto na medida em que ambos renovariam suas pesquisas estéticas em direção às formas geométricas elementares, tal qual ocorria no seio do processo fabril. Nos termos de Cordeiro:

No que se refere ao elemento, a arte concreta apresenta mais uma identidade com a indústria. O elemento perfeitamente caracterizado obedece a poucos grupos de tipos, correspondentes a formas geométricas elementares. Tende-se à estandardização do elemento. O elemento pré-fabricado. Veja-se a última pesquisa de Alfredo Volpi, as suas “bandeirinhas”. Em Sacilotto, o movimento é alcançado mediante a intermitência entre fundo e figura com elementos iguais e distâncias iguais entre si. A adoção do círculo como elemento pode resultar conjuntos aparentemente orgânicos. Mas nada têm a ver esses conjuntos com as amebas do abstracionismo. O rigor da composição é o mesmo e a precisão do elemento

igual à do quadrado (CORDEIRO, 1958).

Apoiando-se em Antônio Gramsci, Cordeiro acreditava na possibilidade de uma ligação profunda entre os intelectuais e os subalternos através de uma arte ajustada aos novos tempos da máquina, da indústria e da metrópole. Com o surgimento de um mundo urbano-industrial, a percepção ótica dos homens seria cada vez mais educada pelo próprio maquinismo; e, neste registro, a arte não se comunicaria aos “simples” revelando formas de expressão subjetivas, e sim a partir de uma estética que exprimisse o “convívio com as máquinas, com a execução planejada, com a produção em série”. Cordeiro defendia uma teoria da “pura visualidade”, dotada de universalidade – daí a importância de se limitar ao “essencial” da pintura: o espaço bidimensional da tela, as cores puras, e a redução esquemática das linhas – capaz de interpelar a visualidade do operário. Ele via em Luiz Sacilotto, artista de Santo André e de origem operária, o desenvolvimento de “uma cultura visual destinada a se tornar a cultura popular das massas da civilização industrial” (NUNES, 2004, p. 36). Uma aposta bastante similar parece orientar suas relações com a pintura de Volpi, artista que, conforme se lê no artigo de Cordeiro publicado em 1951 na *Folha*, parecia sintetizar milagrosamente matemática e folclore, inteligência e origem popular.

Já Theon Spanudis tinha um modo muito distinto de ver a relação entre as formas e as cores de Volpi e o mundo industrial moderno. Aliás, ele vê a própria tradição construtivista de matriz europeia não como uma extensão da civilização industrial no plano artístico e de seus conceitos, mas como uma reação – ou melhor, uma autocorreção estética da ênfase unilateral da civilização industrial no autodomínio consciente e racional. Tentando deslocar a conexão entre construtivismo e civilização industrial, e contrário à adesão estrita às vanguardas concretas vindas da Europa, Spanudis valoriza um tipo de construtivismo que realize uma “linguagem universal”, porém não eurocêntrica. Noutras palavras, ele crê numa arte ao mesmo tempo universal e aberta às particularidades dos

materiais e das sensibilidades locais, regionais e populares, o que traçaria o caminho para um convívio mais democrático entre os povos e suas manifestações estéticas. Volpi parecia encarnar à perfeição o ideal de Spanudis, pois conseguiria, à maneira de Mondrian, expressar-se em formas puras, “universais”, porém usando como elemento compositivo a universo popular das fachadas e das bandeiras. Sempre contrário à redução de Volpi a um artista “primitivo” ou somente “popular”, ele sempre dizia que o uso dos elementos populares em Volpi era um recurso estético – tal qual o uso que Picasso teria feito da estética das máscaras africanas – e não um elemento de sua identidade.

Segundo Spanudis, o objetivo da arte moderna seria alcançar, através da expressão condensada de suas formas, o “numinoso” – uma espécie de realidade superior, para além das aparências, permitindo uma comunicabilidade mais ampla e harmônica das várias dimensões humanas, para além das tendências de homogeneização imposto pela civilização industrial. Assim, em vez de identidade, Spanudis vê na arte construtiva – e Volpi, entre os mais importantes – uma exploração estética daquilo que justamente seria expulso pela máquina, pelo cálculo e pelo autocontrole<sup>8</sup>.

### Spanudis e Volpi

No fundo da coleção Spanudis depositada no Instituto de Estudos Brasileiros (USP), há uma grande série de cadernos pautados, sem data ou numeração, contendo anotações esparsas, esboços de poesias, roteiros de comunicações orais e manuscritos de artigos e livros, alguns ainda inéditos. Há muitas marcas de revisões e de correções, o que permite, quando se localiza o artigo publicado correspondente, reconstruir parte do processo criativo da escrita. Aqui, para fins de simplificação, citaremos os trechos cadernos omitindo as marcas de correção e com a grafia atualizada.

Um desses cadernos, o nº 4 (de acordo

com a catalogação), traz o manuscrito do artigo “A pintura de Alfredo Volpi”, publicado posteriormente em *Diálogo: revista de cultura* (nº 3, de março de 1956). O manuscrito, que teve inúmeras partes suprimidas ou modificadas na versão final publicada, dedica-se a qualificar o “popular” em Volpi em sua produção mais recente (de 1948 até 1956) e situá-lo no cenário mais geral da arte contemporânea. Há, neste texto, a apresentação de uma hipótese a respeito do modo pelo qual Volpi reelaborou suas conquistas e experimentações formais em direção a uma maior disciplina geométrica e a uma exploração mais consistente do espaço plano e bidimensional da tela. Spanudis levanta uma série de argumentos sobre o percurso de Volpi na pintura e o seu engate muito próprio com certas exigências do construtivismo estético.

Mobilizando sua relação pessoal com o artista, assinala que o próprio Volpi, avesso a datações ou marcações cronológicas, teria colocado o início da sua produção pictórica “construtivista” (termo empregado por Spanudis) em 1948:

Volpi mesmo coloca o início da sua última fase no ano de 1948. Em acordo com as palavras de Volpi foi a necessidade crescente de se exprimir com cores e tonalidades puras que o obrigaram de abandonar progressivamente o aspecto naturalístico da sua pintura impressionista e pós-impressionista e procurar um novo tipo de composição que permitiria a ele a realização deste novo tipo de se exprimir. Esta data que Volpi nos deu só pode significar o passo decisivo e definitivo de um processo que deveria ter começado muito antes (p. 3 [11]). Abolindo as restrições do naturalismo Volpi começou desde 1948 [a] se exprimir sempre mais e mais com as tonalidades e as cores puras. [M]as também (uma coisa que o pintor mesmo não sublinha acentua) com formas e relações espaciais puras (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 4, p. 5 [15]).

O uso de elementos populares e sua

8 Para uma análise mais ampla da concepção de arte construtivista de Spanudis, cf. (RIBEIRO, 2001)

articulação na passagem da figuração não seria uma particularidade de Volpi. Usando exemplos de outros artistas, Spanudis assinala que isso

Corresponderia [à] fase de Picasso onde ele explorava a escultura africana nas suas pesquisas plásticas, ou corresponderia aquelas fases de Klee onde ele incorporou a arte islâmica, as iluminuras medievais, a pintura popular e a pintura infantil, para abrir novos caminhos e enriquecer o seu modo de expressão visual (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 4, p. 8 [21]).

De acordo com Spanudis, Volpi teria chegado à autonomia compositiva proposta pelos concretos, mas através de um percurso próprio e demorado, pautado nas suas pesquisas e experimentações prévias, e não na adesão explícita a teorias estéticas. Neste sentido, não seria nem arte popular, dado o esforço metódico e deliberado de sua produção, nem arte de vanguarda, haja vista a ausência de teorização reflexiva para além da própria produção pictórica. Ao final do caderno nº 4, assinala que “ele [Volpi] nunca deu os pulos abruptos e cômicos histéricos para não ficar atrás das últimas modas da Escola de Paris” (p. [66]).

Qual a posição de Volpi, então? Além das referências a Picasso e a Klee, mobilizadas por Spanudis para qualificar o uso do “popular” por parte de Volpi, outro artista europeu entraria neste exercício comparativo: Piet Mondrian. O sentido da abstração em Volpi apresentaria afinidades com o projeto estético de Mondrian, a despeito do último reduzir os esquemas de cor apenas às cores básicas. A realização de Mondrian no plano do espaço – a exploração do caráter “universal” das horizontais e verticais após longo processo de abstração em relação à realidade sensível – teria o seu equivalente, nas telas de Volpi, no plano da cor:

A composição existia per se e quase num sentido absoluto, pelas relações dinâmicas das suas partes entre elas, dispensando quase da colaboração do observador mas – e esta é a diferença com as artes populares – se percebia imediatamente que se tratava de um resultado deliberadamente conseguido,

produto de um trabalho mental de alta categoria, de uma alta inteligência superior, e de extrema possibilidade. A sua única diferença com resultados análogos dos chamados “concretos” seria que ele não se subjugava a uma doutrina com as restrições que ela sempre implica, e por isto os seus tenham a naturalidade, a desenvoltura e riqueza (apesar de são produto de alto trabalho intelectual) de tal grau (que) de os não entendidos pensaram que se tratasse de um pintor primitivo, infantil e ingênuo. Atrás dos resultados pictóricos se percebia uma alta inteligência organizatória cujo único objetivo era a criação orgânica da composição (os concretos diriam dispondo do objeto artístico), como meios técnicos de extrema sensibilidade e elaboração e procurando afastar ao máximo possível a participação da sua persona. A ética artística de Volpi seria [...] como a dos concretistas. Serviço absoluto do objeto artístico (que é sempre uma criação nossa, um objeto artificial), evitando absolutamente qualquer exploração do mesmo por parte do eu do artista e por finalidades egocêntricas (exibição das próprias capacidades apelos sentimentais e assim por diante). Quando nós falamos da composição nós não entendemos só a realização espacial (formas, relações de forma e ritmos) mas também a realização cromática. E é neste ponto que Volpi demonstra uma particularidade que o destaca dos seus contemporâneos, mesmo dos europeus. Não é por acaso que quando Volpi mesmo procura definir a sua arte fala de um novo tipo de composição para poder exprimir com cores e tonalidades puras. O colorismo é uma das qualidades mais fortes de Volpi, talvez o elemento mais essencial de sua existência pictórica” (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 4, p. 12-14 [29-33]).

O trecho acima do manuscrito, profundamente marcado por correções e hesitações, revela que o próprio Spanudis lutava contra as imagens dominantes que circulavam sobre Volpi nos meios artísticos da época. Trocou “intelectuais” por “esclarecedoras”, quiçá para não minimizar seu argumento a respeito da inteligência plástica (e não “intelectualizada”). A referência a Mondrian permitiria a Spanudis explicitar a dimensão não “individualista” da



solução de Volpi, já que sua produção exigiria uma certa disciplina metódica, um afastamento do “subjativismo” e da participação de sua “persona”.

Os trechos aqui recuperados do manuscrito “A pintura de Volpi” foram os que apresentam maiores diferenças em relação ao texto publicado na revista *Diálogo*. Referindo-nos agora diretamente ao artigo impresso, podemos ver que o “método comparativo” (Spanudis, 1956: 35) empregado por Spanudis – no caso, a comparação de Volpi com Mondrian, Picasso e Klee – também envolve um contraste com Henri Matisse. Discordando, ao menos em relação à última fase de Volpi – a fase “construtivista”, nos termos do crítico grego –, da aproximação com os “fauves” sugerida por Sérgio Milliet e Mario Schenberg, Spanudis assinala as diferenças entre Matisse e Volpi no uso da cor:

A sensibilidade cromática, aliás, excepcionalmente rica de Alfredo Volpi, foi sempre sublinhada pela maioria dos críticos. E na sua fase pós-impressionista tanto Mario Schenberg como Sérgio Milliet o compararam com Matisse. Mas os “fauves”, que de fato ganharam de novo o uso da cor pura depois da destruição da mesma pelas pesquisas foto-analíticas dos impressionistas, não ultrapassaram as finalidades sensoriais e evocativas do uso da mesma. No caso de Volpi, de 1948 para cá, encontramos uma concepção e um uso da cor pura num sentido completamente novo e diferente e que não conhecemos, pelo menos em tal grau de realização, em nenhum outro pintor contemporâneo. É neste ponto que vemos a excepcionalidade de Volpi e um lugar permanente para ele dentro do movimento mundial da pintura contemporânea (SPANUDIS, 1956, p. 39)

Em suma, tanto no manuscrito quanto no texto publicado, Spanudis localiza a produção de Volpi entre 1948 a 1956 entre grandes referências artísticas da arte moderna, procurando valorizar

o seu caminho artístico particular e relativizando ou mesmo rejeitando a redução de sua arte às categorizações como arte primitiva ou arte popular. Por óbvio, não ignora a existência de uma visualidade “popular” na obra de Volpi, mas pondera que esta atração se deveu à possibilidade de explorar um espaço plástico com premissas não naturalistas. Ou, nos seus próprios termos, a relação de Volpi com as artes populares estava associada às possibilidades “de realizar sua visão plástica com cores e tonalidades (mas também com formas, relações espaciais e ritmos) mais puras” (Spanud, 1956: 37). O “popular” em Volpi – aliás, com em Picasso e Klee, sugere Spanudis – seria antes recurso estético que identidade “essencializada”.

### O conflito entre Spanudis e os concretos

Estas diferentes concepções do projeto construtivo – e do lugar ocupado por Volpi nele – levariam a um duro embate entre Spanudis e os concretos, particularmente Waldemar Cordeiro. Isso se materializou de forma bastante óbvia na conferência ministrada por Spanudis no MAM de São Paulo, em 1956, que repercutiu bastante na imprensa. Vejamos como esta polêmica foi noticiada pela reportagem de E. Pacote, designado pela *Folha da manhã* para cobrir o evento<sup>9</sup>. O problema de Spanudis com sua audiência se tornou realmente agudo quando terminou por sugerir que Volpi, ao contrário de Mondrian e dos concretos, não teria medo de usar a cor, explorando o cromatismo para além das cores básicas ou das intenções de ritmo e movimento espaciais. Spanudis assinala que a dificuldade da “cor concreta” se daria porque “a cor evoca com muita facilidade vivências associativas (esta seria a expressividade da cor)”, sendo, portanto, invariavelmente “suprimida e do máximo possível excluída nos movimentos de caráter construtivo” (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, p. 19). No entanto, Volpi teria realizado este verdadeiro

9 O texto de Pacote foi republicado na revista *Habitat* (nº 31, junho de 1956) e nos servirá de referência aqui, ao lado do manuscrito-base da conferência de Spanudis, disponível no Caderno nº 2 de seu acervo no IEB/USP

feito de mobilizar a cor numa linguagem plástica universal, não subjetivista.

Esta é a contribuição de Volpi no movimento da mundial da pintura contemporânea. Volpi não ficou com medo do uso da cor, como aconteceu com a maioria dos concretos, sem reduzir o uso da cor às cores primárias como no caso de Mondrian, mas ele se atirou plenamente à realização da cor concreta, despidendo a cor sistematicamente de todo o seu peso associativo, sem que com isto perdesse o seu valor poético, e servindo-se para conseguir isto, da estrutura compositiva mais simples possível, a composição em verticais e horizontais. Este é o característico essencial da última fase de Volpi, a fase das casas, que poderíamos perfeitamente chamar de fase universalista de Volpi (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, pp. 21-23).

Dentre os presentes, o primeiro a se levantar contra Spanudis foi Waldemar Cordeiro, artista que exercia papel de liderança entre os concretos de São Paulo. Segundo o relato de E. Pacote (1956, p. 4), Cordeiro teria rebatido dizendo que “os concretistas usam a cor de uma forma estrutural, empregando apenas as cores estritamente indispensáveis”. Exemplificando, Cordeiro assinala que “um xadrez visto por um concretista seria pintado em branco e preto, mas um impressionista usaria muitas cores, talvez vinte, devido à necessidade de dotar o quadro de sensibilidades hedonísticas”. O mesmo E. Pacote confronta a réplica de Cordeiro à tréplica de Spanudis:

“O sentido da última fase de Volpi não foi bem focalizado pelo conferencista. Os últimos quadros diferem bastante dos últimos quadros da fase das casas. Antes, a arte de Volpi era uma arte espacial e estática, sob a forma de séries de planos num plano. A última fase, porém, é essencialmente de movimento, e a própria estrutura sofre alterações na percepção visual”.

Interpelado diretamente, o prof. Spanudis esclareceu que não poderia dar uma outra definição sobre cor concreta, pela simples razão de não haver nenhuma outra além da que apresentara. E acrescentou que

“Cordeiro falou muito de estrutura, mas a estrutura está diretamente ligada à forma, da qual a cor é simples atributo. A cor seria, portanto, apenas um servo, contribuindo para a formação da estrutura. Não vejo diferença grande entre a série das casas e as últimas obras; o que se verifica é um enriquecimento da obra, com a aplicação do que Volpi ganhou com a fase das casas” (PACOTE, 1956, p. 4).

Neste confronto entre Spanudis e Cordeiro sobre o sentido da produção “construtivista” de Volpi, podemos divisar melhor o argumento do crítico grego sobre a “cor concreta”: a cor é a própria estrutura da composição, e não apenas um de seus elementos – e nem um artifício para o ritmo espacial definido de antemão. Ainda que Volpi fosse apreciado e visto como um forte “aliado” dos concretos paulistas na legitimação de seu projeto estético, o ponto sensível aqui é que Spanudis “traduzia” a pintura de Volpi em um sentido diferente, destacando a conquista da “cor”, por parte de Volpi, sintoma da limitação dos concretos diante da recusa deliberada em trazer para a pintura dimensões de ordem afetiva ou lírica. Para Spanudis, uma arte sem “emotividade” era uma menos arte. Lembremos aqui da famosa frase de Cordeiro recriminando Ivan Serpa, em cujas telas haveria “até marrom”, que não seria nem cor primária e nem cor secundária.

Apoiando-se no trabalho de Werner Haftmann, “o maior crítico alemão de arte contemporânea” (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, p. 17), especificamente em *Malerei im 20 Jahrhundert* [Pintura no século vinte] (1954), Spanudis assinala que a dificuldade da “cor concreta” se daria porque “a cor evoca com muita facilidade vivências associativas (esta seria a expressividade da cor)”, sendo, portanto, invariavelmente “suprimida e do máximo possível excluída nos movimentos de caráter construtivo” (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, p. 19). No entanto, Volpi teria realizado este verdadeiro feito de mobilizar a cor numa linguagem plástica universal, não subjetivista. Spanudis chega a dizer que, se Haftmann tivesse conhecido Volpi, teria que reescrever seu livro:

Não duvidamos que se este crítico alemão conhecesse a última fase de Volpi, a fase de 1948 para cá, ele teria de re-escrever o capítulo sobre a cor concreta. Esta é a contribuição de Volpi no movimento da mundial da pintura contemporânea. Volpi não ficou com medo do uso da cor, como aconteceu com a maioria dos concretos, sem reduzir o uso da cor às cores primárias como no caso de Mondrian, mas ele se atirou plenamente à realização da cor concreta, despindo a cor sistematicamente de todo o seu peso associativo, sem que com isto perdesse o seu valor poético, e servindo-se para conseguir isto, da estrutura compositiva mais simples possível, a composição em verticais e horizontais. Este é o característico essencial da última fase de Volpi, a fase das casas, que poderíamos perfeitamente chamar de fase universalista de Volpi (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, pp. 21-23).

Neste confronto entre Spanudis e Cordeiro sobre o sentido da produção “construtivista” de Volpi, podemos divisar melhor o argumento do primeiro sobre a “cor concreta”: a cor é a própria estrutura da composição, e não apenas um de seus elementos – e nem um artifício para o ritmo espacial definido de antemão. Por outro lado, Cordeiro não poderia aceitar a tese de que Volpi teria ultrapassado os concretos em matéria de realização – e de inteligência – artística, tal qual sugerido por Spanudis. Não por acaso, outro pintor concreto, Anatol Wladyslaw, que assistia à conferência, foi taxativo ao rebaixar o grau de elaboração intelectual das composições geométricas de Volpi. Ainda segundo a reportagem de E. Pacote:

Quem provocou mesmo sensação foi o pintor Anatol Wladislaw [sic], ao afirmar que as obras atuais de Volpi apresentam uma preocupação intelectual, mas que como obras intelectuais são primaríssimas. “Não há mais ritmo e sim monótona repetição. As cores escolhidas são belas e corajosas, mas a monotonia está sempre presente...” Antigamente - acha Wladislaw [sic] - havia um tom poético na pintura de Volpi, que, pela cor, procurava criar um clima emocional que nada tinha a ver com a intelectualização da obra (PACOTE, 1956, p. 4).

Ainda na mesma sessão, foram apresentadas outras chaves de leitura da produção volpiana pós-1948. O crítico Fernando Pedreira, da revista *Fundamentos*, ligada ao PCB, assinalou que o “mais importante da produção de Volpi é o seu amor pela coisa popular brasileira”, sendo considerado “unanimemente um pintor autêntico e de indiscutível valor”. Mário Schenberg – também divergindo de Spanudis, mas em outros termos – dizia gostar da atual fase de Volpi, na qual apresentaria “melhor domínio da pintura”, embora retrucasse afirmando que o pintor seria mais “profundo” em “seu período intuitivo” (PACOTE, 1956, p. 4). De acordo com a reportagem:

Para o prof. Mário Schemberg [sic], a pintura atual de Volpi apresenta uma hesitação crescente, com definições um tanto abstratas, não se encontrando mais aquela antiga realidade, a segurança instintiva da outra fase. O prof. Theon Spanudis interpretou essa afirmação como uma contradição ao que o prof. Schemberg escrevera para o catálogo da exposição de Volpi em 1944, acrescentando que aquela economia apresentada não poderia ser instintiva. Novamente com a palavra, o prof. Schemberg esclareceu que não via contradição, pois mesmo os primitivos apresentam economia de expressão (PACOTE, 1956, p. 4).

Embora, um ano mais tarde, Mário Pedrosa tenha considerado Volpi “o mestre brasileiro de sua época”, o modo pelo qual o crítico grego conduziu a discussão sobre a produção pictórica de sua fase “construtivista” encontrou resistências, como vimos no debate que se sucedeu à conferência proferida no MAM-SP. No caso da crítica dos concretos, a questão era menos a valorização de Volpi, já que, em várias oportunidades, Waldemar Cordeiro se referia a ele em termos elogiosos, como também será feito, um pouco depois, por Décio Pignatari (2004 [1957]), por exemplo. Aliás, no texto manuscrito de *Construtivistas brasileiros* (pequeno livro impresso em 1976), o crítico grego considera uma grande irresponsabilidade a afirmação, por parte dos poetas concretos, de que Volpi teria

sido o único grande artista brasileiro. O ponto fundamental é que Spanudis mobilizou Volpi para fazer uma restrição aos concretos, que estariam presos a um esquematismo formal e a concepções doutrinárias que, por exemplo, restringiam enormemente o uso da cor. Spanudis admirava mais as realizações plásticas “silenciosas” de Volpi que o excesso de elaboração intelectual que envolvia, a seu ver, a produção de Waldemar Cordeiro. O final da conferência parecia ter destinatário certo:

Resultados por acaso, resultados inconscientes, são resultados ocasionais. Mas resultados sistemáticos, tão consequentes e coerentes como no caso de Volpi e de sua admirável evolução não são produtos do acaso, nem produtos de ingenuidade ou do inconsciente. Ao contrário, pressupunham uma consciência finíssima, tenaz e sistemática. Volpi não é intelectualizado, e nem gosta das faroladas intelectuais em torno da própria produção. Mas isto não quer dizer que a sua produção seja inconsciente. Aliás não é obrigação do artista interpretar intelectualmente a própria produção. Isto é muito mais obrigação do crítico de arte. E várias vezes (nem sempre) nós encontramos atividade intelectual-interpretativa do próprio artista como tentativa de contrabalançar a carência de sua produtividade artística (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, pp. 29-31).

Voltando a Spanudis e seu embate com os concretos, estas diferentes formas de lidar com a tradução de Volpi no interior do construtivismo o levou, como sabemos, a aderir aos neoconcretos do Rio de Janeiro, tornando-se relativamente próximo, por breve período de Ferreira Gullar. No entanto, neste mesmo momento, ao dedicar-se à poesia neoconcreta, acabou entrando em duro conflito com José Lino Grünewald nas páginas do *Jornal do Brasil*. José Lino lhe dedicara o epíteto de mero “coleccionador de Volpi” para rebaixar suas pretensões no campo da poesia e na crítica de arte e defender os irmãos

Campos e Décio Pignatari das críticas recebidas por Spanudis. Apesar de receber algum espaço no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, com notícias e poesias publicadas, logo também romperia com Gullar, a propósito de um artigo em que relativizada as diferenças entre concretos e neoconcretos – o que suscitou forte réplica de Gullar, veiculada no próprio suplemento. Não obstante publicar bastante sobre crítica de arte em vários veículos, de grande circulação ou especializados, ao longo dos anos 1960, Spanudis foi sendo acantonado pelos pares e por certos círculos artísticos, ficando cada vez mais isolado – embora sempre tivesse forte conexão com os colecionadores, especialmente de Volpi. Em 10 de fevereiro de 1967, em sua coluna “Artes Plásticas” do *Diário de Notícias*, Frederico Moraes chama Spanudis de “crítico bissexto”, que não teria conseguido entender as últimas obras de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, revelando-se um crítico “desatualizado e francamente superado”<sup>10</sup>.

### Uma performance fracassada?

A “derrota” de Spanudis em seu embate com os concretos – e não só com Cordeiro, mas também no terreno da poesia concreta, na qual se aventurou a partir de fins da década de 1950 –, como pudemos notar em pesquisa no seu acervo pessoal, gerou vários ressentimentos no artista, que anotou inúmeras vezes em seus cadernos o esquecimento de seu gesto “autoatribuído” de ter descoberto e, em certa medida, inventado o “Volpi construtivista” (ele colecionou sistematicamente Volpi de 1951 até 1957, o que teria sido fundamental para Volpi se dedicar exclusivamente à pintura de cavalete). E também o que ele denominava de controle “carreirista” que os concretos teriam feito de todos os principais suplementos literários do país, impedindo a circulação de sua obra poética e de seus textos críticos. O que revela que o espaço dos jornais não era só disputado, mas sobretudo desejado como instância de reconhecimento e de

10 Para um panorama das relações de tensão e afinidade de Spanudis com o meio da crítica de arte, cf. RIBEIRO, 2001.



consagração.

Apesar de se reivindicar como “descobridor” e, na prática, mecenas de Volpi em sua fase “construtivista”, como gosta de nomear, Spanudis ressent-se bastante da aproximação que o pintor faria com os artistas concretos de S. Paulo, especialmente a partir de fins da década de 1950. Em seus manuscritos, há várias passagens em que as lembranças de sua convivência com Volpi se engatam numa crítica acerba aos concretos, que teriam apagado a “memória” de seu gesto, isto é, de sua aposta em um Volpi experimental em relação ao espaço e à cor. Como sabemos, Volpi foi uma importante peça de legitimação para as pesquisas visuais dos concretos, já que sinalizava para uma possibilidade de realização estética alternativa ao realismo de cunho social, à abstração de caráter informal ou lírica e às tendências expressionistas.

No caderno de número 10, há a seguinte passagem (muito rasurada, aliás):

Fomos o primeiro a descobrir Volpi construtivista, muito antes do Sir Herbert Read e numa época onde ninguém ligava a ele, nem crítico, nem público. De 1951 até 1953 fomos o único e exclusivo comprador dele. De 1953 até 1957 o seu principal colecionador. Visitávamos ele todo sábado de manhã. Emprestamos a ele nossa coleção a grande fachada com as favelas de Santos, que figurou na segunda Bienal de São Paulo, que sem dúvida, atraiu a atenção do Sir Herbert Read<sup>\*11</sup>. Apresentamos a ele Volpi a talentosa colorista Eleonore Koch, que trabalhou alguns anos perto dele. Eleonore e eu comprávamos brinquedos para suas crianças adotivas. Isto inspirou Volpi a uma série dos mais sensíveis trabalhos dele, a série dos brinquedos populares, que está agora no MAC pela doação da nossa coleção. Fizemos duas viagens com Volpi. Uma a Salvador Bahia. Desta viagem saiu a obra interior de igreja barroca em várias versões e vários croquis. A outra foi na Cananeia. Desta viagem

saiu a obra: o hotel de Comércio de Iguape (hoje pertence ao banco Safra) e a misteriosa e noturna obra: máscaras de carnaval infantil (tradicional em Cananeia), que pertence pela nossa doação ao MAC. Por nosso intermédio Volpi projetou [os figurinos] para uma versão africana da Tempestade de Shakespeare feita por Nely Dutra para seu grupo teatral. Uma das mais importantes pré-fachadas (casas de Itanhaém) que compramos na primeira Bienal de São Paulo, sem conhecer ainda Volpi pessoalmente (a nossa descoberta da sua arte) figura hoje no MAC, junto com uma das mais belas e despojadas fachadas da década de cinquenta, pela doação da nossa coleção. O primeiro estudo mais amplo e extenso sobre Volpi foi o nosso, na revista Diálogo nº 3 (1956). Esta nossa descoberta do Volpi construtivista e a nossa amizade com ele e sua família provocou muitos ciúmes em invejas, e inimizades entre nossos colegas e outros artistas ... Virou hábito de nunca nos mencionar em seus escritos mas silenciar sobre nosso papel tão decisivo na descoberta do Volpi construtivista sobre Volpi quando se trata da sua descoberta (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 10, pp. 305-306).

No caderno nº 151, há um fragmento autobiográfico em que a lembrança de seu convívio com Volpi – que ele mesmo nomeia como uma “fase idílica” – se engata diretamente com a amargura da “invasão” do ateliê do Cambuci pelos “Noigandristas”:

Foi uma fase idílica quando visitava Volpi, todos os sábados de manhã, e Eleonore Koch estudava com ele. Ambos comprávamos brinquedos para os filhos adotivos de Volpi e Judite, e colecionávamos brinquedos populares. Neles Volpi se inspirou na série dos brinquedos populares um total de sete trabalhos, as obras talvez mais sensíveis do mestre, que nós doamos ao MAC. O último, desenho de carvão sobre tela, foi inspirado nos blocos de madeira para construir casinhas e

11 Após a primeira menção a Herbert Read, há um asterisco (\*) que remete à seguinte anotação: “Esta fachada pertence agora a coleção de João Marino. Foi chamada Miserere pela crítica Maria Eugenia Franco, e contém, contudo, muito mais drama social, com[o] também as favelas pintadas por Fang, do que os exageros teatrais, e superdramáticos desgastados de Portinari” (Caderno nº 10, p. 305).

igrejas que Eleonore trouxe da Alemanha e deu de presente às crianças de Volpi. Existe uma versão cromática deste trabalho (agora na coleção de Marcoantonio Mastrobuono), que antigamente era nosso. Preferimos o desenho sem cor, pela sua bela e rítmica construção e a compramos pagando o preço de um quadro pintado. Naquele tempo, tinha um casazinho de crianças belíssimas o Nenê (mulatinho inquieto) de dons acrobáticos e a Sueli (uma belíssima pequena índia); Gatos cachorros no quintal, pombos fazendo barulho. Um papagaio que caçava de todos. Imitava os cachorros, os gatos e a gente. Uma romã florida. Foi um tempo idílico. Depois quando já famoso os Noigandristas caíram como urubus sobre ele e invadiram sua casa. Nenê e Sueli, mais velhos perderam sua graça. Não era mais o mesmo ambiente. Nos afastamos de Volpi. Anos depois quando ele ganhava milhões nos confessou que na época onde éramos os únicos compradores dele, ele vivia muito melhor, pois o dinheiro tinha mais valor aquisitivo do que na época onde ganhou milhões. Nós aumentávamos os preços dos quadros pintados de acordo com a inflação. Ele nunca pediu. Era muito tímido (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 151, p. 33).

Em 1976, Spanudis publica um pequeno livro, intitulado *Construtivistas brasileiros*, em que procura sistematizar sua própria versão da afirmação da abstração geométrica no país. Além de afirmar os valores plásticos nos quais acreditava, é inegável constatar que a publicação também realiza um acerto de contas com Waldemar Cordeiro e o projeto estético que liderou. Chama a sua liderança de “irresponsável” e o responsabiliza pela ruína de certos artistas “cordeiristas”, como Luiz Sacilotto. Contrário à adesão estrita às vanguardas concretas vindas da Europa, Spanudis valoriza um tipo de construtivismo que realize uma “linguagem universal”, porém não eurocêntrica, quer dizer, aberta a outras experiências que não sejam as da técnica, da máquina, da indústria, das grandes

idades. Noutras palavras, crê numa arte ao mesmo tempo universal e aberta às particularidades dos materiais e das sensibilidades locais, regionais e populares, o que traçaria o caminho para um convívio mais democrático entre os povos e suas manifestações estéticas. Se, de início, Volpi parecia encarnar à perfeição o ideal de Spanudis, ao longo dos anos 1960 o crítico foi aumentando o conjunto de artistas brasileiros que realizariam esta versão não concretista do construtivismo, como Arnaldo Ferrari, Rubem Valentim, Valdeir Maciel e Jandyra Waters. Com isto, sem jamais minimizar a importância de Volpi na cena artística brasileira e mundial, rebate a ideia – espalhada, segundo Spanudis, pelos próprios concretos – de que Volpi seria o único grande pintor do Brasil (SPANUDIS, 1976). Vejamos como aparece, em uma das versões manuscritas do livro *Construtivistas brasileiros*, a seção dedicada a Volpi. No caderno nº 8, lemos:

Ao contrário de Tarsila [do Amaral] e do Milton [Dacosta], que beberam nas fontes do cubismo europeu, Volpi desenvolve o seu originalíssimo lirismo construtivo lentamente e em etapas progressivas, durante toda uma década (de 1940 até 1950), sem nenhuma influência estrangeira, escutando só e confiando na sua intuição criadora, partindo de seu inicial naturalismo e chegando aos poucos e em etapas na bidimensionalidade das fachadas de casas, um assunto que desde 19 as marinhas de Itanhaém o preocupou, e que mais tarde foi retomado sistematicamente, eliminando primeiro as figuras humanas, depois as árvores, e no fim mesmo a terceira dimensão. Em 1951 vimos na primeira Bienal de São Paulo uma belíssima obra de fachada de casas, ainda com vestígios da terceira dimensão, que nós compramos imediatamente, sem ainda conhecer o seu autor. Esta foi a nossa descoberta muito antes do Sir Herbert Read<sup>12</sup> particular do Volpi construtivista.

Na segunda Bienal de São Paulo (1953), ele ganhou

12 Acima deste trecho, escreve Spanudis: “De lá em diante começamos a colecioná-lo sistematicamente, comprando durante anos quase toda sua produção, uma vez que naquela época ninguém ligava a ele, nem crítico, nem público” (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 8, p. 53).

o prêmio nacional de pintura junto com o Di Cavalcanti. Esta premiação se deu principalmente pela insistência do Sir Herbert Read e seus colegas europeus, contra os críticos brasileiros, que queriam só premiar o Di Cavalcanti.

De lá em diante começa o sucesso de Volpi. Se esta premiação não tivesse acontecido, o destino de Volpi teria ficado completamente diferente. [...] E neste caso, ai dos Noigandristas! Eles não teriam a quem se agarrar e explorar em seu carreirismo desenfreado que conseguiu sucessivamente dominar todos os suplementos literários do país que divulgaram grosseiras mentiras deles, como por exemplo de que eles queriam dar “un sens plus pur aux mots de la tribu” para logo depois a maioria deles abandonar a palavra e se perder em meras pesquisas visuais. [...] A última grosseira mentira que eles soltaram foi de que Volpi é o único grande pintor que Brasil teve e jamais terá. Outra profecia irresponsável e completamente injustificada, além escandalosamente pretenciosa [sic] (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 8, pp. 53-59).

É digno de nota que, no conjunto dos fragmentos presentes nos manuscritos, em geral a referência a Volpi reacende em Spanudis sua frustração – ou mesmo ressentimento – em relação ao espaço ocupado pelos concretos, tanto nas artes plásticas quanto na poesia. No último trecho, há claramente a sugestão de que, sem a sua descoberta e apoio ao Volpi “construtivista” – Spanudis reivindica ser seu exclusivo comprador entre 1951 e 1953, quer dizer, entre as duas bienais que consagraram o pintor –, os concretos não teriam uma de suas principais fontes de legitimação no cenário artístico do país.

Não obstante esses ressentimentos e frustrações, Spanudis conseguiu, junto a Ladi Biezus, publicar o primeiro livro de grande formato sobre Volpi em 1975, pela editora alemã Verlag, com distribuição no Brasil pela Livraria Kosmos Editora. No livro, Spanudis assina a introdução e comenta todas as reproduções, que

traçam um amplo painel do percurso artístico do pintor de 1914 até 1975. Vale ainda lembrar que seu acervo pessoal doado ao Museu de Arte Contemporânea da USP, com considerável quantidade de telas do período “construtivista” de Volpi, seja talvez o principal meio de contato do público contemporâneo com a produção volpiana<sup>13</sup>. No entanto, esses trunfos de Spanudis não lograram reverter a relativa fragilidade de seu “poder hermenêutico” enquanto crítico, isto é, suas dificuldades em difundir não só sua interpretação particular sobre Volpi, mas sobre o próprio sentido do projeto construtivo como um todo. Esse “poder hermenêutico”, como propõe Jeffrey Alexander (2011) a respeito do papel de mediação dos críticos de arte em relação aos objetos estéticos, é fruto da combinação exitosa da mobilização de recursos culturais para a interpretação de uma obra e do acesso a meios simbólicos para produção e difusão dessa interpretação. Dito de outro modo, a interpretação proposta pelo crítico não deve apenas buscar persuadir audiências críticas e potencialmente céticas; é fundamental igualmente ter acesso a recursos materiais, sociais e políticos que garantam sua circulação. Toda e qualquer performance social, incluindo a dos críticos de arte, só é capaz de gerar efeitos sociais efetivos quando essas duas dimensões – a disputa pelo significado e o acesso aos recursos – se articulam, afetando, nesse caso em particular, artistas, outros críticos e o público de arte em geral. Se Spanudis, de um lado, mobilizava uma interpretação que se chocava com o sentido hegemônico atribuído à arte concreta brasileiro, de outro, igualmente lhe faltaram meios poderosos de difusão (apesar da profusão de sua escrita crítica) para disputar esse sentido.

### Referências bibliográficas

ALEXANDER, J. C. *Performance and Power*. Cambridge, UK: Polity, 2011.

13 Para uma análise da coleção de Theon Spanudis, cf. Ribeiro (2001).

- CARNEIRO, B. S. “Vanguardas documentadas: o concretismo de Theon Spanudis”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, p. 323–330, 2014.
- CLARO, M. *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária - São Paulo, 1963 - 1967*. Tese de doutorado—[s.l.] Universidade de São Paulo, 2012.
- DUARTE, P. S. “Modernos fora dos eixos”. In: FERREIRA, G. (Ed.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 128–134.
- FREITAS, P. M. S. “O grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1940)”. *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, v. 3, n. 1, p. 1–19, 14 mar. 2011.
- GIANNOTTI, M. “Volpi ou a reinvenção da têmpera”. *ARS (São Paulo)*, v. 4, n. 7, p. 72–77, 2006.
- HOFFMANN, A. M. P. *A arte brasileira na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: o prêmio melhor pintor e o debate em torno da abstração*. Dissertação de mestrado.—[s.l.] Unicamp, 2002.
- KLABIN, V. *6 perguntas sobre Volpi: um debate sobre arte brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- MAMMÌ, L. *Volpi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- NAVES, R. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- NAVES, R. “A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas”. *Novos estudos CEBRAP*, n. 81, p. 139–155, jul. 2008.
- NUNES, F. V. *Waldemar Cordeiro : da arte concreta ao “popcreto”*. Dissertação de mestrado.—[s.l.] Unicamp, 2004.
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. 3a ed. São Paulo: Atelie Editorial, 2004.
- REINHEIMER, P. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. Tese de doutorado—[s.l.] Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- RIBEIRO, M. I. M. R. B. *Construtivismo fabulador: uma proposta de análise da coleção Spanudis*. Tese de doutorado—[s.l.] Universidade de São Paulo, 2001.
- ROSA, M. P. “A tale of masters and islands: Volpi claimed by Mário Pedrosa”. *Sociologia & Antropologia*, v. 8, n. 3, p. 849–873, dez. 2018.
- SALZSTEIN, S. *Volpi*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 2000.
- SPANUDIS, T. “A Pintura de Alfredo Volpi”. *Diálogo*, v. 3, p. 35–43, mar. 1956.
- SPANUDIS, T. *Construtivistas brasileiros*. [s.l.: s.n.].
- VILLAS BÔAS, G. “Concretismo”. In: BARCINSKI, F. (Ed.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 264–293.

#### Artigos em jornais e revistas

- BANDEIRA, Manuel. “Volpi”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1957, p. 5.
- BENTO, Antônio. “A retrospectiva Volpi: mestre da pintura popular”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 jun 1957, p. 6.
- BENTO, Antônio. “O fim da festa concretista”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1957, p. 6.



CORDEIRO, Waldemar. “Arte industrial”. *a.d. arquitetura e decoração*, São Paulo, 27, fev./mar. 1958, p. 1.

CORDEIRO, Waldemar. “Volpi, o santeiro cubista”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 mar. 1951, p. 1, 3.

GULLAR, Ferreira. “Volpi. Mestre brasileiro”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957. *Dominical do Jornal do Brasil*, p. 9.

PACOTE, E. “Mesa redonda no Museu de Arte Moderna sobre Volpi”. *Habitat: arquitetura e artes no Brasil*, São Paulo, nº 31, jun. 1956.

PEDROSA, Mário. “Introdução a Volpi”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1957, p. 9.

PEDROSA, Mário. “Não é nosso mas está no “Jornal do Brasil” para entregar ao dono um quadro de Volpi”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1957. p. 8.

TROTA, Teresa. Alfredo Volpi na berlinda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, p. 7.

### **Materiais de Arquivo**

Depoimento de Alfredo Volpi. Acervo do Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro. 1970.

Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, s/d.

Acervo Theon Spanudis, caderno nº 4, s/d.

Acervo Theon Spanudis, caderno nº 8, s/d.

Acervo Theon Spanudis, caderno nº 10, s/d.

Acervo Theon Spanudis, caderno nº 151, s/d.

# A crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no congresso da AICA (1959)

Marcelo Ribeiro Vasconcelos <sup>1</sup>

## Resumo

O artigo tem como objetivo analisar a crítica de arte sobre a construção de Brasília veiculada nos jornais do Rio de Janeiro no final dos anos 1950. Em um cenário de pesadas críticas ao empreendimento de Juscelino Kubitschek, as colunas de artes plásticas parecem destoar daquela tendência, ao mostrar entusiasmo pela nova capital e pela realização do Congresso Extraordinário de Críticos de Arte (1959), evento organizado por Mário Pedrosa e cujo foco era o projeto da cidade de Brasília. O evento promovido pela Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) reuniu renomados críticos de arte, urbanistas e arquitetos estrangeiros, mas também sofreu acusações de ser um elogio ao projeto e um meio de legitimação do polêmico empreendimento do governo JK. A partir das críticas em circulação na imprensa, são apresentadas e discutidas diferentes posições sobre o projeto da cidade de Brasília e sobre os debates ocorridos ao longo do congresso, o que estabeleceu uma disputa específica entre os colunistas de artes visuais da imprensa carioca pelos sentidos atribuídos à nova capital, aos possíveis impactos de tal projeto e ainda sobre a interpretação dos congressistas estrangeiros sobre Brasília.

Palavras-chave: Associação Internacional de críticos de arte (AICA), Crítica de arte, Brasília, imprensa, modernismo.

## Art criticism in Rio de Janeiro's press and the discussion about Brasília (1959)

### Abstract

The article aims to analyze the art criticism articles published in the newspapers of Rio de Janeiro in the late 1950s and their approach regarding the construction of Brasília. In a scenario of heavy criticism of Juscelino Kubitschek's project, the specialized arts sections of these newspapers seem to stand out from such trend, as the critics tended to show enthusiasm for the new capital and for the realization of the Extraordinary Congress of Art Critics (1959). The event was promoted by the International Association of Art Critics (AICA) and organized by Mário Pedrosa and brought to Brazil renowned art critics, urban planners and foreign architects to discuss Brasília, but has also criticized and accused of being a praise to the project and a mean of legitimizing such a controversial enterprise by the Brazilian government. From the critics circulating in the press, different positions about the Brasília project and on the debates that took place during the congress were presented and

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisador vinculado ao Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (NUSC-UFRJ).

discussed, which established a specific dispute among the visual arts columnists of the Rio press for the meanings attributed to the new capital, the possible impacts of such a project and also on the interpretation of foreign congressmen about Brasília.

Keywords: International Association of Art Critics (AICA), art criticism, Brasília, Press, modernism.

Em 17 de setembro de 1959, teve início a primeira sessão do Congresso Internacional Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Artes (AICA). O evento foi sediado no Palácio da Justiça da cidade de Brasília, fundada sete meses depois, em 1960. Estavam presentes 65 delegados – em sua maioria críticos, arquitetos e urbanistas – que, durante três dias, debateram o tema “Cidade nova - síntese das artes”. O congresso foi idealizado por Mário Pedrosa, à época vice-presidente da AICA, conhecido defensor dos movimentos abstracionistas no Brasil (ARANTES,2005,p.15). O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte se estendeu de 17 até 25 de setembro de 1959, sendo também realizado em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na capital paulista, foi organizado de modo que coincidissem e integrassem a V Bienal de São Paulo e no Rio de Janeiro foi realizado no Museu de Arte Moderna (MAM). O principal motivo para a sua organização era a necessidade de discutir o projeto da cidade de Brasília a partir de um ponto de vista estético. Alguns dos críticos envolvidos estavam engajados na defesa de Brasília como uma “obra de arte coletiva” e uma utopia, mesmo que não houvesse consenso sobre a estética e a dimensão utópica da nova capital. Outra parcela mostrava-se cética e questionava as contribuições do projeto para o urbanismo e para a arquitetura.

O objetivo do artigo é analisar as colunas de artes visuais da imprensa do Rio de Janeiro, entendidas aqui como espaços de disputas que serviram de palco para as lutas simbólicas em torno de Brasília e do Congresso da AICA. As polêmicas sobre a construção da nova capital federal – constituídas enquanto tomadas de posição que se organizam “por pares de oposições, frequentemente herdadas de um passado de polêmica, e concebidos como antinomias insuperáveis, alternativas absolutas, em termos de tudo ou nada, que estruturam o pensamento, mas também o aprisionam em uma série de falsos dilemas” (BOURDIEU,1996,p. 220) – mostraram-se privilegiadas para a observação não somente da relevância das colunas de jornal naquela época mas do teor das disputas simbólicas no campo artístico brasileiro<sup>2</sup> ao final dos anos 1950<sup>3</sup>.

A participação dos principais colunistas de artes na grande imprensa carioca na organização do evento da AICA merece destaque. Os principais organizadores do evento, Mário Barata e Mário Pedrosa, eram colunistas do *Jornal do Brasil* e do *Diário de Notícias*, respectivamente. Mas a participação dos colunistas na organização do evento não se restringia aos dois. A maioria dos integrantes da comissão brasileira era colunista: Quirino Campofiorito foi – ao lado dos também críticos Flávio de Aquino<sup>4</sup> e Pedro Manuel Gismondi<sup>5</sup> – assistente do secretário-

2 Ou seja, o momento específico da “história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas” (BOURDIEU,1996,p.181)

3 Foram analisadas sete colunas de artes plásticas assinadas por críticos que participavam da organização do congresso: “Artes”, coluna no *Diário Carioca* e assinada por Antônio Bento; “Itinerário das artes plásticas” do *Correio da Manhã*, assinada por Jayme Maurício; “Artes visuais do *Jornal do Brasil* assinada por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar; “Artes plásticas”, do *Diário de Notícias*, assinada por Mário Barata; “Artes plásticas”, do *O Jornal* assinada por Quirino Campofiorito; “Notas de arte”, do *Jornal do Comércio*, assinada por Carlos Flexa Ribeiro e, por fim, “Coluna de artes plásticas”, publicada em *O Globo* e assinada por Vera Pacheco Jordão.

4 Como crítico literário e de arte, Flávio de Aquino escreveu para o *Jornal de Letras* e para o *Diário de Notícias* (1947 a 1958).

5 Pedro Manuel Gismondi ainda era um jovem crítico à época e não atuava assiduamente em nenhuma coluna de artes na imprensa do Rio de Janeiro.

geral Mário Pedrosa; Antônio Bento assumiu a posição de tesoureiro; Ferreira Gullar e Jayme Maurício foram os responsáveis pela seção de “Imprensa e Informações”. Também fizeram parte da comissão brasileira os críticos Sergio Milliet, Maria Eugenia Franco, Theon Spanudis e Cláudio Abramo, representantes da imprensa de São Paulo<sup>6</sup>. Apenas Osvaldo de Meira Pena<sup>7</sup>, Marc Berkovitz<sup>8</sup> e José Simeão Leal<sup>9</sup> não eram titulares de nenhuma coluna de artes plásticas.

A grande imprensa era o principal veículo para a crítica de arte. Outros suportes, como revistas especializadas, livros acadêmicos ou catálogos de exposições representavam uma parcela muito pequena de toda a produção em tal área. Na década de 1950, o mercado de livros, assim como outros setores da indústria cultural brasileira, era pouco desenvolvido em relação à indústria de jornais diários<sup>10</sup>. No mesmo período, houve um incremento significativo do ensino superior brasileiro, o que demandou uma maior produção de títulos universitários. Mas o campo específico da crítica de artes visuais não parece ter sido favorecido por tal processo, pois os poucos cursos superiores em artes eram voltados para a formação técnica dos artistas, o

que não foi suficiente para impactar o mercado brasileiro de livros acadêmicos em artes de maneira significativa até o final da década de 1959<sup>11</sup>. De acordo com tais condições, é possível perceber como a relação entre as artes, seus críticos e uma mídia como o jornal tomou um caráter específico no caso brasileiro. Devido à insuficiente institucionalização da esfera literária e das demais esferas específicas da cultura, não há a típica clivagem entre a cultura popular e a cultura erudita, fazendo com que os meios relacionados à indústria cultural também incorporassem escritores e críticos, servindo assim não apenas como fonte de renda para estes, mas também como instância consagradora da legitimidade da obra erudita<sup>12</sup>.

Contudo pode-se entender a presença notável da crítica de arte na imprensa a partir de uma “certa afinidade entre controle de órgão de imprensa e propensão ao patrocínio artístico” (DURAND,1989,p. 125). Tal afinidade serviria aos objetivos de proprietários de jornal em razão de uma vontade de superação dos horizontes dos gostos locais e ainda como uma estratégia de obtenção de prestígio, já que o processo de diferenciação e de competição dado no interior do

6 Sergio Milliet, Maria Eugenia Franco, Theon Spanudis e Claudio Abramo atuavam na imprensa de São Paulo e, em razão do recorte específico deste artigo não tiveram sua produção investigada.

7 Osvaldo de Meira Penna, que atuou como secretário-geral adjunto da comissão brasileira, era diplomata e ocupava o cargo de chefe da divisão cultural do Ministério das Relações Exteriores.

8 Marc Berkovitz, apontado como relações públicas da comissão brasileira, teve boa parte de sua trajetória no campo da arte no Brasil ligada ao Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) (FORMIGA,2009).

9 José Simeão Leal, responsável pela documentação do evento, chegou a publicar em catálogos e foi um dos membros originais da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), mas tal participação teria se dado “apenas no sentido histórico”, já que ele nunca atuou como crítico em nenhum veículo de imprensa (FREIRE DE OLIVEIRA,2009,p.167)

10 Tal descompasso parece ter se dado por diversas razões, entre eles, o surgimento de uma imprensa industrial, nacional e capitalista ainda na década de 1920 (SODRÉ, 1977,p. 409). Por sua vez, a indústria do livro se desenvolveu muito mais lentamente no Brasil. Desde o seu aparecimento, em 1808, até a década de 1950, a mercado editorial se manteve como um empreendimento precário, com baixíssimo número de livros editados, e vários problemas de produção e distribuição. Apenas em meados da década de 1950, pode ser observado um crescimento real do mercado de livros no Brasil (VILLAS BOAS,2007,p.159-160).

11 Uma das poucas instituições voltadas para a formação acadêmica de professores de artes foi o Instituto de Artes da UDE, criado por Anísio Teixeira em 1935. O curso, que teve Mário de Andrade, Portinari e Lucio Costa como professores, acabou extinto apenas quatro anos depois de sua fundação. Fora este caso, as outras instituições de ensino em artes à época eram voltadas quase que exclusivamente para a formação de artistas, negligenciando a formação de especialistas ou professores de artes visuais (BARBOSA,2018). Assim, raras eram as oportunidades de estabelecimento de críticos de arte em posições acadêmicas. Quando estas surgiam, era comum que vários dos críticos disputassem entre si por tal vaga.

12 Tal fenômeno fez com que as contradições entre uma cultura artística e uma cultura mercado não se manifestassem de forma antagônica. O mesmo fenômeno também pode ser observado na televisão, que nos anos 1950 atraiu uma série de atores e diretores interessados em uma produção cinematográfica erudita que ainda parecia impossível de ser realizada no Brasil (ORTIZ, 2001,p.28-29).



mercado editorial de jornais diários favoreceria o estabelecimento de vínculos entre os órgãos da imprensa e os museus de arte compostos por “nomes sonoros de pintores renascentistas ou das vanguardas europeias de fins do século XIX” (DURAND,1989,p.124-125). Os interesses empresariais, as estratégias e as “exigências” do mercado, as especificidades do meio e a existência de um sistema de “gostos” certamente contribuíram para a circulação da crítica de arte na imprensa.

É preciso considerar também o papel de uma rede de sociabilidade constituída por poucos, porém significativos, indivíduos que vinham há anos mobilizando recursos, entre eles a imprensa, para por em movimento um projeto de modernidade em que a arte teria um lugar de destaque. Tal perspectiva permite pensar a relação entre arte e imprensa não como um epifenômeno de circunstâncias macroeconômicas e macrossociais, mas sim como parte da ação de diferentes indivíduos que compartilhavam uma mesma vontade de alterar os rumos da história e intervir nas instituições e nas mentalidades. Tal vontade compartilhada não se apresentou homogeneamente e resultou em inúmeras disputas, contradições e diferenças. As lutas simbólicas estabelecidas na imprensa carioca podem ser vistas como uma das manifestações daquele anseio por transformações<sup>13</sup>. Outra manifestação do mesmo fenômeno pode ser observada na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), em 1948 (SANT’ANNA, 2011)<sup>14</sup>.

Não por acaso, muitos desses indivíduos – artistas, empresários, jornalistas, políticos, funcionários do Estado, críticos, diplomatas, colecionadores – compreenderam a construção de Brasília como um passo fundamental em direção ao “moderno”. Já outros não pareceram tão entusiasmados com o projeto, o que não significou necessariamente um rompimento em relação a essa perspectiva modernizadora.

Partindo dessa perspectiva, a história das disputas estéticas acaba se confundindo com a própria história da relação de um pequeno grupo de indivíduos em interação nas poucas instituições e espaços disponíveis, fazendo com que se vissem ora em colaboração, ora em competição. Tal situação parece perdurar até mesmo no período de realização do congresso, já que muitos dos envolvidos no evento já traziam um passado de relações de amizade ou de disputas recorrentes<sup>15</sup>. Contudo, essas interações pressupõem, em primeiro lugar, uma colaboração entre todos esses agentes em um esforço compartilhado tendo em vista o estabelecimento das instituições artísticas e da legitimidade da crítica de arte enquanto um saber especializado. Nesse sentido, a própria organização e a realização do Congresso Internacional da AICA no Brasil mostra-se como momento significativo de um esforço compartilhado em razão de um fim comum.

Apesar de os debates do congresso serem evocados pelos colunistas, as muitas polêmicas e ressalvas ao projeto de Brasília não chegaram às seções de artes visuais da imprensa carioca.

13 Conforme Villas Bôas (2006) foi recorrente nos estudos sociológicos brasileiros dos anos 1950 uma preocupação em estabelecer a sociologia como uma forma de intervenção na realidade e como instrumentos para a superação do atraso brasileiro. Não é difícil ver nos discursos e nos projetos dos indivíduos envolvidos na arte moderna brasileira dos anos 1950 o mesmo tipo de preocupação.

14 Como colocado por Sant’Anna, o MAM-Rio foi concebido a partir da vontade de seus fundadores em instituir um museu voltado para um projeto “civilizador” e “modernizador”. Para isso, a autora procurou entender o MAM a partir da formação do seu grupo de fundadores, que se mantiveram “por oposição à alteridade e como resultado de contatos próximos, contínuos e capazes de criar narrativas coletivas cristalizadas” (SANT’ANNA, 2011, p.49).

15 Os concursos por cátedras podem ser vistos como momentos de acirramento das rivalidades em razão dos raríssimos cargos disponíveis. O concurso de 1949 para a cátedra de Estética e História da Arte da Faculdade Nacional de Arquitetura, que teve Carlos Flexa Ribeiro como o escolhido e Mário Pedrosa como concorrente é certamente um desses casos. Outro concurso emblemático ocorreu em 1955 e visava a escolha do catedrático em História da Arte da então Escola Nacional de Belas Artes. O certame teve como concorrentes Mário Barata, Wladimir Alves de Souza e, mais uma vez, Carlos Flexa Ribeiro. Mário Barata foi o aprovado (LEITE,2008). Além dos concursos, foi recorrente o surgimento de controvérsias nas próprias colunas. Sobre o envolvimento de Pedrosa em tais disputas, ver FORMIGA, 2014.

Nestas, as posições sobre Brasília foram apresentadas de modo mais polarizado entre uma maioria que via na construção da futura capital um momento crucial do desenvolvimento do país, atribuindo à nova cidade uma dimensão utópica; e uma minoria que, apesar de valorizar a importância do projeto para as artes brasileiras, reconheciam os grandes problemas sociais e políticos inerentes à construção da capital. Entre aqueles que enfatizavam a dimensão utópica de Brasília estavam Mário Pedrosa, principal idealizador do congresso, Antônio Bento, Mário Barata, Jayme Maurício e Ferreira Gullar. Mário Pedrosa certamente foi aquele que delineou claramente o sentido que tal utopia tomaria, enquanto os demais críticos foram fundamentais para articular as falas e as opiniões dos congressistas estrangeiros. Já uma minoria, representada por Quirino Campofiorito, Carlos Flexa Ribeiro e a “recém-chegada”<sup>16</sup> Vera Pacheco Jordão procuraram abordar o evento sob pontos de vistas distintos, que ora rejeitavam ora ressignificavam a dimensão utópica do projeto de Brasília.

### **Brasília enquanto síntese das artes: a crítica a favor**

Não seria possível entender o teor da crítica de arte ao projeto de construção da cidade de Brasília sem antes mostrar como o projeto estético que Mário Pedrosa (1900-1981) foi sendo delineando desde o fim de seu exílio Pedrosa nos EUA<sup>17</sup>, tomando formas específicas em diferentes

momentos da trajetória do crítico. A partir das reflexões do crítico sobre Brasília, aquele projeto ganha um sentido específico, passando a atribuir à arquitetura brasileira o protagonismo da arte moderna e possível contribuição *sui generis* para a história da arte. Tal posição fica evidente na fala de Pedrosa na abertura do Congresso Internacional de Críticos de Arte, em que afirmou entender Brasília como a expressão do tipo mais avançado da entidade histórica “cidade”, resultado de uma época em que o homem tem o mais profundo domínio sobre a natureza, sendo capaz de construir artificialmente cidades inteiras. Brasília era, assim, o fruto de um esforço criativo coletivo, o que permitiria reconhecê-la como uma obra de arte coletiva. Para Pedrosa, a força motriz de Brasília seria o espírito da utopia, capaz de, a partir do centro mesmo do país, criar uma nova região que fosse de fato moderna, construída “de alto a baixo” como “produto acabado da vontade consciente do homem”, capaz de estabelecer uma nova forma de colonização que suplantasse aquele “espírito mercantilista do rei colonizador” que marcara a formação brasileira até então. Brasília se estabeleceria como marco e exemplo de uma nova geração no Brasil, que deveria povoar essa nova região sob o signo do ideal que levava à construção da nova capital:

“A tarefa das novas gerações brasileiras está, pois, fixada: edificar do nada a capital, que tem o plano piloto mais belo e mais audacioso, e, simultaneamente e de maneira tão artificial, criar, da terra bruta e pobre, sua região; o objetivo do plano

16 Nos círculos intelectuais e artísticos, Jordão era reconhecida mais por suas atividades editoriais e de tradução desempenhadas, até 1944, ao lado do seu então marido José Olympio (SOARES,2006,p.84). Após separar-se de Olympio, Vera partiu em uma viagem de estudos nos EUA, onde se especializou em literatura norte-americana pela universidade de *Harvard* em 1945 (HOLLANDA & ARAÚJO,1993,p.300). Ao longo dos anos 1950 escreveu esporadicamente na imprensa e, abordou na maioria de seus artigos, debates sobre o teatro.

17 Em RIBEIRO VASCONCELOS (2018), é apresentada a tese que Pedrosa teria voltado de seu exílio nos EUA (1939-1945) mobilizando um diagnóstico sobre a modernidade construído a partir das suas experiências junto aos intelectuais e críticos nova-iorquinos. Principalmente em razão da 2ª Guerra Mundial e do uso de tecnologia para fins “bárbaros”, como as bombas nucleares e o controle dos campos de concentração e, ainda, pela desilusão com o movimento comunista iniciado em 1917, muitos dos críticos norte-americanos assumiram uma posição pessimista em relação à civilização ocidental e passaram a vislumbrar o fim das possibilidades civilizatórias da razão, estabelecidas desde o iluminismo. Mesmo que Pedrosa não tenha assumido tal posição, sua crítica pós-exílio dialogou com tais entendimentos sobre a realidade de diferentes maneiras, tentando estabelecer, principalmente, uma posição otimista em relação à possibilidade de novas alternativas civilizatórias no Brasil e nas regiões periféricas do capitalismo.

é definir a forma vernácula complexa da região. É necessário, pois, seja ele concebido sob um alto critério científico e estético, o mesmo que inspirou a obra de arte coletiva que é o conjunto urbanístico e arquitetural de Brasília” (PEDROSA,1959a)

Brasília foi descrita por Pedrosa como a manifestação mais imediata daquilo que ele viu como a “inevitável” modernidade brasileira. Ainda hoje, Mário Pedrosa é lembrado pela sua polêmica afirmação – “O Brasil está condenado ao moderno”<sup>18</sup> –, que muitas vezes é confundida com uma exaltação exacerbada do modernismo brasileiro. Contudo, o sentido de tal afirmação deve ser compreendido a partir do contraste entre o “novo mundo” e a Europa. Nesse sentido, não seria apenas o Brasil que estaria “condenado” ao moderno, mas também as demais nações surgidas da colonização europeia, marcadas por sua novidade e pela ausência de tradições. Esse fatalismo cultural inerente aos países desprovidos de uma tradição converte-se no diagnóstico pedrosiano da modernidade como uma espécie de “vantagem no atraso”. Para Pedrosa, o fato de estes países terem sido constituídos culturalmente através de “transplantações” exteriores, faria com que o “moderno” fosse o “habitat natural” dos povos do novo mundo, marcado pela facilidade em receber as “formas culturais mais externas e mais altas e a naturalidade extrema com que nega a própria natureza” (PEDROSA,1957) No caso de Brasília, essa “vantagem no atraso” possibilitaria que ela servisse como um símbolo da “expressão da vontade consciente dum Brasil novo”, possível apenas na medida em que a história aqui não está arraigada em uma severa tradição que deforma e retarda os anseios por transformação. No Brasil, seria preciso “forçar a história deste país” em direção a modernidade. Mas, em razão da “fatalidade cultural” que acomete o Brasil, “forçar a história do país pertence à nossa tradição cultural” (PEDROSA apud LOPES, 2012. p. 182-

183).

O problema central colocado por Pedrosa foi conceber Brasília como um projeto de abrangência social, cultural e artística que serviria como marco de uma nova modernidade. Para o crítico, a questão da síntese das artes é especialmente cara. Em 1953, Pedrosa mostrava-se entusiasmado com o caráter revolucionário da arquitetura de Lúcio Costa e dos demais seguidores brasileiros de Le Corbusier, exaltando a sua “fé nas virtualidades democráticas da produção em massa” (PEDROSA, 2015,p.63) e preocupação em conciliar “de novo a arte e a técnica para o bem de toda a população” (PEDROSA, 2015,p.67). Se tal posição não se parece tão distante da noção de “síntese das artes” abordada ao longo do congresso, Mário Pedrosa parece ter atribuído a tal “síntese das artes” uma dimensão política muito mais acentuada, concebendo-a como nova convergência entre ética e estética, ligada à sua reiterada preocupação em reestabelecer os vínculos entre arte e vida<sup>19</sup>. Assim, aquela síntese confunde-se com sua vontade de fazer florescer no novo mundo uma nova humanidade em que a arte retomaria sua função social e deixaria de ser uma expressão meramente subjetiva.

Tanto as declarações de Pedrosa ao longo do Congresso Internacional da AICA como os artigos publicados por ele na imprensa carioca mostram como concebeu Brasília como uma continuidade do projeto estético que procurava defender no Brasil – projeto este materializado no movimento concretista (VILLAS BÔAS, 2015). As aproximações entre o concretismo e Brasília ficam mais claras no artigo “Paradoxo Concretista”, publicado em junho de 1959, em que Pedrosa afirmava a aceitação do concretismo no Brasil como “indício de um recomeço espiritual e (...) ético no Brasil”, já que o estabelecimento de uma “gramática” concretista teria “concorrido para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas

18 A célebre frase de Mário Pedrosa repercutiu a partir do congresso, mas já havia sido dita no artigo “Capital – Brasília ou Maracangalha”, publicado no *Jornal do Brasil* em 27 de março de 1957.

19 A ideia de uma cisão entre arte e vida figura como um dos principais pontos de contato entre o pensamento político e o pensamento estético de Pedrosa. Sobre as inflexões de tal ideia, ver RIBEIRO VASCONCELOS,2018.

artes” em razão de uma “autodisciplina” e de um “espírito menos complacente consigo mesmo” (PEDROSA, 1959d). Segundo Pedrosa, da mesma forma que os “rigores do dogmatismo funcional” fizeram brotar uma “verdadeira escola brasileira de arquitetura”, portadora ao mesmo tempo de um “estilo internacional” e de “características regionais brasileiras”, a semelhante gramática concretista também seria capaz de “banhar” as obras de arte dos jovens artistas brasileiras “na mesma atmosfera espiritual brasileira e internacional que nossa arquitetura criou” (PEDROSA, 1959d).

Contudo, é na afirmação sobre a necessidade de uma ética que Pedrosa se diferenciava da chamada “arte individual”. A potencialidade subversiva da arte frente às modalidades de percepção estabelecidas pela tradição não seria realizada espontaneamente ou pelo “ensimesmamento” do artista. Seria preciso um plano, uma ordem, em suma, um projeto, que deveria ser construído racionalmente e “sem a canga das mistificações da ideologia” (PEDROSA, 2013, p.29). Nesse sentido, o concretismo e a projeto de Brasília se encontram lado a lado como esforços coordenados de superação de uma tradição que não é apenas artística. Ao reconhecer Brasília como uma contribuição da arte moderna brasileira, tal contribuição não visaria apenas à superação de uma “fase” ou “período” da história da arte identificada por ele pelo domínio de uma arte individual. Para Pedrosa, na medida em que a arte teria uma dimensão ética e uma potencialidade civilizadora, surgiria uma nova política das artes não mais atrelada a movimentos políticos, mas sim como atitude mental e espiritual *sui generis*, daquelas que regem as práticas cotidianas.

As primeiras notícias sobre o congresso

chegaram aos jornais do Rio de Janeiro em fevereiro de 1959 (ANDRADE, 2008). Pequenas notas comunicavam os avanços e entraves burocráticos e econômicos para a organização do evento. Essas primeiras informações circularam nas colunas de Mário Barata, Jayme Maurício, Ferreira Gullar e Antônio Bento. Em 22 de fevereiro, a coluna de Mário Barata no *Diário de Notícias* já noticiava o aval do presidente Juscelino Kubitschek para a realização do congresso. Na mesma edição, a coluna de arquitetura e urbanismo de Rubens do Amaral Portella enfatizava os altos custos da construção da capital, a falta de um planejamento urbanístico adequado e ainda o crescimento acelerado e desordenado da chamada “cidade livre”, que surgiu como solução temporária aos que chegavam à região para trabalhar na construção de Brasília. A presença de tal notícia, apenas um exemplo da grande cobertura negativa feita pela imprensa sobre a construção de Brasília, chama a atenção principalmente por contrastar com o silêncio das colunas de arte em relação aquelas e críticas e ataques ao governo. Dado o contexto da crítica de arte no final da década de 1950, tal silêncio deve ser visto mais como a expressão de uma sujeição às pressões pela especialização da crítica<sup>20</sup> do que a manifestação de uma insensibilidade diante de tais mazelas.

Menos de um mês antes do congresso, Jayme Maurício (1926-1997) publicou em sua coluna uma entrevista com Tomás Maldonado<sup>21</sup>, que ressaltou como “grande contribuição” da arquitetura brasileira o fato dela ter extrapolado os programas e os manifestos e ter sido “uma experiência concreta, verificável no espaço e no tempo” (MALDONADO apud MAURICIO, 1959a). No artigo, Maldonado também chamou a atenção para as contradições,

---

20 Terry Eagleton (2005) observa as diferentes funções assumidas pela crítica ao longo da história da cultura a partir da divisão do trabalho intelectual, que acaba por estabelecer uma tendência à especialização dos discursos e dos saberes. Neste processo que estabeleceu uma crescente profissionalização e compartimentação dos saberes, os tradicionais “homens de letras”, portadores de saberes generalistas, tendem a perder espaço para os críticos acadêmicos, que mobilizam saberes especializados. Na dinâmica específica estabelecida a partir do contexto brasileiro, os colonistas em artes visuais procuraram se afastar da geração de críticos literários pela afirmação da necessidade de profissionalização e de especialização dos saberes. Nesse processo de diferenciação, a imprensa teve um papel fundamental na legitimação de tais críticos de arte.



incompletudes e equívocos que aquele esforço poderia gerar, definindo o projeto de Brasília tanto como uma oportunidade como um perigo. Maldonado destacou o fato de o projeto ter sido desenvolvido por “mentalidades novas e progressistas”, representando assim uma oportunidade única dessa “novidade” e desse “progresso” se manifestarem de maneira prática e não mais como fantasmagorias modernistas.

“pela primeira vez em nosso tempo, homens particularmente dotados e com uma mentalidade nova e progressista poderão conceber desde cedo – *ex-nihilo* – uma grande capital. E o que acrescenta maior dramaticidade à empresa é que ela deverá necessariamente ter êxito. (...) Se antes era possível e permitido fazer as coisas bem ou mal, desde que fossem feitas, hoje só é possível e permitido fazê-las bem” (MALDONADO apud MAURICIO,1959a).

No último dia do congresso, o crítico publicou uma entrevista com Juscelino Kubitschek para o qual havia escrito e encaminhado as dúvidas e indagações dos críticos estrangeiros em relação ao projeto de Brasília que julgavam não terem sido esclarecidas no evento. Para Maurício, tais indagações ocorreram não por elementos do projeto em si, mas pelo desconhecimento dos congressistas estrangeiros em relação às particularidades sociais, políticas, econômicas do país, além das razões históricas para a construção de Brasília. Paralelamente, ao sintetizar as opiniões dos críticos estrangeiros, afirmava que os congressistas teriam demonstrado um “grande entusiasmo com tudo que lhes mostramos numa medida verdadeiramente impressionante: Brasília, São Paulo e sua Bienal, o Rio com sua arquitetura e o seu ousado Museu de arte Moderna” (MAURÍCIO,1959b). Assim,

a entrevista é apresentada como uma tentativa de suprir a ausência sentida pelos visitantes estrangeiros, sem entrar em polêmica com o projeto. Juscelino respondeu que a mudança da capital e as razões pela escolha da nova localização ocorreram em virtude da melhor capacidade de articulação do local com outras regiões do país. Ao tratar da condição daqueles que habitariam a nova cidade, Kubitschek afirmou que Brasília não era nenhuma utopia nem poderia superar o subdesenvolvimento e o desajuste social do país apenas com o “simples planejamento urbano”, podendo apenas “acelerar o lento processo democrático de integração econômico-social” (MAURÍCIO,1959b). Contudo, apenas dois dias depois, a mesma coluna publicou uma série de trechos com opiniões dos muitos críticos estrangeiros que participaram do congresso. As reações e opiniões de 41 participantes do evento haviam sido obtidas por Aline Saarinen, crítica de arte do jornal *New York Times*, e, segundo Maurício, embora revelassem divergências, “consagra[vam] a realização da futura capital federal do Brasil, em seus aspectos arquitetônicos e urbanísticos” (MAURÍCIO,1959c). A maioria dos trechos ressaltavam a grandiosidade e a coragem do projeto, assim como sua importância para a história da arquitetura. Muitos expressaram fé no sucesso de Brasília que, caso obtido, poderia representar um marco na história das cidades. Alguns mais diretos afirmaram entender Brasília como “milagre do progresso construtivo”, “materialização de um sonho”, “projeção no futuro de uma ‘utopia’, social, monumental etc. necessária à civilização” e, até mesmo, como um fenômeno que “ajudará a contrabalançar o aspecto destruidor e negativo inoculado em nós pela Bomba H”<sup>22</sup>. A opinião de Jayme Mauricio sobre o projeto aparentemente expressavam suas

21 Tomás Maldonado (1922-2018) iniciou sua carreira como pintor ainda em Buenos Aires, sua cidade natal. Nos anos 1940 e 1950 foi um dos principais mobilizadores das vanguardas argentinas, sobretudo no que diz respeito à arte geométrica. Em 1946, foi um dos autores do *Manifiesto Invencionista*, um dos documentos fundadores da arte concreta argentina. A partir de 1948, Maldonado começou a sua colaboração com Max Bill, que, em 1954, o convidou para lecionar na Escola de Design de Ulm. Nesse período, Maldonado já havia se afastado da pintura e se aproximado da arquitetura e do desenho industrial. Ele foi uma figura presente na arte brasileira dos anos 1950, sendo muito próximo do grupo concretista brasileiro e de Mário Pedrosa (ALAMBERT, 2018).

22 Tais reações sobre Brasília foram atribuídas, respectivamente, a Richad Neutra, Antônio Romera, André Chastel e Sir. William Holford.

próprias dúvidas e incertezas relativamente ao projeto de Brasília, sem contudo abrir mão de seu alinhamento com os críticos favoráveis ao projeto da nova capital e à realização do congresso por Mário Pedrosa.

Outra foi a posição de Antônio Bento (1902-1988), um entusiasta do evento e de Brasília. Ao relatar os acontecimentos da sessão de abertura e o discurso de inauguração do congresso feito por Juscelino Kubitschek, Antônio Bento ressalta o entrelaçamento entre Brasília e as artes e o seu papel no surgimento de um mundo novo, localizando a nova capital como um dos “maiores cometimentos artísticos do século”, afirmando que “este será sem dúvida, no futuro, um dos títulos de glória dos que estão construindo a futura capital do Brasil” (BENTO,1959a). Após a realização do evento, a coluna de Bento também trouxe ao *Diário Carioca* trechos das apresentações feitas por Julinsz Starzynski<sup>23</sup> (BENTO,1959c e BENTO,1959d) e Bruno Zevi (BENTO,1959b). Starzynski comparou os edifícios de Brasília a monumentos, observando a “composição das massas e do espaço como “símbolo da vontade humana que predomina sobre a natureza” (STARZYNSKI apud BENTO,1959c). Reafirmava o papel “comunicativo” da arte entendida como “uma das forças sociais mais eficazes de nossa época” em razão de suas “capacidades realmente reveladoras de comunicação imediata entre os seres humanos” (STARZYNSKI apud BENTO,1959d). Já em relação à Zevi, é curioso notar como o resumo de sua apresentação – certamente a mais polêmica de todo o congresso – é bastante sucinto e omite a polêmica suscitada pelo arquiteto italiano, o que será abordada adiante. Mesmo apresentando a ressalva de Zevi com relação à necessidade de uma “consonância entre as concepções urbanísticas e arquitetônicas” (ZEVI apud BENTO,1959b) tanto em cidades antigas como em modernas, a polêmica calorosa provocada pelo arquiteto foi silenciada pelo crítico. Mais do

que seu colega Jayme Mauricio, Antônio Bento mostrou o otimismo e a aquiescência dos críticos estrangeiros em relação ao projeto de Brasília.

Mário Barata também usou sua coluna para publicar resumos dos textos apresentados no congresso. Além de um resumo de sua apresentação – sobre a “Formação histórica das cidades brasileiras”<sup>24</sup> –, Mário Barata (1921-2007) publicou no suplemento literário do *Diário de Notícias* resumos das apresentações de Raymond Lopez, Gillo Dorfles, Mário Pedrosa e Jean Prouvé (BARATA,1959a) Herbert Read, Fayga Ostrower e Lúcio Costa (BARATA,1959b). O ponto comum entre os artigos é a discussão sobre a arquitetura, tanto como arte tipicamente citadina, como também enquanto uma espécie de “híbrido” entre a arte e a indústria. Contudo, os escritos de Mário Barata se distinguiram pela publicação do debate de Ostrower, Costa e Read sobre arte e educação, que apontou concepções distintas sobre a dimensão “educativa” da arte e da arquitetura, embora todos atribuíssem a ela o potencial de despertar sensibilidades que poderiam transformar a civilização moderna.

A artista Fayga Ostrower rejeitou os vínculos mais imediatos e instrumentais entre a arte e a educação, reafirmando o fim ulterior da arte como algo a ser encontrado na arte em si mesma. Afirmou, entretanto, a possibilidade de relacionar arte e educação na medida em que a educação intelectual pudesse servir como um meio para se alcançar os “princípios artísticos formativos”, o que seria fundamental no contexto industrial em que a arte já não é mais um “preceito instintivo”, possível apenas nas “sociedades primitivas” (OSTROWER apud BARATA, 1959b). Uma vez que a “consciência depurada” por tais princípios tivesse como resultado – e não como fim – a comunicação da experiência humana, sem a necessidade de ser orientada direta ou indiretamente pela produção de mercadorias, esta poderia ter “consequências poderosas, sendo ‘educacional’ no mais elevado sentido da palavra,

23 O artigo foi publicado com o título “A arte na nova civilização”. O texto publicado foi baseado na apresentação do crítico de arte polonês, ocorrida na oitava sessão do congresso, no dia 25 de setembro de 1959, cujo tema era “A situação das artes na cidade”.

porque faculto ao homem formular perguntas e a atingir a plenitude numa participação consciente da vida”. (OSTROWER apud BARATA, 1959b).

Por sua vez, Lúcio Costa, responsável pelo projeto do Plano Piloto de Brasília, abordou a “crise artística contemporânea”, identificada como o descompasso entre a produção industrial – capaz de divulgar e reproduzir maciçamente obras de arte – e o público de arte – cindido em uma minoria “permanentemente em busca de novidades” e uma maioria “insuficientemente evoluída e culturalmente incapaz de assimilar as obras mais significativas da arte moderna” (COSTA apud BARATA, 1959b). Para Costa, seria preciso um “novo equilíbrio” entre a indústria, o artista de vanguarda e o público, em que o artista, em vez de pleitear uma “vida artificial,” deveria sim estar nas escolas, nas fábricas e nos estaleiros, “numa tentativa de fechar a brecha que se fez, em consequência da industrialização, entre o artista e o povo” (COSTA apud BARATA, 1959b). Cumprido tal esforço de reaproximação, a arquitetura e a arte moderna em geral – em sua “aparente gratuidade” e “relativa margem de autodidatismo” – voltaria a participar da “elaboração do estilo de sua época”, contribuindo para “alimentar esse desejo natural de invenção e de livre escolha” (COSTA apud BARATA, 1959b).

Já Herbert Read, historiador da arte inglês, conhecido pela sua defesa da educação pela arte, afirmou ser a função educativa da arte uma função que ultrapassaria as esferas vocacionais ou profissionais, tendo tanto uma dimensão psicológica e uma dimensão comunicativa. Ao tratar da dimensão psicológica, enfatizou a capacidade da arte em estabelecer o “equilíbrio psíquico” e o “desenvolvimento da consciência” no sentido em que proporcionaria a “condição mental que chamamos variavelmente de contentamento, serenidade ou felicidade” através da “atividade criadora”, ou seja, da “capacidade de moldarmos nosso meio segundo padrões

satisfatórios” (READ apud BARATA, 1959b). A arte também teria função comunicativa pelo fato dela servir como um “discursar simbólico” capaz de expressar “nossas emoções, nossos estados de espírito, nossas intuições irracionais ou super-rationais” (READ apud BARATA, 1959b) Nesse sentido, a arte teria como função “criar e aperfeiçoar as formas que constituem essa linguagem simbólica, com a intenção de transmitir à sensibilidade humana espécie de conhecimento que não pode ser transmitido por quaisquer meios” (READ apud BARATA, 1959c). Por fim Read ressaltou a importância da arte para a vida intelectual e industrial, colocando-a como uma espécie de “jogo” que “vitaliza” a “vida comunal”, que deve, por sua vez, ser exprimida através da obra de arte (READ apud BARATA, 1959b). Mário Barata se distinguiu assim dos demais críticos tanto por veicular ideais de congressistas brasileiros como a artista Fayga Ostrower e o arquiteto Lucio Costa como por realçar o tema da educação e arte, relevante na tradição do pensamento sobre arte mas que não constituiu o assunto mais candente do congresso.

Ferreira Gullar (1930-2006) mobilizou o aclamado Suplemento Dominical do Jornal do Brasil para tratar do congresso extraordinário que meses antes havia divulgado o famoso *Manifesto Neoconcreto*. A edição de 19 de setembro de 1959 do suplemento dedicada exclusivamente ao congresso, mostrou em sua capa um desenho do plano piloto de Brasília, além de reunir textos dos congressistas<sup>25</sup>. A introdução feita por Ferreira Gullar a esta edição reafirma tanto o caráter especializado do congresso como a grandiosidade do projeto. Gullar destacou a importância da realização do congresso no Brasil e a seu principal fim, que era reunir em Brasília os principais críticos, arquitetos e urbanistas para “ver com os olhos o que ali se jaz e discutir in loco as questões estéticas, sociais e técnicas implicadas na construção de

---

25 A edição do dia 19 trouxe os textos de Mário Pedrosa, William Halford, Raymond Lopez, Giulio Pizzetti, François Le Lionnais, Jean Prouvé, Alberto Sartoris, Otl Aicher, Tomaz Maldonado, Theon Spanudis, Lucio Costa, Herbert Read e Gillo Dorfles. Em 03 de outubro, o suplemento reproduziu os textos de Meyer Schapiro, Michelangelo Muraro, Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Werner Haftman, Pedro Manuel, Mário Barata, Fayga Ostrower e Richard Neutra.

uma cidade artificial (...), com a sinceridade que seria desnecessária exigir deles e com a autoridade que justificava a sua presença nesse congresso” (GULLAR,1959a). Gullar continua sua introdução aos artigos dos congressistas ressaltando mais uma vez o caráter utópico de Brasília, classificada como “a mais ambiciosa empresa que a arquitetura contemporânea já se propôs a realizar” (GULLAR,1959a). Mas aqui tal caráter utópico não era afirmado apenas pela imponência do projeto e nem pela construção detalhada da cidade, mas sim pelo esforço de “tornar realidade os ideais sociais e estéticos que são o fundamento mesmo da nova arquitetura”.

As colunas de Jayme Maurício, Antônio Bento, Mário Barata e Ferreira Gullar foram aquelas que mais se engajaram em noticiar o apoio de críticos, arquitetos, urbanistas, políticos e intelectuais estrangeiros e brasileiros. Mesmo que se justifique, pelo menos do ponto de vista estético, o entusiasmo com o congresso que prometia reunir no Brasil os principais pensadores da arte e da arquitetura, estas colunas omitiram as muitas ressalvas levantadas pela imprensa não especializada em relação à Brasília, porém não defenderam abertamente o projeto de construção da cidade, fosse através de justificativas estéticas ou não. Esse silêncio com relação àqueles que questionaram a construção de Brasília e o tom otimista da maioria dos envolvidos na organização do evento pode ter contribuído para que o evento fosse considerado por agentes externos ao campo como uma espécie de propaganda oficial do projeto da cidade. Mas é verdade também que o próprio Mário Pedrosa, idealizador do evento e grande entusiasta da construção de Brasília, guardava ressalvas em relação ao governo de Kubitschek e a sua capacidade de conduzir “empreendimento tão transcendente” como a transferência da capital. Pedrosa temia que Kubitschek usasse o projeto como forma de obtenção de prestígio político, chegando a expor seu receio em relação à possibilidade de Brasília ser transformar em uma “nova Pampulha”, ou seja, em uma obra que “embora bela”, também seria “suntuosa e prefetural e na qual várias paredes poderão ser

reservadas à sua figura [Kubitschek], em várias poses e atitudes” (PEDROSA, 1981,p.309).

Ainda assim, a crítica de arte veiculada nas colunas da imprensa carioca serviu para legitimar não apenas a construção de Brasília a partir de um ponto de vista estético, igualando-a às grandes “obras de arte” modernistas, como legitimou a nova geração de críticos de arte brasileiros, na medida em que eram eles os responsáveis por “apresentar” – ou “construir” – tal dimensão estética da nova capital como fundamental para a tão perseguida “modernidade”. Para isto, parece ter sido fundamental a utilização das “vozes” dos congressistas estrangeiros, engajados no debate do tema de Brasília enquanto “síntese das artes”. Ao serem observadas tais colunas, fica evidente que não tinham como fim apresentar as divergências em torno do tema nem a ausência de consensos sobre Brasília, mas legitimar a o debate sobre a nova capital como uma obra de arte, reconhecendo não apenas a abordagens dos críticos de arte em um debate normalmente dominado por arquitetos e urbanistas, mas também enfatizar a relevância de um debate que já vinha sendo levantado anos antes do congresso, sobretudo por Mário Pedrosa.

Para conceber Brasília como uma obra de arte, a arquitetura foi delineada nos textos da imprensa especializada carioca como algo intermediário entre a vontade criativa e artística e as técnicas de produção industrial contemporânea. Assim, a arquitetura aparece como a arte moderna mais adequada ao estágio de produção da sociedade capitalista, mostrando-se muito mais atual que as demais artes. Esse descompasso, defasagem ou diferença entre a arte moderna e a sociedade foi marcado em várias das apresentações do congresso e foi reforçada em muitos dos artigos publicados nas colunas de crítica de arte. Ao mesmo tempo em que a reaproximação entre arte e a produção industrial – um dos sentidos em que o tema da “síntese das artes” é mobilizado – foi tida como fundamental para que a arte deixasse de ser elitista, também foi ressaltada a contribuição que a arte poderia dar ao mundo dominado pela técnica. Tal contribuição é delineada como uma “educação” que escaparia à



racionalidade e objetividade científica e que teria a capacidade de prover aos indivíduos modernos novas possibilidades de compreensão da realidade que estariam perdidas, latentes ou subjugadas em razão da lógica instrumental preponderante. Sem entrar no mérito da intencionalidade dos críticos, é possível perceber que as formas como eles mobilizaram tais posicionamentos pareciam legitimar o caráter utópico que Pedrosa já vinha atribuindo à Brasília desde 1957, quando começaram a surgir seus primeiros artigos sobre o projeto. Neste contexto específico, Mário Barata, Jayme Maurício, Ferreira Gullar e Antônio Bento contribuíram para reforçar um sentido sobre Brasília e sobre a ideia de “síntese das artes” próximo daquele que Pedrosa teria em vista ao propor a realização do evento no Brasil e o seu tema geral. Contudo, afirmar isso não significa que todos os críticos aqui citados teriam uma visão homogênea sobre as artes ou até mesmo sobre a nova capital. Mesmo que eles tenham sido vistos ao longo do evento como parte dos “concretistas” que estariam à frente da organização do evento, isto não deve ser entendido como uma aquiescência por parte deles ao projeto estético pedrosiano em todas as suas dimensões.

### Contrapontos e vozes dissonantes

Mas houve aqueles que procuraram interpretar a construção de Brasília e o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte sob outro ponto de vista, rechaçando posições e critérios adotados pelos entusiastas da nova capital. Esses críticos procuraram mobilizar seus espaços na imprensa para reavivar antigas disputas e para construir novas contendas. Entre aqueles que recusaram fazer uma abordagem utópica sobre Brasília estão Quirino Campofiorito e Carlos Flexa Ribeiro. Os dois assumem um enfoque próximo, em primeiro lugar, pela pouca relevância que parecem atribuir à construção

de Brasília. Segundo, porque ambos procuram apresentar, cada um a sua maneira, uma “versão” própria da relação entre a arte moderna e Brasília, destituída de tal dimensão utópica. Contudo, a maneira como Campofiorito e Flexa Ribeiro manifestaram essas posições estéticas em suas respectivas colunas foram distintas. As colocações de Quirino Campofiorito<sup>26</sup> em torno do evento foram sucintas tanto na imprensa como no congresso, já que não participou de nenhuma mesa e não teve nenhuma fala registrada nos anais do Congresso de da AICA. Em sua coluna, Campofiorito tratou mais diretamente do congresso, de Brasília e de outros elementos que permearam o debate estético durante 1959, mas tais debates disputaram espaço com outros assuntos como, por exemplo, a arte chinesa, tema recorrente na coluna de Campofiorito no ano de 1959. Já Carlos Flexa Ribeiro chegou a participar dos debates ocorridos durante o congresso, mas a abordagem feita por ele através de sua coluna tratou do congresso e de Brasília apenas indiretamente, preferindo desferir ataques ao concretismo e aos críticos que davam suporte ao movimento na imprensa.

Apesar de Quirino Campofiorito não ter tido uma participação significativa, ele fez uma cobertura ampla do evento em sua coluna em *O Jornal*. Procurou noticiar alguns impactos do evento sobre a arte brasileira, além de discutir alguns conceitos-chave tratados no congresso. Mas o que chama a atenção são as várias críticas veladas ao grupo de críticos ligados ao concretismo/neoconcretismo. Já em março de 1959, Campofiorito havia tratado a exposição sobre o neoconcretismo, inaugurada em 19 de março de 1959, com ironia. Mesmo afirmando não opor “nenhum desagravo” aos artistas e críticos que compõem o movimento e observando nele “inestimáveis propósitos estéticos” (CAMPOFIORITO, 1959a), Campofiorito crítica as denominações dos grupos como “concretistas” e neoconcretistas” como pouco precisas e como

26 Mesmo que as colunas de Campofiorito não cite Mário Pedrosa, o contexto e o histórico de polêmicas entre os dois críticos, iniciadas uma década antes, permitem afirmar que as posições assumidas por Campofiorito consideravam os posicionamentos de Pedrosa sobre o concretismo e o seu engajamento na defesa de Brasília.

sinal de uma falsa pretensão à vanguarda, pois a nova denominação não evidenciaria nenhuma ruptura com o movimento anterior. Sobre a questão, Campofiorito alude à possibilidade do grupo, em breve, vir a adotar novas classificações como “super-neo-concretistas” para apenas “sustentar o cartaz vanguardista” (CAMPOFIORITO,1959a). Em artigo de 21 de junho, ele retornou a questão do concretismo, apresentando mais claramente sua posição. Antes de entrar em uma discussão sobre o construtivismo e a revisão de pontos fundamentais das obras de artistas como M. Larionov, A. Rodchenko e K. Malevich, tidos como fundamentais para a origem do concretismo, Campofiorito fala sobre a necessidade de compreender o concretismo a partir de sua função decorativa, dimensão essa pouco valorizada por Pedrosa e por boa parte dos concretistas brasileiros<sup>27</sup>. A partir de tal argumento, o crítico procurou polemizar mais uma vez com Mário Pedrosa, observando a existência de um preconceito em relação ao decorativo por parte de muitos dos nomes do vinculados ao concretismo e afirmando a necessidade de superação de tal preconceito como condição para a “síntese da arte”, entendida por ele como “justa harmonia do trabalho artístico em geral, perfazendo um conjunto em perfeita colaboração”(CAMPOFIORITO,1959b). Segundo Campofiorito, a “expressão da arte decorativa” seria o elemento capaz de articular de maneira harmoniosa “as criações de ordem pictórica ou escultural (...) à arquitetura”, tornando possível, ainda, que “todos os princípios da criação da forma” se dirijam ao “objeto fabricado” (CAMPOFIORITO,1959b).

Campofiorito voltou a abordar em outros artigos alguns dos temas em voga em razão do congresso, como a questão do abstracionismo e do lugar da arquitetura enquanto arte, mas esses artigos eram marcados por uma abordagem didática sobre tais temas, apresentando uma visão evolutiva das diferentes escolas, artistas e

estilos da arte moderna e sem referências diretas aos agentes envolvidos no congresso e nem aos problemas abordados por eles. O único artigo em que Campofiorito procurou apresentar mais diretamente suas considerações sobre a questão da “síntese da arte” no caso específico de Brasília foi publicado em 23 de agosto de 1959, sob o título de “Arte e técnica modernas”. Neste, ele procurou estabelecer aquilo que chama de “síntese das artes” como um sinônimo de “congruamento das artes plásticas” – arquitetura, pintura e escultura. Nessa síntese, a dimensão humana é abordada através da ideia de “bem estar”, que seria alcançado a partir da relação harmoniosa entre “o sentimental e o material” na satisfação das “novas preferências humanas” (CAMPOFIORITO,1959c). Campofiorito voltou a defender a sua consideração sobre a arte decorativa na medida em que vê Brasília enquanto síntese entre a decoração e a construção, ou seja, enquanto a alinhamento harmonioso entre a preocupação técnica, objetiva e preocupação ornamental. Aqui, o que aparecia como dimensão “educativa” e “civilizatória” da arte ressaltada por Pedrosa e pelos críticos concretistas perde lugar para uma ideia de síntese das artes enquanto esforço de satisfação das necessidades e dos gostos do “homem moderno”, constituído a partir das “circunstâncias que modelam e colorem as condições de uma vida atualizada” (CAMPOFIORITO,1959c).

Percebe-se, sobretudo, a ausência de uma problematização desse homem moderno e sobre as suas condições de vida, elemento fundamental na perspectiva de Pedrosa.

Assim, ao mesmo tempo em que Campofiorito parecia reconhecer a importância de um projeto como Brasília e a relevância do Congresso da AICA e seu tema central, ele também atribuía a essa “síntese das artes” um sentido estético bastante distinto daquele delineado por Mário Pedrosa, em que tal síntese se constitui enquanto uma utopia que se confunde com suas posições

27 Para Pedrosa, a arte decorativa serviria apenas enquanto busca pela abstração pura. Já para Campofiorito, a questão da abstração perde centralidade, pois, para ele, o abstracionismo só faria sentido se tomado enquanto parte das artes aplicadas, sendo, assim, subordinado à dimensão ornamental e decorativa da arte (CAMPOS, 2014).

políticas. O que está em jogo em tal disputa é o sentido estético atribuído à Brasília, que, para Campofiorito, deveria se fundamentar apenas numa dimensão ornamental e não numa suposta capacidade transformadora da arte ou numa condição imaginária em que a arte se reestabeleceria à unidade da vida. Possivelmente, boa parte de tal discurso sobre uma dimensão civilizadora da arte foi tomada por Quirino Campofiorito como floreios intelectualistas ou como uma vontade exacerbada por parte dos concretistas de parecerem “novos”.

A relevância estética da nova cidade não foi questionada pela maioria dos críticos, que, de diferentes maneiras, enfatizaram o valor do projeto para o Brasil. O principal elemento em disputa nas colunas foi o sentido daquela contribuição, o que envolveu necessariamente a questão da “síntese das artes”, tema escolhido por Pedrosa para conduzir os debates. Os críticos que não compartilhavam dos mesmos julgamentos estéticos que Pedrosa procuraram desvincular a ideia de síntese das artes do concretismo, o que foi feito por Campofiorito por reinterpretações dos elementos de tal síntese, reaproximando-a dos seus próprios posicionamentos estéticos, como por uma crítica mais direta aos posicionamentos de Mário Pedrosa e seu círculo. Se no caso de Campofiorito tal crítica foi sempre indireta e velada, no caso de Carlos Flexa Ribeiro, os ataques aos concretistas foram evidentes. Ao longo do ano de 1959, Flexa Ribeiro mobilizou em suas críticas publicadas no *Jornal do Comércio* um conjunto de argumentos que pretendiam deslegitimar a validade das experimentações estéticas na área do abstracionismo geométrico.

O discurso de Flexa Ribeiro sobre a arte brasileira apresentava uma crítica direta ao concretismo e seus defensores. Chegando a colocar a questão da primazia do concretismo no Brasil como uma “ditadura estética”, Carlos Flexa Ribeiro entendia a “arte dita abstrata”, em seu “desplante e ufania”, como prejudicial aos rumos da arte (FLEXA RIBEIRO,1959a). Para ele, concretismo seria responsável por um modismo capaz de gerar uma “evolução regressiva” em que o artista visual moderno parecia retornar à

condição de “*homofaber* no paleolítico superior”, cuja arte se baseava na “representação do gesto (...) feita de maneira sumária, apenas com linhas simples” (FLEXA RIBEIRO,1959a). É a partir de tal ponto de vista que Flexa Ribeiro tomou o Congresso Internacional de Críticos de 1959 como um evento que deveria marcar uma recondução dos critérios da crítica de arte aos seus valores autênticos. Ao afirmar a necessidade de um “exame real e autêntico do aparelho da crítica de arte entre nós” (FLEXA RIBEIRO,1959b), Flexa Ribeiro, mais uma vez se referiu ao concretismo e todos aqueles defendiam a validade das experimentações abstracionistas em arte, pois os “males” que afetariam o rigor crítico e que deveriam ser superados eram os “preconceitos de escolas” e as “vivências postiças de predicados que se integram numa vaidade de modismo”, em que o fim da crítica seria “aparecer como inovador ou como excessivamente moderno quando já se está num puro anacronismo” (FLEXA RIBEIRO,1959b). É curioso notar que, mesmo desferindo ataques constantes às tendências abstracionistas e seus defensores, Flexa Ribeiro não mobilizou argumentos que pudessem reconhecer Brasília como parte de tal tendência e nem fez menção direta ao problema central do congresso – a síntese das artes. Mesmo assim, Brasília nunca foi tomada como “modernista” ou como um “modismo” por Flexa Ribeiro. Em um de seus poucos artigos sobre Brasília ao longo de 1959, ele tratou do tema em um texto repleto de ironias, recriminando mais uma vez os críticos, mas também, indiretamente, Brasília e até mesmo Oscar Niemeyer. No artigo, ele relatou a existência de uma excessiva vaidade que acometeria, sobretudo, os habitantes dos países novos. No mundo das artes, tal mal faria com que as personagens de tal mundo vissem seu próprio tempo como uma “era de grandes homens” em que “nem um outro país com seus artistas se emparelha com os nossos gênios”(FLEXA RIBEIRO,1959c.) No mesmo artigo, ele manteve o tom irônico e cita uma reportagem do *Le Figaro*<sup>28</sup> como uma das formas de idealização exacerbada sobre Brasília. Tal posição ficou mais evidente na sua única fala registrada nos anais

do Congresso da AICA, em que ele procura se contrapor às narrativas sobre a nova capital lá apresentadas, interpretadas por ele enquanto a afirmação da cidade enquanto “utopia desejável ou como uma cidade modelo”, como se Brasília “tratasse de propiciar a volta de Adão e Eva ao paraíso” ou representasse “o homem de volta ao paraíso pela mão do arquiteto” (FLEXA RIBEIRO apud LOPEZ, 2012, p.388). Para ele, a “justificação final e a própria razão de ser de (...) de todos os esforços de cientistas e de artistas” deveria exigir que a interpretação de Brasília fosse examinada “sob o ponto de vista de sua justificação social e humana”. Para Flexa Ribeiro, a cidade não deveria ser como “uma joia” ou como um “adorno ideal”, em meio a um contexto contrastante, mas sim um “coroamento” de uma “civilização” que não poderia ser alcançada sem que tal dimensão humana fosse considerada. Apesar dele reconhecer no projeto da nova capital um “evidente valor pedagógico, o valor de exemplo, o valor de símbolo, de convite à renovação da vida”, Flexa Ribeiro colocou como dimensão fundamental para o surgimento de tal “nova civilização” um esforço para a “formação do homem para a cidade nova”. Aqui, a capacidade civilizatória da nova cidade é tida como uma “confusão entre os fins e os meios da arquitetura” (FLEXA RIBEIRO apud LOPEZ, 2012, p.390).

Na medida em que critica o “messianismo da arquitetura contemporânea”, Flexa Ribeiro procurou construir seu argumento sobre a questão da “cidade nova” e da “síntese das artes” como um contraponto à dimensão propriamente estética de Brasília, como se tal posicionamento impedisse aquilo que ele chamou de “abordagem sociológica” (FLEXA RIBEIRO apud LOPEZ, 2012, p.389). É possível reconhecer também que não foi apenas Flexa Ribeiro que criticou tal posição idealista sobre a Brasília. Boa parte das tensões ocorridas ao longo do congresso giraram

em torno de tal sentido atribuído à cidade, o que teve início principalmente a partir da apresentação de Bruno Zevi, que seria lembrado por Mário Barata como o *enfant terrible* do Congresso (LOPEZ, 2012, p.39). Contudo, antes de abordar a apresentação de Zevi e sua repercussão na imprensa através da coluna de Vera Pacheco Jordão em *O Globo*, é preciso fazer algumas considerações sobre as colocações de Quirino Campofiorito e Carlos Flexa Ribeiro.

É possível perceber que muitos dos colonistas da grande imprensa optaram por validar a posição de Pedrosa e a pertinência dos debates sobre Brasília sob tais critérios, o que não significou necessariamente uma aceitação completa do projeto pedrosiano, nem numa “conversão” ao concretismo. Por outro lado, aqueles que não se aproximaram da posição defendida por Pedrosa pareceram menos inclinados a debater as posições dos congressistas, preferindo se voltar para uma tentativa de refutação de uma concepção “concretista” de Brasília. O elemento em comum que aproximava as posições de Campofiorito e Flexa Ribeiro era, principalmente, a divergência em relação aos posicionamentos do grupo de críticos envolvido diretamente com a organização do congresso, que estariam tentando direcionar o congresso e Brasília para seus próprios projetos estéticos. Assim, as críticas de Flexa Ribeiro e Quirino Campofiorito expressavam mais um desacordo ao sentido estético atribuído à Brasília do que ao projeto em si.

Ao longo do ano de 1959, o congresso de críticos e o próprio projeto de Brasília serviram como uma nova arena que reavivou as disputas locais por prestígio e pela legitimidade da crítica de arte. Mesmo que Campofiorito e Flexa Ribeiro já tivessem entrado em disputa com Mário Pedrosa em ocasiões anteriores, o fato de tais disputas envolverem um projeto de proporções mundiais como Brasília e repercutir entre os

---

28 Segundo Flexa Ribeiro “mandou-se buscar em Paris” o crítico James Cóquet para que Brasília fosse “imortalizada” como “Capital do Século XX” e Niemeyer como “o Miguel-Ângelo brasileiro”. Para ele tal comparação poderia ser fruto de uma “acidez cruel” de Cóquet, pois “afinal de contas, a pequenez de Miguel-Ângelo deverá ser sempre maior que a grandeza de Brasília na perspectiva do tempo. Sendo o Sr. Niemeyer arquiteto de mérito e destaque, - deveria talvez merecer respeito e consideração” (FLEXA RIBEIRO, 1959c).



principais críticos da Europa e dos Estados Unidos certamente serviu para acirrar os ânimos entre os críticos locais. No caso das disputas ocorridas no congresso, foi a interpretação de Brasília como utopia aquela que sofreu os maiores ataques por parte dos críticos em desacordo com a proposta de Pedrosa. Para estes críticos, a cidade não teria nenhuma potencialidade transformadora que não estivesse atrelada ao seu planejamento e ao desenvolvimento da população. Em tal abordagem, a arte não parece ter nenhum papel civilizador *sui generis*, sendo tratado apenas como uma esfera de especialistas. Seguindo essa mesma perspectiva, apesar da ideia de Brasília enquanto obra de arte coletiva permanecer sendo mobilizada por esses críticos, perdeu-se em tal abordagem o sentido emancipatório que tal arte coletiva teria segundo Mário Pedrosa. Para críticos como Campofiorito e Flexa Ribeiro, as ideias de arte coletiva e de síntese das artes acabaram sendo vistas como um alinhamento estritamente estético entre a arquitetura e as artes visuais, sendo esvaziadas do um possível teor político.

A ideia de crise das artes também foi ressignificada. Para Pedrosa tal crise era atrelada a uma crise da humanidade e da sociedade ocidental moderna, em que a arte teria se tornado um domínio de interesse de poucos, perdendo seu caráter social<sup>29</sup>. Brasília poderia representar, não apenas, o início de um processo de retomada de uma arte social, que se construiria em oposição à tendência denominada por Pedrosa como “arte individual”, que tomava forma principalmente nos movimentos tachistas, mas também o germe de uma nova ética e de uma nova civilização capaz

de superar não apenas a crise da arte, mas a crise da cultura e da humanidade<sup>30</sup>. Já para Campofiorito e Flexa Ribeiro, se há tal crise, esta se daria por razões exclusivamente oriundas do mundo das artes. Se há um isolamento da arte, este parece ser resultado dos artistas desconectados com o público ou com as novas técnicas e tendências do seu tempo. Segundo este ponto de vista, o concretismo não deveria ser visto como esforço de manifestação de uma arte social, mas sim como uma das manifestações possíveis de uma crise, pois seria um movimento preso à critérios artísticos ultrapassados e que tenderia, através dos críticos ligados ao movimento, a exercer uma crítica de arte enviesada, favorecendo apenas os artistas brasileiros que seguissem seus ditames. Assim, é possível entender como os críticos em desacordo em relação à Pedrosa procuraram deslocar os entendimentos sobre o tema do congresso e do projeto de Brasília, afastando-os de um sentido que os aproximasse do concretismo. Tanto Campofiorito como Flexa Ribeiro procuraram enfatizar o concretismo como um movimento desatualizado ou forçadamente vanguardista, estabelecendo assim menos seus próprios sentidos sobre a importância de Brasília para o mundo das artes e mais a invalidade da perspectiva concretista.

É fundamental compreender o peso de Pedrosa não apenas na idealização e na organização do congresso, mas também nos rumos dos debates e nas formas como eles foram publicados na imprensa. Na medida em que Pedrosa, Barata, Maurício e Bento mostraram-se mais capazes de legitimar em suas colunas de jornal um sentido civilizatório da arte e

29 Pedrosa compreendia a pintura e a escultura de seu tempo em meio a uma profunda crise. Tal crise, histórica e não essencial, mostrava-se como “ineficiência atuante, emocional das obras ora produzidas e em circulação” (PEDROSA, 1959b), que refletia sobre o público, constituído, de um lado, por um povo que não tem tempo para apreciar arte e, por outro, por uma elite que demonstra pouco ou quase nenhum interesse por elas. Sobraria assim ao “punhado de profissionais da crítica, a gente *du milieu*, que se desmede à procura de detalhes que possam ainda interessar” (PEDROSA, 1959b).

30 Em outra oportunidade, definiu tal crise da seguinte maneira: “O homem, sob o capitalismo, desprendido das organizações que o sustentavam na Idade Média, que lhe davam coesão e estrutura, se vê sozinho diante de forças sociais cada vez mais incompreensíveis. (...) Embora o homem tenha dominado as forças da natureza, e chegado mesmo a descobrir o mecanismo interno da estrutura da matéria, pela desagregação do átomo, ele não controla socialmente essas mesmas forças poderosas que libertou. É o aprendiz de feiticeiro. Ao lado dos seus poderes técnicos, inclusive de destruir, potencialmente, o globo terrestre, (...) o homem é impotente diante de si mesmo e dos fins estranhos, extra-humanos, para que labuta (PEDROSA, 2013, p.17-18).



do projeto de Brasília, mobilizando inclusive falas e argumentos dos críticos e arquitetos estrangeiros que se mostraram mais favoráveis a tal posicionamento, aqueles que discordavam de tal posicionamento acabaram por direcionar suas ressalvas mais ao movimento concretista em si do que aos argumentos mobilizados no congresso e ao próprio projeto da nova capital. Assim, nos limites do debate propriamente estético, as disputas se desenrolaram na esfera local entre concretistas e não concretistas, mesmo que tal arranjo e classificação só tenha feito sentido no momento mesmo em que ocorreram tais debates. Chama a atenção o fato do concretismo nunca aparecer no discurso dos defensores de um sentido utópico de Brasília, mas sim como categoria de acusação mobilizada por aqueles que rejeitavam, mesmo que parcialmente, tal visão. Assim, os críticos não alinhados à posição de Pedrosa tenderam a apresentar, na imprensa, os problemas de Brasília não como problemas do projeto, mas sim como problemas inerentes ao concretismo, colocados, em primeiro lugar, no próprio tema central do debate.

Por fim, vale uma breve reflexão sobre o caso de Vera Pacheco Jordão (1910-1980). A sua coluna em *O Globo* – a primeira coluna especializada em crítica de arte do jornal– teve sua primeira publicação em 19 de setembro de 1959, apenas dois dias após do início do Congresso Internacional da AICA e repercutiu entre os críticos pela cobertura sensacionalista do congresso. Em suas colunas, Jordão mobilizou as falas de Bruno Zevi e Charlotte Perriard para lançar dúvidas sobre o projeto de Brasília e sobre a intenção do congresso, que serviria apenas como propaganda do governo JK (JORDÃO,1959a). Essas acusações repercutiram no artigo de Mário Pedrosa intitulado “Lições do congresso internacional de críticos”, em que ele reafirmou a finalidade do congresso como um espaço de livre discussão e criticou a “foca voraz de escândalo e publicidade”, que atacava o evento. Segundo Pedrosa, esta “foca” teria “delirado e maquinado

seu golpe... jornalístico” após “ver-se (..) em meio a dezenas de personalidades internacionais do quilate das que fora a Brasília” e espantar-se com as “críticas e opiniões livremente dadas” (PEDROSA,1959c). Além de Pedrosa, Bruno Zevi e Charlotte Perriard, também se pronunciaram rejeitando a forma como Vera Pacheco Jordão teria deturpado as suas falas. Giulio Carlo Argan também declarou, em nome de todos os congressistas, repúdio aos artigos publicados em *O Globo*, que chegaram a ser veiculados como manchetes de capa<sup>31</sup>. Mesmo diante de tal repúdio, Jordão reafirmou suas acusações ao congresso. Ainda que tenha tentado isentar os congressistas estrangeiros direcionando a maioria de seus ataques ao governo de Juscelino Kubitschek, Vera Pacheco Jordão não poupou Mário Pedrosa de suas acusações sobre a parcialidade do congresso, afirmando que o “entusiasmo apaixonado” de Pedrosa teria “obliterado seu sentido crítico”, levando-o a excluir ardorosamente que “Brasília é o começo da revolução!” (JORDÃO,1959b). Depois das reiteradas acusações feitas por Vera Pacheco Jordão, praticamente todas as colunas de crítica de arte, em alguma medida, mostraram indignação em relação à posição assumida por ela. A crítica mais direta foi feita por Mário Barata, que levantou suspeitas sobre as verdadeiras intenções de Jordão e de *O Globo* nos ataques à Brasília, chamando a atenção para o *timing* do surgimento da nova coluna de artes no jornal e até mesmo para a localização da coluna no jornal, presente não no caderno destinado aos assuntos culturais, mas sim em meio às seções políticas (BARATA,1959c). Já em *O Jornal*, Quirino Campofiorito citou a moção de repúdio proferida por Giulio Carlo Argan e, assim como Pedrosa, reafirmou a autonomia dos debatedores, que, demonstraram seu apreço por Brasília sempre com “severo senso crítico” e “sem ‘partis-pris’ artísticos e muito menos paixões políticas” (CAMPOFIORITO,1959d).

O ponto a ser destacado em relação às críticas mobilizadas por Vera Pacheco Jordão são as

31 No *O Globo* de 22 de Setembro figurava a seguinte manchete: “Críticos de arte criticam o absurdo de Brasília”.

severas recriminações sofridas por ela pelas “mãos” dos demais participantes do congresso, já que muitos dos seus pares locais se levantaram contra ela e, possivelmente, mobilizaram os congressistas estrangeiros a tomarem uma atitude de rejeição ao tipo de cobertura jornalística feita por ela. O fato de ela ser uma *outsider* no espaço de disputas constituído pelos críticos locais, não tendo, assim, uma história de colaboração e/ou rivalidade com estes críticos, certamente contribuiu para que tenha sido rechaçada por todos os grupos em disputa. Seu isolamento em relação aos dois polos estabelecidos nas colunas da imprensa deixou-a mais propensa à “chamadas à ordem”<sup>32</sup> que indicariam a incongruência de seus argumentos e a sua incapacidade em articular uma crítica a partir dos problemas estéticos postos ao longo do congresso e da história mesma das disputas decorridas entre os críticos brasileiros. O uso inadequado que ela fez dos argumentos dos críticos estrangeiros figura como outro fator que potencializou a reação dos demais críticos em relação aos posicionamentos de Vera Pacheco Jordão. No dado contexto, tais usos não estariam de acordo com as exigências por especialização articuladas por todos os críticos reunidos no congresso, estabelecidas tanto pelos críticos em busca de diferenciação em relação às gerações anteriores de críticos como pela própria metodologia adotada pela AICA<sup>33</sup>. Mesmo que outros críticos tenham trazido elementos políticos em suas falas, a forma como ela procurou legitimar as críticas tipicamente

mobilizadas pelos agentes externos ao campo através dos discursos de alguns congressistas estrangeiros – sobretudo Zevi e Perriard – soou aos demais críticos como um “curto-circuito”<sup>34</sup> inaceitável aos padrões que vinham sendo estabelecidos pela AICA.

### Considerações finais

Ao longo do ano de 1959, os debates em torno da construção de Brasília e da realização do Congresso Internacional Extraordinário da AICA no Brasil dominaram as atenções dos críticos de arte e acabaram por se espriar em outras questões estéticas historicamente estabelecidas no campo da crítica de arte brasileira. Mas mesmo quando as provocações entre os críticos foram evidentes, tais argumentos acabaram por se constituir a partir de uma lógica específica, que acabou por delinear os limites de um debate estritamente estético mesmo quando repercutia na imprensa a polêmica em torno dos gastos e da condição de vida na região. A repreensão direcionada ao único caso desviante em relação a tal lógica apenas reforça a consolidação daquela lógica entre os colunistas e a legitimidade daqueles que a mobilizavam no exercício da crítica.

Por outro lado, mesmo que os jornais tenham seguido a mesma preocupação em manter um debate estritamente estético sobre Brasília, os debates nas colunas da imprensa carioca acabaram por tomar outros rumos, mais relacionados à história das disputas locais e à

32 Sobre “chamadas à ordem”, ver BOURDIEU,1983 e BOURDIEU,1996.

33 Desde meados da década de 1950, a AICA procurou estabelecer uma série de parâmetros para a prática de crítica de arte. O congresso de 1956, que teve como tema “Métodos e terminologia da crítica”, estabeleceu a “Comissão de terminologia” como tentativa de estabelecer um acordo de definições comuns sobre os movimentos artísticos e sobre os termos técnicos da produção artística. No congresso também foi estabelecida a “Comissão Permanente de Metodologia e Congressos”, que definiu o formato das seções e a organização das falas dos congressos, além do tempo de duração delas (HUGHES,2009,p.9-10)

34 Segundo Bourdieu, tal “curto-circuito” seria definido pela atitude do espectador “desprovido [da] competência histórica” frente aos produtos do campo artístico, na medida em que tal espectador acaba sendo incapaz de diferenciar o produto do campo artístico a partir da “ percepção exigida pela obra produzida na lógica do campo”, que exige uma percepção diferencial, distintiva” que tem como condição a “ a consciência e o conhecimento dos jogos e das apostas históricas dos quais a obra é o produto” (BOURDIEU, 1996,p. 280). Na medida em que a autonomia relativa de um campo tende a afirmar-se através do surgimento de obras cujo valor e propriedades formais se devem principalmente à estrutura e à história do campo, ou seja, aos critérios estéticos historicamente determinados pelas disputas circunscritas aos “especialistas”, a possibilidade de existência de tais curtos-circuitos até mesmo nos debates entre agentes tidos como “especialistas” é um sinal de pouca autonomia relativa do campo da crítica de arte.

luta pelo monopólio da ordem das categorias de percepção e apreciação da arte brasileira. Nas colunas, Mário Pedrosa figurou como um protagonista dos debates, pois não apenas foi o principal organizador e idealizador do evento como também foi o proponente do tema que prescreveu todos os debates ao longo do congresso. Na medida em que Pedrosa e muitos dos críticos próximos a ele veicularam em suas colunas uma interpretação sobre Brasília que a colocava como um momento fundamental para a modernidade brasileira e, principalmente, como uma cidade com ares utópicos, uma minoria de críticos – Quirino Campofiorito, Carlos Flexa Ribeiro e Vera Pacheco Jordão - viu-se impelida em afirmar, sobretudo, a invalidade da posição concretista, ou seja, da posição de Mário Pedrosa, sobre Brasília. Através de suas colunas, estes críticos procuraram deslegitimar tanto a atualidade das posições dos críticos e dos artistas concretistas como também a pretensão deles estabelecerem uma visão por demais idealizada sobre Brasília. Mas mesmo quando Flexa Ribeiro dirigiu ataques mais diretos aos críticos ligados ao concretismo, as categorias de acusação mobilizadas por ele eram referentes ao mundo das artes.

Não é fácil precisar exatamente os limites de algo tão impreciso, que tomou como cerne da discussão um projeto com tantas dimensões e com tantas questões que poderiam facilmente desencadear outros tipos de julgamentos. Mas se pode perceber o amadurecimento de uma prática crítica orientada por critérios objetivos e uma linguagem especializadas, de maneira que é possível ver o congresso da AICA como um elemento potencializador de uma tendência que já se encontrava entre alguns dos críticos locais. Contudo, isso não significa afirmar a existência uma autonomia do campo da arte no Brasil, até mesmo porque a própria questão da arte moderna no Brasil sempre esteve envolvida, aqui, com uma ideia de atualização/diferenciação cultural em relação a um centro de alta cultura que, de toda maneira, foi marcado por um sentido político e identitário. Não é difícil perceber que ainda perdurava na crítica de arte brasileira da

década de 1950 traços de um personalismo e de disputas que invocavam um tom polemista ou provocativo em relação à determinada escola ou gosto. Não por acaso, Pedrosa lembrou à época que, no Brasil, até “mesmo os mais lúcidos nem sempre sabem guardar a objetividade” (PEDROSA,1959c).

### Referências Bibliográficas

ALAMBERT, Francisco. MALDONADO, Tomás. Enciclopédia Latino-americana. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/maldonado-tomas>>. Acesso em 12 dez. 2018.

ANDRADE, Marco Antônio. Pasqualini. “O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959: contradições da síntese das artes” in: *ICAA Documents Project Working Papers*, no2, p. 16 - 21. Mai 2008

ARANTES, Otília. “Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração” In: PEDROSA, M. *Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos Vol.2*. São Paulo: EdUSP, 1996.

BARBOSA, Ana Mae. “O ensino das Artes Visuais na Universidade” in: *Estudos Avançados*. São Paulo , v. 32, n. 93, p. 331-347, ago. 2018 .

BOURDIEU, Pierre. “Gostos de classe e estilos de vida” In: ORTIZ (ORG.), R. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das letras, 1996.

CAMPOS, Beatriz P. *Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora, 2014.

DURAND, José Carlos. *Arte Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

- EAGLETON, Terry. *The Function of Criticism*. Londres: Verso, 2005.
- FORMIGA, Tarcila. *Instituto Brasil-Estados Unidos: uma experiência no campo artístico carioca*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, UERJ, Rio de Janeiro, 2009.
- FORMIGA, Tarcila. *À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.
- FREIRE DE OLIVEIRA, Bernardina. *José Simeão Leal: escritos de uma trajetória*. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - UFPA, João Pessoa, 2009.
- JARDIM DE MORAES, Eduardo. *A brasilidade modernista: Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque ; ARAÚJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- HUGHES, Henry Meyric. “A crítica de arte amadurece: Brasília, AICA e o Congresso extraordinário de 1959” in: LOBO, M. S. e SEGRE, R. (Orgs.) *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de arte*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.
- LEITE, José Roberto Teixeira. “Lembrança de Mário Barata” in: *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008.
- LOPES, Maria Zmitrowicz. *Brasília, cidade nova, síntese das artes – o congresso Internacional da AICA de 1959*. São Paulo: ABCA, 2012.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PEDROSA, Mário. “Reflexões em torno da Nova Capital” in: PEDROSA, M. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981
- PEDROSA, Mário. “O mundo perdeu seus mitos” In: OITICICA, FILHO, C. (org.) *Encontros: Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil” in: WISNIK, G. (org.) *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: CosacNaify, 2015
- RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. *O Exílio de Mário Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na Barbárie*. Tese (doutorado em sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2018.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. *A Vocação das Ciências Sociais no Brasil: Um estudo de sua produção em livros do acervo da Biblioteca Nacional 1945-1966*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.
- VILLAS BÔAS, G. “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)” in: *Tempo social* v. 20, no 2, São Paulo, p. 197-219, Nov. 2008.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. “Concretismo” In: BARCINSKI, F. *Sobre Arte Brasileira: da pr -história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- SANT’ANNA, Sabrina. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.
- SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio*. Rio de Janeiro:



José Olympio/FBN, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

### Periódicos

BARATA, M. *Diário de Notícias*, 20 set. 1959a.

BARATA, M. *Diário de Notícias*, 04 out 1959b .

BARATA, M. “Indefensável”. *Diário de notícias*. 26 Set. 1959c

BENTO, A. *Diário Carioca*, 19 set. 1959a.

BENTO, A. *Diário Carioca*, 26 set. 1959b.

BENTO, A. *Diário Carioca*, 09 out. 1959c

BENTO, A. *Diário Carioca*, 10 out. 1959d.

CAMPOFIORITO, Q. “Neo-concretismo” in: *O Jornal*. 17 Mar. 1959a

CAMPOFIORITO, Q. “Ressonância da arte decorativa no mundo atual” in: *O Jornal*. 21 Jun. 1959b

CAMPOFIORITO, Q. “Arte e técnica modernas” In: *O Jornal*. 23 ago. 1959c

CAMPOFIORITO, Q. “Críticos e arquitetos elogiam Brasília” in: *O Jornal*. 25 set. 1959d.

FLEXA RIBEIRO, C. “Evolução Regressiva na Arte” in: *Jornal do Comércio*. 21 Ago. 1959a

FLEXA RIBEIRO, C. “Congressos Internacionais de arte” in: *Jornal do Comércio*. 07 Ago. 1959b

FLEXA RIBEIRO, C. “O Miguel-Angelo Brasileiro” in: *Jornal do Comércio*. 18 out 1959c

GULLAR, F. “Críticos e arquitetos opinam sobre Brasília”. *Suplemento Dominical - Jornal do Brasil*. 03 out. 1959a

JORDÃO, V.P. “O feitiço contra o feiticeiro” in: *O Globo*. 22 Set. 1959a.

JORDÃO, V.P. “A Zevi o que é de Zevi” in: *O Globo*. 25 Set. 1959b

MAURICIO, J. *Correio da Manhã*, 23 ago. 1959a

MAURICIO, Jayme. “O Presidente da República explica Brasília aos críticos internacionais”. *Correio da Manhã*. 25 set. 1959b.

MAURICIO, Jayme. “Opiniões sobre Brasília por membros da Associação de Críticos de arte, no congresso Internacional Extraordinário de Críticos de arte”. *Correio da Manhã*. 27 set. 1959c.

PEDROSA, M. “A Capital – Brasília ou Maracangalha” in: *Jornal do Brasil*. 27 mar. 1957

PEDROSA, M. “Brasília, a cidade nova” in: *Jornal do Brasil*. 19 Set 1959a

PEDROSA, M. “Crise nas artes visuais” in: *Jornal do Brasil*. 18 out. 1959b

PEDROSA, M. “Lições do congresso internacional de críticos” in: *Jornal do Brasil*. 03 Out. 1959c

PEDROSA, M. “Paradoxo Concretista” in: *Jornal do Brasil*. 25 Jun 1959d

# A Disputa sobre os Quadrinhos: infância, arte e censura na imprensa brasileira

Layssa Bauer Von Kulitz <sup>1</sup>

## Resumo

A 1ª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, inaugurada dia 18 de junho de 1951 no Centro Cultura e Progresso, em São Paulo, foi pioneira em sua tentativa de promover os quadrinhos à condição de linguagem artística, em paridade com o cinema e a literatura. Ao expor painéis originais que traçavam paralelos entre os quadrinhos, chamada “arte sequencial”, e essas outras formas de mídia, os organizadores, Álvaro de Moya, Jayme Cortez, Syllas Roberg, Reinaldo de Oliveira e Miguel Penteado, engendraram um vigoroso debate acerca do papel formador das histórias em quadrinhos e, mais ainda, dos tênues limiares que separam o que pode vir a ser, ou não, arte. A posição ocupada pelos quadrinhos na imprensa brasileira vinha sendo alargada desde os anos 1940, sendo elas, para além de um passatempo, o objeto de um fragmentário debate público dentro os jornais, do qual a 1ª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos surgiu como resposta. O acometimento, por um lado, em reiterar os atributos educacionais e lúdicos dos quadrinhos era continuamente freado pela reprimenda de grupos contrários às suas “influências desvirtuantes” e seus “ruidosos efeitos sobre a juventude”. A disputa em favor da consagração das histórias em quadrinhos, por um lado, e em favor da sua censura, por outro, foi a manifestação última de grupos e de projetos bastante distintos, cada qual com imagens bem específicas do que a arte deve ser. A recuperação desse registro, documentado predominantemente por periódicos cariocas e paulistas, passa a ser, então, uma chave para pensar em como o aporte do jornal moderou ricos encontros entre diferentes obras, pessoas e ideias, colocando adiante questionamentos e soluções.

Palavras-chaves: imprensa; histórias em quadrinhos; artificação; sociologia da arte.

## The Dispute on Comics: childhood, art and censorship in the Brazilian press

### Abstract

The 1st International Comic Book Exhibition, inaugurated on June 18, 1951, at the Culture and Progress Center, in São Paulo, was a pioneer in its attempt to promote comics to the status of an artistic language, in parity with cinema and literature. By exhibiting original panels that traced parallels between comics, called “sequential art,” and these other forms of media, the organizers, Álvaro de Moya, Jayme Cortez, Syllas Roberg, Reinaldo de Oliveira, and Miguel Penteado, engendered a vigorous debate about the the formative role of comics, and, even more so, the tenuous thresholds that separate what may or may

---

1 Doutoranda de Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGCSA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

not be considered art. The position occupied by comics in the Brazilian press had been widening since the 1940s, and they were, beyond a pastime, the object of a fragmented public debate within the newspapers, of which the 1st International Comic Book Exhibition came up in response. On the one hand, the reinterpretation of the educational and playful attributes of the comic was continually restrained by the reprimand of groups opposed to their “deviant influences” and their “wrongful effects on youth.” The struggle for the consecration of comic books on the one hand and for censorship on the other was the ultimate manifestation of distinct groups and projects, each with very specific images of what art should be. The recovery of this record, documented predominantly by Rio de Janeiro’s and São Paulo’s periodicals, then becomes a key to think about how newspapers moderated rich encounters between different bodies of work, people and ideas, putting forth questions and solutions of their own.

Keywords: press; comic books; artification; sociology of art.

### O Problema das Histórias em Quadrinhos

A coluna “*Como Cuidar das Crianças*”, publicada n’*O Jornal* em janeiro de 1950, apresentou uma pergunta que bem sintetiza “*O Problema das Histórias em Quadrinhos*” no Brasil, como foi então intitulado. Nela, a leitora Irene Leme pergunta:

Tenho lido muitos artigos sobre as histórias em quadrinhos para crianças. Sinto-me confusa. Alguns afirmam que são perniciosas. Outros as consideram muito úteis. E ainda outros acham que não há remédio senão aceitá-las passivamente. Qual é a sua opinião? (COMO, 1950)

Afora a resposta publicada pela coluna – uma simples e cuidadosa: “...leia as que encontrar em casa. Discuta-as com os filhos. Ria com eles nas histórias engraçadas. Ajude-os a compreender porque não se interessa por certas historietas” –, a questão trazida por Irene põe em evidência o cunho fragmentário do debate sendo feito até então. Colérico, sensacionalista e polêmico, esse debate principiou de uma tentativa restrição de acesso às histórias em quadrinhos por parte, maiormente, de Orlando Dantas, que mobilizou jornalistas e políticos, muitas vezes sob o pressuposto de que (i) a deseducação, (ii) a delinquência (iii) e a americanização da infância brasileira eram consequências diretas

da leitura desse tipo de obra. Como mostra a pergunta feita ao *O Jornal*, no entanto, essa larga campanha não se fez sem resistências. A defesa da potência (i) educadora, (ii) moralizante e (iii) nacionalizante das histórias em quadrinhos por parte das nascentes comunidades quadrinísticas metropolitanas, assim como de intelectuais como Gilberto Freyre, notabilizou como o que estava em questão ao debater-se o lugar dessas obras nas bancas de jornal era, não uma disputa sobre a sua estrutura formal, mas uma disputa sobre o seu conteúdo ideológico.

A “origem dupla” da história em quadrinhos, diga-se, “a da cultura popular americana e a da ilustração europeia” (HEINICH, 2017, p. 7 – *tradução minha*), que direcionou-a em um primeiro momento “[a]o humorismo e [à] literatura da juventude”, significou, durante a expansão editorial do pós-guerra, para além da permanência das já não tão populares revistas de super-heróis, a criação de inúmeras outras obras atentas à exploração de novos públicos – mulheres, pré-adolescentes e adultos em geral –, principalmente através dos motivos do crime, do horror e do romance. Enquanto algumas dessas inovações foram bem recebidas pelo público, como demonstram os mais de 310 novos lançamentos publicados nos Estados Unidos até o ano de 1952 (GABILLIET, 2010, p.101), a aparição desses novos gêneros engendraram um tipo de pânico censor, catalisado entre os

anos de 1947 e 1950, e novamente entre 1952 e 1954 (GABILLIET, 2010,p.102), que, no Brasil, se deu, mais precisamente, entre 1948 e 1952. A presença de gangsteres, foras da lei e bandidos comuns nos nascentes gêneros do pós-guerra, de maneira alguma ameaça ao “domínio comercial dos animais engraçados e dos quadrinhos adolescentes” (GABILLIET, 2010,p.124 – *tradução minha*), acabou por transformar toda sorte de quadrinhos em bode expiatório para o aumento do crime organizado e da delinquência juvenil, cuja gravidade excedia em muito os debates jurídicos aos quais os censores tentavam confinar as histórias em quadrinhos.

Também, sua “origem dupla” deixou margem para que as histórias em quadrinhos fossem, ora vinculadas às artes gráficas, achegando-se aí tanto aos estudos artísticos mais tradicionalmente associados às práticas primárias da pintura e da escultura europeia – dos quais as ilustrações de livros infantis eram o mais agudo reflexo da artisticidade no meio impresso; quanto aos anúncios, cartazes e propagandas – que mais grosseiramente acentuavam sua inflexão comercial e afinidade com o trivial; ora, associadas às novas mídias norte-americanas, das quais a televisão e o cinema melhor captavam seu estilo visual segmentado. A comum interconexão entre estas diferentes formas de expressão, algumas mais modernas que outras, principalmente ao tratar-se dos quadrinhos, realçava, na ordem discursiva da imprensa diária, o jogo de associações que se empenhava em concatenar uma função social clara às histórias em quadrinhos. Em um artigo bastante curioso publicado no *Diário de Notícias* em setembro de 1951, Ruth Guimarães comentou esta ligação entre quadrinhos e cinema da seguinte maneira:

...diante do cinema, todas as artes se tornam infuncionais. E aí está a imagem viva, movimentada, substituindo todas as expressões artísticas conhecidas. As nossas velhas dimensões estão sendo superadas, ampliadas, completadas. Já não servem para dizer tudo que queremos, dizemos e pensamos. Aliás, nunca serviram para expressão total do pensamento e nem dos sentimentos. Nós

nos conformávamos antes com a semi-impotência expressional. Hoje não. Novos meios de expressão estão impondo, e entre eles vitoriosamente a imagem, não já na sua posição estática, vítrea, sólida, mas imagem como a do cinema, imitando, numa aderência quase servil, o original, humano ou não, nos seus movimentos. (...) Nas revistas infantis, hoje em dia, predomina, ou procura predominar, o movimento, principalmente nas histórias em quadrinhos. (...) Não se trata da expressão da vida, *toute courte*, nem da expressão artística da vida, num sentido lato; nem ainda da educação do gosto artístico e das tendências para a pintura e para o desenho; como não e também o cultivo da arte literária; mas é pura e simplesmente a expressão do movimento, feita para distrair e não para educar. (GUIMARÃES, 1951)

O artigo, intitulado “*Histórias em Quadrinhos e o Folclore na Literatura Infantil*”, ainda, seguiu em defesa ao exame das histórias em quadrinhos, para que, desvelado o seu apelo artístico, a sua inovação pudesse ser posta a serviço de uma maior apreciação artística pelo público infantil. Claramente, o apelo dos quadrinhos era, para muitos dos colunistas da época, inclusive para Ruth Guimarães, um mistério. Tamanha era sua incompreensão que a história em quadrinhos foi descrita pela repórter como “a junção de duas artes, desenho e literatura”. Filha da grande imprensa, irmã do cinema e da rádio, a história em quadrinhos consistia em uma amalgama de várias coisas, nunca sendo ela, em seus próprios termos, uma arte singularmente admitida. A sua natureza quimérica – de cujas partes individuais à primeira vista nos são conhecidas, mas, quando postas juntas, formando algo de novo, nos sugerem desconhecimento – é algo que desperta ao mesmo tempo familiaridade e estranheza. É aparente como a indefinição categórica da história em quadrinhos, marcada pela sua faltosa semelhança com o dinamismo de outros gêneros artísticos, denega-a o atributo de expressão artística original, o que, por fim, apresenta-se como um problema neste momento de intenso questionamento sobre a sua função social. De um lado, como um mimetismo



do cinema, o quadrinho fica aquém de uma representação artística real, tornando-se refém das referências cinematográficas de movimento, de outro, como derivação da literatura infantil, ele padece com a atitude indiferente do mercado editorial quanto à didaticidade de seus conteúdos, sofrendo ainda mais fortemente com o repúdio público de alguns de seus gêneros mais comprometedores.

O debate ao qual pertencem considerações como as de Ruth Guimarães, que em mais de uma ocasião manifestou-se a respeito das histórias em quadrinhos, originou-se, em grande parte, com a campanha de Orlando Dantas. Então proprietário do *Diário de Notícias*, Dantas tomou ação contra as publicações em quadrinhos d'O *Globo*, cujo dono, Roberto Marinho, dependia dos rendimentos deles derivados para salvar seu jornal. O clamor público que seguiu, mais agudamente percebido de julho de 1948 a janeiro de 1949, segmentou muitos dos jornais ao redor da questão, voltando a atenção de colunistas, repórteres e comentaristas convidados ao problema que as histórias em quadrinhos apresentavam ao público leitor, para o bem ou para o mal. Ao longo da década seguinte o debate seguiu mais remansado, mas não menos incisivo – com muitos dos mesmos argumentos: os quadrinhos representavam uma prática deseducativa, criminalizante e desnacionalizante –, com um teor muito mais científico. O interesse de áreas como a psicologia, a pedagogia e a pediatria, infundiram a este discurso, proibitivo e permissivo, uma base referencial paradigmática multidisciplinar. Ao mesmo tempo, argumentos foram feitos a favor de um melhor desenvolvimento das histórias em quadrinhos no país, maiormente por parte de intelectuais e jovens aspirantes a quadrinistas. As objeções aos conteúdos moralmente dúbios

dos quadrinhos foram retrucadas por eles com a ideia de que não é a forma artística que deve inspirar censura e sim o conteúdo. A demanda por medidas legais garantidoras do desenvolvimento de um mercado quadrinístico propriamente brasileiro, nascida do já bem acordado perigo da influência estrangeira, passa então a tentativamente artificar-se<sup>2</sup> (SHAPIRO, 2007). A vontade de profissionalização das nascentes comunidades quadrinísticas sustentou-se justamente na possibilidade de melhoramento criativo desse tipo artístico, análogo ao cinema, à literatura e à gravura, ainda pouco explorado pelas vias de um *mythos* brasileiro.

Os embates e rebates relativos a como, e, talvez mais importante, para que, deveriam ser usadas as histórias em quadrinhos insinuavam uma questão ainda maior, o que são as histórias em quadrinhos? Foi a partir desse tipo de divagação, presente nos mais variados jornais, que a artísticidade dos quadrinhos foi coletivamente apurada. Nesse sentido, creio ser a partir desta bem documentada incursão da imprensa brasileira pela questão das histórias em quadrinhos, sobretudo do final dos anos 1940 a meados dos anos 1950, o melhor caminho para trabalhar as relações entre arte, infância e imprensa.

### Rivalidade e censura na imprensa carioca

O fim da Segunda Grande Guerra oficializou a internacionalização do mercado editorial norte-americano, já em plena expansão desde os anos 1930. Com o auxílio dos sindicatos de distribuição, as grandes casas editoriais norte-americanas alargaram sua vendagem de histórias em quadrinhos, presentificando-as mais notavelmente nos países da América Latina, dos quais o Brasil foi um grande expoente.

---

2 No prefácio de *De l'artification*, o conceito que dá nome ao livro é definido como um “processo de transformação da não-arte em arte, resultado de um trabalho complexo que resulta em uma mudança na definição e status das pessoas, objetos e atividades” (SHAPIRO; HEINICH; 2012, p.20 – tradução minha). Suas autoras, Roberta Shapiro e Nathalie Heinrich, interessadas em pensar nas operações de ordem técnica, organizacional, legal e administrativa que fazem parte da transformação de algo da não-arte à arte, denegam o paradigma bourdieusiano de legitimação, cuja abordagem classificatória institui graus de valor a um quadro preexistente de práticas artísticas, para seguirem na busca tanto do processo de criação artístico quanto da sua razão ontológica.

Nas suas muitas configurações, os quadrinhos reivindicaram domínios cada vez maiores. Aumentava-se o espaço destinados às tiras em quadrinhos dentro dos jornais ao mesmo tempo que surgiam mais revistas em quadrinhos nas bancas, tanto as tiras vendidas a uma grande variedade de jornais quanto a publicação de estórias maiores e mais exclusivas em periódicos exclusivamente dedicados a elas despontaram no pós-guerra. Rapidamente os quadrinhos, em especial os norte-americanos, tornaram-se uma das mais franqueáveis maneiras de salvaguardar financeiramente a imprensa nas grandes metrópoles. O estabelecimento dos quadrinhos norte-americanos como parte inconteste da leitura cotidiana brasileira, contudo, não se deu sem fortes consequências políticas. O ano de 1948 trouxe à tona a já mencionada “primeira grande mobilização de combate aos gibis no Brasil” (JUNIOR, 2004,p.130). De acordo com Gonçalo Júnior, Orlando Dantas, profundamente impactado pela proibição de seus sorteios jornalísticos, estipulada em 1941 pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), passou a posicionar-se publicamente contra Roberto Marinho, de onde a sugestão para tal proibição havia surgido dentro do Conselho Nacional de Imprensa. Proibido de recorrer à principal fonte de renda de seu diário, Dantas passou a promover um ferrenho ataque ao suplemento de quadrinhos *O Gibi*, responsável por uma considerável fatia dos rendimentos do jornal *O Globo*. Detalhadamente descrita por Gonçalo Junior (2004), essa campanha, feita no decorrer dos anos de 1948 e 1949, dedicou cerca de 300 reportagens somente no *Diário de Notícias*, à crítica às histórias em quadrinhos, dando início a um longo e segmentado debate a respeito do seu papel na formação da nação brasileira.

O crescente envolvimento de Orlando Dantas com a Associação Brasileira de Educação (ABE) tornou, ainda, lugar-comum dentro da sua retórica pública a relação entre a leitura dos quadrinhos e o aumento da delinquência juvenil. O relatório lançado pela *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP), órgão pertencente

ao então Ministério da Educação e Saúde, deu peso a essa investida. Seu parecer bastante negativo sobre o impacto das histórias em quadrinhos no desempenho escolar dos jovens brasileiros avivou mais e mais críticas à cultura de massas norte-americana. De acordo com o relatório, mais que distrações, os quadrinhos eram uma forma de domínio cultural que encorajava a violência e a preguiça mental (JUNIOR, 2004, p.114). Em uma reportagem publicada pelo *Diário de Notícias* em setembro de 1948, Francisco Cunha Pereira Filho demarca bem o tipo de lógica em questão. Em “*Combate à sub-literatura infantil*”, título da referida reportagem, ele escreve: “a atenção nacional tem-se voltado, ultimamente, para diversas campanhas de elevado fundo patriótico”, dentre elas “a campanha do petróleo”, “a campanha de alfabetização do adulto” e “a campanha nacional da criança”; estas, de acordo com ele, “vem demonstrando o interesse despertado em todo o país pela solução de nossos problemas básicos”, diga-se, a soberania econômica, política e cultural do país. Para o autor, “os primeiros ecos de um grande movimento encetado pela Associação Brasileira de Ensino e firmemente apoiado pelo *Diário de Notícias*” elevavam a debilitada condição da literatura infantil, não por vias de uma perseguição estética, afinal, “as últimas descobertas no campo da pedagogia e da puericultura tem demonstrado o valor das figuras coloridas na educação e desenvolvimento da criança”, mas, por conta de uma postura crítica à sua temática – que, em primeira instância, “é sempre a história dos ‘mocinhos’, na sua maior parte ‘super-homens’, vencendo pela própria força bruta quadrilhas organizadas de criminosos de toda a espécie”; e, em segunda instância, sofre com a ausência de um “cunho nativista” preocupado com algo aquém dos interesses econômicos estrangeiros (FILHO,1948).

Comumente, a literatura esteve a serviço de argumentos anti-quadrinho. Como uma pretensa forma de literatura infantil a história em quadrinho pecava por distanciar-se por demais dos tipos de narrativas tradicionalmente exploradas por esse gênero. Sterling North, uma das primeiras figuras públicas a assumir uma posição de objeção às

histórias em quadrinhos nos Estados Unidos, chegou, inclusive, a publicar, em maio de 1940, no *Chicago Daily News*, um editorial predicando o fim da proliferação dos quadrinhos ‘em nome da literatura’ (GABILLIET, 2010, p.188-189). Como bem notou Heloísa Buarque de Hollanda sobre as manifestações culturais dos anos 1960, “a práxis cultural empenha-se basicamente na mobilização de um público, a literatura como tal evidencia uma falha tática e permite uma evasão de valores novos para outras linguagens” (2004, p.40). Não se trata de afirmar aqui que a literatura transforma-se em quadrinho para entregar suas mensagens de novos jeitos, “mas sim de perceber como esse desvio a que nos referirmos canaliza para outras linguagens um debate propriamente literário...” (2004, p.40). Se estendermos a asserção de Heloísa Buarque de Hollanda ao tratamento literário dos quadrinhos, contudo, o sugestionamento de que a história em quadrinho é, de fato, um tipo de emanção outra de uma “falha tática” da literatura infantil, leva ao menosprezo de suas particularidades artísticas. Éric Maigret (1994), em seu estudo sobre o processo de ‘reconhecimento incompleto’ das histórias em quadrinhos, chega a comentar como a consideração literária dos quadrinhos, ao mesmo tempo que concedeu-lhes maior respeitabilidade, ajudou na banalização da sua forma e no desgaste do seu potencial contendedor (GABILLIET, 2010, p.629).

Ao que tudo indica, o quadrinho caiu vítima de uma campanha que pouco se opôs às suas peculiaridades constitutivas, por justamente desconsiderá-las por inteiro, mas que pesadamente rejeitou os seus projetos temáticos, principalmente no que toca as explorações de um estilo de vida tipicamente norte-americano. Nesse ponto, a prescrição das condições ideais para a leitura segura das histórias em quadrinhos feita por Jurací Silveira, educadora entrevistada pelo *Diário de Notícias* em agosto de 1948, se torna exemplar:

As histórias desenvolvidas em quadros, tão do gosto das revistas infantis nacionais e estrangeiras, podem ser utilizadas, desde que se verifiquem

as seguintes condições: (a) as linhas, nítidas e dispostas paralelamente, devem ter a mesma extensão, evitando-se a intercalação de frases e gravuras, o que prejudicaria a velocidade e o ritmo da leitura, na direção da esquerda para a direita. A fisiologia da leitura condena toda e qualquer impressão que obrigue o aparelho ocular a vários e diferentes esforços e acomodação; (b) as ilustrações que facilitam extraordinariamente a compreensão dos leitores incipientes, devem, pelo movimento e colorido, servir à educação do gosto artístico das crianças; (c) os assuntos explorados devem favorecer um sadio equilíbrio emocional, garantia de atitudes e sentimentos socialmente desejáveis, eliminando-se os que giram em torno de personagens e de conceitos de vida estranhos à cultura nacional – como bem ressaltou o ilustre sociólogo Artur Ramos. (SILVEIRA, 1948)

Ao escrever sobre a “intercalação de frases e gravuras”, a leitura “na direção da esquerda para a direita” e as “linhas, nítidas e dispostas paralelamente”, Jurací comenta as convenções de impressão e leitura, mais que os caprichos estéticos, das histórias em quadrinhos. As ilustrações, mencionadas por ela, estão ali para facilitar “extraordinariamente a compreensão dos leitores incipientes”, pois, imagem e texto estão ali separadamente desempenhando funções distantes. Ao texto cabe o desenvolvimento narrativo nuclear, à imagem cabe a sua exemplificação visual. Sua sugestão, aí, consiste na enumeração de postulados que garantam a leitura desimpedida de narrativas literárias educativas e culturalmente relevantes.

#### **(Des)educativa, (des)moralizante e (des) nacionalizante**

Jean-Paul Gabilliet (2010) dividiu as investidas anti-quadrinho nos EUA em duas pequenas fases – a primeira entre 1947 e 1950, e a segunda entre 1952 e 1954 – ambas as quais desenrolaram-se de forma bastante multifária. Em um primeiro momento, foi dada uma atenção midiática desproporcional a casos isolados de delinquência juvenil em que os jovens eram expostos

como leitores de histórias em quadrinhos; ao mesmo tempo em que houve uma crescente popularização de Fredric Wertham, psiquiatra alemão dedicado à “proteção da infância”, dando tração ao seu posicionamento público contra os quadrinhos. Seu postulado era o de que o poder corruptor da história em quadrinhos levaria todos os seus leitores a atos de delinquência, e que, portanto, o público infantil deveria ser protegido de seus efeitos nocivos. O discurso de Fredric Wertham, monocausal, obsessivo e populista (GABILLIET, 2010, p.490), opunha-se ao da *Child Study Association of America* (CSA), que considerou, pelos anos subsequentes ao fim da Segunda Guerra Mundial, mínimo o impacto das histórias em quadrinhos na criminalidade infantil, e, inclusive, denotou ser crucial ao desenvolvimento psicológico infantil a sua leitura. Similarmente, no Brasil, a campanha iniciada por Orlando Dantas em 1948, engrandeceu-se com artigos, muitos do próprio *Diário de Notícias*, dedicados a dissecar atos criminosos cometidos por menores de idade, conectando-os à leitura das histórias em quadrinhos. Crimes cometidos sob influência direta dos quadrinhos eram casos isolados, contudo, a sua instrumentalização na afirmação de um discurso anti-quadrinho, sem dúvida popularizado por Wertham, tornou-se lugar-comum. Diferentemente do caso norte-americano, vale notar, a presença de Fredric Wertham na imprensa diária brasileira não foi um fator acentuante, já que poucos de seus artigos foram traduzidos e veiculados nos jornais, no entanto, sua influência indireta fez-se notar pelo uso de uma lógica semelhante nas reportagens da época.

James Gilbert (1986) demarca justamente como, durante os anos 1950, o pânico concernente à delinquência juvenil traduziu-se em uma censura generalizadamente aceita das mídias de massa; essa vontade de censura, fruto da crescente ameaça da criminalidade e da guerra nuclear, canalizou, no entanto, diferentes reivindicações em cada uma das duas fases da

campanha contra as histórias em quadrinhos nos EUA. A histeria dos anos 1948 e 1949 enfocava-se nos quadrinhos policiais, voltados à representação do gangsterismo, do crime e da violência, enquanto que, entre 1952 e 1954, a campanha virou sua atenção aos quadrinhos de romance, por conta de suas reproduções do corpo feminino, ditas eróticas e pornográficas (GABILLIET, 2010, p.497), e, ainda, à proliferação dos quadrinhos de guerra e de horror surgidos durante a Guerra da Coreia. Viu-se, então, uma delinquência ligada a atos de violência sem sentido, ‘glorificada’ e ‘glamourizada’ pelos quadrinhos, transformar-se em uma delinquência profundamente impactada pela desconfiança para com os papéis tradicionais da sociedade norte-americana.

Mais que uma crítica setORIZADA por diferentes gêneros de quadrinhos, a campanha que se deu no Brasil, diferentemente, foi lançada contra todo e qualquer quadrinho estrangeiro, principalmente aos que propagandassem narrativas violentas e fantasiosas tipicamente norte-americanas. No Brasil, com ampla cobertura do *Diário de Notícias* e considerável apoio da imprensa católica, as investidas feitas em favor do controle dos quadrinhos ganharam cada vez mais espaço, incentivando a criação, por parte do Ministério da Educação e Saúde, de prêmios anuais para livros e revistas destinados ao público infantil que instigassem o desenvolvimento lúdico da história brasileira, particularmente no que toca o folclore; de programas de distribuição de obras selecionadas às bibliotecas de todo país; e de incentivos legais à redução de preços dos ditos ‘livros mais respeitáveis’. A assistência governamental à restrição da circulação das histórias em quadrinhos em bibliotecas e escolas, deu-se através da anuência de figuras políticas locais à ‘defesa da infância’ levada a cabo pelos discursos condenatórios do *Diário de Notícias*. Logo, a censura apareceu como proposição viável na angariação de votos dos simpatizantes do controle aos quadrinhos.





Com destino às crianças de uma nação sensível a questões de identidade e ocupando um domínio marginal em termos culturais, as histórias em quadrinhos pouco se beneficiaram de personalidades públicas, tanto em seu próprio intermédio, com praticamente nenhum porta-voz significativo, quanto em outras dimensões da vida social, com pouquíssima anuência política e patronagem financeira, etc. O debate em favor dos quadrinhos, não à toa, desenrolou-se quase que inteiramente por entre alguns intelectuais interessados, grupos amadores e profissionais da imprensa de pouco mérito. Em contrapartida, discursos simpáticos ao controle das histórias em quadrinhos foram mobilizados pelas mais variadas personalidades: professores, bibliotecários, estudantes universitários, associações católicas, associações de pais, jornalistas, deputados, governadores, prefeitos, psicólogos, pediatras, etc. “Praticamente qualquer um investido de uma autoridade moral tornou-se um detrator virulento da história em quadrinho” (GABILLIET, 2010, p.492 – *tradução minha*).

Claro que, apesar de tudo, a campanha pela censura das histórias em quadrinhos veio

acompanhada por demonstrações igualmente públicas de apreciação, mesmo que de natureza pontual. Convidados pela ABE para participar do debate em questão, os membros da Associação Brasileira de Desenho (ABD), criada em 1947 na cidade do Rio de Janeiro, advogaram pela lei de reserva de mercado, que garantiria mais espaço para obras nacionais nos jornais, sob o argumento de que a nocividade dos quadrinhos se originava do material estrangeiro sendo consumido no país, não das propostas artísticas ali presentes. Similarmente, Gilberto Freyre, impelido pelas discussões da Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, escreveu uma coletânea de artigos na revista *O Cruzeiro*, publicados entre 1948 e 1951, comentando as possíveis virtudes das histórias em quadrinhos. Lá, Freyre argumentou como a forma quadrinística é isenta de imoralidades, e como é o seu conteúdo que “deve ser, quanto possível, purificad[o] de excessos, vulgaridade ou abusos” (1981, p.384). A indecência e a americanidade, segundo ele, eram fenômenos que deveriam ser combatidos fora do mando censor, afinal, a história em quadrinho “tanto pode ser posta ao serviço de Deus quanto do Diabo” (1981,p.350) e, sendo

assim, como forma artística, pode (e deve) ser operacionalizada pelo sistema educacional como recurso facilitador da aprendizagem. Como pôs o autor:

É o que devem fazer hoje os bons educadores, artistas, intelectuais e jornalistas: dominar a nova técnica de educação e recreação do menino e do adolescente que é a história em quadrinhos. Em vez de se deixarem envolver pelo horror furioso à história de quadrinho, devem servir-se dessa técnica, melhorando-lhe a substância e purificando-lhe o conteúdo de excessos de sensacionalismo, de vulgaridade e de mau gosto. Nada de polícia nem de censura prévia à literatura para a solução de um problema que não se resolve nem com a polícia nem com a censura. (FREYRE, 1981, p.349-350)

Como Freyre, outros profissionais da educação engajados no debate sobre as histórias em quadrinhos pensaram-nas primeiramente como uma forma de entretenimento infantil, para mais, como manifestações análogas à literatura infantil, devendo elas, similarmente, serem submetidas ao escrutínio moral do público adulto antes de serem permitidas livre circulação. Raquel Queiroz, escritora e popular colunista do *Diário de Notícias*, regularmente aludiu à inferioridade artística dos quadrinhos, comumente aferindo-as à superioridade da literatura infantil. Em uma reportagem publicada em setembro de 1947, Raquel comenta como, apesar das “duas fases” da literatura juvenil no Brasil, “a fase pré e a fase pós Monteiro Lobato”, terem por corolário o enriquecimento desse gênero artístico tão importante para a formação da infância, “hoje, por desgraça, juntou-se à literatura traduzida a repelente safra dos chamados livros ‘de quadrinhos’, historietas arrumadas com desenho em sequência cinematográfica; é um gênero miserável e bastardo que nem chega a ser literatura, e muito menos será qualquer coisa no domínio da arte, da gravura, e cuja miséria intrínseca – na imaginação, na concepção e na realização – é a qualidade dominante” (QUEIROZ, 1947).

A já comentada associação entre literatura infantil e história em quadrinhos, informa

tanto a sua profunda conexão com a infância quanto com o mundo artístico. Os quadrinhos entraram na imprensa brasileira, em grande parte, por via de revistas infantojuvenis, e, apesar de outras obras quadrinísticas, tais como a charge e a caricatura, terem tradicionalmente se atido ao público adulto, o gênero como um todo foi concebido como que de índole infantil e, conseqüentemente, teve de submeter-se às preocupações com a formação educativa. Sob o título “*Morrera a Caricatura?*”, o jornal *A Noite* publicou uma reportagem que toca num ponto crucial dessa questão. Apesar das histórias em quadrinhos serem limitadas pela natureza de seu público, as caricaturas não o são. Afora a sua relação germinal com a imprensa e a sua aparência gráfica, as caricaturas e as histórias em quadrinhos distanciam-se no que se refere ao seu público, e, portanto, aos seus temas. Segundo a referida reportagem, “para se compreender uma charge caricatural é preciso finura de espírito, sutileza, sensibilidade”, a “acuidade mental” necessária ao leitor apreciador de caricatura não é formativa, mas revelativa (MORRERA, 1949). Trocado por miúdos, para que a caricatura seja apreciada ela deve estimular todo um nexo de julgamentos e referências já existentes (usualmente de âmbito político), ausentes no processo de apreciação dos quadrinhos. A possível decadência da arte da caricatura, mencionada pela reportagem, refere-se a aparente perda dessa acuidade, assinalada pela emergência das histórias em quadrinhos, um outro tipo de arte gráfica surgida para um novo tipo de leitura.

O terror fervoroso difundido pelo *Diário de Notícias*, assimilado ao discurso de outros tantos jornais, como *Correio da Manhã*, *A Notícia* e *Tribuna da Imprensa*, assim como a sua crítica contestação por figuras como Gilberto Freyre, promoveram noções bem restritas do que são os quadrinhos e, de mais a mais, tinham um perplexo desconhecimento das razões para o seu sucesso. A investida moralista, alimentada pela veiculação de um crescente número de publicações voltadas à desclassificação do gênero quadrinístico, tinha contraposta às suas convicções acerca da qualidade desvirtuante

dos quadrinhos a asserção de outros grupos que tentavam pensá-los mais amplamente dentro do domínio da arte. A Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, organizada por um pequeno grupo de jovens paulistas, composto por Miguel Penteadado, Jayme Cortez, Álvaro de Moya, Syllas Roberg e Reinaldo de Oliveira, pôs em moção uma investida surgida deste embate. Inaugurada no dia 18 de junho de 1951, no Centro Cultura e Progresso, em São Paulo, tal exposição foi pioneira em sua tentativa de promover os quadrinhos à sua condição de arte, engendrando um vigoroso debate acerca do papel formador das histórias em quadrinhos. Este grupo tomou para si a luta de “convencer a imprensa paulistana a cobrir uma exposição sobre quadrinhos e lhes dar tratamento de ‘arte’” (JUNIOR, 2004, p.176) com o intuito de combater sua constante condenação pública.

### **A grande imprensa educadora e a Iª Exposição Internacional de Históricas em Quadrinhos**

Encabeçado por Álvaro de Moya, o projeto da Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos surgiu, primordialmente, como exercício de um encantamento com os quadrinhos norte-americanos. Em seu livro memorialista, *“Anos 50 São Paulo 1951/2001: Edição comemorativa da primeira exposição internacional de histórias em quadrinhos”*, Moya coloca-se, como muitos outros, como um admirador das histórias em quadrinhos, interessado na carreira quadrinística e engajado com o seu estabelecimento no mercado editorial nacional. Neste livro, o autor narra a formação de um grupo de diletantes no centro paulista, composto por importantes figuras para o nascente meio profissional dos quadrinhos, dentre eles, técnicos de áudio, operários gráficos, jornalistas e desenhistas, discorriam de modo dialógico sobre as lógicas que regiam este tipo artístico, operando sempre a partir de um questionamento de natureza ontológica:

Comecei a desenhar graças a pessoas mais velhas

que conheci em Santana, como o desenhista João Gitahy, o escritor Syllas Roberg e, depois, o Jayme Cortez, que tinha vindo de Portugal em 1947, Reinaldo de Oliveira que trabalhava na Editora La Selva e o Miguel Penteadado, que era operário gráfico. Foi quando formamos uma turma. Concordávamos que a HQ tinha muito a ver com a literatura. Nós líamos muito. (...) Gostávamos de ir ao cinema. Então, percebemos que HQ era parecida com a Sétima Arte. As enquadrações, os cortes, as fusões, os movimentos de câmera, o tempo, etc. (MOYA, 2001, p.15)

Envolvidos, de uma forma ou de outra, no ofício da imprensa, Álvaro de Moya, Jayme Cortez, Syllas Roberg e Miguel Penteadado, envolveram-se platonicamente com os quadrinhos, assumindo-se como seus grandes admiradores e discursando em sua defesa. Sua defesa foi feita, contudo, sempre da comparação a outros tipos midiáticos de especificidade já estabelecida, nunca de um estudo mais crítico sobre o que era propriamente de natureza quadrinística. O processo de aquisição dos painéis originais, expostos no evento em cartazes temáticos, assim como a própria ideia de organizar uma exposição de histórias em quadrinhos, surgiu justamente da vontade coletiva de profissionalização da produção quadrinística, aqui incluída a produção brasileira como um todo, que se beneficiaria de um exame mais atento dos trabalhos já consagrados de autores estrangeiros. O esmiuçamento desses painéis, contudo, oportunizou ainda mais paralelos. Com os originais em mãos, as obras norte-americanas foram postas lado a lado às obras brasileiras, tendo anunciado aí o problema assolador do plágio no mercado nacional, real empecilho para o desenvolvimento do mercado aqui.

Depois da chegada dos originais estrangeiros, foi necessário estabelecer um espaço de exposição, a princípio pensado como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), mas, como Álvaro de Moya reconta em sua conversa com Luiz Hossaka, secretário do então diretor Pietro M. Bardi, o desinteresse pelo projeto foi logo manifestado por seus responsáveis, fazendo com que o Centro Cultura



e Progresso, administrado por Maurício Kus e Liba Frydman, despontasse como alternativa. A exposição foi feita, então, no bairro de Bom Retiro em uma “associação cultural comunitária” (MATOS, 2002, p.221) frequentada por jovens engajados “com o pensamento progressista e com as causas populares”, de onde outros tantos projetos artísticos, no teatro, na televisão e na rádio, acharam ressonância.

A exposição contou com cerca de 10 cartazes – intitulados: “Evolução”; “Tendência Artística”; “Antigo e Moderno”; “Paradoxo”; “Plágio”; “Ataque e Defesa”; “Problema”; “Repercussão e Importância”; “História em Quadrinhos no Mundo”; e “Artistas do Mundo” – cada qual pensado como parte de uma composição argumentativa seriada, voltada à apresentação das histórias em quadrinhos como um tipo de linguagem artística, cuja presença sem supervisão na imprensa brasileira fez nascer um mercado baseado no plágio, duramente criticado por seus conteúdos. A reprodução indiscriminada dos quadrinhos norte-americanos, gerador das grandes críticas ao estrangeirismo imoral, foi

apresentado como um paradoxo, em última instância servindo como recurso à argumentação em favor da expressão quadrinística como ofício cheio de potência artística para o projeto mais amplo de uma educação nacional da juventude. O embate público até então transcorrido foi sintetizado pela exposição de sorte que, considerados como uma arte em evolução, as histórias em quadrinhos foram aliviadas de seu estrangeirismo perverso ao serem contempladas sob a perspectiva de uma produção não só brasileira, mas abasileirada.

A inauguração da exposição contou com a cobertura televisiva da TV Tupi, além de diversas chamadas e anúncios jornalísticos. A proximidade de seus organizadores com profissionais da imprensa paulistas fez com que cobertura local do evento fosse facilitada, mesmo que, em realidade, o mesmo não tenha atraído muitos visitantes, como indica a sua lista de presença. Conquanto, os visitantes que de fato a atenderam foram de curiosa notabilidade, como foi o caso de Caio Prado Jr., dono da Editora Brasiliense (para a qual Moya ilustrava)

**CENTRO CULTURA E PROGRESSO**

Junho 1951 Junho 1951

Rua José Paulino N. 64 - 2.º Andar  
Telefone 36-7064 - SÃO PAULO

---

**1.ª Exposição Internacional de História em quadrinhos**

Uma das artes modernas mais combatidas e discutidas do momento é a história em quadrinhos. Enquanto uns a reconhecem como uma das maiores exteriorizações de todos os tempos, e a mais jovem dentre as demais, há instituições e pessoas que a combatem intrinsecamente e confundem história em quadrinhos com habilidade, conteúdo ou simples técnica. A polémica está lançada.

E, com o intuito de lançar mais luz sobre este momentoso problema, e esclarecer ao público e à crítica em geral o extraordinário índice artístico e social alcançado por esta nova arte, o CENTRO CULTURA E PROGRESSO entrou em contacto com o ESTUDIOARTE, formado por jovens desenhistas desta Capital, que organizaram a

**1.ª EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS,** que se realizará em nossa sede social de 19 de corrente a 2 de julho próximo.

Desde já fica V.S. convidado a comparecer à sessão de inauguração, dia 19 de corrente, às 20,30 horas, bem como visitar a Exposição nos dias subsequentes.

N.B.: — A Exposição permanecerá aberta diariamente, menos domingo das 20 às 22 horas. Aos domingos das 15 às 18 horas, especialmente para a petizada.

**ATIVIDADES**

**DIA 15 — SEXTA-FEIRA — 20 HORAS**  
Exibição cinematográfica.

«FARRAPO HUMANO», com Ray Milland e Jane Wyman.  
«PÁGINA CÔMICA», notável documentário sobre história em quadrinhos.

«25 ANOS DE PREMÍOS DA ACADEMIA», relato retrospectivo de todos os prêmios da Academia de Hollywood, desde sua instituição.

No MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO  
Rua 7 de Abril, 230 — 2.º andar

— Entrada somente mediante convites que deverão ser retirados com antecedência na Secretaria.

---

**DIA 16 — SÁBADO — DAS 22 AS 4 HORAS**

Interessante baile a capela abalantado por ótimo jazz — Muitas surpresas e brincadeiras tipicamente caboclas.

— Os convites deverão ser retirados com antecedência na Secretaria.

---

**INSCREVA-SE NO 1.º CONCURSO DE FOTOGRAFIAS DO CINCLUBE PROGRESSO.** Prêmios aos vencedores — Os trabalhos classificados serão expostos juntamente com a 1.ª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos.

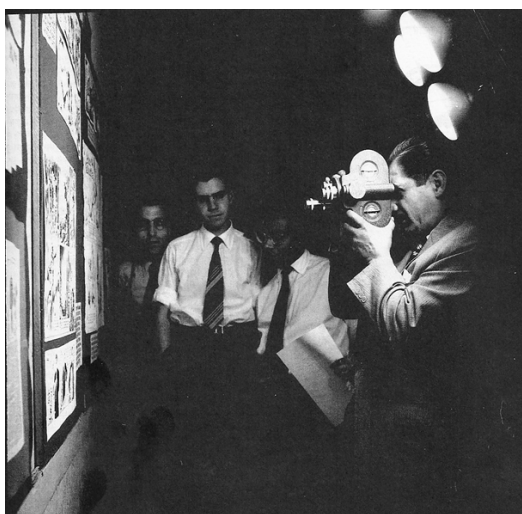
**Entrada franqueada ao Público**

Convite para a 1ª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos. Fonte: Anos 50 São Paulo 1951/2001: Edição comemorativa da primeira exposição internacional de histórias em quadrinhos.



e sua filha Yolanda, ou mesmo, de alguns ainda desconhecidos quadrinistas, como foi o caso de Maurício de Sousa e Júlio Shimamoto, e, ainda, como foi o caso de Pietro M. Bardi e sua esposa, Lina Bo Bardi, que compareceram no último dia de exposição. Estes, sem dúvidas rememorando a Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, posteriormente organizaram o Iº Congresso Internacional de Histórias em Quadrinhos no MASP, no ano de 1970, reproduzindo, em parceria com a *Société Civile d'Étude et de Recherche des Littératures Dessinées* (SOCERLID) e a Escola Panamericana de Artes, a exposição *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, feita originalmente no Museu de Artes Decorativas do *Louvre*, em 1967.

A Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos passou despercebida pelos muitos e sortidos críticos do gênero, não tendo incitado uma única reportagem contrária a ela



Cobertura da TV Tupi da inauguração da exposição - Foto por Álvaro de Moya. Fonte: Anos 50 São Paulo 1951/2001: Edição comemorativa da primeira exposição internacional de histórias em quadrinhos

e, inclusive, os mesmos jornais que publicavam manchetes das mais sensacionalistas contra os quadrinhos publicavam também chamadas para a exposição. A ausência de qualquer reação contrária significativa ao evento marca, não a aceitação generalizada do empreendimento aos olhos do público, e sim a impassibilidade com a qual o discurso amador mais engajado era encarado. De acordo com Moya, os únicos desentendimentos percebidos por ele durante a organização do evento estiveram ligados a alguns dos frequentadores do Centro de Cultura e Progresso, que viram a exposição como um tipo de propaganda do imperialismo norte-americano<sup>3</sup> (2001, p.25).

Por outro lado, as menções em chamadas de jornal e reportagens adotaram uma posição favorável à exposição, mesmo que, em ocasião, expressavam-se de forma maquinal e desapaixonada. Como foi o caso de uma reportagem, publicada no *Globo*, em junho de 1951, em que se lia:

Inaugurou-se, hoje, na sede do Centro de Cultura e Progresso, à rua José Paulino, 64, no Bom Retiro, a I Exposição Internacional de Histórias em Quadrinho, organizada por um grupo de jovens que, levados pelo mesmo ideal, formaram o 'Studioart'<sup>4</sup>. São desenhistas amadores, que se lançaram ao empreendimento visando sobretudo a propagar a nova arte em nosso país, a exemplo do que ocorreu nos Estados Unidos, França, Itália e outras nações europeias. A iniciativa não tem finalidade de lucro. A exposição tem caráter elucidativo, didático, técnico, artístico, guardando, porém, a devida acessibilidade ao público. Como objetivo dos seus

3 "O Progresso, particularmente o Departamento da Juventude, foi um dos clubes mais ativos da cidade de São Paulo da época. Todos os grandes nomes da literatura, das artes plásticas e artes cênicas passaram pelo Departamento da Juventude: desde Jorge Amado até Melanie Koch; Galeão Coutinho e Ruggiero Jacob; Procópio Ferreira e Oscarito. Frequentavam o Departamento da Juventude do Progresso, por razões pessoais amorosas, entre outros, dois não judeus: Álvaro de Moya e Syllas Roberg. Os dois também eram apaixonados por história em quadrinhos e propuseram então promover no Departamento da Juventude do Progresso uma exposição internacional de *comics*. A sugestão levantou controvérsias. As histórias em quadrinhos eram uma expressão cultural do sistema norte-americano de vida e, portanto, considerado de influência nefasta pelos setores progressistas. Mas a maioria dos diretores do Departamento da Juventude foram educados na leitura de publicações em quadrinhos da época: A Gazetinha (do diário A Gazeta), Suplemento Juvenil (dos Aizen), O Globo Juvenil (do Globo) e o Gibi. Venceu a ideia de prestigiar a exposição como um ato de cultura e debate." (MOYA, 2001, p. 25)

4. "Acontece que achávamos que ninguém conhecia lá fora os nomes de Álvaro de Moya e Jayme Cortez, então inventamos um nome para usar como timbre nas cartas e envelopes. Era o Studioarte." (MOYA, 2001, p.60)

promotores, poderá dizer-se que ela consiste em mostrar ao povo o extraordinário índice artístico alcançado pelas histórias em quadrinhos – que consideram o mais novo processo de exteriorização adotado pelo homem.

Claro que, nem todas as matérias sobre a exposição foram desprovidas de entusiasmo. Em sua coluna “*Radio-Show*”, publicada no ano de 1951 no jornal *O Tempo*, Arnaldo Câmara Leitão escreveu: “Do esforço, do idealismo, da mentalidade moça e arejada de um grupo de jovens talentosos resultou essa realização, considerada a primeira do Brasil”, de acordo com ele, “literatura para a infância, passatempo digestivo para adultos, fonte de enriquecimento para editores e mesmo para desenhistas vendidos ao ouro – uma porção de coisas negativas estão ligadas à história em quadrinhos: é maldita ainda mais que o rádio”, apesar disso “são raros os que lhe estudam as possibilidades artísticas e descobrem nos quadrinhos mais uma exteriorização estética dos dias de funcionalidade e síntese que atravessamos”. O próprio Syllas Roberg teve oportunidade de publicar uma avaliação de sua exposição. Em junho de 1951 foi publicada na revista *Radar* uma reportagem com o título “*Renovam-se as Formas de Expressão Artística*”, em que Roberg comenta: “viu-se este século nascerem formas de expressão artística, que revolucionaram por completo antigos conceitos sobre o assunto. O cinema, o rádio, agora a televisão, mas também – convém não esquecer – as ‘histórias em quadrinhos’”. Mais a frente, ele segue, então, afirmando como “na verdade, trata-se de uma arte difícilima, e também muito útil, pela síntese expressionista, que realiza, de várias artes. Will Eisner (norte-americano), Salinas (argentino) e Coelho (português) são alguns dos mais destacados especialistas no gênero, hoje prestigiados por críticos como John Paul Adams e Gene Byrnes”. Algumas outras notáveis adições ao montante de reportagens entusiasmadas com a Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos consistiram na matéria publicada na coluna “*Cinelância*”, do jornal *O Tempo*, por Walter George Durst, amigo dos organizadores;

e a matéria publicada na contracapa da revista *O Herói da Editora Brasil América* (EBAL), escrita por Adolfo Aizen, uma grande figura no meio editorial de quadrinhos brasileiro.

Creio que, após considerar algumas dessas críticas, torna-se evidente como a promoção deste empreendimento deu-se por parte de um núcleo transversal de colaboradores, conhecidos e amigos, que, postos em diálogo uns com os outros e atentos à importância da Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, aproveitaram-se de suas posições na imprensa diária para ajudar na consideração generalizada dos quadrinhos como meio de recreação familiar, tal e qual como expressão artística. Contudo, não é possível deixar de pensar como, em grande parte, essa divulgação caiu no vazio, justamente por ter quase que unicamente se emparelhado com outros profissionais familiarizados com o meio.

### **Infância, consumo e arte**

A Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, ricamente documentada por fotografias, em parte graças à Álvaro de Moya, marca uma reviravolta no até então esquivo afluxo de manifestações em defesa às histórias em quadrinhos. Foi a partir da reunião destes jovens em favor de uma exposição de histórias em quadrinhos que uma comunidade de amadores pôde se desenvolver ao redor da questão da sua artificação. Em seus esforços de profissionalização do meio quadrinístico, contudo, essa comunidade de amadores logo deparou-se com um grande obstáculo, a questão da educação, indissociável, nesse momento, do público infantojuvenil. Mesmo que engatilhadas pelas disputas empresariais de Dantas e Marinho, as proposições censoras, por razão da ímpar correlação entre quadrinhos e infância, foram inegavelmente fortalecidas pelo juízo das discussões sobre a formação da juventude nacional. Foco da renovada preocupação política com a identidade nacional, a juventude brasileira, com sua sujeição aos estrangeirismos dos mais vulgares, estava em eminente ameaça

de consumir-se a si mesma, caindo vítima, para além das mercadorias vendidas nas bancas de jornal, a um estilo de vida alheio à realidade do país.

Em última instância, foram “os amadores, mais ainda, os produtores e editores” (HEINICH, 2017, p.8 – *tradução minha*), que deram tração ao processo de artificação. Na França, a criação de um clube de colecionadores, de uma revista especializada, de um centro de estudos e de uma exposição no Museu de Artes Decorativas – a mesma exposição que foi posteriormente trazida ao MASP –, assim como de um juízo positivo da *Ligue de l'Enseignement*, “bastante inclinada até então a estigmatizar uma influência prejudicial sobre a juventude” (HEINICH, 2017, p.8 – *tradução minha*), deram margem para o rápido estabelecimento dos quadrinhos como o mais novo tipo artístico. Para mais, o esforço acadêmico por parte das universidades francesas em tipologizar diferentes expressões artísticas, como o cinema, o jornalismo, a literatura e os quadrinhos, deu credibilidade ao seu amadurecimento público. A tentativa de artificação das histórias em quadrinhos no Brasil, por outro lado, não foi capaz de esquivar-se da questão da infância. O surgimento de colecionadores, centros de estudos e exposições amadoras em São Paulo e no Rio de Janeiro, que, vale notar, antecedeu por 10 anos o caso francês, em muitos sentidos esteve relacionado com a vexação pública das histórias em quadrinhos, e, assim sendo, esteve, desde os seus primórdios, em diálogo com a potência (des)educativa dos quadrinhos. A ausência de revistas dedicadas à temática e o particular interesse de áreas da Pedagogia e da Psicologia nas implicações comportamentais da leitura cotidiana dos quadrinhos significou a sua introdução em espaços universitários por meios da teorização educativa. Até o final dos anos 1960, o aparecimento de livros que tocavam na temática das histórias em quadrinhos de modo a (des)legitimá-la como forma digna e segura de entretenimento foi o que manteve os quadrinhos no escopo de novas pesquisas, pouquíssimas obras fugiram dessa batalha. Os estudos de nível

propriamente universitário ainda advinham, em grande parte, da França, vindos de áreas dentro da medicina, da pedagogia e da sociologia. Somente no começo da década seguinte a contraposição vigorosa às histórias em quadrinhos foi preterida, dando lugar aos primeiros estudos nacionais comprometidos com o entendimento de sua estrutura linguística e imagética, assim como de sua história na imprensa brasileira. A revista *Vozes* foi um potente canalizador desses estudos, as suas edições especiais introduziram um espaço mais ou menos constante para a publicação de trabalhos, de cunho mais acadêmico, ao longo de suas duas décadas de circulação. Os anos 1970 foram frutíferos também para o estabelecimento de espaços dentro das universidades brasileiras, em particular da USP, para o estudo das histórias em quadrinhos, que, ao longo dos anos, tornaram-se especialmente bem-sucedidos nas áreas da semiologia, da pedagogia e da comunicação.

Não houve aqui, como houve na França, um amadurecimento da produção, em sentido, tanto de abrangência de leitores mais velhos, quanto de experimentação estética e narrativa; as obras mais arrojadas publicadas em território nacional eram de origem estrangeira e sofriam com certa impopularidade. Logo, os denotados marcos do processo de quase artificação francesa dos quadrinhos já não reflete a experiência brasileira, na medida em que a infância foi algo incontornável, tanto para sua profissionalização, quanto para o seu reconhecimento como tipo artístico singular.

O processo de artificação das histórias em quadrinhos, em sentido generalizado, como já foi notado, não foi concluído, por assim dizer. Tanto na França, quanto nos Estados Unidos e no Brasil, a consideração artística da história em quadrinho foi frustrada por duas razões sobrepostas, a sua produção comercial copiosa e da sua orientação ao público infantojuvenil. Somente parte de sua produção quadrinística foi tida como artística, maiormente àquela destinada “[a] adultos, adotando formas atípicas em relação aos modos narrativos usuais, com clara busca de originalidade, virtuosismo gráfico ou inventividade narrativa” (HEINICH, 2017,

p.9 – *tradução minha*). Com mais frequência, são as matrizes de papelão originais de autoria consagrada (melhor representado na França por Hergé) que adquirem “um estatuto intermediário entre o autógrafo, como na literatura, e o desenho, como com os artistas plásticos” (HEINICH, 2017, p.9 – *tradução minha*). Dentro desse esquema, é justamente a reprodução dessas placas ilustradas, instrumento corriqueiro da xerografia industrial, que produz o carisma particular atribuído à autenticidade imagética dos quadrinhos, e é a venda dessas mesmas placas, como artefatos de origem, que selam sua entrada no mercado de artes. Tratando-se de uma forma de entretenimento mobilizada cotidianamente pela grande imprensa e constituída por estórias altamente porosas aos acontecimentos urbanos, os quadrinhos falharam, por muito tempo, em convencer os outros de seu estatuto artístico, contudo, foi justamente sua vulgaridade que, no fim das contas, distinguiu-os de outros tipos artísticos gráficos. Nessa chave, Nelson Werneck Sodré, em sua coluna, “*Vida Literária*”, escrevendo sobre o grandioso e o comum, comentou:

Discutimos a respeito do nosso reconhecido atraso em diversos campos da atividade artística, em particular o do cinema, e daí a conversa transitou, naturalmente, para a divulgação das histórias infantis em quadrinhos, que já vem prontas do estrangeiro e que, naturalmente, gravitam em torno de assuntos que não têm a menor ligação com o nosso país, em seu passado ou no seu presente, na sua história ou nos seus quadros naturais e nas suas lendas. (SODRÉ, 1952)

Fica claro que, para Sodré, falta à narrativa dos quadrinhos assuntos da realidade brasileira. A fantasia e o estrangeirismo imperam sobre a sua “ligação com o nosso país, em seu passado ou no seu presente, na sua história ou nos seus quadros naturais e nas suas lendas”. Mais adiante, Sodré denota como “para a infância e para a adolescência, o grandioso tem características singulares – é como a fantasia”. A fantasia, ligada ao extraordinário, ao excepcional, ao glorioso, tipicamente “*guarida na arte*”, é uma forma

de “*deformação literária*”, já que “a verdade (...) está muito mais no cotidiano do que no excepcional”. Ora, se para Sodré, os quadrinhos são a fantasiação do real, devem ser eles um dos maiores representantes dessa tendência danosa à grandiloquência narrativa. Conquanto, essa feição fantasiosa dada por ele aos quadrinhos, referida possivelmente à tradição literária da fantasia, não leva em conta a forma com a qual as histórias em quadrinhos relacionam-se com a vida cotidiana. A consubstanciação da vida em imagem se dá de modo a explorar corriqueiramente temáticas relevantes à atualidade, de gangsteres à cowboys, os quadrinhos põem em primeiro plano imagens fetichizadas do real, muitas vezes *comicizando* momentos da vida como ela é apresentada nos jornais. Esta, a meu ver, é uma marca da intensificação da realidade, não do seu abandono. Se, então, para Sodré “é em termos comuns que a vida escorre e transita e é nesses termos que quase todos os homens atravessam a existência” e, “não há, pois, como fugir ao segredo de polichinelo de que a arte, qualquer seja o seu processo e a sua técnica, é no comum que deve encontrar o seu campo”, devem ser os quadrinhos a mais fina representação artística da vida como ela nos é apresentada. As histórias em quadrinhos elas mesmas transformaram-se em um poderoso símbolo do comum, não só por sua intensa circulação na imprensa diária, mas também pela sua constante referência ao que havia de mais hodierno.

O memorialista Álvaro de Moya, ao articular a artisticidade dos quadrinhos a outras narrativas midiáticas, como o cinema e a literatura, tentou contemplar a seriedade, maturidade e acuidade das histórias em quadrinhos fora do espectro restritivo da infância. A simbólica busca pela feitura da exposição no MASP demarca justamente uma tentativa elevação estratégica. A busca por expor as placas ilustradas em um espólio dos ideais de um projeto moderno demarca também a aparente desarmonia entre a abordagem amadora, didática e comparativa adotada pelo grupo de Moya e o projeto institucional do MASP nos anos 1950. A, ainda, nascente comunidade quadrinística falhou em



desenvolver uma agenda própria; sua constante citação de outras áreas de produção acabou por enfraquecer a tentativa de autonomização do mercado nacional. A posterior realização do Iº Congresso Internacional de Histórias em Quadrinhos, pelo próprio MASP, que décadas antes rejeitara tal prospectiva, sinaliza, talvez, uma importante mudança não só na forma com que essa comunidade pensava os quadrinhos, mas como também o espaço museológico repensou-se. O Brasil foi um lugar de muitas iniciativas engajadas no estabelecimento mercadológico e, em certo nível, artístico, dos quadrinhos e, por mais que não tenha sido de fato pioneiro em sua Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, esteve na frente de uma mobilização mundial em seu favor.

### Considerações Finais

O fato de a comunidade de amadores que se fez ao redor das histórias em quadrinhos não ter aproveitado de uma reflexividade artística mais crítica fez com que, grosso modo, os quadrinhos não falassem de si, sempre estando a comentar nos outros. As histórias em quadrinhos foram, por definição, ao menos nesse primeiro momento, um veículo de ideias alheias a elas, o que acabou por colocá-las em um entremeio categórico. Toda a dúvida que cerceava os quadrinhos originava da essencialização de seu conteúdo tópico e da indefinição fisionômica do seu funcionamento. A história em quadrinhos, nessa lógica, era como o cinema, como a literatura, como a música, como a fotografia, ainda que, na realidade, não fosse como nenhuma delas. O quadrinho foi concebido por diversos grupos como potencializador de discursos e, não tendo tido um discurso próprio, permaneceu por um bom tempo entre as frestas de diferentes mundos artísticos. Ao descrever a artificação, Nathalie Heinich concebe “um[a] pluralidade de operações, de ordem tanto jurídicas quanto administrativas, mais que semânticas, práticas ou estéticas”(HEINICH, 2017, p.7 – *tradução minha*), seja pela parte dos artistas, “muitas vezes fortemente interessados em integrar um domínio tão prestigioso quanto

tornou-se ‘arte’ na cultura ocidental nos tempos modernos”(HEINICH, 2017, p.7 – *tradução minha*), seja pela parte do público ou mesmo pela parte de seus intermediários, diga-se, de comerciantes, críticos, patronos, curadores, etc. Como uma “pluralidade de operações” institucionais, a artificação distingue-se da legitimação, como concebida por Pierre Bourdieu (1992), na medida em que, como processo, consiste em um conjunto de relações complexas de longo prazo, não em um “deslocamento vertical em um eixo hierárquico contínuo” (HEINICH, 2017, p. 7 – *tradução minha*), mas em um salto, uma descontinuidade, um entrecruzamento dos limites entre categorias. Nesse sentido, o empreendimento iniciado pela Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos de forma alguma resume a experiência de artificação das histórias em quadrinhos no Brasil, antes, a disputa entre Orlando Dantas e Roberto Marinho vivificam o início de todo um complexo entrecruzamento de operações que, até hoje, dificilmente podem dizer ter artificado os quadrinhos por completo. A fim de que os quadrinhos, nos idos de Álvaro de Moya, Miguel Penteadó, Syllas Roberg e Jayme Cortez, fossem tratados como arte, seus autores como artistas e sua produção como obra, algum tipo de apropriação crítica de suas dimensões estética, estilística e narrativa, deveria ter sido feita, como posteriormente, nos anos 1970, tentou-se fazer dentro das universidades brasileiras.

Éric Maigret, em seu estudo sobre “o complexo processo de reconhecimento e negação, constantemente oscilante entre aceitações artísticas e artesanais” (1994, p.124 – *tradução minha*) da história em quadrinhos, escreveu como ela “pode aparecer como uma arte, mas é uma arte subordinada” (1994, p.125 – *tradução minha*). Este foi o cerne do sentimento por trás da Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos: a subordinação inexorável dos esforços quadrinísticos brasileiros a um sem-fim de questões, a imprescindibilidade de uma tônica didática e educacional preocupada com ideias de patriotismo e nacionalismo sendo a mais significativa delas. Afora a questão da

“quase artificação” (HEINICH, 2017), ou, se preferirem, do “reconhecimento incompleto” (MAIGRET, 1994), o diálogo público mobilizado ao redor da idealização dos quadrinhos como expressão artística foi, como mostrado, bastante unilateral, sendo quase que completamente desconsiderado pelas figuras mais críticas à presença das histórias em quadrinhos no território nacional. A concentração do discurso mobilizado pela Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos nas partes do jornal dedicadas às novas mídias de massa, diga-se, em colunas sobre o rádio e a televisão, diz muito sobre a sua dificuldade em ampliar a discussão para outras partes do jornal que não fossem avizinhas à comunidade quadrinística e familiarizadas com a sua situação. A bandeira da nacionalização da produção quadrinística não chegou a inspirar muitos leitores, já que o seu encargo com a infância e a nação diziam respeito mais aos profissionais do meio editorial do que aos cidadãos comuns. Por esta razão, houve um constante descompasso entre os defensores da arte quadrinística e o público geral, via de regra apático às suas dores, o que, em parte, joga luz sobre o silêncio em torno de toda esta questão.

### Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- COMO cuidar das crianças. “O problema das histórias em quadrinhos”. *O Jornal*, 18 jan. 1950.
- FILHO, Francisco Cunha Pereira. *Combate à sub-literatura infantil*. Diário de Notícias, 9 set. 1948.
- FREYRE, Gilberto. *Pessoas, coisas e animais*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1981.
- GABILLIET, Jean-Paul. *Os Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books*. United States of America: University Press of Mississippi, 2010.
- GILBERT, James. *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*. New York: Oxford University Press, 1986.
- GUIMARÃES, Ruth. *Histórias em quadrinhos e o folclore na literatura infantil*. Diário de Notícias, 02 set. 1951.
- HEINICH, Nathalie. *L'artification de la bande dessinée*. *Le Debat*, 2017/3 (nº195), p.5-9.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem, CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JUNIOR, Gonçalo. *Biblioteca dos quadrinhos*. São Paulo: Editora Opera Graphica, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A guerra dos gibis: A formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KULITZ, Layssa B. V. *As Peripécias de Maurício de Sousa no Mercado de Quadrinhos Brasileiro: Um Estudo Sobre o Sucesso*. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, dentro do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro, 2017.
- MAIGRET, Éric. “La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée”. In: *Réseaux*, volume 12, nº67, 1994. Les jeux vidéo. pp. 113-140.
- MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950*. São Paulo: Editora QdM & Associados Ltda., 2002.
- \_\_\_\_\_. *Pioneiros do rádio e da tv no Brasil, Volume 1*. São Paulo: Códex, 2004.
- MORRERA a caricatura? A Noite, 29 mar. 1949.
- MOYA, Álvaro de. *Anos 50: São Paulo 1951/2001: Edição comemorativa da primeira exposição*

*internacional de histórias em quadrinhos*. São Paulo: Editora Opera Graphica, 2001.

QUEIROZ, Raquel. *Literatura infantil*. Diário de Notícias, 21 set. 1947.

SEVEAU, Vincent. *La bande dessinée*. In : SHAPIRO, Roberta ; HEINICH, Nathalie. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: EHESS, 2012, p. 253-260.

SHAPIRO, Roberta. *Que é artificação?* Sociedade e Estado, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

\_\_\_\_\_ ; HEINICH, Nathalie. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: EHESS, 2012.

SILVEIRA, Jurací. *Urge defender a visão, o intelecto e a concepção nacionalista da criança brasileira, comprometidos por certas histórias em quadrinhos*. Diário de Notícias, 7 de ago. 1948.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O grandioso e o comum*. Correio Paulistano, 29 de jun. 1952.

SOUZA, Alex de. *Moacy Cirne: O gênio criativo dos quadrinhos*. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

# **Crítica Cinematográfica na Bahia do século XX: os olhares de Walter da Silveira e André Setaro sobre a relação entre cinema e sociedade**

**Rodrigo Oliveira Lessa** <sup>1</sup>

**Bruno Vilas Boas Bispo** <sup>2</sup>

**Filipe Santos Baqueiro Cerqueira** <sup>3</sup>

## Resumo

Ao buscar uma mediação entre as obras o público, a crítica de arte tem como uma de suas características avaliar o modo como a poética de cada obra é capaz de sustentar o esforço criativo presente em sua proposta. Todavia, ela também pode analisar de que maneira cada produção se associa à história desta expressão artística e, em última instância, situá-la no sistema geral da cultura, sobretudo ao associar sua linguagem a uma série de elementos estéticos e não-estéticos. Como entusiastas do cinema no cenário baiano do séc XX., Walter da Silveira (1915-1970) e André Setaro (1950-2014) marcam duas gerações de críticos que conduziram sua relação com os filmes nestes termos, enriquecendo o juízo de valor e o exame dos filmes com elementos históricos, estéticos e culturais que terminaram lhes permitindo esboçar uma teoria do cinema bastante peculiar. Através de uma revisão desta crítica cinematográfica, este ensaio busca destacar alguns dos elementos fundamentais desta construção, aprofundando-se sobre o modo a análise fílmica empreendida por cada um deles os conduziu a uma problematização do filme como expressão artística e cultural no cenário da crítica cinematográfica baiana do século XX.

Palavras-Chave: Crítica cinematográfica; Bahia; Teoria do cinema.

## **Cinematographic Criticism in the state of Bahia in the twentieth century: the looks of Walter da Silveira and André Setaro about the relation between cinema and society**

## Abstract

In seeking a mediation among the works of the public, art criticism has as one of its characteristics to evaluate how the poetics of each work is capable of sustaining the creative effort present in its

---

1 Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano - IF Baiano, Campus Alagoinhas.

2 Doutorando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

3 Mestrando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA).



proposal. However, it can also analyze how each production is associated with the history of this artistic expression and, ultimately, situate it in the general system of culture, especially when associating its language with a series of aesthetic and non-aesthetic elements. As film enthusiasts in the 20th-century in Bahia scene, Walter da Silveira (1915-1970) and André Setaro (1950-2014) mark two generations of critics who have driven their relationship with films in these terms, enriching the value judgment and the examination of films with historical, aesthetic, and cultural elements that allowed them to sketch a rather peculiar theory of cinema. Through a review of this cinematographic criticism, this essay seeks to highlight some of the fundamental elements of this construction, delving deeper into the way the filmic analysis undertaken by each of them has led to a problematization of the film as artistic and cultural expression in the scenario of film criticism of the twentieth century.

Keywords: Film criticism; Bahia; Theory of cinema.

## Introdução

Em um contexto no qual a arte moderna vive a crise gerada pela busca de sua autonomia absoluta em relação à sociedade na qual é produzida, tudo que se diz respeito a ela deixou de ser evidente. (ADORNO, 2008). O início do século XX, período no qual ela desenvolve de maneira exponencial as suas técnicas e aprofunda-se nas suas próprias questões de forma, é também o de intensificação do seu caráter de não comunicabilidade, sendo ela cada vez menos a contemplação de anseios do corpo social e, por isso mesmo, cada vez menos acessível à apreciação. No entanto, este desejo de liberdade entra em contradição com uma modernidade em estado perene de não liberdade, no qual o artista se vê imerso em uma sociedade marcada por toda ordem de opressões e constrangimentos econômicos, políticos e sociais em geral. Estado no qual ele sofre não apenas como mais um sujeito ente muitos, mas também enquanto artista, já que vive dramas como a contradição de sobreviver através de uma forma de trabalho que gera um produto de caráter não-utilitário.

Neste panorama, como aponta Giulio Carlo Argan (1995), a principal tarefa da crítica de arte contemporânea consistiu em demonstrar que o que é feito como arte seria, de fato, arte, e desse modo se associaria organicamente ao sistema geral da cultura junto a outras atividades artísticas e não artísticas. As argumentações altamente complexas, técnicas e até mesmo

científicas, na medida em que a ciência e a técnica se apresentam neste período histórico como hegemônicas, se apresentam então como uma espécie de contraponto a este contexto de crise da arte moderna. Afinal, partindo da esfera artística para a esfera social, ela vive de promover a relação entre a arte e a sociedade, indo de encontro à ideia de que a arte seria uma atividade contrária ou dissemelhante a outras que a sociedade garante crédito como produtoras de valores necessários, tal como a política, a economia e a própria ciência.

Como parte deste universo, a crítica de cinema realizada na Bahia por Walter da Silveira (1915-1970) e André Setaro durante o século XX marca a presença de duas gerações de críticos imediatamente subsequentes no cenário do jornalismo baiano que assumiram também seu papel de mediadoras da relação entre o público e os filmes. Contudo, em meio às tentativas de compreensão e explicação das audaciosas técnicas narrativas do cinema nacional e internacional, eles terminaram por fazer da análise filmica um exercício de reflexão sobre a própria expressão visual, contribuindo para a história do cinema com valiosos elementos teóricos sobre a sua existência e desenvolvimento enquanto arte. Ao traçar um caminho semelhante ao de figuras como Béla Balazs, Jean-Patrick Lebel, André Bazin e Marcel Martin, Walter da Silveira e André Setaro refletiram sobre elementos estéticos e técnicos, mas também sociais, políticos e culturais suscitados pelas obras, vivenciando

o dilema da autonomia da arte por uma via que não só aproximou o cinema das questões sociais e culturais como retirou daí discussões que o colocaram de fato sob o prisma de um problema empírico ao pensamento. Algo que nos inspira a retomar a obra destes ensaístas e tentar compreender de que maneira suas análises fílmicas no âmbito da crítica cinematográfica permitiram esta produção, bem como quais discussões e categorias elas legaram à história das reflexões e teorias sobre gênero artístico.

## **Walter da Silveira e o Cinema como Arte de Encontro.**

### **1.1 Os múltiplos aspectos do fenômeno “cinema”**

Walter da Silveira iniciou sua atividade jornalística ainda enquanto aluno do Curso de Direito da Faculdade de Direito da Bahia, em 1931, período em que também passou a integrar a Juventude Comunista<sup>4</sup> ligada do Partido Comunista Brasileiro (PCB). No entanto, apenas em 1936 iniciou sua aproximação ao ensaio crítico, escrevendo para o jornal estudantil da Associação Universitária da Bahia o texto intitulado *O novo sentido da arte para Chaplin, a propósito de Tempos modernos*. A partir de 1938, se dividiria entre a escrita de artigos sobre cinema em revistas cariocas e sua atividade como jurista, profissão que exerceu durante toda a sua vida, seja como juiz ou advogado trabalhista. Diretamente vinculado à formação do campo cinematográfico no Brasil, o crítico e jurista baiano participou não somente da formação de políticas públicas voltadas à cultura, mas da organização de cineclubes e cursos sobre história e linguagem cinematográfica que vieram a ser reconhecidos como o berço do Cinema Novo na Bahia. (CARVALHO, 2018; MELO, 2018).

A partir da aproximação a sua produção, podemos considerá-lo um pesquisador do

cinema, com uma perspectiva que o toma como um fenômeno artístico e eminentemente cultural. Ademais, o teórico em questão nos aportou uma grande quantidade de textos sobre o tema e o acesso a eles nos faz entender não somente a chegada e difusão da crítica de cinema na Bahia, mas o próprio desenvolvimento da linguagem cinematográfica mundial e baiana, suas principais questões e posicionamentos encontrados. Trata-se, portanto, de um grande influenciador e entusiasta de gerações de críticos e cineastas, incluindo a geração que veio a ser representante do cinema novo baiano.

Além de analisar o cinema através de seus procedimentos técnicos, de montagem, iluminação, variados recursos e seus consequentes efeitos estéticos, Walter da Silveira apontava para os elementos extra-estéticos da produção fílmica, como a sua relação com a indústria e sua condição de mercadoria. Ao defender o caráter autoral da produção de Stanley Kubrick, por exemplo, o intelectual baiano aponta para um elemento central do cinema: sua dupla condição de obra de arte e produto industrial, um ponto de problematização das condições sociais e culturais que permeiam a produção dos cineastas que o próprio Setaro, anos mais tarde, não chegaria a repetir de forma mais aprofundada.

O cinema tem uma história paradoxal. Porque arte e porque indústria, nem sempre a ascensão de uma corresponde à da outra. Muitas vezes, a contradição é o signo: enquanto o filme, como estética, avança para um apogeu, o filme, como mercadoria, declina para uma crise. (SILVEIRA, 2006a, p.31).

O ensaísta também afirmava de forma reiterada que o cinema é uma arte narrativa, cujo valor primordial está vinculado ao tema abordado. Em um texto onde reflete sobre um método para a crítica cinematográfica, Silveira percorre a diferença de fruição entre o cinema e as artes plásticas para concluir que, do ponto

4 A Juventude Comunista foi um grupo de jovens ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) fundado no Brasil em 1922 e inspirado nos movimentos da III Internacional Comunista liderada por Lenin e pelo Partido Comunista da União Soviética (PCUS), deflagrada em 1919.

de vista estético ou sociológico, há no argumento um valor maior que nos aspectos formais, mesmo insistindo em termos relativizados que ainda subsiste a dualidade entre forma e conteúdo. “Antes do estilo, estará sempre a ideia. A linguagem não será nunca um resultado: apenas um intermédio. A crítica que se detém nela é, pois, uma crítica parcial, incompleta, vazia de significado”. (SILVEIRA, 2006a, p. 97). Nesse sentido, para o autor, o vanguardismo formal seria algo que teve seu lugar nas décadas de 1920 e 1930, produção pela qual ele tem especial admiração, sobretudo a partir das realizações do cinema soviético e de seus experimentos de montagem. Esse exercício formal, porém, teria sido superado pela própria incorporação do som, que criara novas potencialidades e demandas narrativas. (SILVEIRA, 2006b).

Um dos cineastas mais admirados pelo crítico baiano foi Charles Chaplin, sobre quem escreveu diversas vezes. Considerado por ele um “filósofo da tela”, Silveira analisa a obra de Chaplin tecendo uma interessante relação entre a evolução narrativa do personagem Carlitos e a sua relação com a realidade social. Ao interpretar as opções de montagem e de construção narrativa do cineasta, Silveira relata que, se até *Luzes da cidade* (1931) Chaplin optou por filmes que foram “feitos para emocionar”, os quais tomariam como referência a forma literária do romance psicológico, a partir de *Tempos modernos* (1936) haveria a constituição de uma outra forma de narrativa, que desembocaria na sátira política. Se o homem chapliniano teria se constituído como uma arte tirada da vida ordinária, representando um personagem individualista, sendo a própria arte fundamentada na individualidade do personagem medroso e perseguido, que, segundo o crítico, via na fuga a única solução possível para sua vida, a partir de *Tempos modernos*. O personagem Carlitos continua existindo, mas sua individualidade já interessaria menos do que a vida que ele representa. Nas palavras do autor:

Carlitos deixou de ser uma personagem para se tornar um símbolo. Não é ‘mais um homem perdido no mundo’, ‘inconsciente do seu drama’. É, agora, alguém que conhece o sentido da existência e que sabe quanto a liberdade é inútil quando não há recursos econômicos gozá-la (recordem a cena do presídio quando o diretor o liberta). Seu aspecto exterior de antigo vagabundo esconde a íntima aflição do atual operário, lançado ao desemprego pela mecanização estúpida das fábricas. Carlitos tornou-se um sem-trabalho em busca de colocação, um representante numérico de toda uma classe sofredora. (SILVEIRA, 2006b, p.22).

Para o crítico, se os recursos do patético, da pantomima e da tragicomédia conformam toda a base chapliniana até *Luzes da cidade*, em *Tempos modernos* esses elementos não se apresentariam de forma preponderante. Haveria muito pouca tragédia, quase não haveria *gags*<sup>5</sup>, o que levaria a uma obra mais reflexiva acerca das injustiças do mundo. Algo que inclusive leva Silveira a se questionar sobre a razão para Chaplin ter se decidido por utilizar o recurso da sátira em detrimento dos métodos empregados até então. E é na vinculação entre forma da construção da narrativa e o lugar social da obra que o crítico expõe a interpretação desse fenômeno. Como analisa Silveira:

[...] em gênero algum se concilia mais a individualização artística com o pensamento social do que na sátira. O riso enorme e contagiante dos grandes satíricos tem, sob sua superfície ingênua e fantasista, marcadamente pessoal, um mundo oculto de verdades panfletárias, um panorama inteiro de observações profundas sobre um povo, uma época ou mesmo toda a humanidade. (SILVEIRA, 2006a, p. 22)

Assim, podemos observar que Walter da Silveira aponta em suas análises e reflexões sobre o cinema de Chaplin para a relação entre forma da narrativa e sua produção social. Aproximando-

5 Interrupções ou colocações de efeito cômico que derivam de circunstâncias nas cenas ou ações dos personagens.

se da abordagem de Georg Lukács (2009) sobre o romance moderno, o crítico afirma que essa relação entre estrutura narrativa e organização das relações sociais perpassa não somente a ideia de um certo imaginário e determinados formatos de assimilação e representação da realidade social, mas também a própria forma como a relação entre indivíduo e sociedade se coloca em termos mais ou menos individualistas. O que nos leva a ponderar quais questionamentos e aspectos da realidade social estão presentes nas narrativas produzidas no âmbito da cultura.

## 1.2 Da singularidade de cada obra

Um dos elementos que percebemos nas críticas sobre cinema de Walter da Silveira é a capacidade de articular diversos elementos de realidade social com o próprio filme sem que se perca a análise da particularidade da obra. Os elementos que nos referimos anteriormente – a análise da obra como fenômeno artístico e cultural e a centralidade temática para a análise crítica – não negam a especificidade da linguagem autoral do diretor nem as singularidades encontradas em cada filme produzido por ele. Em Walter, esse reconhecimento da singularidade é observado tanto nos debates acerca do cinema de autor, que têm consonância com os debates levados a cabo inicialmente na França, como encontra eco nas críticas dos filmes que tiveram o Brasil como locação. Podemos citar como exemplo, em primeiro lugar, as críticas elaboradas a *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, considerado pelo crítico um filme estrangeiro que não teria captado bem a cultura brasileira, mas que, por outro lado, carregava a singularidade de mostrar a visão carregada de exotismo que o diretor produzira do Brasil (SILVEIRA, 2006a). Ou ainda a análise sobre *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, filme no qual reconhecia todo o amadorismo de sua produção mas, ao

mesmo tempo, toda a importância histórica que ele detinha, sobretudo pela desenvoltura na formação de equipes técnicas envolvidas e na constituição de uma estética que poderia ser considerada original. Em terceiro, apenas para ampliar nossos exemplos, podemos ainda avaliar a existência analisada por ele de um “novo Glauber Rocha” no filme *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), oportunidade em que tece em termos estéticos as diferenças entre este e os filmes anteriores do cineasta baiano. (SILVEIRA, 2006b).

Assim, as análises de Walter da Silveira levavam em conta tanto o contexto social e cultural do filme nas relações extra-estéticas quanto a particularidade expressiva de cada experiência, de forma a apontar para o que consideramos a singularidade fílmica. Cada obra analisada carregaria em si a transversalidade dos aspectos sociológicos e estéticos, que a tornam única, e justamente essa singularidade o objeto da sua crítica analítica. Nesta ênfase mais ampla e flexível para as diversas maneiras de um filme expressar qualidade Walter da Silveira não chega a se posicionar dando preponderância ao elemento da forma, como veremos anos mais tarde em Setaro, já que este declaradamente via no conteúdo ou nas ideias dos filmes o elemento fundamental da narrativa fílmica. Contudo, é possível perceber aqui que o crítico compreende o modo como as diferentes abordagens e estéticas podem propor temas que previamente poderiam não se apresentar como centrais, mas que, diante da maneira como são expostos, são capazes de agregar argumento e densidade ao filme.

Em outro texto crítico, ao comentar a adaptação literária produzida por Antonioni<sup>6</sup>, Silveira adentra o debate sobre o hermetismo e a consagração autoral. (SILVEIRA, 2006a). Ao analisar a excentricidade de uma montagem em 160 planos de *L'Avventura* (1960), de Michelangelo Antonioni, filme que obteve inicialmente uma

---

6 Este texto foi escrito durante sua cobertura do festival de Cannes de 1962, ao qual foi convidado oficial. Nesta cobertura, Walter da Silveira perpassou tanto os fatos dos bastidores do evento como as análises estéticas de alguns dos filmes que foram exibidos no festival, imprimindo em sua cobertura alguns elementos de nacionalismo e regionalismo em torno da vitória do filme *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, rodado na Bahia. (SILVEIRA, 2006a. p. 247).



má recepção no meio cinematográfico, o crítico sai em defesa da película e sugere que a beleza e profundidade produzida por aquele diretor requerem meditação. O que sugere, inclusive, afirmando que a linguagem fílmica teria alcançado sua maturidade (enquanto linguagem artística) através do rigor utilizado por Antonioni, a quem compara aos trabalhos de Marcel Proust e Willian Faulkner na literatura. Dessa forma, ainda que questione o obscurantismo presente na obra do cineasta, ele aponta seu caráter excepcional, ou, nas palavras do crítico, sua singularidade. Para o autor, os elementos herméticos de Antonioni, quando acessados pela reflexão mais cuidadosa, o levariam a concluir que:

Antonioni assume posição desafiadora em face do erotismo crescente na sociedade moderna<sup>7</sup>. O amor, para ele, representaria uma profundidade de alma, à qual já se tornou insensível ao homem contemporâneo. O desvio para a exacerbação erótica significa uma incapacidade de amar e igualmente a incapacidade de se realizar.

Nesse aspecto, Antonioni abandona a crítica individual do homem moderno, para projetar sua visão sobre toda a sociedade. Sempre, é claro, sobre a face burguesa da sociedade. (SILVEIRA, 2006a, p.248)

Ao apontar para a utilização de diversos ritmos de montagem e para a utilização particular do *close-up*<sup>8</sup>, Silveira nota que tais elementos não seriam meramente estilísticos, sobretudo porque carregam elementos de supressão do “transitório”, do “supérfluo” e do “vazio”, “estendendo o essencial até a saturação”. (SILVEIRA, 2006a). Essa carga dramática da imagem e da montagem, marcada pela utilização de tomadas da paisagem desabitada como contraposição ao vazio do ser humano, leva o ensaísta a considerar a expressão

estética como uma demanda ética explicitada pela obra do cineasta, considerado pelo crítico como um “cineasta de intenções”. O que o faz concluir que: “Obra-prima ou não, *L'avventura* faz de Antonioni um dos ideólogos da vida contemporânea”. (SILVEIRA, 2006a, p 248.).

Assim, a análise fílmica deste crítico de cinema pioneiro no cenário baiano busca mergulhar na singularidade de cada obra para expor e valorizar não somente seus mecanismos técnicos e a recepção dessas opções técnicas, como fizera boa parte da crítica de sua época<sup>9</sup>, mas para evidenciar também nos efeitos estéticos a vinculação ética dos autores, suas visões e desejos de mundo, para além das representações produzidas nessa mediação entre a subjetividade e a objetividade. Ao seguir este caminho, Walter da Silveira propiciou com suas reflexões consolidados pontos de partida que influenciaram toda uma geração de cineastas na Bahia e no Brasil, incluindo Glauber Rocha. Ao produzir crítica sobre a indústria cinematográfica, as opções mercadológicas, de narrativas e de forma de *Hollywood*, além do que considerou como cinema de autor produzido nos Estados Unidos, Europa, os novos cinemas ao redor do mundo, e, principalmente, as novidades trazidas pelo neorrealismo italiano, Walter da Silveira cumpre um papel importante no cenário cinematográfico na Bahia também difundindo as discussões elaboradas nos grupos e clubes de cinema, tanto para grupos mais especializados como para a mídia jornalística de sua época. (COTRIM, 2017; CARVALHO, 2018; MELO, 2018).

Ainda que possamos considerar trechos das exposições do autor relativamente deterministas, o que traz certamente problemas ao pressupor critérios externos para a produção artística, cabe lembrar que o contexto de sua época lançava-os a um posicionamento diante das trincheiras

7 Em um outro texto sobre o uso de elementos erotizados no cinema comercial, abordando a potência expressiva do sensual, os elementos de censura moral que limitam o cinema desde fora, e algumas formas de expor a sensualidade que acabam por objetivar o sexo e a mulher, inclusive diminuindo a atuação feminina de grandes atrizes à sua qualidade sensual. Ver Silveira (2006a, p. 66).

8 “Antonioni seria o maior valorizador moderno do *close-up*, técnica de planificação que captura em detalhe o rosto dos personagens. (SILVEIRA, 2006b, p.249).

9 Como afirma Jorge Amado no prefácio do livro *Fronteiras do Cinema*. (SILVEIRA, 1966).

do mundo. No contexto do pós-guerra, muitos intelectuais não titubeavam em tomar posições firmes, ainda que possivelmente equivocadas, sobre o contexto geopolítico mundial, sendo a tomada de posição não apenas algo comum mas também uma ação exigida no meio jornalístico, acadêmico e intelectual.

Ademais, embora Walter também tenha se ocupado da produção de diversos textos mais voltados à divulgação do cinema e formação de público, como listas de melhores filmes do ano ou da história do cinema, o autor se propôs também a um debate mais elaborado de tal linguagem. Em diálogo crítico com diversos teóricos da história e da crítica do cinema, como George Sadoul e André Bazin, Walter da Silveira analisou filmes e festivais, pensou a formação do cinema baiano, teceu comentários acerca da produção clássica e contemporânea do cinema mundial e acompanhou a formação dos diversos estilos cinematográficos que emergiram no século XX.

Para tanto, o autor entendia que o crítico não seria um julgador, mas um “intérprete”. Para ele, caberia ao ensaísta “transmitir o sentido profundo da obra de arte aos menos capazes de investigá-la e compreendê-la” elaborando um diálogo dos elementos interiores e exteriores dos filmes, articulando tanto os contextos socioculturais e econômicos de sua produção quanto as soluções técnicas e estéticas particulares que cada cinema desenvolve (SILVEIRA, 2006a, p. 55). Ao erigir sua crítica, que só fora compilada postumamente conjuntamente em forma de livro através da organização de José Humberto Dias, ele contribuiu também para pensar o cinema como um fenômeno amplo e complexo, perpassando desde as clássicas questões acerca da obra de arte, como as relações entre autonomia e heteronomia na obra de arte, a relação entre artistas e sociedade, entre forma e conteúdo e as problemáticas acerca do caráter narrativo das imagens cinematográficas. (SILVEIRA, 2006a).

Desse modo, poderíamos, após uma leitura panorâmica da sua produção crítica, afirmar que Walter da Silveira se aproxima de uma abordagem geral do fenômeno do cinema, tanto no que se refere às condições de produção do

cinema como indústria e como linguagem, quanto como aproximação ao belo que expressa e engrandece o espírito humano, ao que implica suas determinações culturais, sua relação com o mundo a sua volta – seja como determinantes de produção, seja como sugestão temática para seu conteúdo. Obra que, como podemos observar, esteve atenta para a constante tensão fronteiriça entre o cinema enquanto mercadoria cultural, como fica expresso em suas análises da formação histórica do cinema baiano ou na sua cobertura do festival de Cannes, por exemplo, como também para a singularidade expressiva contida em obras de arte produzidas por cineastas como Kubrick, Fellini, De Sica, ou Chaplin. Sempre sensível, entre outros elementos, à própria forma particular dessa tensão entre mercadoria e arte que constituiria, segundo ele, o caráter moderno da linguagem cinematográfica.

Em consonância com a visão de Lukács (1966), Walter da Silveira (2006a, p. 55) afirma que enquanto na pintura, na escultura e na gravura o figurativo fora se borrando até ser banido, no cinema, a figura humana e sua ação no mundo teria permanecido o elemento fundamental. Aqui, como costumava afirmar, “o homem se encontra com o homem”. (SILVEIRA, 2006a, p. 55). Com esses elementos, o ensaísta critica as formulações sobre arte moderna que centralizam a crítica sobre a utilização da técnica das obras específicas, ou seus elementos puramente formais. Ao apontar o cinema como uma linguagem essencialmente narrativa, Walter da Silveira defende que sua análise pressuponha uma prevalência do conteúdo sobre a forma, distanciando-se de posicionamentos que defendiam o que ele entendia por vanguardismos superados, nos quais os arroubos formais seriam validados como um bom cinema. Ademais, percebemos que, apesar de apontar para a complexidade e transversalidade da abordagem sobre o mundo do cinema, as análises críticas particulares de cada filme ou cineasta buscavam enxergar a distinção expressiva tanto no que se refere a um possível estilo de autor quanto, de forma ainda mais singular, a especificidade da obra fílmica em sua particularidade.

## André Setaro e o olhar sobre “o que o cinema diz”

### 2.1 Uma visão de mundo e uma visão de cinema

Nascido no Rio de Janeiro no ano de 1950, André Setaro se mudou para Salvador ainda nos primeiros anos de vida, após a morte do pai. Ainda durante a infância, desenvolveu o interesse pelos grandes filmes e diretores de sua época ao frequentar cinemas populares da cidade, como o Excelsior, o Liceu, o Art, o Cinema Glória ou Tamoio, dentre outros. Seus primeiros textos e comentários sobre a arte visual que durante a juventude aprendeu a admirar começaram no *Jornal da Bahia*, onde escrevia bissextamente, no *Jornal da Cidade* e, sobretudo, na *Tribuna da Bahia*, primeiro veículo no qual recebeu uma coluna diária sobre os lançamentos de filmes em exibição das salas da cidade e onde trabalharia por mais de 30 anos. Além de manter contribuições circunstanciais para publicações locais como o tradicional jornal baiano *A Tarde*, a *Revista da Bahia* e a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, publicação bibliográfica organizada pelos pesquisadores Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, Setaro se tornaria ainda em 1979 professor da área de cinema na antiga Escola de Biblioteconomia e Comunicação, que mais tarde viria a se chamar Faculdade de Comunicação (FACOM) já enquanto escola da Universidade Federal da Bahia.

Enquanto jovem, Setaro se colocava como um admirador do cinema baiano, do protagonismo de *A grande feira* e *Barravento* para a cena local. Contudo, quando se tornou crítico, o chamado “Ciclo de Cinema Bahiano” que teve seu auge entre os anos 1959 e 1963 e tinha levado ao país os nomes de Oscar Santana, Roberto Pires e Glauber Rocha já tinha há muito se esgotado, tendo ele voltado maiores esforços para compreensão e análise do cinema observando os diretores e atores de alcance mundial. Leitor e admirador da obra de Walter da Silveira, Setaro o considerava como um dos maiores ensaístas de cinema no Brasil, ao lado de Paulo Emílio Sales Gomes, Francisco Luiz Sales, Antonio Moniz

Vianna e outros. Walter da Silveira era, segundo Setaro (2010b), um dos derradeiros especialistas em cinema que analisavam os filmes a partir do modo como estes conseguiam converter a figura humana em um elemento essencial das narrativas, imprimindo-lhe um status político capaz de fazer dos filmes uma expressão artística de caráter humanista.

Desse modo, a partir da influência do seu predecessor e de figuras como o expoente da *Nouvelle Vague francesa*, François Truffaut, um dos elementos basilares do modo como este crítico estudou e escreveu sobre o cinema na imprensa baiana está relacionado à ideia de que a criação de filmes exigiria tanto uma “visão de mundo” quanto uma “visão de cinema”. Aos olhos do crítico, o realizador de filmes viveria em meio ao desafio de conjugar uma visão da humanidade e de suas questões mais profundas a um “sentido de cinema”, sendo esta confluência algo determinante para garantia dos elos semânticos e sintáticos sem os quais a simbiose entre forma e conteúdo nas obras se torna difícil demais de sustentar.

A conjuração deste status político e humanista ao filme é também um dos fundamentos de sua percepção sobre crítica cinematográfica, sobretudo na medida em que elege o aprofundamento sobre as práticas e formas de vida presentes no filme como um dos seus nortes analíticos. Embora tenha se considerado muito mais um “comentarista”, alguém que se limita a discorrer sobre uma obra a partir de suas próprias impressões pessoais, Setaro atuou no jornalismo baiano projetando na crítica cinematográfica o objetivo fundamental de provocar a sensibilidade dos espectadores de filmes e, desse modo, prolongar o impacto da obra de arte. A profissão, dessa forma, seria melhor desempenhada entre aqueles que estivessem mais dispostos a atuar como mediadores entre o público e os valores poéticos de um filme, permeando aí o macrocontexto cultural em que ele está inserido. Segundo ele: “[...] o crítico de cinema deve valorizar a obra examinada, fazendo emergir, dela, as suas valências ocultas e interpretando-as em ligação com o macrocontexto cultural em que

a primeira vê a luz.” (SETARO, 2010b, p. 52).

A imposição de critérios necessários à produção de uma obra artística é algo certamente problemático nesta perspectiva de análise sobre o elemento da visão de mundo no filme, e neste sentido Setaro reproduz em muitos aspectos os problemas já vistos na obra de Walter da Silveira. Ainda que compreendamos a impossibilidade da criação artística ser neutra e, diante disso, o fato de que cada obra apresenta algum tipo de visão de mundo, as discussões sobre a exigência prévia de uma concepção totalizante sobre a vida humana podem esconder o fato de que há filmes que se apoiam mais em uma composição imagética e estética distante de tramas ou enredos com conteúdo social mais evidente, sendo ali mais difícil afirmar uma visão política ou humanística mais clara<sup>10</sup>.

No entanto, em que pesem estas contradições, vale observar como esta concepção de crítica imprime nas análises de Setaro a importância de observar o filme para além das técnicas e estratégias narrativas, trazendo para a reflexão sobre a linguagem audiovisual o modo como as obras apontaram para as contradições sociais e os dilemas humanos nos quais os cineastas se viram envolvidos. É algo que podemos perceber na sua forma de analisar obras e diretores de estilos distintos, como De Sica, Bergman e Hitchcock. Como observamos no texto de *A permanência de Ladrões de Bicicleta* (2010), a importância desta obra para o Neorealismo italiano estaria sobretudo no modo como De Sica, ao focalizar as condições de vida na Itália após a Segunda Guerra Mundial, teria produzido um profundo registro sobre a impotência das instituições daquele país em resolver dignamente os dramas do proletariado, sendo o drama da busca pela bicicleta pelo personagem Ricci um elemento estético de expressão das mazelas deixadas pelo horror da guerra. Já Bergman, com sua inclinação para filmes introspectivos e densos

psicologicamente, faria de todo o ritual de gestos, carícias e olhares sutis em *Gritos e Sussurros* uma expressão da revolta diante da indiferença do mundo e de Deus diante do sofrimento humano. Em ensaio homônimo publicado ainda em 1975 na *Tribuna da Bahia* sobre a forma de fazer cinema deste diretor, Setaro afirma que, ao trazer a experiência humana como uma condição de isolamento através de personagens que vivem em um inferno terrestre doloroso, incerto e dilacerante, Bergman escancararia a falência da fé diante da dor em contraste com os ideais de amor pleno e possível, tudo isso enquanto se aprofundaria em idiosincrasias que o diretor entenderia ser pertinentes ao gênero feminino na sociedade moderna.

O mesmo vale para Hitchcock, diretor que, como lembra Setaro, foi até a sua descoberta pela *Cahiers du Cinema* alguém elogiado apenas pela sua capacidade de submeter o espectador à agonia do suspense. Para além das sofisticadas técnicas narrativas, *Um corpo que cai*, como analisa, “[...] evolui no sentido de apagar a linha que separa o real e o imaginário, fendendo (e negando) o universo que captamos ordinariamente pela introdução de um acontecimento extraordinário (a ressurreição de Madeleine, falsa na realidade porém verdadeira por suas consequências).” (SETARO, 2010a, p. 56). Desse modo, forma e conteúdo não se apresentam dissociados na análise do crítico. Pelo contrário: o destaque para a linguagem na análise pressupõe sempre um apanhado de temas ou um macrocontexto cultural que enseja a criatividade impressa nela pelo cineasta, o qual pode ser buscado tanto em um caráter histórico e social explícito, como observamos na análise de *Ladrões de bicicleta*, ou de dilemas humanos expressos para além das diversas abordagens realistas presente na trajetória dos estilos cinematográficos, como é o caso desta obra emblemática de Hitchcock.

---

10 Como um exemplo importante deste tipo de obra podemos citar *Floresta de Êxtase* (1986), de Robert Gardner. Realizado com imagens da localidade de Varanasi, na Índia, este filme funde a observação de personagens singulares do com planos altamente trabalhados de ambientes, objetos, paisagens e mesmo animais, delineando uma narrativa de tonalidade fortemente contemplativa com destaque para as cores e formas captadas pelas lentes da câmera.



## 2.2 Narração e narrativa

Mas, para Setaro, se o cinema se tornou historicamente uma expressão bastante capaz de apontar para os dramas humanos e as contradições impressas sobre o cotidiano e da vida social, não é através da presença deste atributo isoladamente que se singularizam a poética de uma obra ou do estilo de um diretor, elemento de que um crítico ou comentarista não pode se esquivar se quiser contribuir com a aproximação do espectador com esta forma de arte. A visão de mundo de um diretor de cinema, as posições e pontos de vista que ele assume diante do mundo compõem o caráter de fábula do filme, a sua *narração*. Este plano de fábula ou narração, por sua vez, consistiria mais precisamente na história que se desdobra a partir de um enredo previamente programado pelo roteiro, no conjunto de temas e situações que marcam a vida dos personagens. Contudo, para o crítico, não é exatamente a história ou a realidade representada aquilo que merece mais atenção se queremos compreender o cinema enquanto linguagem artística. “A representação termina quando a realidade representada cede a palavra à própria representação, isto é, o importante a considerar não é o que se diz no filme, mas o que o filme diz.” (SETARO, 2010b, p. 172).

O lugar onde se singulariza a poética de uma obra ou cineasta, portanto, é o plano da *narrativa*. Neste plano, podemos reconhecer como uma forma particular de expressão toma forma nas mãos de um realizador enquanto este manipula os elementos da linguagem fílmica e cria, no mais literal sentido da palavra, a sintaxe de seu discurso cinematográfico. Sem deixar de rejeitar o bipolarismo metodológico do formalismo e do conteudismo e admitindo que os planos da *narrativa* e da *narração*, em verdade, dissociam-se para refutar-se ou controlar-se alternadamente, Setaro reitera que a compreensão do sentido poético de um filme passa pela interpretação dos termos lógicos discursivos presentes em seus procedimentos de significação. “É na língua do cinema que se deve procurar a sua significação como obra de arte, é no específico fílmico que se tem o ponto de partida para desatar o nó górdio

de seu mistério como expressão da arte e do pensamento.” (SETARO, 2010b, p. 41).

Vemos aí como Setaro se distancia de Walter da Silveira e traz uma nova ordem de prioridades para a crítica cinematográfica produzida na Bahia da segunda metade do séc. XX. Este é o norte de sua forma de compreender não apenas o desenvolvimento do cinema, desde sua origem até os tempos atuais, quanto aquele momento que ele entende como mais rico na história desta linguagem, o ápice do cinema de autor, em meados do século XX. Em meio ao seu processo gradual de surgimento e afirmação enquanto gênero artístico, o cinema presenciou momentos como invenção do *travelling* por Promio, cineasta dos Lumière que filmou Veneza de uma de suas gôndolas, a técnica de apresentação de uma situação paralela à trama (o “enquanto isso...”) desenvolvida por Edwin Porter, ou ainda a sistematização do seu principal recurso específico, a montagem, por David Griffith, formando ao lado da angulação, da planificação e dos movimentos de câmera os elementos específicos desta nova expressão. Contudo, com a continuidade na criação de novas e sucessivas técnicas e a ampliação do rol realizadores de filmes, cada um com sua contribuição, a expressão deixa de ser uma ferramenta dedicada a contar uma história ou um tipo específico de experiência humana no mundo – a que revela a injustiça social, a desigualdades econômica, as trocas culturais, etc. – e passaria a ser uma manifestação da necessidade insubstituível da imagem em movimento, na preponderância deste elemento sobre as bases teatrais e literárias que formam a narrativa fílmica.

Ao seguir nesta direção, o crítico não recusa a importância de que o realizador de filmes mantenha uma relação entre a sua visão de mundo e a visão de cinema. A reivindicação deste caráter é, com razão ou não, algo que ele acreditava ter cada vez mais sido abandonado no cinema contemporâneo. Todavia, para além das questões deste macrocontexto sociocultural ressaltadas no cinema do século XX, que de fato se desenvolveu largamente a partir da representação de problemas sociais e humanos,

como bem observou por Walter da Silveira, o movimento do cinema autoral que se esboça com Charles Chaplin, Serguei Eisenstein e Carl Theodor Dreyer e chega ao ápice em meados do século XX com Glauber Rocha, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Ingmar Bergman e tantos outros, tem como marca fundamental a criação de técnicas e experiências estéticas capazes de abrigar a tradução da experiência humana na linguagem audiovisual. Estas questões, conjuntamente às questões relativas à condição humana na sociedade sobre a qual eles refletiram, são igualmente importantes para entender o cinema moderno, mas é sobretudo nas experiências estéticas que eles desenvolveram que se deve buscar, para Setaro, a compreensão do que o filme seria enquanto arte e enquanto linguagem.

É o que vemos, por exemplo, na sua reflexão sobre a contribuição de Dreyer para o cinema, examinada em *Dor e beleza em Carl Theodor Dreyer*. (SETARO, 2010a). Ao analisar aquele que talvez seja o filme mais relevante do diretor dinamarquês, Setaro nos mostra como *A paixão de Joana D'Arc* (1928) dialoga com o expressionismo alemão de Murnau e Robert Wiene para converter a *mise-en-scène*<sup>11</sup> de longos planos-sequências, lentos movimentos de câmera e intercalação breves de *close-ups* em uma maneira de denunciar a intolerância e o orgulho que marcava o comportamento dos exclusivistas da verdade, daqueles que anunciavam guardá-la frente a todos os outros e a todas as coisas. Em meio à face flagrantemente opressora dos inquisidores de Joana D'arc, que nas cenas se impõem sempre do alto sobre a ré, enfatiza-se o modo como a utilização da angulação em *plongée*

e *contra-plongée*<sup>12</sup> por Dreyer foi fundamental para que o diretor pudesse problematizar a imagem do ser humano como sujeito de valores absolutos, interpretando com a ajuda de um cenário angustiante de viés expressionista o clima sombrio, sufocante e opressor que teria sido mobilizado pelos inquisidores daquele ícone da Guerra dos Cem Anos.

Deste modo, ainda que o direcionamento desta crítica a agentes religiosos possa ter perdido um pouco de sua atualidade para o problema do poder e da dominação, pois o exclusivismo diante da verdade se apresenta mesmo entre grupos sociais e formas de pensamento que não o reivindicam de modo total, como a ciência, estas técnicas de angulação se consolidaram e ainda frutificaram enquanto meios de apreensão das peculiaridades da vida humana por meio fisionomia dos personagens. Através desta e de outras experiências, como a adaptação virtuosa do arquétipo do bufão (ou *clown*) realizada por Chaplin, o cinema revelou uma disposição singular para captar a sucessão dos diferentes estados de ânimo do ser humano já existentes no teatro, ou o que Béla Balázs (2010) chama de “caráter épico dos afetos”, pautando-se nas mudanças dos seus sentimentos em meio ao embate com a vida cotidiana a partir de um determinado contexto de eventos problematizados na narrativa<sup>13</sup>. Nesta e em outras obras igualmente relevantes, Dreyer contribui de maneira singular para o modo como a captura em movimento de detalhes da expressão humana é alçada à condição de elemento estético central da linguagem cinematográfica, a exemplo da expressão de choque de um personagem presenciando a ressuscitação de uma mulher que até então está sendo velada em um caixão, como

11 Conjunto formado por tudo que aparece no enquadramento de uma imagem – personagens, figurino, cenário, etc. O termo é geralmente utilizado para indicar a maneira como cada cineasta pode ter uma maneira particular de construir ou criar uma cena, reunindo de maneira original, técnicas de iluminação, enquadramento da câmera, inserção dos personagens, etc.

12 Técnicas de angulação que consistem, respectivamente, no registro do personagem a partir de uma angulação que o captura abaixo de seu ponto de referência, criando uma situação na qual este aparece fortalecido no contexto da cena, e acima do ponto de referência, no qual ele surge em situação de fragilidade.

13 “Dans le legato de la continuité visuelle, l'expression de l'instant présent porte encore la marque de la précédente, et la suivante s'y dessine déjà; nous ne voyons pas seulement les différents états d'âme, mais le processus mystérieux de la succession elle-même. C'est pourquoi le cinéma apporte quelque chose de tout à fait particulier à travers de ce caractère des affects.” (BALÁZS, 2010, p. 55).

vemos em uma das cenas de *A palavra* (1955).

Podemos dizer o mesmo de sua análise sobre a obra de Antonioni. “Geômetra cartesiano dos sentimentos humanos”, o cineasta italiano era visto por André Setaro como alguém que fez de realizações como a trilogia *A aventura* (1960), *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962) a inserção do domínio da “antinarrativa”, explorando o silêncio nas cenas e os longos tempos mortos como estabelecimentos rítmicos de uma *mise-en-scène* com tonalidades de desdramatização. Ao recusar o padrão de grandes acontecimentos e momentos decisivos à narrativa de parte significativa do cinema norte-americano do período, Antonioni criaria um estilo voltado para a retratação do mal-estar do mundo, da incomunicabilidade, do vazio e da ausência de perspectivas que se abate sobre as relações humanas. Forma e conteúdo, desta medida, são valorizados, sobretudo, quando aparecem juntos e conectados, garantindo que as principais angústias do mundo moderno encontrem significado em uma linguagem inovadora o suficiente para dar conta de suas nuances.

Há, portanto, em Michelangelo Antonioni, uma importância dupla para o cinema, a do ponto de vista do elo sintático (da linguagem), e aquela do elo semântico (do tema). Inovou na sintaxe e inovou, também, na maneira de fazer emergir seus temas recorrentes: a análise perfuratriz da incomunicabilidade na burguesia italiana, o silêncio que se estabelece nas relações humanas, o vazio, e a ausência de perspectivas. (SETARO, 2010, p. 214).

Seja na análise da famosa trilogia de Antonioni ou em cenas-chaves de outros filmes, como o final ou no longo plano-sequência que antecipa a morte trágica de David Locke, personagem de Jack Nicholson em *Profissão repórter* (1975), percebe-se no crítico a tentativa de revelar a interdependência entre as estratégias narrativas aplicadas pelo diretor do filme e as questões humanas que elas revelam no seu desdobramento. A sensibilidade para o cinema que a crítica se propõe a desenvolver, estendendo os efeitos da obra sobre seu público, desta maneira, não se

restringe a uma veneração da arte por si mesma, como mera técnica. No entanto, é sobretudo o *modo como se diz*, o olhar que o diretor de cinema aplica a estas questões aquilo que mais importa se destacado para a compreensão da poética de um filme enquanto fenômeno artístico, sendo a profusão de *formas de se dizer* ou de se expressar a vida humana através da imagem em movimento a maior herança do período de ápice do cinema de autor.

### 2.3 Mimese e organização sequencial na imagem do filme

Em *A significação da cor no cinema*, ao se questionar sobre qual seria o papel ocupado pela cor nos filmes, Setaro (2010b) é bastante direto: o de fazer sentido, de dizer ou expressar coisas que não poderiam ser ditas no filme sem a sua intervenção. Longe de apontar necessariamente para a realidade objetiva ou de tentar refigurá-la como o máximo de perfeição – o que tornaria este recurso um elemento banal na linguagem fílmica – a cor poderia ter um sentido mais psicológico, quando fosse utilizada pelo diretor para ilustrar o modo como os personagens veem o mundo, ou ainda um sentido crítico, quando a visão do próprio diretor sobre trama desse a tônica das interações cromáticas.

Ao seguir este caminho de análise, seja para o evento da cor ou a presença de outros elementos específicos – montagem, planificação, movimentos de câmera e angulação – ou não específicos – vestuário, cenário, iluminação, diálogos, etc. – da linguagem cinematográfica, Setaro parte do pressuposto de que a forma de representação do filme seria caracteristicamente *antimimética*. Neste sentido, o crítico se afasta de visões como a de Georg Lukács, que atribuiria a singularidade desta expressão, na verdade, a uma “dupla mimese”. Na sua *Estética* (1966), Lukács analisa a refiguração fílmica como apresentando uma mimese técnica, oriunda do modo como a operação mecânica do cinematógrafo gera a captura da visualidade da vida cotidiana tal como ela se apresenta aos olhos da câmera, e uma mimese propriamente criativa ou artística, que

interage com esta característica do cinematógrafo para desenvolver a narrativa fílmica<sup>14</sup>. Sob esta orientação, o autor se reporta ao filme como uma expressão artística hábil para capturar e problematizar a vida social cotidiana, já que a representação extremamente diversificada de eventos que envolvem a relação dialética entre indivíduo e a realidade objetiva – como o exercício do trabalho e da produção da subsistência, a interação com outros indivíduos, a expressão e a comunicação através da linguagem – garantida pelo acompanhamento da dinâmica visual e sonora do cotidiano se torna uma das grandes singularidades da imagem fílmica diante deste caráter de dupla mimese da imagem câmera.

Setaro, contudo, percebe a singularidade do cinema de uma outra maneira. Ao entender que o elemento mais importante do filme não é tanto a sua história e os traços da realidade objetiva que ele é capaz de destacar, mas sim o seu caráter de discurso, ou o modo como ele representa e faz evoluir esta história na narrativa, o crítico de cinema atribui à *organização sequencial* e ao modo como evoluem as cenas e sequências de um filme o cerne da sua singularidade expressiva. Ele está longe, neste sentido, tanto daquilo ele chama supervalorização do “enquadramento-signo”, oriunda de uma visão semiológica na qual se valoriza o filme pelos significados que suas cenas ou sequências apresentam isoladamente, quanto do “enquadramento-fato”, presente em visões com viés mais conteudista, como Lukács (1966). Autor que, embora assuma como fundamental o elemento da forma estética, costuma destacar na

análise sociológica do filme o modo como suas cenas nos remetem a fenômenos sociais objetivos.

É verdade que há um certo equívoco na tentativa de Setaro em reivindicar ao cinema um caráter antimimético. Mesmo considerando que é de fato na ordem sequencial, na narrativa ou no conjunto das cenas e sequências de um filme que podemos apreender a singularidade da forma estética, sendo ela elemento sensível mais importante da criação artística, é difícil negar o modo como a representação da relação entre o indivíduo e o mundo se tornou um elemento fundamental a partir do qual esta expressão se desenvolveu e aprimorou suas técnicas. Há entre aquilo que dizem Lukács e Setaro, neste sentido, muito mais uma relação de complementariedade do que de oposição.

Contudo, é importante compreender como Setaro acerta ao trazer a análise da narrativa fílmica sempre e necessariamente para uma perspectiva de totalidade, para uma visão de todo da obra, o que lhe garante mais elementos para fugir da inclinação para o conteudismo presente em figuras como Lukács mas também em Walter da Silveira, fazendo-os exigir das obras um compromisso político com a transformação social das condições materiais da classe trabalhadora. Se observamos, com Setaro, que a mola propulsora da narrativa está menos nas coisas sobre as quais se fala no filme – como o desdobramento da luta de classes ou a dominação de classe – e mais na maneira como o artista expressa uma relação sensitiva com elas, ou, se pensamos o filme como retórica, que

---

14 Quando se propõe a definir a singularidade do cinema e diferenciar o seu processo criativo frente ao de outras artes visuais, como a arquitetura, Lukács (1966) reconhece a existência de uma “dupla mimese” ou dupla refiguração da realidade objetiva na constituição da imagem do filme. De um lado, como em todas as formas de arte, haveria uma intervenção criativa por meio da qual a inventividade do diretor ou realizador de cinema daria forma ao material das imagens com que trabalha. A ação de fundir planos, editar cenas e compor um enredo consistiria, neste sentido, em um conjunto de operações necessárias à realização de um filme, mas que não se diferenciaria fundamentalmente de atividades criativas existentes em outras formas de arte nas quais, por motivos óbvios, este tipo de intervenção é igualmente necessária. Por outro, no caso em especial do cinema e também da fotografia, quando a câmera é ligada, ou quando a fotografia é retirada, tanto ela como o mecanismo do cinematógrafo registram a imagem de tal maneira que, com ou sem intervenções de enquadramento, profundidade ou coloração, o aparelho registra tudo que está no ângulo da imagem com o meu grau de exposição sem que o seu operador precise moldar como na pintura ou na escultura todo e cada contorno que nela se apresenta. Deste modo, este elemento mimético do filme não só completaria o caráter de dupla mimese do cinema, como também condicionaria o modo como o seu outro traço mimético complementar, a mimese propriamente criativa, encontraria espaço na refiguração ou representação fílmica da realidade objetiva.



o que importa mais não é a sua força elocutiva, de expressão adequada de determinados conteúdos, e sim a sua natureza dispositiva, ou a maneira como estes conteúdos apresentam uma determinada ordem artisticamente criativa, vemos que é sobretudo no modo como os artistas sentem e vivenciam as questões apontadas nas obras, como fluem os métodos expressivos a partir do repertório estilístico nelas presentes aquilo que melhor alude à organização das suas estruturas significantes, aquilo que retrata melhor a sua organização sequencial e que se apresenta como a melhor síntese da forma estética de uma obra.

### **A crítica cinematográfica e a relação entre Cinema e Sociedade**

A busca pela autonomia da arte moderna em relação à sociedade e a crise que ela enfrentou (ou em certo sentido ainda enfrenta) diante deste compromisso toma proporções bastante peculiares neste momento histórico, mas isso deriva, em certo sentido, da sua própria forma de constituição enquanto arte. Por um lado, como observamos na *Introdução A Uma Estética Marxista* (1968), de Lukács, a forma estética é sempre a forma de um determinado conteúdo particular, que por sua vez é aprendido pelo artista mediado pela cultura e pelas relações sociais. Do abstracionismo de Kandinsky na pintura ao realismo de Eisenstein no cinema, dinâmicas de claro e escuro, angústias de sobrevivência ou percepções e elementos oriundos da relação entre o artista e o mundo compõem, com maior ou menor evidência para o interlocutor, a composição das obras, não havendo, na arte, pura forma ou expressão livre das percepções e sentimentos que o artista emprega em seus contornos a partir da sua condição humana – mesmo quando estas percepções dizem respeito a questões que envolvem a própria forma estética, como o sentido do belo e o enfrentamento de sua efemeridade.

No entanto, também é verdade que, para imprimir sobre estes conteúdos particulares a sua subjetividade e sensibilidade em meio ao processo

criativo, o artista se distancia relativamente da realidade empírica com a qual ele precisa trabalhar – incluindo aí a sociedade que media a sua apreensão destes fenômenos. A tensão entre o que anima a arte e o seu passado é um traço inerente ao seu processo de constituição, muito embora a obra pronta possa, por vezes, inspirar a ideia de que esta “reproduz” o mundo tal ele existe para além daquilo que cria o artista, algo que no cinema ocorre com bastante frequência. Sem a mediação subjetiva, sem a experiência íntima dos fenômenos através dos quais a obra encontra a sua particularidade, esta não poderia se diferenciar daquilo por que tomou forma, não havendo aí criatividade, forma estética, e conseqüentemente arte. Como nos mostra Adorno (2008), na *Teoria Estética*:

A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. [...] Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. Ela unicamente existe na relação com o seu Outro e é o processo que a acompanha (p. 14).

É sob este prisma que precisamos entender as obras de Walter da Silveira e André Setaro no âmbito da crítica de cinema baiana no século XX e o modo como a análise fílmica os levou a uma teorização das películas problematizando a relação entre cinema e sociedade. Em meio ao dilema para o qual convergem debates sobre a relação entre forma e conteúdo, entre estético e extra-estético, ideia e estilo, narrativa e narração, etc., os dois críticos buscaram interpretar a forma do filme e, para isso, precisaram sair da questão meramente técnica para buscar nele o conteúdo, a política, as questões humanas. Daí, foi que se tornou possível retornar ao diálogo com a forma e tentar estabelecer alguns critérios ou propostas voltadas não apenas para a afirmação do caráter de arte dos filmes como também para a relevância social e política de sua existência. Se para construir suas narrativas os cineastas atravessam estas temáticas sem, no entanto, sucumbir a elas, o que as torna elemento fundamental para

a compreensão do arranjo que eles elaboram nos filmes, a crítica de Setaro e Walter exerce o interesse pelos enigmas da sua forma estética interpretando a sua presença e importância para a constituição das películas.

Em Walter da Silveira, como pudemos observar, a concepção ou a “ideia” do filme, o modo e como o artista imprime nele uma visão de mundo atenta para o caráter político ou social da experiência do indivíduo na vida moderna é um preceito elementar da sua forma de entender o cinema. Para fazer o filme, segundo Walter, o artista não precisa estar atento apenas à problemática da relação com a indústria, à sua condição de mercadoria, mas também ao olhar crítico sobre o mundo que o cineasta precisa imprimir no filme. As diferenças percebidas por ele em relação ao Carlitos de *Luzes da cidade* e *Tempos modernos*, neste sentido, destacam em Chaplin uma forma de construção de um tipo de personagem no cinema menos perdido e inconsciente de seu drama e mais permeado pela experiência das suas condições sociais objetivas, da sua existência como alguém que vive a dificuldade de encontrar sua liberdade em meio a uma vida de exploração do trabalho e sem recursos materiais para sobreviver. Sua visão sobre o cinema de Antonioni também é, neste contexto, reveladora: o diretor se destacaria sobretudo pelo modo como, enfrentando a questão do erotismo, do amor e da exacerbação erótica, projeta criticamente o puritanismo e as contradições da sociedade burguesa.

Setaro, por outro lado, desenvolveu a sua crítica de cinema buscando priorizar mais a forma. Apesar de seguir a tendência francesa de Truffaut, da revista francesa *Cahiers du Cinema* e a referência do próprio Walter da Silveira – sobretudo com a ideia de que o cineasta deve ter uma visão de cinema aliada a uma visão de mundo – o traço que mais embasa sua análise fílmica é sempre o modo como o artista organiza a sua *narrativa* em torno do tema tratado, e não o tema propriamente dito, a relevância social da história ou da *narração* que a obra carrega consigo. Entusiasta do cinema de autor de meados do século XX, o ensaísta

coloca Antonioni no rol dos grandes diretores não apenas por tocar em temas absolutamente sensíveis ao mundo contemporâneo, como a questão da comunicabilidade, mas também por criar uma estética própria para expressar estas questões, sem a qual, como acredita, elas não teriam ganhado a mesma profundidade política a partir do diretor italiano. De geração em geração, os trabalhos de Chaplin, Dreyer, Bergman, Antonioni, Glauber e tantos outros se somariam a um repertório extenso de técnicas e meios para expressar as angústias humanas na imagem do filme e esta acumulação, para além de todas as diferentes temáticas para as quais eles apontaram, seria o fundamento real da linguagem do cinema.

As duas visões sobre o cinema têm, certamente, lacunas e contradições. De um lado, exigência do envolvimento político e crítico para a produção de um filme faz Walter da Silveira incorrer no erro de especular critérios de exequibilidade para a produção cinematográfica, algo que a própria arte procura em sua época negar a todo custo. Por outro, Em Setaro, a negação do caráter mimético da imagem do filme o faz esquecer que é justamente daí que se obteve historicamente a visualidade dos indivíduos travando experiências na vida cotidiana – como observamos na maneira como o elemento da vertigem de altura se torna em Hitchcock uma metáfora para a insegurança em relação à linha que separa o real e o imaginário.

Contudo, sem termos aqui a pretensão de resolver ou mesmo aprofundar estas questões, o importante é perceber que se ao buscarem interpretar a linguagem dos filmes, estes críticos converteram a relação entre os indivíduos e as condições sociais objetivas em um pressuposto seminal de análise fílmica, indo além da mera interpretação ou facilitação do acesso da narrativa fílmica ao público. Eles retiraram, partindo do jornalismo e da crítica cinematográfica, reflexões importantes sobre o que o cinema é enquanto arte, de que maneira se coloca nele esta dinâmica entre a arte e a sociedade, recorrendo a outras referências na história, na filosofia, nas ciências sociais e em outros campos do saber quando necessário. As contradições

presentes na dificuldade de Walter da Silveira em perceber forma e conteúdo dialeticamente, como momentos recíprocos, e a tendência de Setaro em se distanciar do caráter mimético do filme para realçar a importância da forma, são, em diversos aspectos, parte da contradição que a própria arte vive na modernidade. A qual, por sua vez, consiste em ver se desenvolverem largamente as técnicas e estéticas em sua forma ao mesmo tempo em que seu sentido para si mesma se esvai em meio à busca pela independência absoluta diante daquilo que se lhe apresenta como real. Além disso, carece nos críticos o interesse por aprofundar as condições sociais nas quais os cineastas produzem suas obras, problematizando aí o cinema como uma arte que não apenas representa o mundo social como também é condicionada pela história, pelas contradições materiais, pelo imaginário e pela ideologia.

No entanto, é certamente possível notar que, nestes casos em particular, o ensaísmo presente na crítica cinematográfica não se reduziu ao mero papel de estabelecer juízos sobre a adequação das obras à sua proposta autoral. Ela fez da relação entre arte e sociedade um caminho de aprofundamento sobre o caráter socialmente condicionado do cinema, o modo como ele mesmo, e não apenas os fatos apontados nos próprios filmes, são fenômenos que mantêm com a cultura e a vida social uma relação dialética. Afinal, apesar das contradições, estes dois ensaístas extraíram suas reflexões muito a partir do modo como a produção fílmica seria algo que apontaria para o mundo social e, ao mesmo tempo, estaria condicionada pelas dinâmicas de transformação que perpassam a vida em sociedade.

### Considerações Finais

Em meio ao exercício da análise fílmica, a crítica de cinema levou Walter da Silveira e André Setaro a problematizar a linguagem cinematográfica a partir da sua relação com a sociedade. Se a própria crítica de cinema nasceu da crise da arte moderna gerada pelo amplo desenvolvimento de sua forma e, conseqüentemente, de sua relativa

incomunicabilidade com o público, a crítica age na contramão deste fenômeno, fazendo da relação entre a arte e sociedade não apenas algo que a afirma enquanto arte mas, além disso, algo que estrutura a interpretação de seus enigmas.

Este trabalho, todavia, os levou para além da crítica cinematográfica e do ensaísmo. Walter da Silveira fez da reflexão sobre a relação entre a política e os problemas sociais uma prerrogativa de todo cinema que se pretenda imerso nas questões humanas mais profundas, sendo ele um dos grandes responsáveis pelo fomento e pela reflexão sobre as possibilidades oferecidas por este gênero à cultura na Bahia. André Setaro, por sua vez, enquanto crítico, professor e teórico do cinema, dá seguimento à tarefa de fomentar as discussões sobre o cinema enquanto arte no estado, difundindo as particularidades de sua linguagem e analisando as produções que, para além de abordarem temáticas relevantes, deixaram um legado estético para aqueles que se interessam por esta arte visual. Algo que nos mostra como a crítica cinematográfica baiana do século XX acompanhou o largo desenvolvimento das técnicas e práticas no cinema e nos ajudou a compreender e que, longe de ser um ponto de crise, o enfrentamento da sua relação com a sociedade se apresenta na arte e em particular no cinema como um princípio seminal de seu processo de constituição.

### Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BALÁZS, Béla. *L'homme visible et l'esprit du cinéma*. U.E.: Circé, 2010.

CARVALHO, Rafael Oliveira. *Walter da Silveira e a crítica de cinema na Bahia: entre o texto e o contexto*. 2018. 136f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação,

Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.  
Orientador(a): Profa. Dra. Regina Gomes Souza e Silva.

COTRIM, Tamara Chéquer. *Festivais e Mostras de cinema na Bahia contemporânea: Memória e processos de formação cultural*. 2017. 210f. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2017.

LUKÁCS, Georg. *Estética IV: cuestiones liminares de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968.

LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MELO, Izabela de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. 2018. 224f. Tese (Doutorado em Ciências) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

SETARO, André. *Escritos de cinema: trilogia de um tempo crítico vol. 1*. Salvador: EDUFBA, 2010a.

SETARO, André. *Escritos de cinema: trilogia de um tempo crítico vol. 3*. Salvador: EDUFBA, 2010b.

SILVEIRA, Walter da. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero v. 2*. Salvador: Oiti, 2006a.

SILVEIRA, Walter da. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero v. 3*. Salvador: Oiti, 2006b.

SILVEIRA, W. da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro, GB, Brasil: Edições Tempo Brasileiro, 196



# Aspectos da crítica sobre jovens artistas nas páginas do Jornal do Brasil (1950-2000)

Guilherme Marcondes dos Santos <sup>1</sup>

## Resumo

O objetivo deste artigo é compreender como *jovens artistas* / artistas emergentes / artistas em início de carreira foram sendo representados/as/xs nas críticas de arte veiculadas pelo *Jornal do Brasil* (JB) na segunda metade do século XX. Pergunta-se porque o jornal destinou tantos recursos e espaço nas suas páginas para tratar de *jovens artistas* ainda desconhecidos e em processo de legitimação pelo circuito de arte? E, ainda, quais foram os valores acionados para reconhecer e até mesmo consagrar alguns artistas e excluir outros? Essas são algumas das perguntas que levaram ao estudo de três casos típicos da crítica no período analisado, aqui caracterizados como: arte com estirpe; arte com personalidade e magia; e o mercado de arte e a arte jovem. A escolha do JB se deu pela sua importância para a circulação da crítica de arte e legitimação de carreiras artísticas naquela época. O texto utiliza pesquisa realizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, que resultou na escolha de matérias consideradas expressivas dos modos de representação dos *jovens artistas* visuais/plásticos/as/xs ao longo de seis décadas.

Palavras-chaves: Jornal do Brasil; crítica de arte; *jovens artistas*; legitimação; sociologia da arte.

## Aspects of the criticism about young artists in the pages of *Jornal do Brasil* (1950-2000)

## Abstract

The aim of this article is to understand how young artists / emerging artists / early artists were represented in the art criticisms published by *Jornal do Brasil* (JB) in the second half of the 20th century. Asking why the newspaper has allocated so much resources and space in its pages to deal with young artists still unknown and in process of legitimation by the art circuit? And, what were the values applied to recognize and even consecrate some artists and exclude others? These are some of the questions that led to the study of three typical cases of criticism in the analyzed period, characterized here as: art with strain; art with personality and magic; and the art market and young art. The choice of JB was due to its importance for the circulation of art criticism and legitimation of artistic careers at that time. The text uses a research carried out in the Hemeroteca Digital of Biblioteca Nacional Library, in Rio de Janeiro, which resulted in the choice of subjects considered expressive of the modes of representation of the young visual/plastic artists during six decades.

Keywords: *Jornal do Brasil*; art criticism; young artists; legitimation; sociology of art.

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando (com bolsa PNPd/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ.

## Introdução<sup>2</sup>

A crítica de arte não é novidade. Suas origens remontam ao século XVIII quando críticos<sup>3</sup> literários escreviam sobre arte. A crítica de caráter generalista, segundo Terry Eagleton (1991) foi dando lugar à especialização e profissionalização, processo que atingiu o seu auge em meados no século XX. Com o surgimento de especialistas, critérios mais *rígidos e técnicos* passaram a ser usados para a avaliação e julgamento dos trabalhos de arte. O papel do crítico de arte ganhou visibilidade e importância no sistema artístico, contribuindo para a criação de um novo léxico e o fortalecimento do processo de legitimação de artistas e instituições. Os críticos de arte foram então reconhecidos como autoridades com prerrogativas especiais para o exercício judicativo no campo da arte, nas palavras de Pierre Bourdieu (1996; 2011), ou um *mundo da arte*, nos termos de Howard Becker (2008).

O espaço concedido aos críticos nas páginas dos jornais foi crucial para o florescimento da crítica de arte. Desde a segunda metade do século XVIII, a imprensa foi a condição sem a qual aqueles profissionais não teriam podido intermediar a relação entre artistas e o público, atuando como tradutores das questões artísticas<sup>4</sup> e fazendo circular suas ideias sobre a arte<sup>5</sup>. Os críticos de arte se tornaram atores

imprescindíveis para a circulação de nomes de artistas e conhecimentos sobre suas obras. Com a profissionalização começaram a trabalhar no limite entre a arte e a ciência, buscando entender a chamada *liberdade artística*<sup>6</sup> a partir de conceitos das mais diversas áreas do saber.

A legitimação de artistas e suas práticas ficou em larga escala na dependência do juízo positivo ou negativo da crítica que veiculavam sobre artistas jovens ou reconhecidos(as/xs) e consagrados(as/xs). Figurar positivamente no texto de um(a/x) crítico(a/x) de arte com destaque na imprensa poderia ser o trampolim para a legitimação de artistas iniciantes / artistas emergentes / *jovens artistas*, bem como fundamental para a manutenção de carreiras artísticas já estabelecidas. Ao mesmo tempo, figurar negativamente na crítica feita por um(a/x) profissional da crítica de arte poderia contribuir para arruinar uma carreira. Destarte, nos anos de 1950 e 1960, os(as/xs) críticos(as/xs) de arte passaram a ter papel determinante para a definição dos caminhos a serem seguidos no universo das artes visuais (OGUIBE, 2004, p. 15) e na legitimação de artistas (MARCONDES, 2014).

## Caminhos da crítica de arte

No contexto brasileiro, o crítico de arte e

2 Este artigo apresenta algumas questões discutidas em minha tese de doutorado *Arte e Consagração: Os Jovens Artistas da Arte Contemporânea*, defendida em maio de 2018, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. A escolha dos textos analisados neste artigo foi feita a partir de levantamento e estudo dos exemplares do JB depositados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, começando pela combinação das palavras “jovem” e “artista”, que indicou mais de 1000 matérias sobre o assunto.

3 Opta-se aqui por não utilizar uma marcação de gênero inclusiva de mulheres e indivíduos não-binários pois, ao que se sabe, os primeiros críticos de arte que contribuíram para a profissionalização da crítica eram homens que se auto-identificavam de acordo com seu gênero de nascimento. Mas a marcação de gênero mais inclusiva é utilizada em outras partes do texto, afinal, após seu surgimento e profissionalização também se contou, por exemplo, com a atuação de mulheres fazendo crítica de arte profissionalmente.

4 Em *O Público de Arte e o Crítico* (1975), o curador, crítico de arte e historiador da arte Henry Geldzahler, diz que: “Foi apenas quando houve um falso passo para a democratização da arte, no século XIX, que o crítico profissional tornou-se necessário, como uma espécie de amortecedor, colocado entre o pintor e o público. Estabeleceu-se assim uma nova profissão, a de intérprete de arte para o grande público”. (GELDZAHLER, 1975:76).

5 Vale lembrar que esta circulação se limitava ao público alfabetizado, que no caso brasileiro, em meados do século XX, não dizia respeito a maioria de sua população, que comprava e lia jornais.

6 Uma liberdade que pode ser compreendida como relativa, já que se dava no século XX como anteriormente, e mesmo atualmente, a partir de regras pré-estabelecidas na interação entre os diferentes atores profissionais da arte e as instituições artísticas. Com isso busca-se argumentar que apesar da ideia de liberdade permear a produção artística, estão sujeitas às regras de funcionamento do sistema artístico.

militante de esquerda, Mário Pedrosa (1900-1981) é considerado uma figura *modelar*. Sua atuação no campo da arte e, especialmente, sua crítica veiculada em colunas de jornais é apontada como um alvo a ser perseguido. De sua atuação, em meados do século XX, merece destaque sua aproximação com o grupo de artistas concretistas e neoconcretistas da cidade do Rio de Janeiro, com os quais o crítico estabeleceu vínculos fortes e sobre os quais escreveu em favor de sua legitimação. Desta forma foi se inserindo ele próprio como crítico de arte na história da arte brasileira. Artistas como Abraham Palatnik (1928-), Almir Mavignier (1925-2018), Hélio Oiticica (1937-1980), Ivan Serpa (1923-1973), Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004) se tornaram cânones da arte brasileira, tendo Pedrosa incentivado e defendido as linguagens artísticas inovadoras que marcaram seus trabalhos.

Todavia, mudanças radicais alteraram as estruturas e regras do sistema artístico com o advento da arte contemporânea, na década de 1960; uma transformação progressiva e conectada com alterações ocorridas em outros âmbitos da sociedade, sobretudo, o surgimento da *internet*, que implicou em modificações substanciais envolvendo indivíduos e sociedades global e localmente (CASTELLS, 1999). Além disso, a arte contemporânea como um *novo paradigma* alterou os modos de conceber, produzir, receber e comercializar os trabalhos artísticos, destituindo as obras de seu caráter objetual e deslocando o lugar de importância da crítica veiculada pelos jornais (ver: HEINICH, 2014). Tais mudanças acarretaram a emergência de um novo sistema de regras e novos profissionais das artes passaram a ser solicitados a fim de integrar uma estrutura condizente com as regras da arte contemporânea. No bojo destas transformações surgiram os(as/xs) curadores(as/xs) responsáveis pela concepção e realização de exposições, que vem se destacando cada vez mais no campo artístico pelo desempenho do papel de reconhecer e legitimar artistas e instituições.

Em *Transformação: A Crítica de Arte Visuais nos Jornais Cariocas nos Anos 90* (2008), Mauro

Trindade revela o arrefecimento da crítica de arte nos jornais cariocas nos anos de 1990, situação similar a que percebia em outros contextos dentro e fora do Brasil. Esta transformação, que se deu em virtude de novas demandas do mercado editorial, alterou o espaço e o teor das críticas de arte nos periódicos. Em substituição ao que Trindade chama de uma *crítica de arte militante*, surgiu o chamado *jornalismo cultural*, modificando uma das principais, se não a principal prerrogativa da crítica de arte, de intermediar as relações entre a arte e o público. Trindade argumenta que o *jornalismo cultural* seria “[...] o segmento do jornalismo responsável pela cobertura da produção e da circulação de bens culturais na sociedade” e cuidaria “[...] das reportagens sobre teatro, cinema, literatura, música, dança, artes visuais, gastronomia, televisão, ciências humanas e assuntos referentes aos órgãos e instituições que atuam nesses campos. Ainda transborda para moda, arquitetura, automóveis e comportamento, conforme o enfoque das reportagens específicas” (TRINDADE, 2008, p. 29). É possível dizer, então, que o mencionado *jornalismo cultural* é parte de uma rede de institucionalização da arte, no entanto, seu teor se distingue da chamada *crítica de arte militante*, própria do período auge da profissionalização da crítica de arte e praticada, para citar o caso brasileiro, por críticos como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar (1930-2016). Através de seus textos críticos publicados nos jornais, estes críticos profissionais não apenas divulgavam uma agenda cultural ou anunciavam fatos ocorridos no âmbito da produção artística, seus trabalhos reuniam uma gama de conceitos e saíam em defesa de artistas, linguagens estéticas e instituições. Eram, neste sentido, partidários e informativos. E, os textos vinculados ao *jornalismo cultural*, podem ser compreendidos como mais informativos que partidários<sup>7</sup>.

Em *Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade* (MARCONDES, 2014) analiso o debate contemporâneo que apregoa o fim da crítica como atividade profissional de relevância para a legitimação de artistas e instituições em detrimento da curadoria de exposições. Ao longo do trabalho

foi possível perceber que enquanto os(as/xs) curadores(as/xs) de exposições passaram a ser vistos(as/xs) como estrelas do mundo da arte em detrimento dos artistas (AMARAL, 2006)<sup>8</sup>, também deslocaram os(as/xs) críticos(as/xs) de arte de seu lugar privilegiado. A pesquisa mostrou que profissionais das artes visuais passaram a ter uma atuação múltipla. Neste sentido, é cada vez mais comum que curadores(as/xs) atuem como críticos(as/xs) e/ou professores(as/xs) ou que artistas sejam curadores e, também, por vezes professores(as/xs).

### A crítica de arte na segunda metade do século XX: casos típicos

Considerando as mudanças ocorridas no campo da crítica, este artigo empreende um retorno ao período em que a crítica de arte era *por excelência* uma das atividades legitimadoras do campo artístico, com o objetivo de compreender como os(as/xs) *jovens artistas*<sup>9</sup> eram retratados. Afinal, a crítica de arte teve um papel consagratório de relevância e este retorno histórico pode contribuir para a análise dos processos de transformação do sistema artístico.

Interessa saber como se faziam reconhecer como artistas profissionais, através das palavras dos(as/xs) críticos(as/xs) de arte, aqueles(as/xs) até então “desconhecidos” do circuito artístico. Além disso, busca-se averiguar o porquê de críticos(as/xs) consagrados(as/xs), que possuíam espaço nas disputadas páginas dos jornais, se ocupavam da produção estética dos jovens. Minha hipótese é de que havia (e ainda existe) um *interesse institucional pela novidade* (MARCONDES, 2018), que se define pela renovação de gerações de artistas ao longo do tempo a partir de uma busca constante pela novidade da criação artística que se crê estar na prática e criatividade dos jovens<sup>10</sup>.

A seguir aponto algumas características da crítica de arte na segunda metade do século XX no *Jornal do Brasil*<sup>11</sup>, que por ter sido um dos principais veículos da crítica de arte do país, pode elucidar as questões postas por este trabalho.

#### 1 – Arte com Estirpe

Em diversas matérias publicadas no *Jornal do Brasil* percebe-se que seus autores mostravam ao público as qualidades de um(a/x) artista jovem. Recorriam, por vezes: 1) ao currículo dos(as/xs)

7 Cabe destacar, portanto, o papel de Pedrosa, especialmente, no processo de legitimação dos(as) chamados(as) artistas concretistas da cidade do Rio de Janeiro, e o de Gullar na legitimação dos(as) artistas neoconcretistas. Suas contribuições não se deram apenas através da divulgação de exposições, mas dos textos que publicavam acerca destes(as) artistas e em apoio às linguagens estéticas que fundavam. Ferreira Gullar, inclusive, atuou na redação do *Manifesto Neoconcreto*, publicado em março de 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, ao lado dos(as) artistas que buscavam romper com as linguagens artísticas até então vigentes. Já Pedrosa protagonizou uma peleja nos jornais com Quirino Campofiorito (1902-1993) acerca da produção de artistas considerados loucos, pois ao primeiro tais produções poderiam ser consideradas detentoras de um caráter artístico legítimo para o campo da arte, e ao segundo esta produção não deveria ser assim considerada pois faltaria uma intencionalidade artística por parte de seus produtores (VILLAS BÔAS, 2008). Estes críticos podem ser, desta forma, encarados como responsáveis por textos críticos de caráter *militante*, pois levavam à *esfera pública* os debates em torno às questões próprias do mundo da arte tomando posicionamentos partidários sobre artistas, linguagens estéticas, conceitos e instituições.

8 A crítica de arte, curadora e professora Aracy Amaral, apresentou, em 1988, no Museu de Arte Moderna de Nova York o texto *O Curador como Estrela* (2006), trabalho em que a autora trata da ascensão da curadoria. Para Amaral: “(...) assim como vivemos uma época de cinema de diretores – e não cinema de histórias e autores –, nas artes visuais também vivemos, ao que parece, um tempo de exposições de curadores, e não mais de artistas. Os grandes personagens do meio artístico internacional parecem ser, de fato, os curadores. Parece importar, portanto, menos a obra de arte em si, e o artista que se coloca como seu autor, mas a manipulação dos movimentos artísticos pelos curadores que produzem esses eventos milionários que provocam filas diante de museus, centros culturais, Bienais ou Documentas”. (AMARAL, 2006, p. 51).

9 *Jovem artista* é uma categoria construída a partir de pesquisa realizada para a tese (MARCONDES, 2018), sobre o processo de legitimação dos denominados jovens artistas / artistas emergentes / artistas em início de carreira. Estas categorizações são tomadas como sinônimas e entrecruzam idade e tempo de carreira dos(as/xs) artistas em processo de construção de carreira, em busca de visibilidade e legitimidade.

10 Consultar capítulo 8 da tese *Arte e Consagração: Os Jovens Artistas da Arte Contemporânea* (MARCONDES, 2018).



artistas, destacando o nome de seus professores; 2) vinculavam tais artistas à historiografia da arte, conectando sua produção a artistas considerados como “grandes mestres”; 3) recorriam também à opinião de outros profissionais das artes visuais/plásticas para corroborar seus próprios comentários; e, 4) finalmente apontavam o nome de parentes renomados no mundo artístico, caso o(a/x) jovem focalizado(a/x) pela crítica os tivesse entre seus familiares. O pertencimento a uma linha de sucessão de artistas marcou, portanto, o reconhecimento de muitos(as/xs) jovens, distinguindo-os(as/xs) daqueles(as/xs) que não tinham tal capital.

Em *Benjamin Silva, Jovem Pintor*, publicado em 24 de abril de 1957, o crítico de arte Mário Pedrosa focaliza o trabalho de Benjamin Silva (1927-) artista cearense a quem tece inúmeros elogios. No texto, o crítico não deixa de mencionar o artista e cenógrafo Tomás Santa Rosa (1909-1956), professor de Silva, que acabara de falecer. Sublinhando a recente orfandade artística de Silva, Pedrosa afirma: “Quando Santa Rosa morreu, Silva era seu aluno. Compreenda-se assim a orfandade em que ficou o moço do Ceará, ao perder um mestre como o Santa, tão penetrante, tão seguro na observação, tão atento às pequenas coisas decisivas, tão finalmente fraterno e carinhoso para os amigos e discípulos, se não para todos que tiveram a fortuna de

com ele lidar [...]”. (PEDROSA, 1957a, p. 08). O aprendizado com Santa Rosa aparece assim como uma espécie de selo de qualidade, atestando a qualidade artística do jovem Benjamin Silva.

Além disso, Mário Pedrosa relacionou os trabalhos do artista às obras de Henry Matisse (1869-1954) e Georges Braque (1882-1963):

[...] A pintura que Benjamin Silva nos apresenta é, ainda, naturalmente elementar. O pintor ainda está em começo. E deixa ver, a cada passo, as origens e influências que pesam, ou pesaram, sobre ele. As de Matisse e de Braque preponderam. Não estamos dizendo isso com reprovação. Verificamos o fato e verificamos com ele que Silva é ainda um pintor em formação. Mas com talento [...] (PEDROSA, 1957a, p. 08).

Outro exemplo que merece destaque evidencia como os críticos mobilizam a opinião de outros críticos em seus textos. Em *O Jovem Antonio*, publicado em 18 de dezembro de 1964, o crítico de arte Harry Laus (1922-1992), apresentava o então *jovem artista* Antonio Manuel Lima Dias, mais conhecido por Antonio Dias (1944-2018):

Há dias, conversando com o pintor Frans Krajcberg, mostrava-se ele um pouco desiludido com o movimento das artes plásticas brasileiras, pela falta de um sentido de renovação, de pesquisa de

---

11 Os textos publicados no *Jornal do Brasil* e aqui analisados são: AYALA, Walmir. Um Nôvo Pintor Mineiro. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 25 de junho de 1968; AYALA, Walmir. O Diálogo Difícil. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 19 de agosto de 1973; AYALA, Walmir. O Impacto do Novo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 22 de agosto de 1973; BESADA, Antonio. Estamos Apresentando Nelson Porto Jovem e Promissor Artista Brasileiro. *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, p. 03, 02 de dezembro de 1981; COMODO, Roberto. A Fada do Efêmero. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 05, 28 de outubro de 1989; FORTES, Márcia. O Marchand da ‘Nova Arte’. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 08, 11 de agosto de 1993; GARCIA, Sérgio. Independência ou Arte. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 22-23, 24 de março de 1991; GOMES, João Paulo. Criando em Bytes e Pixels. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 08, 08 de novembro de 2003.; *Jornal do Brasil*. Com Genaro de Carvalho a Tapeçaria Começa no Brasil. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 01, 28 de outubro de 1956; LAUS, Harry. O Jovem Antonio. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 05, 18 de dezembro de 1964; MARTINS, Ana Cecília; ABREU, Gilberto. Na Fila para Ser Novo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 01-02, 19 de março de 2000; OLIVEIRA, Bárbara. Em Osso de Peixe, Raras e Estranhas Esculturas. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 06, 30 de outubro de 1984; PASSI, Clara. O Fenômeno das Coisas Mundanas. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 12 de outubro de 2008; PEDROSA, Mário. Benjamin Silva, Jovem Pintor. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 08, 24 de abril de 1957; PEDROSA, Mário. Krajcberg, Prêmio de nossa Pintura. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 06, 20 de novembro de 1957; PEDROSA, Mário. Os Projetos de Hélio Oiticica. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 02, 25 de novembro de 1961; PONTUAL, Jorge. Paulo Laender. *Jornal do Brasil*, Serviço, Rio de Janeiro, p. 06, 08 de dezembro de 1978; REIS, Paulo. Lista Deixa Dois de Fora. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 06, 10 de fevereiro de 1994.

novos meios de expressão mais de acordo com o que se realiza em outras partes do mundo. Estava profundamente decepcionado com o nível do Salão Nacional, onde o sentido de imitação prolifera, os artistas se contentando em atingir um grau de virtuosismo que consiga, de certa forma, aproximar-se, atingir ou mesmo ultrapassar os mestres e guias de sua inspiração.

Pouco antes, os mesmos pensamentos nos foram expostos pelo crítico francês Pierre Restany, quando de sua passagem pelo Rio. Vindo de Buenos Aires, pôde comparar os dois centros, em seu sentido artístico, para concluir que o movimento da capital portenha e a obra de alguns argentinos deixa nosso País em estágio inferior.

São duas opiniões respeitáveis as que registramos. Quando apareceu Antonio Dias, com a exposição montada atualmente na Galeria Relêvo, novamente estes dois nomes se aliam para outras conclusões. Restany viu a obra do *jovem artista* e preparou a apresentação, num atestado da importância que concede a seu trabalho. Krajcberg mostrou-se então mais otimista pois, apesar de reconhecer certas fontes de influência de artistas italianos e espanhóis, também reconheceu a dose de audácia, de independência e sentido de renovação existentes nos quadros de Dias. Falou-nos que se houvessem uns quinze pintores como Antonio Dias poderia ser feito um movimento significativo em nossas artes [...] (LAUS, 1964, p. 05).

A partir de uma visão negativa acerca da produção artística apresentada no antigo *Salão Nacional de Belas Artes*, Harry Laus menciona as opiniões do pintor Frans Krajcberg (1921-2017) e do francês Pierre Restany (1930-2013) para endossar sua crítica negativa e apresentar o jovem Antonio Dias como uma promessa das artes visuais, que poderia renovar o cenário artístico nacional. Diferentemente de Pedrosa, que se vale do falecido mestre do artista para apresentar Benjamin Silva ao público e também relaciona o trabalho de Silva ao de Braque e Matisse, Harry Laus mobiliza a opinião de especialistas a fim de apoiar sua decisão de escrever um artigo apresentando Antonio Dias como um *jovem artista* com potencial para alterar os rumos da

arte brasileira. Entretanto, de modo semelhante, tanto Pedrosa quanto Laus vinculam os *jovens artistas* a alguma linhagem artística. Laus recorre aos especialistas e, em seguida, mesmo que indiretamente, vincula Dias aos profissionais das artes que reconhecem nele um talento promissor, ao passo que Pedrosa associa diretamente Silva a seu antigo mestre Santa Rosa e a artistas consagrados como Braque e Matisse.

Em outros artigos analisados, é feito o mesmo tipo de vinculação através da opinião de profissionais legitimados das artes. Em *Estamos Apresentando Nelson Porto Jovem e Promissor Artista Brasileiro*, publicada em 02 de outubro de 1981, o crítico Antônio Besada afirma: “[...] Críticos como Flavio Aquino, Janez Gartnar, Paschoal Carlos Magno e outros já aplaudiram o *jovem artista*” (BESADA, 1981, p. 03). Do mesmo modo, no artigo *Lista Deixa Dois de Fora*, sobre a lista com os nomes de artistas participantes da 22ª *Bienal Internacional de São Paulo*, o crítico Paulo Reis afirma que: “[...] A inclusão de Fernanda Gomes, uma *jovem artista* – pode ser considerada uma artista dos anos 90 – já bastante respeitada por antigas e novas gerações [...]” (REIS, 1994, p. 06). Apesar de não dar os nomes dos profissionais que elogiam e acreditam na obra de Gomes, o artigo dá a ver a aprovação da artista por diversos críticos, corroborando meu argumento.

Outro modo de filiar *jovens artistas* a uma linhagem artística é indicar influências de artistas consagrados nas obras dos *jovens artistas*. Constrói-se deste modo uma espécie de diálogo entre o(a/x) artista em início de carreira e algum(a/x) artista e/ou alguma corrente artística reconhecida e legitimada, fato este que atestaria a qualidade de suas pesquisas estéticas, de suas obras, tornando-os(as/xs) dignos(as/xs) da atenção do público especializado ou não. Os artigos de autoria do crítico de arte e literatura Walmir Ayala (1933-1991) sobre o artista goiano Siron Franco (1947-) são exemplares neste sentido. O *Impacto do Novo*, publicado em 22 de agosto de 1973, trata da exposição do artista, à época com 26 anos, na então Galeria Intercontinental, em Ipanema no Rio de Janeiro.

Em *O Difícil Diálogo*, publicado dias antes, em 18 de agosto, Walmir Ayala recomenda a visita à mostra e comenta o talento de Franco. Em ambos artigos o crítico aponta o que seria a ascendência artística de Siron Franco. No primeiro texto, Ayala diz que: “Premiado na extinta Bienal da Bahia, Siron revela-se um descendente de Bosch, um revisor, em certa fase, da fantasia de Grassmann, acrescentando a tudo isto um toque muito especial (e atual) sobretudo à comunicação e ao difícil diálogo do homem contemporâneo comprimido pela máquina e o desastre [...]” (AYALA, 1973a, p. 02). E, no segundo texto mencionado segue a mesma argumentação: “[...] Um Bosch sem assombração, colocando na postura de seus monstros do irracional, as questões mais pertinentes com a realidade existencial do mundo contemporâneo. Descendente artístico de um Bosch ou de um Grassmann, não possui nem a perversidade orgíaca do primeiro nem a natureza de puro sonho do segundo” (AYALA, 1973b, p. 03).

Hieronimus Bosch (1450-1516), pseudônimo do artista renascentista, nascido na Holanda sob o nome Jeroen van Aeken, e o artista, do interior de São Paulo, Marcelo Grassmann (1925-2013), são acionados por Walmir Ayala para mostrar o que seria a ascendência artística de Siron Franco. Não havendo espaço para a repetição mas para a inovação, Franco e suas obras estariam situados no espaço legado por Bosch e Grassmann; sendo Franco responsável por algo novo com qualidade artística, afinal, seria um trabalho inovador e ao mesmo tempo embasado historicamente por sua proximidade com as obras de Bosch e Grassmann.

Os textos de Walmir Ayala e de Mário Pedrosa referidos acima são representativos da vinculação necessária de *jovens artistas* à historiografia da arte. Roberto Pontual faz o mesmo tipo de apresentação das obras de Paulo Laender: “E se a sua obra mantém evidentes pontos de contato com as de Franz Krajcberg e José Zanine, a proximidade, no caso, não se dá por preguiça ou

subserviência de Paulo Laender, e sim porque a ele igualmente interessa um veio de recuperação ecológica, no qual a riqueza expressiva da madeira constitui o ponto de partida” (PONTUAL, 1978, p. 06). Neste sentido, a referência às influências e ascendências parece ser uma das formas de garantir a qualidade dos trabalhos dos *jovens artistas* apresentados/revelados.

Uma outra forma de apresentação de *jovens artistas* é a menção a membros de suas famílias conhecidos publicamente pelas suas atividades artísticas. Em 1961, ao focalizar o *jovem artista* Hélio Oiticica (1937-1980), no artigo *Os Projetos de Hélio Oiticica*, Mário Pedrosa afirma: “Deve-se aplaudir, calorosamente, o MAM do Rio de Janeiro, por acolher uma experiência como a desse *jovem artista* de talento, que é Hélio Oiticica” (PEDROSA, 1961, p. 02), se referindo à instalação *Cães de Caça*, de autoria de Oiticica. Saudando o projeto, o museu e o *jovem artista* (vinculado a correntes artísticas defendidas por Pedrosa), o crítico diria ainda: “Hélio Oiticica, *jovem artista* austero, como convém a neto de anarquista ilustre, traz ao nosso museu uma de suas últimas ideias, fruto pessoal do desgarramento coletivo dos concretistas, quando organizaram, sob a liderança Ferreira Gullar-Lygia Clark, o grupo neoconcreto” (PEDROSA, 1961, p. 02).

Embora não se alongue acerca dos laços consanguíneos de Hélio Oiticica, Pedrosa julgou necessário se referir ao avô do artista, naquele momento já falecido, o filólogo e teórico anarquista, José Oiticica (1882-1957). Além disso, Pedrosa aponta outra vinculação de Oiticica, desta vez aos artistas concretistas e neoconcretistas, a quem ele próprio estava relacionado naquele momento. Além dos elogios feitos pelo crítico ao *jovem artista*, em seu artigo<sup>12</sup>, a produção estética do jovem Oiticica é relacionada a suas heranças familiares e ao grupo de artistas concretistas e neoconcretistas de forma a corroborar a qualidade de suas obras.

Segue ainda outro exemplo da utilização dos laços familiares com a finalidade de demonstrar

12 Não esqueçamos do privilégio que é a um *jovem artista* ter sua obra divulgada em jornais de grande circulação.

a qualidade da produção de *jovens artistas*. Trata-se do artigo *A Fada do Efêmero*, publicado em 28 de outubro de 1989 por Roberto Comodo, sobre a *jovem artista*, Jac Leirner (1961-). Com 28 anos, a artista constava entre os participantes da 20ª *Bienal de São Paulo* e já havia participado da 17ª edição do evento em 1983. O artigo avalia as obras da artista e de sua formação em artes, trazendo a opinião de outros artistas sobre o trabalho da jovem, a exemplo de Cildo Meireles (1948), à época um artista já consagrado e Leda Catunda (1961), uma *jovem artista* como Jac Leirner. Ademais, se refere aos laços de parentesco de Jac Leirner:

[...] Jac não se sente incluída em nenhuma geração, nem mesmo na famosa Geração 80, que nasceu no Rio e englobou artistas paulistas. Ela até teve uma vivência marginal e underground. O fato marcante mesmo é que Jac nasceu numa tradicional família de artistas. Seu pai, um industrial do setor têxtil, dono da confecção Tricolã, é um grande colecionador de art déco e de arte brasileira da década de 50, principalmente dos movimentos concreto e neoconcreto. Sua tia-avó, Felícia Leirner, é escultora; e o pintor Nelson Leirner e a crítica Sheila Leirner são primos em segundo grau de Jac, que ainda tem uma irmã, Betty, poetisa, e uma tia, Janete Musati, artista plástica [...] (COMODO, 1989, p. 05).

Efetivamente, Jac Leirner faz parte de uma família de artistas e esta esfera é evocada como uma instância de legitimação de sua produção, sua formação e sua aptidão para às artes visuais. Entretanto, cabe dizer que, de fato, o pertencimento à família Leirner não garantiria que Jac Leirner se tornasse uma artista, muito menos uma artista com trabalho reconhecido e legitimado pela esfera da arte. Aqui interessa o fato de que os vínculos familiares aparecem nas notícias analisadas, o que indica sua relevância para apresentação de *jovens artistas* e, igualmente, atestar a qualidade de sua produção artística.

Os quatro modos de argumentação discutidos neste subitem atrelam artistas a algum tipo de linhagem artística que seria responsável por

atestar seu talento. É como se sua capacidade de inovar e mesmo a qualidade de seus trabalhos necessitassem de um selo de qualidade, o qual é oferecido pelos críticos de arte e jornalistas culturais a partir da confirmação das origens de tais artistas.

## 2 – *Personalidade e Magia*

Características encaradas como positivas são usualmente utilizadas para definir a personalidade dos indivíduos, como, por exemplo, sinceridade ou dedicação. Estas características aparecem com frequência nos perfis de *jovens artistas* nos textos de jornal aqui analisados. Ademais, são frequentes as referências a expressões de cunho religioso e a menção a deuses e dádivas, quando se fala do talento dos artistas. Características de personalidade e dons divinos são, deste modo, atrelados aos *jovens artistas* e às novidades que apresentariam em seus trabalhos.

Em 28 de outubro de 1956, o artigo intitulado *Com Genaro de Carvalho a Tapeçaria Começa no Brasil*, sem autoria atribuída, ganhava as páginas do *Jornal do Brasil*. Nele são focalizadas a carreira e a produção do artista Genaro de Carvalho (1926-1971), relatando a saga do artista que, aos 30 anos, conseguiu inventar uma nova técnica para produzir tapeçarias. Além de sublinhar a formação do artista em Paris, Veneza e na Bahia, o artigo traz as opiniões do pintor francês Jean Luçart (1892-1966), do poeta Manuel Bandeira (1886-1968) e do pintor brasileiro José Pancetti (1902-1958) para argumentar que Genaro de Carvalho seria “[...] um dos artistas mais expressivos e de maior significação da nova geração brasileira” (JORNAL DO BRASIL, 1956, p. 01), em frase atribuída a Pancetti. E, em dado momento, o texto se remete à dedicação de Carvalho a sua arte: “[...] O pintor Genaro de Carvalho pioneiro da tapeçaria mural do Brasil não tem encontrado sempre um caminho fácil para realizar sua arte. E muitas vezes quase que o desânimo consegue abater e destruí-lo. [...] Mas ele se dedicara ao seu ofício como quem entra para uma religião [...]” (JORNAL DO BRASIL, 1956, p. 01). A palavra “dedicação” significa



desprendimento de si próprio em favor de outrem ou de alguma ideia<sup>13</sup>. Ao falar de Genaro de Carvalho como um artista dedicado, qualifica-se positivamente o artista que, insistindo em sua proposta estética, logrou criar uma técnica favorável à produção de seus trabalhos: “Genaro de Carvalho é uma força que realiza uma arte pessoalíssima cheia de incessante paixão e sobretudo honesta” (JORNAL DO BRASIL, 1956, p. 01).

No mesmo sentido, é possível fazer referência ao artigo *Krajcberg, Prêmio de nossa Pintura*, publicado por Mário Pedrosa em sua coluna no *Jornal do Brasil*, em 20 de novembro de 1957. Pedrosa diz que Frans Krajcberg<sup>14</sup>, acabara de receber o prêmio de pintura nacional oferecido pelo júri da 4ª *Bienal Internacional de São Paulo*, muito embora fosse de origem polonesa. O crítico não nega o talento de Krajcberg, que estaria “[...] em condições de receber o prêmio. É um jovem e bom pintor em ascensão [...]” (PEDROSA, 1957b, p. 06). Entretanto, discorre sobre o fato de que as pinturas do artista ainda não apresentariam as influências do contexto brasileiro. Dirá o crítico sobre o artista, à ocasião com 36 anos:

Trata-se de uma personalidade forte e de um *jovem artista* de talento e sério. Se ele ficar por aqui, e é o que desejamos, irá sua arte sofrer modificações sugeridas pelo clima espiritual artístico ora predominando nas nossas paragens? Compreendam-me: não quero, não instituo nem peço que Krajcberg se meta a mudar de maneira. Isto seria estultícia de minha parte. Não direi mesmo que ele ficará “melhor” se assim fizer. O que ele deve fazer acima de tudo é ser o que é, é continuar trabalhando com os talentos e a sinceridade que Deus lhe deu (PEDROSA, 1957b, p. 06).

Personalidade forte, seriedade, sinceridade e talento. Como no caso de Genaro de Carvalho,

os adjetivos atrelados à personalidade do artista são acionados para qualificá-lo. Mas, no caso da crítica a Krajcberg, o aspecto religioso aparece: o talento do artista e a sinceridade expressa em sua obra teriam sido legados por um deus que ungiu o artista e lhe deu o talento indispensável para fazer sua arte.

Os artigos referidos até aqui, para tratar das características de personalidade dos *jovens artistas*, veiculados nos artigos do *Jornal do Brasil* são de décadas atrás (de 1950 e 1960). Mas para que o(a) leitor(a/x) não pense que se trata de uma tendência histórica e já superada, traz-se o artigo *Criando em Bytes e Pixels*, de João Paulo Gomes, publicado em 08 de novembro de 2003. O texto trata da exposição *Olhómetro*, com obras do artista Cirilo Quartim, destacando os trabalhos em que o artista utiliza o computador como ferramenta para produção de suas obras:

[...] Deixando o mouse de lado, Cirilo resolveu pegar no pincel para transportar uma das infogravuras para a fachada de 110 m<sup>2</sup> do Espaço Cultural, na Avenida W3. Durante os sete dias de trabalho, debaixo de sol e chuva, os amigos apareceram para ajudar, carregando escadas e tintas. O processo foi registrado em vídeo e em fotografias, já disponíveis na página do artista na internet (www.olhometro.cjb.net) [...] (GOMES, 2003, p. 08).

Interessante, neste caso, é perceber que, embora não mencione características como a dedicação, este aspecto não está de fora: o autor sublinha o esforço do artista que enfrenta intempéries para concluir seu trabalho, valorizando o esforço do artista.

Outro texto que evidencia a evocação de uma dimensão mágica e religiosa é *Um Novo Pintor Mineiro*, de Walmir Ayala sobre Sebastião Januário, conhecido por Januário (1939-):

13 Verbete do termo dedicação consultado no dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/dedica%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 17 de janeiro de 2018.

14 Lembrando que Frans Krajcberg, em artigo anteriormente citado, teve sua opinião acerca da produção de Antonio Dias levada em consideração por já ser, em 1964, data daquele artigo, um profissional legitimado pelo universo da arte.

[...] Januário é um primitivo hoje tão refinado, quanto o era, em seu tempo, o pintor do paleolítico. Refiro-me a primitivo naquele sentido anterior a tudo o que é história e cultura, e que confeccionava o homem, por uma aptidão de magia, ou supersticiosa sensibilidade, a reproduzir e fascinar. Fascinar: aprisionar e caçar (julgo moral). Januário é autodidata e foi observando coisas do Brasil e do mundo – mas todas as revelações, desde as aulas de Ivan Serpa, até o contato com a obra de Chagall e afrescos da Capela Sistina, foram vertidos numa apaixonada intuição de criação plástica, ao lado de um repúdio à sistemática da teoria. Por isso me referi a um primitivismo. Nele é um comportamento. Sua pessoa é discreta e espantosamente rica de vida interior”. (AYALA, 1968, p. 02).

Percebe-se que os críticos recorrem a motivos diversos para apresentar as qualidades artísticas dos jovens aspirantes à carreira, os quais não tem necessariamente a ver com as qualidades intrínsecas ao objeto ou trabalho artístico. A jovem e promissora produção artística é associada com frequência ao parentesco dos jovens com artistas consagrados ou ao aprendizado com mestres reconhecidos no mundo artístico. O talento dos jovens aparece ainda como uma dádiva concedida por forças mágicas/religiosas/astrologias<sup>15</sup>. Neste sentido a novidade que se espera dos(as/xs) *jovens artistas* torna-se natural e inevitável. Os astros, a magia paleolítica e as divindades imprimiriam uma aura sagrada às obras de artistas predestinados(as/xs) ao afazer artístico e fadados a alcançar o sucesso. Neste sentido, vale dizer que os discursos críticos, consciente ou inconscientemente, não evidenciaram a complexa rede de interações, disputas e valores na qual se legitima, reconhece e confere ao *jovem artista* um novo *status* no mundo da arte.

### 3 – O Mercado de Arte e a Arte Jovem

O fotógrafo Mario Testino, o colecionador de arte Gilberto Chateaubriand, o banqueiro José Olympio Pereira, a socialite Andrea Dellal, o presidente da empresa petrolífera Mariano Marcondes Ferraz e a prestigiosa coleção Cisneros, da Venezuela – a maior coleção de arte da América Latina – já têm os seus. Galerias em Nova York e em Lisboa, assim como a paulistana Casa Triângulo, as cariocas Laura Marsiaj, em Ipanema, e a Arte em Dobro, no Leblon, se apressam em comprar seu passe. O alvo de apostas desde que despontou em coletivas organizadas no Paço Imperial e no MAM em 2002 é o niteroiense Felipe Barbosa, de 30 anos. Prestes a enviar trabalhos para a Latin American Art Fair, em Nova York, e recém-chegado do Japão, onde participou de uma coletiva, Barbosa expõe 10 de seus mais recentes objetos a partir de quarta-feira, dia 16, na mostra Condomínio, na Arte em Dobro [...] (PASSI, 2008, p. 02).

O Marchand da ‘Nova Arte’ – Jay Jopling circula por galerias brasileiras e elogia Zerbini e Barrão (FORTES, 1993, p. 08).

Porto Alegre – Carioca, radicado em Florianópolis, 33 anos, ex-publicitário, o artista plástico Silvino Goulart utiliza matéria-prima no mínimo estranha para montar suas peças: ossos de peixes, principalmente garopa, melro, boto e até leão marinho. Foi por utilizar esse material e pela criatividade das peças, que Silvino chamou a atenção de um marchand brasileiro radicado na Itália, que promete apresentá-lo à Europa e também aos brasileiros [...] (OLIVEIRA, 1984, p. 06).

Nas críticas veiculadas no *Jornal do Brasil*, uma outra característica merece atenção. Ao apresentar *jovens artistas* ao público explicita-se, por vezes, sua relação com colecionadores e galeristas. Os textos que fazem referência ao mercado de arte aparecem com mais frequência

15 Outro exemplo, neste sentido, é o artigo, anteriormente citado, *A Fada do Efêmero*, de Roberto Comodo sobre Jac Leiner. Neste texto, o referido caráter mágico e religioso é usado de modo distinto: a matéria apresenta um mapa astral da artista.

nas últimas décadas do século passado. Além das qualidades estéticas, os trabalhos dos(as/xs) *jovens artistas* tornam-se um investimento oportuno a galeristas e colecionadores. Se para *jovens artistas* é relevante ter trabalhos em coleções renomadas, uma vez que atraem a atenção de outros compradores bem como de instituições, a palavra de colecionadores e galeristas sobre um(a/x) artista e seus trabalhos vale para o mercado de arte, sobretudo, na esfera da arte contemporânea, na qual o preço depende de uma negociação entre o valor do trabalho artístico e o valor de mercado que reúne os personagens envolvidos no mundo da arte (MOULIN, 2007).

Os fragmentos textuais que abrem esse subitem corroboram o argumento acima. Na matéria de 1984 de Bárbara Oliveira, *Em Osso de Peixe, Raras e Estranhas Esculturas*, que trata das obras do artista Silvino Goulart, é possível notar já no primeiro parágrafo o interesse que a obra de Goulart causou no marchand e antiquário italiano José Laurentino Neto, indicando o interesse de mercado pelos trabalhos do artista; já na reportagem de 2008, *O Fenômeno das Coisas Mundanas – Felipe Barbosa, destaque da nova geração, atrai a atenção de colecionadores ilustres*, de Clara Passi, o parágrafo que abre o texto, citado acima, menciona o nome seis colecionadores (Mario Testino, Gilberto Chateaubriand, José Olympio Pereira, Andrea Dellal, Mariano Marcondes Filho e a coleção Cisneros) que possuíam os trabalhos do artista Felipe Barbosa. Neste caso, assim como no de Silvino Goulart, a relação com o mercado é a porta de entrada do texto para tratar da qualidade das obras do *jovem artista*; a terceira reportagem, datada de 1993, que conta com uma entrevista realizada por Marcia Fortes com o então jovem galerista, Jay Jopling, dono da White Cube, possui um subtítulo que atrai atenção para dois *jovens artistas* brasileiros daquele momento: *Jay Jopling circula por galerias*

*brasileiras e elogia Zerbini e Barrão*. Isto porque na entrevista, o galerista, já renomado à época, defende que as produções de Zerbini e Barrão possuíam qualidades merecedoras da atenção do universo da arte<sup>16</sup>.

*Na Fila para Ser Novo*, reportagem de Ana Cecília Martins e Gilberto Abreu, datada de março de 2000, discorre a saga de *jovens artistas* por reconhecimento no campo da arte. Um dos subitens da reportagem: *A Nova Geração Veio dos Salões – Revelados em seleções competitivas hoje podem valer até R\$ 25 mil*, trata do sucesso de artistas revelados(as/xs) em salões de arte, indicando como marco do sucesso o valor de suas obras no mercado de arte:

[...] Na opinião de artistas que já passaram por salões e hoje são reconhecidos no circuito, a experiência é fundamental para dar uma vivência da obra de arte fora do ambiente em que foi produzida e uma dimensão de seu impacto junto ao observador, seja ele o público, o crítico ou, por sorte, o colecionador. O quesito prêmio é um capítulo à parte: com ele, o artista novo pode não apenas dar prosseguimento às pesquisas como ter uma primeira noção do quanto vale a sua obra.

Walter Goldfarb já pintava há cinco anos quando entrou pela primeira vez nos extintos salões Macunaíma e Carioca. “Foi quando percebi que minha obra já estava no caminho que intencionava”, lembra o artista, ex-Novíssimos em 1997. Ter participado dos salões deu a ele a visibilidade que precisava. “O Thomas me conheceu por causa de um salão e hoje trabalhamos juntos”, disse o artista, cuja obra hoje custa em torno de R\$ 25 mil. [...] (MARTINS e ABREU, 2000, p. 02).

Discutindo, portanto, a importância de mostras que apresentam artistas em início de carreira, a reportagem destacada acima confirma a percepção de que *jovens artistas* podem ser um investimento oportuno a galeristas e

16 A jornalista responsável pela entrevista com o dono da White Cube é, atualmente, sócia de uma das principais galerias do Brasil, a Fortes D’Aloia & Gabriel, com sedes no Rio de Janeiro e em São Paulo. Barrão (1959-) e Luiz Zerbini (1959-), artistas mencionados na entrevista que realizou com Jay Jopling, presentemente fazem parte do grupo de artistas representados por sua galeria.

colecionadores. Antes desconhecidos, suas obras podem, entretanto, alcançar altas cifras.

*Independência ou Arte – A briga do pintor Hilton Berredo com seu marchand agita as galerias*, anunciava o *Jornal do Brasil* em 24 de março de 1991, em matéria de Sérgio Garcia. Hilton Berredo (1954-), aos 37 anos, trabalhara ao longo de seis anos com o galerista Thomas Cohn, dono de uma das principais galerias de arte do Rio de Janeiro entre os anos de 1983 e 1997, a Thomas Cohn Arte Contemporânea. A reportagem de duas páginas trata do caso Berredo x Cohn, dando um panorama do cenário do mercado de arte em início dos anos de 1990, ao tratar dos acordos entre artistas e galeristas:

Dias atrás, o mercado de arte contemporânea saiu do marasmo em que foi jogado desde a implantação do Plano Collor, em março do ano passado. A agitação não passou pelas galerias, que continuam desertas. O que esquentou o panorama artístico do Rio foi o anúncio da separação de Hilton Berredo do marchand Thomas Cohn. “As nossas divergências eram muitas”, diz o pintor. Um dos expoentes da Geração 80, um grupo de novos pintores e escultores que reúne gente do quilate de Daniel Senise e Luiz Pizarro, Berredo há tempos vinha se digladiando com a forma da política de internacionalização da arte brasileira promovida pelo marchand. “O Cohn fica exportando a produção nacional, mas o que aparentemente parece positivo acaba sendo ruim, porque o artista perde o controle do valor de sua obra”, diz Berredo, que agora pretende expor suas obras em galerias de menor expressão e escapar ao cabresto dos marchands. (GARCIA, 1991, p. 22).

Nota-se que o mercado de arte aparece ora como salvador, ora como malfeitor. Se, de um lado, garante visibilidade a artistas e a comercialização de suas obras, de outro, pode se tornar especulativo e nocivo aos artistas, como no caso da matéria acerca da saída de Hilton Berredo de sua antiga galeria. Mas, fato é que a relação artistas-mercado também surge nas matérias de jornal a fim de tratar dos(as/xs) *jovens artistas*.

### Considerações Finais: o Interesse

### *Institucional pela Novidade e sua permanência?*

Tomar como objeto as críticas de arte e notícias de jornalismo cultural publicadas no *Jornal do Brasil* entre os anos de 1950 e 2000 permite a percepção de como o teor da crítica foi alterado ao longo dos anos. Se na década de 1950 era frequente encontrar textos de teor mais militante (TRINDADE, 2008), a passagem para os anos 2000 permite a compreensão de que a crítica de arte anteriormente publicada no periódico mudou de teor, estando mais próxima do, acima referido, *jornalismo cultural*. Mas guardadas as diferenças contextuais e de conteúdo dos textos, as matérias têm algo em comum: a apresentação de *jovens artistas* ao público, contribuindo para a construção de suas carreiras. Os(as/xs) *jovens artistas* aparecem como consistentes, promissores(as/xs) e inovadores(as/xs); como artistas que poderiam mudar os rumos das artes visuais no contexto brasileiro, e, ainda, ser um bom investimento para amantes ou especuladores das artes.

Retomando apenas os títulos de algumas das matérias trazidas acima, fica patente o fascínio pelo novo em *Benjamin Silva, Jovem Pintor*, de Mário Pedrosa; *O Jovem Antônio*, de Harry Laus; *Um Nôvo Pintor Mineiro*, de Walmir Ayala; *O Impacto do Novo*, igualmente de Walmir Ayala; *O Marchand da ‘Nova Arte’*, de Márcia Fortes; e, *Na Fila para Ser Novo*, de Ana Cecília Martins e Gilberto Abreu. Um fato se torna claro: os(as/xs) *jovens artistas* são notícia – e isto, não é novo. Como discutido acima, aparecem como objeto dos textos analisados de diferentes maneiras: 1) mostrando seus perfis ao público mediante suas relações familiares ou sua ligação a artistas consagrados e, ainda, a galeristas, colecionadores e professores; 2) recorrendo a forças de caráter mágico, religioso e/ou astrológico para explicar seu talento; ou ainda, 3) por meio de reportagens que tratam artistas em carreiras iniciais como bom investimento.

É possível afirmar que os(as/xs) *jovens artistas* corporificam o espectro da novidade que sacia um desejo institucional pela novidade. Isto porque: a) ser responsável pela revelação e apoio da carreira



de um(a/x) artista “talentoso” que poderá renovar as práticas artísticas, garante as prerrogativas dos críticos, curadores, diretores de museus, galeristas e colecionadores, os quais, em seu âmbito de atuação, são responsáveis por apoiar e incentivar artistas e linguagens estéticas; b) a revelação e apoio de carreiras artísticas promissoras pode, eventualmente, assegurar um lugar na história da arte aos(as/xs) profissionais responsáveis por tais descobertas (sejam curadores(as/xs), críticos(as/xs), artistas renomados(as/xs), colecionadores(as/xs), jornalistas culturais entre outros). Exemplo, neste sentido, é Mário Pedrosa, que dentre suas inúmeras atividades, destacou-se pelo seu envolvimento com a arte concreta, ficando associado à história da arte brasileira pelo incentivo e apoio dado aos *jovens artistas concretistas e neoconcretistas*<sup>17</sup>; e, c) no mercado de arte, o valor das obras de *jovens artistas* não é tão alto (ou espera-se que não seja) quanto o dos trabalhos de artistas consagrados(as/xs), representando eles(as/xs), assim, um bom investimento. Aos interessados em lucro financeiro, os trabalhos de artistas jovens podem se valorizar e atingir altas cifras; e aos interessados em prestígio e em um lugar na história da arte, seus nomes podem ser atrelados aos(as/xs) artistas de sua predileção, ou mesmo a movimentos estéticos.

Deste modo, a noção de mudança que permeia tais motivações e interações na esfera da arte parece atrelada ao que seriam novidades e renovações necessárias ao funcionamento deste microcosmos social. Isso não quer dizer que não haja regularidade e conservação de prática artísticas. É importante notar que:

[...] As duas forças, a da mudança e a da conservação, estão sempre a atrair indivíduos e coletividades que, indo de um lado para o outro, procuram o melhor juízo para decidir que caminho escolher. Nem sempre chegam a esse julgamento

tão decisivo. A complexidade da vida social lhes impõe ambivalências e ambiguidades – deseja-se mudar em algumas esferas da vida e anseia-se pela permanência de outras. As visões do passado e as imagens do futuro são, entretanto, acima de tudo, formas de controle político e social da vida das coletividades da ordem social (VILLAS BÔAS, 2006, p. 16-17).

Em *Mudança Provocada – Passado e Futuro no Pensamento Sociológico Brasileiro*, Gláucia Villas Bôas analisa como a mudança e a conservação da estrutural social foram debatidas e compreendidas por diferentes pensadores brasileiros, como Gilberto Freyre (1900-1987) e Florestan Fernandes (1920-1995), permitindo o entendimento de que o jogo entre permanência e mudança é, de fato, uma constante da vida social e que há diferentes maneiras de compreender como se conservam ou alteram regras e costumes sociais.

A partir deste entendimento, e analisando o que seria uma *tradição do novo* (ROSENBERG, 2004), torna-se evidente que há uma permanência renovada da arte e dos artistas. Se os críticos de arte perderam espaço no Brasil (TRINDADE, 2008), os curadores de exposições angariaram um lugar importante na estrutura de legitimação de artistas e obras (MARCONDES, 2014). Dentre os(as/xs) *jovens artistas* é possível que alguns(mas/mxs) personagens ganhem mais força substituindo outros(as/xs) que até então tinham a prerrogativa de divulgar, legitimar e reconhecer artistas e seus produtos estéticos. Ao que parece, existiram, existem e, talvez, existam sempre personagens que atuarão na seleção de seus sucessores e de movimentos estéticos aos quais aderem. Se há permanências, há também mudanças.

Ao tratar de uma *tradição do novo* na arte, focaliza-se o constante e permanente desejo por novidades que alterem as linguagens estéticas

17 Para mais informações sobre a trajetória de Pedrosa e sua aproximação com a arte concreta, consultar o documentário *Formas do Afeto: Um Filme sobre Mário Pedrosa*, 2010, de Gláucia Villas Bôas e Nina Galanternick. Além do capítulo de livro: *O Ateliê do Engenho de Dentro como Espaço de Conversão (1946-1951). Arte Concreta e Modernismo no Rio de Janeiro* (VILLAS BÔAS, 2008).

a serem postas em prática no mundo da arte, sendo estas reconhecidas e legitimadas pelos profissionais das artes e pelo público em geral. O desejo pelo novo é, então, compreendido como algo que faz parte da estrutura de funcionamento do universo da arte, o que não significa que as novidades alterem as hierarquias e o papel dos profissionais, que criam, mantêm e regulam as regras da arte. A perda de espaço pelos críticos não se deve às novidades estéticas, mas às mudanças tecnológicas e políticas que ocorreram na imprensa, pois a crítica continua sendo feita, só que em outros suportes e formatos. Hoje como ontem, os artistas se posicionam criticamente em relação a atitudes que julgam tirânicas, seja por parte de curadores(as/xs) e críticos(as/xs), seja por parte de galeristas e colecionadores(as/xs), que atuam no mercado de arte. Porém, mantém relações com todos eles. De fato, há mudanças, mas há permanências.

O chamado *interesse institucional pela novidade*, portanto, parece estar atrelado a forças de permanência, que estariam ligadas à instituições e profissionais legitimadores das artes, como curadores(as/xs), críticos(as/xs), galeristas e colecionadores(as/xs). Enquanto isso, a potência de mudança estaria atrelada aos(as/xs) artistas e suas obras/práticas artísticas. Tal mudança transformadora alcançaria espaço e visibilidade a partir dos interesses dos demais profissionais e instituições artísticas. A constância parece ser de um movimento de mudança e renovação, que para obter espaço e se efetivar como regra do universo da arte, precisariam ser incorporadas e transmutadas em novas regras do universo artístico, tornando-se, de alguma forma, forças de permanência. O esquema: mudança <—> permanência <—> mudança <—> permanência, e, assim por diante, parece, por conseguinte, ser uma das chaves de funcionamento do universo da arte.

### Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. O Curador como Estrela. In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de*

*Capricórnio - Artigos e Ensaios (1980-2005): Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, v. 3, 2006.

BECKER, Howard S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, [1982] 2008.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Razões Práticas – Sobre a Teoria da Ação*. Campinas/SP: Papyrus Editora, 2011.

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

EAGLETON, Terry. *A função da Crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIAS, Norbert. *Mozart – Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GELDZAHNER, Henry. O Público de Arte e o Crítico. In: BATTOCOCK, Gregory (Org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HABERMAS, Jürgen. Estruturas Sociais da Esfera Pública. In: HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública – investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Presente, 1984.

MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte: Mundialização e Novas Tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

ROSENBERG, Harold. *Objeto Ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VILLAS BÔAS, Gláucia. O ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946- 1951). Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro. In: BOTELHO, A., BASTOS, E.R., VILLAS BÔAS, G. (orgs). *O Moderno em Questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

\_\_\_\_\_. *Mudança Provocada – Passado e Futuro*

no *Pensamento Sociológico Brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

### Dissertações de Mestrado e Tese de Doutorado:

MARCONDES, Guilherme. *Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. *Arte e Consagração: Os Jovens artistas da Arte Contemporânea*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ, Rio de Janeiro, 2018.

TRINDADE, Mauro. *Transformação: A Crítica de Artes Visuais nos Jornais Cariocas nos anos 90*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

### Referências de Periódicos:

AYALA, Walmir. Um Nôvo Pintor Mineiro. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 25 de junho de 1968. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

\_\_\_\_\_. O Diálogo Difícil. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 19 de agosto de 1973a. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

\_\_\_\_\_. O Impacto do Novo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 22 de agosto de 1973b. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

BESADA, Antonio. Estamos Apresentando Nelson Porto Jovem e Promissor Artista Brasileiro. *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, p. 03, 02 de dezembro de 1981. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

COMODO, Roberto. A Fada do Efêmero. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 05, 28 de outubro de 1989. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

FORTES, Márcia. O Marchand da ‘Nova Arte’. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 08, 11 de agosto de 1993. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

GARCIA, Sérgio. Independência ou Arte. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 22-23, 24 de março de 1991. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

GOMES, João Paulo. Criando em Bytes e Pixels. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 08, 08 de novembro de 2003. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

HEINICH, Nathalie. Práticas da Arte Contemporânea: Uma Abordagem Pragmática a um Novo Paradigma Artístico. *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 04, n.02, p. 373-390, 2014.

JORNAL DO BRASIL. Com Genaro de Carvalho a Tapeçaria Começa no Brasil. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 01, 28 de outubro de 1956. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

LAUS, Harry. O Jovem Antonio. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 05, 18 de dezembro de 1964. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

MARTINS, Ana Cecília; ABREU, Gilberto. Na Fila para Ser Novo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 01-02, 19 de março de 2000. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

OGUIBE, Olu. O Fardo da Curadoria. *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 6, pp. 6-17, jul. 2004.

OLIVEIRA, Bárbara. Em Osso de Peixe, Raras e Estranhas Esculturas. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 06, 30 de outubro de 1984. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

PASSI, Clara. O Fenômeno das Coisas Mundanas. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 12 de outubro de 2008. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

PEDROSA, Mário. Benjamin Silva, Jovem Pintor. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 08, 24 de abril de 1957a. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

\_\_\_\_\_. Krajcberg, Prêmio de nossa Pintura. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 06, 20 de novembro de 1957b. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

\_\_\_\_\_. Os Projetos de Hélio Oiticica. *Jornal do*

*Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 02, 25 de novembro de 1961. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

PONTUAL, Jorge. Paulo Laender. *Jornal do Brasil*, Serviço, Rio de Janeiro, p. 06, 08 de dezembro de 1978. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

REIS, Paulo. Lista Deixa Dois de Fora. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 06, 10 de fevereiro de 1994. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

#### **Imagem em Movimento:**

*Formas do Afeto: Um Filme Sobre Mário Pedrosa*. Direção: Glaucia Kruse Villas Bôas e Nina Galanternick, 2010.



# A legitimação de Mário Pedrosa como crítico de arte: a recepção na imprensa do livro *Arte, necessidade vital*

Tarcila Soares Formiga <sup>1</sup>

## Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar a recepção na imprensa do livro *Arte, necessidade vital*, lançado por Mário Pedrosa, em 1949. Essa publicação, que contava com textos sobre arte escritos pelo crítico em um período de 15 anos, foi recebida de forma positiva na imprensa por vários jornalistas e intelectuais que reforçavam as qualidades de Pedrosa como crítico de arte. Uma hipótese deste artigo é que o lançamento desse livro coincidiu com um momento chave de atuação do crítico, que nesse mesmo ano havia acabado de redigir sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, em que lançou as bases teóricas para a compreensão dos objetos artísticos, além de ter participado de organizações voltadas para a institucionalização da crítica de arte, como a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), e ter contribuído para a formação de um grupo de artistas em torno do concretismo no Rio de Janeiro. Desse modo, ao lançar um livro com uma seleção de artigos publicados em periódicos – espaço por excelência da sua atuação intelectual – Pedrosa alçou uma posição de destaque como crítico de arte, sendo reconhecido como um dos principais representantes dessa atividade no Brasil.

Palavras-chave: Mário Pedrosa, crítica de arte, recepção, imprensa.

## The legitimation of Mario Pedrosa as an art critic: the press reception of the book *Arte, necessidade vital*

## Abstract

The purpose of this paper is to analyze the reception in the press of the book *Arte, necessidade vital*, published by Mário Pedrosa in 1949. This publication, which had texts about art written by the critic in a period of fifteen years, was received positively in the press by several journalists and intellectuals who reinforced the qualities of Pedrosa as an art critic. One hypothesis of this article is that the launching of this book coincided with a key moment in the performance of the critic, who in that same year had just written his thesis *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, in which he laid the theoretical bases for the understanding of the artistic objects, in addition to having participated in organizations focused on the institutionalization of art criticism, such as AICA and ABCA, and to have contributed to the formation of a group of artists around concretism in Rio de Janeiro. In

---

<sup>1</sup> Professora de Sociologia do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), Uned Nova Friburgo. Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ (com período sanduíche na New School for Social Research).

this way, when launching a book with a selection of articles published in newspapers – space par excellence of its performance as an intellectual – Pedrosa achieved prominent position as art critic, being recognized as one of the main representatives of this activity in Brazil

Keywords: Mário Pedrosa, art critic, reception, press

### Introdução

A construção da trajetória de Mário Pedrosa na crítica de arte (1900-1981) foi gradual, conforme afirmam muitos de seus estudiosos, quando enfatizam que em alguns momentos ele esteve mais afinado com a militância político-partidária, e em outros com a discussão sobre a autonomia do fenômeno artístico. Otilia Arantes (1991, p.31), por exemplo, elege o ano de 1944 como um marco na atuação do crítico como produtor de discursos sobre arte, reconhecendo que, nesse contexto, ele teria se aproximado da tendência abstrata, com a qual ficaria identificado no seu percurso intelectual:

Talvez se possa datar de 1944 – justamente dez anos depois da conferência inaugural sobre Käthe Kollwitz – a total conversão de Mário Pedrosa à causa da arte moderna, em particular na sua forma mais radical, a da arte abstrata. A ocasião foi novamente a retrospectiva de um grande artista, no caso, a primeira grande mostra de Calder nos Estados Unidos. De forma bem mais direta do que no ensaio sobre Portinari, enfrentam as questões estéticas que estavam na ordem do dia: autonomia da arte e abstração, relações com o mundo científico da técnica, arte e utopia etc.

Essa mudança, que se consolida na década de 1940, evidencia um momento em que Pedrosa estava preocupado não apenas em formular de modo mais explícito um projeto na crítica, mas também uma plataforma artística. No fim dos anos 1940, enquanto estava ocupado em refletir sobre questões estéticas – vide a sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, escrita em 1949 –, ele também se uniu a artistas ainda em formação, no estágio inicial de suas carreiras, com quem debateu suas ideias sobre arte, que faziam parte

do corpus daquele trabalho. Em depoimentos, esses artistas enfatizam a importância dessas discussões para a definição de suas carreiras, notadamente, no que diz respeito à conversão para uma nova linguagem artística, em cujas bases o crítico trabalhou. Os desdobramentos desse encontro *sui generis* foram analisados por Glaucia Villas Bôas (2008) por meio da criação do primeiro núcleo de arte concreta no Rio de Janeiro, na década de 1950, no Ateliê do Engenho de Dentro. Embora o surgimento desse núcleo possa ser atribuído à existência de diversos espaços de sociabilidade que conformaram seu escopo, a participação de Pedrosa nesse projeto artístico e também em sua legitimação deve ser enfatizada para compreender seu percurso na crítica de artes plásticas no Brasil.

Marcelo Mari (2006), elege como uma das questões mais controvertidas na trajetória de Pedrosa justamente a mudança de posicionamento mencionada por Otilia Arantes, identificando uma passagem da defesa de uma arte com conteúdo social para outra de caráter abstrato, prescindindo de referentes externos à própria obra. Sua hipótese para essa transformação é que a predileção do crítico por determinadas manifestações artísticas tem relação com a sua avaliação sobre a conjuntura histórica. Explicando: a defesa da autonomia da arte por parte de Pedrosa seguiu de perto um diagnóstico de que a arte estava sendo utilizada como ferramenta ideológica para a difusão de mensagens políticas. Esse diagnóstico também é reforçado por Marcelo Vasconcelos (2012), ao destacar que, no período em que o crítico esteve no exílio nos Estados Unidos, entre 1938 e 1945, ele travou contato com discussões sobre a relação entre arte moderna e política que colocavam em xeque justamente a instrumentalização política da arte.

O objetivo deste trabalho não é compreender as mudanças de posicionamento de Pedrosa, tentando identificar um percurso linear que consiga conjugar sua militância partidária com suas atividades como crítico de arte; ou sua defesa de uma arte social com outra de caráter abstrato. A menção a esses autores que procuram compreender os diferentes momentos do percurso intelectual do crítico, todavia, serve aos propósitos deste trabalho cujo mote é justamente o processo de legitimação de Pedrosa como crítico de arte, que teria ocorrido, especialmente, a partir de meados da década de 1940, ainda que, nas décadas anteriores, ele também estivesse envolvido no meio artístico, atuando como crítico literário e de arte<sup>2</sup>. Nesse período, Pedrosa contribuiu para a construção tanto de um projeto na crítica, ao enfatizar a necessidade de uma mudança no seu instrumental analítico para compreender os objetos artísticos, quanto de um projeto estético, ao agrupar e fornecer um alicerce teórico aos artistas que dariam origem ao movimento concretista no Rio de Janeiro.

Em 1949, Pedrosa redigiu sua tese *Da natureza Afetiva da forma na obra de arte*, e publicou o livro *Arte, necessidade vital*. Tanto a tese quanto o livro tiveram uma repercussão nos meios artístico e intelectual brasileiro: a tese influenciou um grupo de artistas, sendo destacada por eles como um marco na transformação de suas carreiras – na medida em que se converteram a uma nova tendência artística, o concretismo –, além de ter despertado uma polêmica em relação à grade do curso de História da Arte das universidades do país; o livro, por sua vez, foi discutido na imprensa por diversos intelectuais, que aproveitaram para debater sobre os parâmetros do exercício judicativo. Tendo em vista a ressonância de seus trabalhos, a hipótese deste trabalho é que o cabedal teórico evidenciado por Pedrosa naquele momento atuou como um fator preponderante em sua afirmação como intérprete das obras de arte, sendo, portanto, um elemento decisivo para

que ele fosse reconhecido como crítico. Para entender o seu reconhecimento como produtor de discursos sobre arte, serão analisados os artigos publicados na imprensa comentando o seu livro *Arte, necessidade vital*, muitos dos quais escritos por importantes intelectuais do período, que reforçavam justamente as qualidades de Pedrosa no campo da crítica de arte.

### Recepção do livro *Arte, necessidade vital*

Não é mera coincidência Pedrosa ter travado intensa relação com artistas justamente em um período em que ele se empenha em organizar suas ideias em um corpus – a tese – e divulgar seus textos sobre arte a partir de uma coletânea intitulada *Arte, necessidade vital*. No final da década de 1940, a sua casa foi um lócus para a formação de artistas com interesses em comum, e foi lá também que as suas ideias tiveram uma ressonância, visto que ele foi considerado um teórico do grupo concretista carioca. A posição que o crítico ocupava nas reuniões com os artistas lhe garantia um estatuto diferenciado no interior dessas relações, como pode ser visto nas imagens associadas a ele de “mentor” e “teórico”. Se suas ideias sobre o fenômeno artístico foram consideradas um dos fatores que levaram à formação de um núcleo concretista no Rio de Janeiro, por outro lado, os artistas que participavam desses encontros também contribuíram para legitimar o projeto artístico de Pedrosa e sua posição como crítico. Foi nesse contexto que essas ideias se materializaram em dois projetos: a tese e o livro.

É importante também atentar para as diferenças entre essas duas produções do crítico. Enquanto a tese evidenciava um intelectual preocupado em organizar suas ideias a partir de um ponto de vista científico – embasado nos ensinamentos da Gestalt – para apresentar a uma banca na Faculdade Nacional de Arquitetura em um concurso público, o livro foi resultado

2 Para entender o processo gradual a partir do qual Pedrosa constrói sua trajetória na crítica, ver FORMIGA, Tarcila (2014).

de uma compilação de escritos sobre arte que iam desde o início da década de 1930, quando Pedrosa publicou seu primeiro texto sobre arte, até o final da década de 1940, chamando a atenção para outro viés, qual seja: aquele do jornalista que escreve sobre arte e que endereça seu texto para um público mais amplo. Nesse caso, o papel didático que ele deveria desempenhar, especialmente em um contexto de transformação do papel da arte e do artista, era o destaque se comparado à tese que visava um público restrito, formado por professores universitários.

O objetivo deste artigo não é analisar a tese de Pedrosa, porém, é importante compreender alguns aspectos desse trabalho para entender como, em conjunto com o livro, e com os artigos publicados na imprensa a partir de meados da década de 1940, ele conseguiu ir aos poucos se firmando como um dos principais críticos do período. Otília Arantes (1979, p.02) chama atenção para o ineditismo da tese de Pedrosa, enfatizando que o trabalho era um dos primeiros em plano mundial a utilizar a Psicologia da Forma para resolver problemas estéticos, tais como a percepção artística, a comunicação na arte, entre outros. Esse ineditismo pode ter sido um dos motivos pelos quais o crítico não obteve o primeiro lugar no concurso para concorrer a uma vaga na cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, tendo em vista que a Gestalt não era conhecida no Brasil, com exceção de alguns psicólogos representantes dessa teoria<sup>3</sup>.

Na tese, Pedrosa investiga as relações entre a fisiologia da percepção humana com o fenômeno artístico, elegendo como questão central a apreensão dos objetos pelo sentido (PEDROSA,

1979, p.12). Ao examinar os vínculos entre a forma como os objetos são percebidos pelos indivíduos e a comunicação da obra de arte, o crítico enfatiza a importância da impressão primeira como alicerce para a percepção estética<sup>4</sup>. Daí sua ênfase nas qualidades formais do objeto artístico. Sobre seu objeto de pesquisa, ele afirma: “Interessa-nos, sobretudo, a obra de arte, o objeto de arte. Este existe independentemente, e são suas qualidades intrínsecas, suas propriedades formais que o distinguem como um todo à parte, com existência própria. E é através dessas qualidades estruturais que ele exerce influência sobre nós. Este é o nosso problema” (PEDROSA, 1979, p.53).

Ao reforçar as qualidades fisionômicas dos objetos, Pedrosa se posicionava contrário à defesa da função representativa da arte e ao mesmo tempo enfatizava a especificidade do fenômeno artístico. Afirmando que a chave para a questão da comunicabilidade da arte (ou da sua universalidade) estaria, portanto, nas propriedades intrínsecas da obra, ou mais precisamente nas formas privilegiadas que se impõem aos sentidos, o crítico quis dizer que todo objeto artístico é autônomo e independente, e as propriedades formais desse objeto têm valor por si mesmas<sup>5</sup>. Mesmo quando é possível recorrer às experiências vividas no momento de apreender o objeto, isso é apenas uma forma de enriquecer a compreensão acerca da obra de arte.

As ideias presentes na tese, que foram apresentadas de forma resumida aqui, dão destaque justamente à posição diferenciada de Pedrosa no meio artístico brasileiro naquele contexto, em que ele se colocava como um dos críticos defensores da autonomia da arte,

3 Em São Paulo, a professora Anita Marcondes Cabral, desde a década de 1940, já publicava trabalhos embasados em autores como Max Wertheimer. No Rio de Janeiro, Newton Campos também era influenciado pela Psicologia da Forma (ARANTES, 1979, p.03).

4 Segundo Pedrosa (1979, p.13, grifo nosso): “Essas impressões primeiras constituem, já o disse Koffka, o alicerce da impressão estética. A arte se funda sobre elas, e perde sua força expressiva, sua pureza, quando essa percepção sincrética global, esse sentimento primeiro do objeto se mareia. Como? Mesclada de preocupações analíticas ou significativas de outra ordem: exigências externas, didáticas, científicas, intelectuais, morais, religiosas, práticas etc. **A arte deixa de ser fim para ser meio**”.

5 Segundo Pedrosa (1979, p.86-87): “A obra de arte, porém, é uma construção completa, autônoma, isolada, e sua finalidade está em si mesma e consigo termina. Ainda muito pouca gente, entretanto, é capaz de perceber só o significado das puras relações formais”.



estimulando a criação de um movimento como o concretismo no Rio de Janeiro, e elaborando um arcabouço teórico capaz de dar conta da interpretação das obras de arte produzidas pelos movimentos artísticos em ascensão. Conforme será visto adiante, essa posição ocupada por ele será destaque na recepção do seu livro *Arte, necessidade vital*, publicado em 1949. Na imprensa, a maioria das críticas ao livro, inclusive aquelas que foram feitas por intelectuais de renome, deram destaque ao fato de Pedrosa ser um dos mais importantes críticos de arte brasileiros.

O livro *Arte, necessidade vital* foi o primeiro livro publicado por Pedrosa, quando o crítico já tinha quarenta e nove anos. A menção à idade de Pedrosa é importante, porque sua iniciação profissional na crítica foi tardia, embora já tivesse publicado textos sobre arte anteriormente, especialmente, em jornais. O fato de sua primeira publicação ter se dado nessa idade revela também que seu campo de atuação intelectual se concentrava em periódicos, canal por excelência de comunicação de suas ideias. Segundo Josnei Di Carlo (2015), a urgência de difundir suas ideias, teria feito com que Pedrosa privilegiasse esses veículos em detrimento dos livros. A importância dos periódicos também é ressaltada por esse autor, quando ele menciona que Pedrosa foi responsável pela criação de diversos deles ao longo de sua trajetória intelectual, sendo que a maioria estava voltada para a difusão de textos sobre política.

Sobre a estrutura do livro, ele é composto por textos sobre arte, escritos em um período de 15 anos, indo de um período em que Pedrosa ainda não se destacava como crítico até seu reconhecimento nessa atividade. A escolha dos textos também evidenciava o vasto repertório de Pedrosa no que se refere ao instrumental utilizado para analisar os trabalhos artísticos, com destaque para repertório marxista e da gestalt. Os textos que fazem parte da coletânea são: “As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz”, “Impressões de Portinari”, “Calder, escultor de cata-ventos”, “Tensão e coesão na obra de Calder”, “A máquina, Calder, Léger e outros”,

“Arte, necessidade vital”, “A coleção Widener na Galeria Nacional de Arte nos Estados Unidos”, “Dos primitivos a primeira Renascença Italiana”, “A resistência alemã na arte”, “Crônicas de artes plásticas”, “A ação da presença na arte” e “A força educadora da arte”.

O título do livro, que também faz referência a um dos textos que compõem a coletânea, é também o nome de uma conferência proferida pelo crítico em 1947, por ocasião da mostra dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Nessa conferência, é possível ver alguns dos elementos que caracterizam o projeto crítico de Pedrosa, e que começaram a tomar forma a partir do período aqui analisado, como, por exemplo, a sua afirmação de que todo homem é dotado de uma característica inventiva, desde que elas se materializem em uma estrutura formal – por isso o crítico se colocou em defesa da arte das crianças, dos “primitivos” e dos “artistas virgens” – e a ideia de que uma das condições para o trabalho artístico é a libertação de fórmulas prontas e de imagens já cristalizadas no cotidiano. O fato dessa conferência ter se transformado em título do livro sugere, portanto, que ali estavam presentes as discussões centrais da sua plataforma crítica, que colocavam em destaque tanto a autonomia da arte, quanto o seu papel na transformação da mentalidade dos homens.

Ainda sobre o livro de Pedrosa, vale notar que não houve uma preocupação com a coerência dos textos reunidos, o que fica evidente pela escolha de publicar seu texto de estreia nas artes plásticas e pela seleção de artigos em um intervalo de tempo de quinze anos. Essa característica pode ser um indício de que o crítico estava interessado em destacar o processo que marcou sua incursão na crítica, a partir das transformações em suas concepções acerca da arte<sup>6</sup>. Vide a recepção de alguns intelectuais, que será analisada mais adiante, a iniciativa de lançar esse livro foi uma opção acertada, que revelaria uma espécie de “evolução” de sua produção crítica.

A publicação do livro também coincidiu com um momento importante para a crítica de arte, de cujo desenvolvimento Pedrosa participou ativamente. Em 1948, ele esteve no I Congresso

Internacional de Críticos de Arte, realizado em Paris. No ano seguinte, ele foi ao II Congresso, juntamente com críticos como Antonio Bento, Mário Barata e Sergio Milliet, além de ter presenciado nessa mesma ocasião a fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) – entidade filiada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) – e uma de suas seções, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)<sup>7</sup>.

Além de participar ativamente da criação de entidades como a AICA e a ABCA, Pedrosa também organizou sua produção crítica em uma coletânea, dando ensejo para que outros participantes do meio artístico debatessem as questões que concerniam ao exercício judicativo. Nesse sentido, a fundação da ABCA e o lançamento do livro de Pedrosa no mesmo ano seriam indicativos das mudanças que estavam ocorrendo no exercício crítico, sendo o autor da publicação um dos principais protagonistas nesse processo.

O destaque conferido à Pedrosa como crítico de arte pode ser visto em uma nota no *Correio da Manhã*, em que seu livro foi apresentado, juntamente com o autor, da seguinte maneira:

Mário Pedrosa não é apenas a figura política ou o jornalista de primeira ordem que estamos acostumados a admirar. É também um dos nossos melhores e mais esclarecidos críticos de arte, um ensaísta de cultura, de bom gosto e capacidade interpretativa. Por isso mesmo tem especial significado o aparecimento do seu livro, *Arte*,

*necessidade vital* – volume em que reuniu uma coletânea de estudos escritos entre 1933 e 1948. Muitos desses trabalhos foram publicados na imprensa carioca, inclusive nas páginas do *Correio da Manhã*, onde Mário Pedrosa exerce a crítica de artes plásticas desde 1946 (ARTE, NECESSIDADE VITAL, 1949a).

Esse trecho, além de apresentar o livro, destaca características que são atribuídas a Pedrosa enquanto crítico de arte. Como ele exercia essa função no *Correio da Manhã*, onde criou uma coluna de artes plásticas em 1946, é preciso enfatizar a importância que o jornal teve para o reconhecimento de Pedrosa no exercício judicativo. Seus vínculos com Niomar Muniz Sodré – que também o convidou para ser um dos consultores do MAM-RJ, quando foi diretora dessa instituição na década de 1950<sup>8</sup> – e Paulo Bittencourt, diretores do periódico, explicam não apenas o convite para que ele escrevesse uma coluna de artes plásticas ali, mas também seu progressivo reconhecimento nessa função. Essa nota no jornal, que apresenta Pedrosa como “um dos nossos melhores e mais esclarecidos críticos de arte”, lança luz justamente para esse aspecto.

Antes, porém, de discutir a recepção desse livro, vale ainda ressaltar alguns aspectos da produção crítica de Pedrosa destacados no meio artístico e intelectual brasileiro a partir da década de 1940, como aqueles lembrados por José D’Assunção Barros (2008). Esse autor indica o cruzamento de diversos papéis que Pedrosa teria desempenhado, e também as peculiaridades de seu texto crítico, que combinaria “especialização”

6 Sobre a diversidade dos textos que foram selecionados para o livro de Pedrosa, é importante fazer uma comparação com uma publicação do crítico norte-americano Clement Greenberg. No seu livro *Art and Culture*, publicado em 1961, Greenberg chama a atenção para o fato de ter sido um desses críticos que se educam em público, por isso a diversidade de sua produção crítica. Por outro lado, ele enfatiza que não pretendia desperdiçar todo esse processo de autoeducação em um livro (DAMISH, 1997, p.251). Tendo em vista esse depoimento, é possível afirmar que Pedrosa pretendia demonstrar justamente a construção complexa que foi sua carreira na crítica, não se eximindo de publicar seu ensaio de estreia e outros textos que deixariam evidente suas mudanças de posicionamento ao longo de sua trajetória no exercício judicativo. Para uma análise comparativa entre as trajetórias de Greenberg e Pedrosa na crítica de arte, ver FORMIGA, Tarcila; VASCONCELOS, Marcelo (2016).

7 Sobre a criação da AICA e da ABCA e o papel que elas desempenharam na legitimação de uma categoria sócio-profissional – qual seja: a crítica de arte –, ver REINHEIMER, Patricia (2008).

8 Sobre a participação de Pedrosa no MAM carioca, e sua relação com Niomar Muniz Sodré, ver SANT’ANNA, Sabrina (2008).

e “atenção generalizante”:

Um primeiro traço característico da atividade crítica e dos textos sobre arte de Mário Pedrosa é talvez a rara combinação de “especialização” e “atenção generalizante”, cuidadosamente proporcionais uma à outra. Já foi notado que, por vezes no mesmo texto, Mário Pedrosa lida tanto com uma crítica cuidadosamente especializada – que em alguns casos chega a atingir mesmo a análise pericial como também com uma atenção enfaticamente voltada para as implicações universalizantes da arte e da cultura. Esta dupla natureza do discurso crítico de Mário Pedrosa já marca uma originalidade com relação a quase tudo o que vinha sendo feito no gênero de crítica de arte nos ambientes intelectuais brasileiros onde frequentemente se via uma crítica laudatória ou agressiva, conforme as relações entre o produtor da crítica e o artista examinado, e quase sempre tendente ao discurso meramente literário, mas com frequência sem nem atingir a análise especializada, e nem a visão que integra a obra em um circuito mais amplo. A combinação entre o aprimoramento analítico e horizonte mais amplo, então, era rara (BARROS, 2008, p.42-43).

O autor destaca o fato de Pedrosa ter saído de um discurso meramente literário, o que era comum na crítica de arte no período. Sua coletânea publicada em 1949 chama a atenção justamente para esse aspecto, o que é corroborado por outros críticos de arte, que afirmam que Pedrosa teria modificado os parâmetros do exercício judicativo no Brasil. Considerando que nesse livro foram incluídos artigos até 1948, é necessário ressaltar a existência de textos ali que evidenciavam um refinamento da linguagem de Pedrosa no trato com os objetos artísticos. Lembrando também que o período de publicação do livro coincidiu com o momento em que ele finalizou sua tese, estando ali as bases teóricas para seu repertório crítico.

Voltando à recepção da coletânea, na seção de livros novos do *Correio da Manhã*, o trabalho de Pedrosa aparece como um dos poucos exemplares de um gênero escasso na literatura brasileira, a saber: a crítica de artes plásticas (ARTE,

NECESSIDADE VITAL, 1949b). Outro aspecto que merece atenção é que, embora o livro tivesse dez ensaios, apenas aqueles que versavam sobre dois artistas tiveram destaque: os de Portinari e o de Käthe Kollwitz. O primeiro por ser o único artista brasileiro contemplado pelo crítico, e o segundo por valer um “esboço de livro”. Metade do texto trata justamente do ensaio sobre a artista alemã, enquanto os outros artigos não são nem mesmo mencionados e figuram como trabalhos que apenas integram e completam aquele que seria o carro-chefe do livro.

Nessa mesma direção, cabe observar que a maioria dos comentários sobre o livro vai destacar apenas os ensaios sobre Cândido Portinari, Alexander Calder e Käthe Kollwitz. Uma primeira hipótese para isso repousa no fato de os textos sobre os três serem os únicos na coletânea que tratam de artistas individuais, ao mesmo tempo em que revelam o ponto de vista a partir do qual o crítico analisava as obras de arte. Outra hipótese é que os artigos sobre esses três artistas foram considerados centrais para a consolidação de Pedrosa como crítico. Se o texto sobre Kollwitz inaugura a trajetória do crítico nessa atividade, os textos sobre Calder e Portinari vão evidenciar cada vez mais sua defesa da autonomia da arte e seu afastamento de uma interpretação das obras que considerava apenas o seu conteúdo, e não a forma. O jornalista Claudio Abramo, por exemplo, afirma que esses ensaios seriam o pilar do livro de Pedrosa:

Temos em *Arte, necessidade vital* um triângulo preciso: a um canto, Käthe Kollwitz, com sua intenção nítida de propaganda e seu poderoso valor plástico examinado à luz de sua intenção. Noutro ângulo, Calder, sem intenção, mas visto tanto pelo valor plástico, pela beleza dos “móviles” e dos “estáveis” quanto pela inapelável relação com o mundo moderno, o mundo das máquinas, o mundo mecânico. No último ângulo, enfim, está o sr. Cândido Portinari, examinado pelo seu valor plástico, sem que a sua “intenção socializante”, e a de seus partidários e a de seus copartidários turve as águas da obra do artista (ABRAMO, 1949).

Além de reforçar a importância dos artigos sobre os três artistas mencionados, Abramo menciona duas categorias que, segundo ele, vão guiar a leitura de Pedrosa acerca dos trabalhos daqueles artistas: intenção e valores plásticos. Enquanto a primeira dizia respeito, principalmente, a uma identificação do conteúdo social dos trabalhos analisados, a segunda teria relação com uma pesquisa da fatura do artista e dos elementos plásticos que caracterizariam sua obra. Para Abramo, o texto de Kollwitz expressaria essa preocupação com a intencionalidade da artista e as mensagens presentes no seu trabalho, por meio da identificação dos temas em suas gravuras; enquanto nos artigos sobre Portinari e Calder, o que estaria em jogo seriam os valores intrínsecos da obra de arte expressos em elementos tais como cor, volume, linhas, entre outros.

Um dos críticos que escreve sobre o livro é Sergio Milliet. Em 1949, em um artigo cujo título é o nome do livro de Pedrosa, Milliet enfatiza que a literatura estética no Brasil era pobre e que os críticos, na verdade, não passariam de cronistas diários. Segundo ele, a coletânea *Arte, necessidade vital*, no entanto, alteraria esse cenário:

Num momento em que a crítica artística do país era toda ela impressionista ou convencional, nem sequer técnica, Mário Pedrosa com uma inquietação louvável e uma curiosidade fecunda tentava explicar a obra de arte de um ponto de vista menos superficial. Já lera muita coisa e não apenas marxistas, **embora a influência de suas ideias**

**sociais domine as demais leituras** (MILLIET, 1949. Grifo nosso).

Em seu artigo sobre o livro de Pedrosa, Milliet faz ressalvas sobre a influência das ideias sociológicas em sua crítica estética<sup>9</sup>. Essa influência estaria presente, principalmente, no ensaio sobre Käthe Kollwitz, cujo maior aporte teórico seriam, segundo o crítico paulista, as ideias de Karl Marx<sup>10</sup>. Embora Milliet ressalte que uma das grandes contribuições de Pedrosa foi divulgar essa gravurista no Brasil, ele afirma que a análise de Pedrosa sobre o trabalho da artista sucumbe a um “esquematismo marxista”, e apresenta uma “insuficiente análise técnica”. No entanto, se as questões formais ficariam de lado nesse artigo, o crítico paulista reconhece que o ensaio sobre as esculturas de Alexander Calder revela menos “restrições de ordem técnica”, evidenciando, portanto, um crítico mais amadurecido.

Sobre as diferenças que Milliet reconhece nos textos que fazem parte da coletânea, cabe enfatizar os diferentes momentos em que eles foram escritos. O artigo sobre Käthe Kollwitz foi o primeiro ensaio de Pedrosa sobre artes plásticas. Ele foi publicado por ocasião da mostra da gravurista ocorrida no Rio de Janeiro e São Paulo, em 1933, que deu origem a uma conferência do crítico no Clube de Artistas Modernos (CAM), cujo título era “Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida”<sup>11</sup>. Já os textos de Calder datam de 1944 e 1948. Considerando que a trajetória de Pedrosa como crítico de arte foi construída gradualmente, as diferenças presentes

9 Outro fator importante apontado por Milliet nesse artigo é o fato de Pedrosa ter sido responsável por introduzir uma crítica de fundo sociológico no Brasil. Essa informação, no entanto, pode ser questionada tendo em vista que as implicações sociológicas da arte já estão presentes na crítica estética desde o decênio de 1920, e vários intelectuais, incluindo o próprio Milliet, também contribuíram para a realização de uma crítica de teor social (BARATA, 1973).

10 Para investigar o caráter social da arte, Pedrosa começa falando dos povos primitivos, que não separavam a técnica da arte, condição essa que teria se modificado com o avanço da civilização. Todavia, à medida que a arte se decola das atividades básicas do homem, de seu trabalho, sua função social, decai. Pedrosa também vai mencionar a separação entre o homem e a natureza para compreender esse processo, lançando mão de um conceito de Marx: “À medida que a civilização avança, a separação entre o homem e a natureza cresce e o instrumento intermediário entre os dois torna-se cada vez mais complexo. Esse processo é o que Marx chamou de ‘formação dos órgãos produtivos do homem social’” (PEDROSA, 1995, p.37). Além disso, Pedrosa também analisa, nesse texto, o papel desempenhado pelos artistas a partir de sua posição de classe.

11 Quando foi publicado, no periódico *O Homem Livre*, o título foi alterado para “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”.



nesses textos devem ser compreendidas tendo em vista o desenvolvimento progressivo de suas concepções sobre o fenômeno artístico.

O próprio Milliet notou as diferenças entre os textos, principalmente quando adotou como referência os artigos sobre Calder. Escritos a partir de meados da década de 1940, quando Pedrosa estava vivenciando uma mudança em seu “sistema de prioridades”, os textos já evidenciavam um crítico mais próximo da abstração e também de questões relacionadas às propriedades formais do objeto artístico. Isso é o que parece identificar Milliet, quando afirma que o artigo possuía menos “restrições de ordem técnica”. Ademais, o crítico paulista vai advogar a favor de uma percepção das obras de arte que estaria mais ligada aos problemas formais, identificando-se, portanto, com a postura assumida por Pedrosa na década de 1940: “[...] o que importa do ponto de vista estético, e, portanto, o que faz a obra uma obra de arte são suas qualidades formais. O que faz que a apreciemos ou não é que pode ser a elevação do sentimento ou a função socializadora, segundo nossa posição na sociedade. Mas a obra-prima não dura por estes motivos e sim por aquelas qualidades” (MILLIET, 1949).

Em outros comentários sobre o livro, intelectuais aproveitam para reforçar essa diferença entre os textos da coletânea. O escritor José Lins do Rego, em artigo intitulado também “Arte, necessidade vital”, tece elogios à publicação, mas aproveita para fazer algumas ressalvas, especialmente no que diz respeito a uma análise dos trabalhos artísticos que, muitas vezes, segundo ele, pecava pelo “combate político”: “Pedrosa é por decidida vocação um verdadeiro crítico. Às vezes, as necessidades da dialética filosófica que lhe abafa as intuições vigorosas arrastam o crítico para o seco e duro combate político. Mas nunca este combate rude reduziu a atividade de Mário a uma servidão de assecla fanático”.

Carlos Drummond de Andrade lembra

a faceta de Pedrosa como militante político, relacionando esse aspecto com sua crítica de arte. Em vez de problemática, conforme afirmava Lins do Rego, para Drummond o “duro combate político” presente em alguns textos seria um fator positivo, diferenciando-o de outros intelectuais envolvidos no exercício judicativo, como é possível notar no comentário seguinte: “Dotado a um tempo de aguda consciência dos problemas sociais e de forte percepção artística, o sr. Mário Pedrosa já por essa dupla característica se distingue do comum de nossos escritores políticos, para os quais a arte não conta e do comum dos nossos críticos que abominam a política” (ANDRADE, 1949).

Esses comentários que enfatizavam uma postura combativa de Pedrosa, vista em textos como o de Käthe Kollwitz, chamam a atenção para uma questão importante na fortuna crítica de Pedrosa, a saber: a relação entre arte e política. Diferentemente da discussão inicial desse artigo, pautada nas análises que dão destaque a duas facetas de Pedrosa, sua atuação como militante político e como crítico de arte, a relação entre arte e política estava presente dentro mesmo de suas interpretações sobre o fenômeno estético, como é possível ver por meio de uma categoria central utilizada por ele, a de arte sintética, para dar conta ao mesmo tempo do rigor formal e da expressividade nos objetos artísticos. Essa expressão, que já apareceria nos textos sobre Portinari na década de 1930, para dar conta de uma arte integral – aquela que valoriza um equilíbrio entre forma e conteúdo como expressão do vínculo entre o estético, de um lado, e o social, do outro – voltaria com toda a força nos artigos sobre arquitetura nos anos 1950, quando o crítico encontra na construção de Brasília a chegada de uma “hora plástica”, isto é, um momento-chave para a conjunção entre arte e vida<sup>12</sup>.

Além da ênfase na dimensão política da atuação de Pedrosa como crítico, na maioria dos artigos comentando sobre o livro de Pedrosa,

12 “Em que consiste a aspiração à síntese ou à integração? Em dar novamente às artes um papel social e cultural de primeira plana nesta tarefa de reconstrução regional e internacional pela qual o mundo está passando ou passará... a menos que seja destruído por um intercâmbio de teleguiados” (PEDROSA, 1998, p.420).

ele aparece como um dos poucos representantes dessa atividade no país. Ao lado de afirmações como essa, o que também estava em jogo era uma tentativa de definir os parâmetros a partir dos quais o exercício crítico deveria se pautar. Sobre esse aspecto, o crítico e presidente da comissão de arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Marc Berkowitz, ressaltou: “Para mim, Mário Pedrosa foi sempre um dos poucos críticos de arte verdadeiros que o Brasil possui. E quando digo ‘crítico de arte’, quero dizer isso mesmo, um homem capaz de analisar uma obra de arte e de servir como guia e por vezes como explicador para o artista e para o público” (BERKOWITZ, 1949).

No ano seguinte ao lançamento do livro, o diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi, enfatizou as qualidades de Pedrosa no exercício crítico. No artigo intitulado “Pedrosa crítico”, ele chamou a atenção para o fato de Pedrosa ter descoberto um artista como Giorgio Morandi antes mesmo de ter participado da Bienal de Veneza<sup>13</sup>. Bardi ainda menciona o fato de Pedrosa compartilhar certos valores com os artistas, o que poderia ser encarado como um diferencial de sua atuação no exercício judicativo: “E afigura-se-nos ser esta a verdadeira arte de Pedrosa: compreender, mas não por meio das aprendizagens, ou melhor, de mal aprendidos, e sim através de ideias afins; de sentimentos adequados, de paixões comuns com os artistas” (BARDI, 1950).

Esse compartilhamento de valores destacado por Pietro Maria Bardi é um aspecto fundamental da trajetória de Pedrosa como crítico de arte. De acordo com Anne Cauquelin (1992), a crítica visa o futuro, examina as possibilidades ainda latentes do grupo que defende, promovendo a construção daquilo que ela chama de “devenir pictórico”. Essa dimensão que Cauquelin reconhece na atividade crítica também chama a atenção para um elemento importante da atuação do crítico, na medida em que, conforme já mencionado, ele se

engajou na defesa do concretismo no Brasil e foi um elemento central na formação de um grupo em torno dessa tendência. Isso só foi possível porque, além de estabelecer relações de amizade e compartilhar valores com os artistas, conforme afirma Bardi, Pedrosa deu coesão àquele projeto artístico, teorizando sobre ele, debatendo com defensores de outras correntes artísticas, além de apresentar suas posições para o público por meio de sua coluna de jornal. Sendo assim, a crítica teria a função de interpretar as obras de arte e de atuar em um momento anterior, auxiliando na formação de grupos e vislumbrando as intencionalidades presentes nos programas ainda em processo de afirmação no meio artístico. Entendido assim, o exercício judicativo teria um caráter mais perspectivo do que retrospectivo (ARGAN, 2010, p.129).

Esse caráter perspectivo da atuação de Pedrosa no exercício judicativo, além da relação que ele estabeleceu com os artistas, teriam contribuído sobremaneira para seu reconhecimento na crítica artística, juntamente com a sua atuação na imprensa e com a publicação do seu livro. No ano posterior ao lançamento da coletânea *Arte, necessidade vital*, o livro conquistou o prêmio de melhor estreia de 1949 pelo jornal *Correio da Manhã*. Embora Pedrosa tivesse uma coluna nesse jornal, o que poderia ter contribuído para a sua escolha, o prêmio também reforçou a divulgação da coletânea, explicando, em parte, a sua repercussão entre intelectuais e membros do campo artístico.

Nem todos, no entanto, receberam de forma positiva o seu livro. Na coluna de artes plásticas do jornal *Diário de Notícias*, em uma nota bibliográfica, o jornalista baiano José Antonio de Prado Valladares discorda dos intelectuais mencionados até aqui, no que se refere à situação da crítica de artes plásticas no Brasil, ao afirmar que não faltavam pessoas exercendo essa função no país. O problema, para ele, seria o perfil

---

13 Giorgio Morandi participou da Bienal de Veneza em 1948, e Pedrosa havia publicado um artigo sobre ele em 1947, intitulado “Giorgio Morandi” (PEDROSA, 1947). Em 1948, o crítico conheceu o artista, por ocasião de uma visita a Itália: “Quando em 1948 o visitei em Bolonha, era praticamente desconhecido fora dos círculos artísticos adiantados da Europa” (PEDROSA, 2000, p.221). Em 1957, o pintor foi premiado na Bienal de São Paulo.

daqueles envolvidos no exercício judicativo, que, muitas vezes, teriam sensibilidade para desempenhar essa tarefa, carecendo, todavia, de cultura, ou vice-versa. Sobre Pedrosa, Valladares parece incluí-lo em uma categoria de crítico, cuja principal característica seria o “autodidatismo”<sup>14</sup>:

Desconhecemos inteiramente a formação universitária e cultural do autor. Será, por acaso, um bacharel em direito desgarrado das lides forenses e prestando seu bom serviço em outro setor, como têm acontecido a tantos brasileiros de antes das faculdades de Filosofia? Ex-aluno de Belas Artes? Ou terá tido o privilégio de cursar História da Arte, Crítica e Estética em universidade estrangeira? Seja como for (e a resposta pouco ofereceria de fundamental), o que desejamos observar é que ele deixa a impressão de autodidata. De um autodidata, é óbvio, dotado de qualidades fora do comum, mas incorrendo, como é quase fatal entre os autodidatas, naquelas precipitações, generalizações de efeito e afirmações categóricas que o homem de formação universitária severa geralmente cuida de evitar (VALLADARES, 1949).

A despeito de concordar com outros intelectuais que notaram as diferenças nos textos que fazem parte do livro de Pedrosa, Valladares não compartilha a opinião de que ele seria um dos poucos críticos de arte verdadeiros do país, como enfatizou Marc Berkowitz. Um dos problemas apontados pelo autor do trecho acima é o fato de o crítico não ter uma formação acadêmica compatível com o papel que ele estava desempenhando. Todavia, a crítica de arte naquele período é devedora de diversas áreas que contribuíram para o seu desenvolvimento, como a Filosofia, Psicologia e Ciências Sociais. Desse modo, Pedrosa, valendo-se da contribuição

dessa áreas, especialmente da Psicologia, com a apropriação do arcabouço teórico da Gestalt, contribuiu para o desenvolvimento de novas metodologias e abordagens do fenômeno artístico, sendo um dos primeiros críticos não oriundo da literatura, como era comum até aquele momento.

Além disso, a própria trajetória do jornalista baiano poderia servir como elemento de comparação com a atuação de Pedrosa, visto que Valladares havia feito um curso de especialização em História da Arte, na Universidade de Nova York, em 1943, com uma bolsa concedida pela Fundação Rockefeller. Suas atividades na Bahia como jornalista no Diário de Notícias, onde escrevia sobre artes no suplemento dominical, sob a chancela da sua formação nos Estados Unidos, como professor de Estética da Faculdade de Filosofia da Bahia, e também como autor de livros sobre a função educativa dos museus, como aquele publicado em 1946, intitulado *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos*, em um contexto em que havia poucas publicações técnicas no Brasil, serviriam como elementos para que ele abordasse a necessidade de uma formação universitária para os críticos de arte. Ao reivindicar essa formação, o próprio Valladares se colocaria em uma posição diferenciada em relação a Pedrosa, destacando uma fronteira que separa os críticos universitários dos críticos autodidatas.

Conforme o próprio Valladares destaca, Pedrosa tinha como formação o curso de bacharel em Direito. Posteriormente, quando tentou ingressar na universidade como professor, em 1951, concorrendo a uma vaga na cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, obteve apenas o segundo lugar. A ausência de uma formação específica,

---

14 Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa (2018), o autodidata é aquele que “aprende por si, sem a ajuda de professores ou orientadores”. Para os argumentos propostos nesse trabalho, essa definição é importante na medida em que uma das hipóteses levantadas é que Pedrosa teve um papel central na criação de um instrumental analítico para compreender o fenômeno artístico, consagrando-se como crítico. Por outro lado, esse instrumental é devedor de pesquisas acadêmicas, especialmente aquelas relacionadas à Psicologia da Forma. Desse modo, embora Pedrosa não tivesse uma formação acadêmica em História da Arte, que só poderia ser feita no exterior, já que não havia um curso superior nessa área no Brasil naquele momento, sua crítica estava amparada em um cabedal teórico acumulado por ele ao longo de sua trajetória.

como aquela exigida pelo jornalista baiano, no entanto, não prejudicou o reconhecimento de Pedrosa como crítico, obtendo legitimidade no exercício judicativo em outras esferas: juntando-se aos artistas, atuando como crítico em jornais, escrevendo textos de catálogo e trabalhando no MAM-RJ como consultor de exposições.

Por outro lado, embora estivesse forjando os “lugares da crítica”, Pedrosa possuía uma preocupação em dar um caráter científico à sua produção como uma forma de demarcar sua posição como autoridade no exercício judicativo<sup>15</sup>. Ainda que Arantes (1996) reforce que o crítico dosava erudição com um grau de improvisação, e, conforme já mencionado, Barros (2008) afirmasse que ele unia especialização com preocupações mais generalizantes, não passou despercebido por Pedrosa que a construção de uma posição no exercício judicativo passava também por uma renovação na própria linguagem utilizada para dar conta do fenômeno estético. Se isso aparece em sua tese, cujos argumentos estão embasados na Psicologia da Forma, ele também destacou essa necessidade quando disse que o “crítico é forçado a adotar para a abordagem da obra um método de análise e não mais uma linguagem de transposição” (PEDROSA, 1991, p. 145). Nesse sentido, o crítico deveria desenvolver uma perícia contrária a uma descrição do assunto das obras, passando pela análise formal dos objetos artísticos. Foi a partir da construção de um novo repertório e do desenvolvimento desse olhar pericial que Pedrosa notabilizou-se no exercício judicativo.

Ao prever que a própria crítica deveria modificar seus dispositivos de análise para dar conta da arte moderna, Pedrosa rompeu com a crítica literária e impressionista<sup>16</sup> que predominava no meio artístico brasileiro, quando começou a se destacar no exercício judicativo

ainda na década de 1940. O debate sobre a recepção de seu livro, que foi abordado aqui, quis chamar a atenção justamente para o fato de que essa mudança na sua crítica foi percebida por um grupo de intelectuais, que aproveitou para discutir os parâmetros que regem essa atividade em um momento em que as instituições voltadas para a crítica de arte começaram a ser criadas no Brasil e no exterior. Ao lançar seu livro nesse contexto, ao mesmo tempo em que havia acabado de sistematizar suas ideias sobre o fenômeno artístico em sua tese, Pedrosa demarcou sua posição como um dos principais críticos do período.

### Considerações finais

O percurso analisado até aqui foi aquele que levou à consagração de Mário Pedrosa na crítica de arte. Se não é possível estabelecer um momento-chave que teria provocado uma alteração em seu “itinerário crítico” é porque o processo a partir do qual ele sobressaiu nessa atividade envolveu o investimento em diversas frentes. O lançamento do livro em 1949 pode ser considerado um deles, mas não foi o único. Seu envolvimento com artistas, promovendo reuniões e debates em sua casa, que tiveram um papel crucial para as carreiras dos participantes desses encontros também foi crucial para garantir a autoridade de Pedrosa como crítico, na medida em que, ali, foi considerado o “teórico”. Isso porque ao mesmo tempo em que batalhou para legitimar aqueles artistas, atuando como protagonista no projeto estético no qual eles estiveram envolvidos, ele também legitimou sua plataforma na crítica. Explicando: suas concepções sobre arte estavam diretamente relacionadas às novas experiências artísticas que ele estava defendendo; desse modo, obter o reconhecimento dessas experiências

15 “Pobre dos críticos! Em sua maioria nesta altura do século já de língua de fora. Ai de quem não se fizer uma visão global do conjunto do fenômeno artístico da época, ou se armar de uma concepção filosófica, científica, sociológica, estética, histórica, para enfrentar o caleidoscópio dos ismos sem faniquito de impaciência, sem timidez, sem seguidismo acrítico ou bocó, sem frustração de incompreensão, sem negativismos, mas aberto e crítico” (PEDROSA, 1975).

16 De acordo com Antonio Candido (1999, p.59), a crítica impressionista é aquela que é “nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente”. Em vez de reivindicar o estatuto de ciência, essa crítica baseava-se, principalmente, na intuição.



significava também ocupar um lugar de destaque no exercício judicativo.

Foi a partir de seu retorno ao Brasil, todavia, na segunda metade da década de 1940, que Pedrosa adquire notoriedade no exercício judicativo, vide o reconhecimento conquistado por ele entre seus pares, o papel que desempenhou como teórico junto aos artistas e a marcação de posições em disputas envolvendo o fenômeno artístico. Nesse processo, é preciso destacar a importância que a articulação entre duas plataformas teve na construção de sua carreira como crítico de artes plásticas. Seu projeto na crítica, que passou pela elaboração de um novo repertório com vistas a superar a análise impressionista, não pode se desvincular de um projeto artístico que ele liderou, sendo, portanto, um dos trunfos na sua consagração, dando origem a um percurso *sui generis* na crítica de artes plásticas brasileira.

Nesse percurso *sui generis* um dos destaques foi a produção teórica de Pedrosa e sua fortuna crítica, que podem ser vistos por meio do livro *Arte, necessidade vital*. A recepção positiva desse livro, que foi discutida nesse trabalho, lança luz para a importância dos artigos publicados por Pedrosa em periódicos, especialmente, aqueles que saíram no jornal *Correio da Manhã*, a partir de meados da década de 1940, e que garantiram um espaço de atuação para o crítico. Nesse espaço, ele conseguiu difundir seu projeto crítico e a plataforma artística defendida por ele – o concretismo –, além de participar de debates com seus pares e explicar ao público os novos movimentos no interior da arte moderna.

### Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa, Editorial Estampa: 2010.
- ARANTES, Otilia Beatriz. “Prefácio”. In: PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 1996.
- \_\_\_\_\_. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo, Editora Página Aberta: 1991.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: Pedrosa, Mário. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo, Editora Kairós: 1979.
- BARATA, Mário. “Relações da crítica de arte com a estética no Brasil”. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *A arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1973.
- BARROS, José D’Assunção. “Mário Pedrosa e a Crítica de Arte no Brasil”. In: *Ars*, São Paulo, ano 6, vol.11, p. 40-60, 2008.
- CANDIDO, Antonio. “Crítica impressionista”. In: *Remate de Males*, Campinas, número especial, p. 59-62, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. *L’art contemporain*. Paris, PUF: 1992.
- DAMISH, Hubert. “O autodidata”. In: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar, 1997.
- DI CARLO, Josnei. ‘A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário’: a atuação intelectual de Mário Pedrosa na imprensa entre 1945 e 1968. In: *Anais do 39º Encontro Anual da Anpocs*. Caxambu, ANPOCS: 2015.
- Dicionário da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2018.
- FORMIGA, Tarcila; VASCONCELOS, Marcelo. “Vanguardas cá e lá: a crítica de arte de Mário Pedrosa e Clement Greenberg nas décadas de 1930 e 1940”. In: VILLAS BÔAS, Glaucia (Org.). *Um vermelho não é um vermelho: estudos sociológicos sobre as artes visuais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. *À espera da hora plástica: o percurso de*

- Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira. 229f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.
- MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930 – 1950)*. 285f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.
- PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 2000.
- \_\_\_\_\_. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 1998.
- \_\_\_\_\_. *Política das artes*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 1995.
- \_\_\_\_\_. “A pisada é esta”. In: PEDROSO, Franklin (Org). *Mário Pedrosa. Arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil: 1991.
- \_\_\_\_\_. “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”. In: PEDROSA, Mário. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo, Editora Kairós: 1979.
- REINHEIMER, Patricia. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. 331f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- SANT’ANNA, Sabrina. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do museu de arte moderna do rio de janeiro*. 238f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. *Arte, socialismo e exílio. Formação e atuação de Mário Pedrosa de 1930 a 1950*. 130f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.
- VILLAS BÔAS. Glauca. “A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)”. *Tempo Social*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 197-219, 2008.
- Periódicos:**
- ABRAMO, Claudio. “Do artista e de sua intenção”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 maio 1949. Seção livros novos.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Arte, necessidade vital”. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 05 jun. 1949.
- ARTE, NECESSIDADE VITAL. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1949a
- ARTE, NECESSIDADE VITAL. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1949b.
- BARDI, Pietro M. “Pedrosa crítico”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1950.
- BERKOWITZ, Marc. “Das artes...”. *Paralelo 23*, Rio de Janeiro, 06 maio 1949.
- MILLIET, Sergio. “Arte, necessidade vital”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1949.
- PEDROSA, Mario. ”Morandi”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 maio 1947
- PEDROSA, Mário. “O guerreiro Mário Pedrosa”. *Versus*, n.1,1975
- VALLADARES, José. “Nota bibliográfica”. *Diário de Notícias*, Bahia, 05 jun. 1949

# Criticar / criar / curar arte: Sheila Leirner e sua “Grande Obra” na imprensa e em exposições

Tálisson Melo de Souza <sup>1</sup>

## Resumo

Neste artigo, analiso o projeto curatorial de Sheila Leirner para a 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada em 1985. Partindo de um estudo mais amplo sobre as práticas discursivas da crítica de arte e curadora, concentro a atenção nos seus textos veiculados na imprensa, que articulo com textos para catálogos de exposições e com sua produção artística, cobrindo um período que vai de 1975 a 1987. Do conteúdo textual resultante de suas práticas, enfoco suas concepções sobre a constituição da produção artística contemporânea e das atividades de criar, criticar e curar obras de arte. Meu objetivo neste artigo é situar a 18ª Bienal e a atuação de Leirner no desenrolar de um debate que mobilizou e envolveu diferentes componentes do universo artístico nacional, especialmente críticos/as de arte. Refiro-me à discussão que circundou a função e os limites da curadoria de exposições de artes visuais e sua relação com a crítica de arte no Brasil. A partir do caso da 18ª Bienal, proponho uma interpretação sobre como um perfil de curadoria autoral foi possível naquela conjuntura, e que impacto teve na configuração do universo artístico local.

Palavras-chave: Crítica de arte. Curadoria de exposições. Bienal de São Paulo.

## **Criticizing / creating / curating art: Sheila Leirner and her “Great Artwork” between the press and the exhibitions**

## Abstract

In this article, I analyze the curatorial project developed by Sheila Leirner for the 18th International Art Biennial of São Paulo, that took place in 1985. Building on a broader study about Sheila Leirner's discursive practice as an art critic and a curator, I center my attention on her texts published in newspapers, and I articulate them with texts she wrote for exhibitions catalogues and her artistic production, covering a period between 1975 and 1987. From the textual content of her activities as artist and curator, I focus on her conceptualization about the constitution of contemporary artistic production and the act of creating, criticizing and curating artworks. My aim here is situate the 18th Biennial and Leirner's role within the unfolding debate that mobilized and involved different components of the national artistic scene, particularly art critics. I refer to the discussion about the function and limitations of visual arts exhibition curating and its relationship to art criticism. From

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

a case study on the 18th Biennial, I propose an interpretation on how an authorial-featured curatorship was possible to emerge in that context, and the impact it had on the configuration of local artistic universe.

Keywords: Art criticism. Art exhibition curating. Sao Paulo Art Biennial.

Neste artigo, proponho uma análise do projeto curatorial da 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada em 1985 pela crítica de arte Sheila Leirner (São Paulo, 1948), à luz de um estudo mais amplo sobre o desenvolvimento de suas ideias e práticas discursivas, centrando atenção sobre seus textos veiculados na imprensa, que articulo a textos para catálogos de outras exposições e a sua produção artística, cobrindo um período que vai de 1975 a 1987. Do conteúdo textual resultante de suas práticas, enfoco suas concepções sobre a constituição da produção artística contemporânea e das próprias atividades de criar, criticar e curar obras de arte. Meu objetivo, neste artigo, é situar a 18ª Bienal e a atuação de Leirner no desenrolar de um debate que mobilizou e envolveu diferentes componentes do universo artístico nacional, especialmente críticos/as de arte. Refiro-me à discussão que circundou a função e os limites da curadoria de exposições de artes visuais e sua relação com a crítica de arte (ver também: HEINICH & POLLAK, 1989; SANTOS, 2014). Considero aquela edição da Bienal, por determinadas especificidades de sua constituição – que apontarei ao longo do texto –, um dos fatores determinantes da visibilidade da curadoria na esfera pública<sup>2</sup> e de uma etapa específica do processo de profissionalização da mediação das artes no Brasil, especificamente em grandes cidades do sudeste, onde as instituições artísticas se concentravam sobremaneira.

Para o recorte apresentado aqui, enfoco a atuação de Sheila Leirner como uma mediadora singular nesse contexto, pois aglutinou as funções de crítica de arte, escrevendo para a grande imprensa e para instituições artísticas, e como

curadora de exposições, tendo sido nomeada “curadora geral” para a 18ª Bienal. Terei em conta tanto sua produção textual prévia a essa Bienal quanto aquela que elaborou como parte de sua atuação como curadora da exposição, com foco sobre o escopo mais amplo de seu projeto curatorial, intitulado *Homem e Vida*.

Desde 1975, quando começou a escrever para o suplemento cultural d’O *Estado de São Paulo* (em diante como sigla OESP), Leirner publica matérias sobre a sua própria atividade como crítica, caracterizando-a como um fazer também criativo, ou artístico, integrante de um processo criador mais amplo que, segundo ela, seria a própria arte na contemporaneidade – o que ela chamou de “Grande Obra”. Entendo que sua concepção de crítica e de arte contemporânea foram as bases interpretativas para seus projetos curatoriais (particularmente a seção da exposição de 1985 intitulada *Grande Tela*), estabelecendo fortes referências a suas próprias concepções (conceitos, gostos, estratégias, hierarquizações, contrastes), carregando sua atuação de autorreferencialidade, ou autoria, ou autoritarismo, como ainda vou discutir neste artigo. Leirner também escreveu sobre a curadoria de algumas exposições que visitou na época, e sobre a própria atividade de curar exposições, entendendo-a como uma forma emergente de apresentação crítica e criativa da arte em seu momento presente. Com intuito de identificar o lugar de enunciação que Leirner construía para sua atuação no interior de uma rede de disputas por autoridade e estabelecimento de consensos entre membros do universo artístico, tenho em conta suas práticas discursivas, por serem meio

2 Embora não chegue a desenvolver o conceito aqui, me refiro especificamente às concepções de *aesthetic public sphere* desenvolvida no âmbito da sociologia cultural (cf.: JACOBS, 2012).



e matéria de manifestação de suas concepções sobre essas mesmas práticas – as tarefas de criar, criticar e exibir arte.

Entre 1984 e 1986, ao concentrar as posições de crítica e curadora ao mesmo tempo, acumulando poder e inserindo-se de maneira mais incisiva em processos de negociação e decisão que afetavam diretamente as oportunidades de legitimação e consagração de artistas, bem como tendo acesso a dois canais de projeção da sua concepção de arte, Leirner encontrava-se numa posição privilegiada para mediar o entendimento sobre a arte contemporânea na esfera pública, pelo menos, regional<sup>3</sup>.

Demonstrarei adiante como seu trabalho como curadora da Bienal acabou por mobilizar a esfera pública brasileira com intenso debate sobre a maneira como as obras foram escolhidas, classificadas e apresentadas, enfatizando, de maneira até então não colocada, a atuação de quem seleciona obras e determina seu contexto de apresentação. Busco compreender como esse debate se situou em meio a outras discussões que envolviam o universo da arte e mobilizavam seus agentes. Entre e por meio de ensaios gerais, críticas específicas e notas veiculados pela imprensa *mainstream*, as observações de críticas/os que partiam de seus julgamentos sobre a arte apresentada na 18ª Bienal, muit tópicos foram abordados, em diferentes níveis e perspectivas; nomeio alguns deles: a crise das vanguardas históricas, a condição pós-moderna na arte, o retorno à pintura, a questão da identidade nacional e regional (latino-americana), a globalização cultural, a pluralidade e a segmentação da produção artística contemporânea. Não os retomarei necessariamente ao longo do texto, devido ao espaço e à necessidade de aprofundar a análise no que se refere mais diretamente à curadoria, por isso selecionei apenas alguns textos nos quais seus autores se posicionam sobre a curadoria, seja para defendê-la, condená-la ou para inúmeras outras ponderações.

Meu interesse pela crítica de arte está

relacionado com sua função de mediação – intervir no processo de entendimento e valorização da arte através da elaboração de julgamentos, narrativas, classificações e interpretações que se dão no curso de discussões públicas, sendo a grande imprensa apenas um de seus meios, porém de mais amplo alcance na contexto da década de 1980. Para entender a presença da arte na imprensa, e na esfera pública, de modo mais abrangente, também apresentarei alguns aspectos da cobertura jornalística impressa sobre a 18ª Bienal, para além da crítica de arte propriamente dita. A maior parte desses textos compõem em conjunto os suplementos culturais, mas algumas vezes a arte em geral e a 18ª Bienal especificamente chegaram a ocupar páginas dos cadernos gerais de notícias.

### **Sheila Leirner sobre fronteiras entre criação, crítica e curadoria de arte**

O cotidiano é feito de certezas e dúvidas

A arte é a expressão da dúvida

A arte é a expressão da perplexidade

Arte é linguagem

Arte é metáfora

Arte é representação

Arte é reflexão

Arte é ... Responda: arte é ...

Arte é o que você quer que seja arte

Isto, é arte (...)

Arte é representação

Isto é representação

Na arte a idéia pode ser representada pela própria idéia

Isto é uma idéia

A arte pode não ser material

Isto não é material

Arte é reflexão

Isto é reflexão (...)

(LEIRNER, “Metáfora (de arte) da crítica”, 1983, *apud*

COELHO, 2006)

Os versos acima transcritos fazem parte

3 Para mais informações sobre a trajetória de Leirner, sugiro: Souza, 2015.

de uma obra artística composta de vídeo e performance, de autoria de Sheila Leirner, intitulada Trilogia Amorosa, produzida entre os anos de 1982 e 1983, exposta no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em 1983, e passando a fazer parte do acervo da instituição como videoarte. A obra se compôs de duas partes, a primeira chamada *Metáfora (de arte) da crítica* e a segunda, *Metáfora (poética) da crítica*, ambas de forte caráter verbal, com base na voz gravada e na poesia visual; suas palavras apresentam uma concepção de arte que atribui à intenção e compreensão do público e do próprio criador - “o que você quer” -, como fatores determinantes para reconhecer algo como arte para alguém. E enfatiza sua percepção acerca do próprio ato: é arte, é representação, é linguagem, é uma ideia, é reflexão. Desse modo, Leirner caracteriza a obra de arte não só como contendo propriedades representativas, reflexivas e metafóricas, mas sendo a ideia sua essência. Desse modo, sua visão se aproxima bastante de várias definições e práticas comuns à chamada Arte Conceitual, que se sistematizou no Brasil a partir de final dos anos de 1960<sup>4</sup> e ao longo da década de 1970. O aspecto fundamental desse conjunto de formulações criativas é a centralidade designada a operações reflexivas e comunicacionais, muitas das quais se dedicavam a questionar a função, ou status, ou essência da própria arte - o que veio a se constituir um marco no desenvolvimento da arte moderna e contemporânea (ver: KOSUTH, 1975).

Naquele momento, Leirner atuava predominantemente como crítica de artes visuais, assinando textos para o suplemento cultural do jornal *O Estado de São Paulo* desde 1975. Entre suas resenhas críticas publicadas nesse periódico, encontram-se muitos textos analisando obras de artistas específicos, sejam contemporâneos a ela, como Luiz Paulo Baravelli, Franz Krajcberg, Cildo Meireles, Joseph Beuys e Nelson Leirner; ou de

diferentes períodos históricos, como Francisco de Goya, Rembrandt van Rijn, Honoré Daumier, Paul Klee, Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi e Salvador Dalí. Além disso, mantinha cobertura constante das exposições realizadas na cidade de São Paulo, grandes mostras no Rio de Janeiro e bienais internacionais, como a de Veneza, ou a Documenta de Kassel, na Alemanha. Escrevia artigos com abordagens temáticas, como “*Arte feminina e feminismo*”, “*A arte do corpo*”, e “*Vídeo de artistas*”; comentários ou diálogos com outros críticos a exemplo de Ferreira Gullar, e Frederico Morais. Além do que foi veiculado na imprensa, Leirner assinou também textos para catálogos de exposições nacionais e internacionais (LEIRNER, 1976; LEIRNER, 1983).

Na ocasião da apresentação de sua obra artística em vídeo e performance, seguiu-se uma palestra sua, também no MAC/USP, durante a qual enunciou suas perspectivas para a atividade que desempenhava como crítica de arte:

Eu gostaria que a crítica tivesse esse direito de se construir e de se expor por meio da dinâmica usada pela própria arte. [...] O que aconteceu foi que o crítico, a partir de então, já podia dissolver as fronteiras que o separavam da criação artística. Não literariamente, como vinha fazendo até então. Mas artisticamente. Por quê? Porque a mediação e a idéia passaram a ter maior importância do que o produto final. O crítico que sempre usou conceitos para falar da mediação e do produto, quer dizer, dos elementos formais do trabalho, o crítico passou a usar idéias para falar quase apenas de idéias. No fim, o que o crítico estava fazendo era o mesmo que o artista. Os dois fazendo arte e fazendo crítica. [...] Posso chamar esse trabalho [sua obra audiovisual *Trilogia Amorosa*] de Diálogo Metacrítico, pois além de ser arte e crítica ao mesmo tempo, ele é principalmente uma crítica sobre a crítica. E percebam que o que estou fazendo agora é a crítica da crítica sobre a crítica. (LEIRNER, [1983] 1991,

4 Na historiografia da arte brasileira, é recorrente encontrar referência ao *Salão Bússola*, exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1969, pioneira na apresentação de um panorama da Arte Conceitual no Brasil. Ver: MORAIS, 1969.

p.55)

No excerto de sua fala acima transcrito, Leirner afirma mais enfaticamente seu entendimento do apagamento das fronteiras entre “criticar” e “criar” arte. Alguns anos antes, em outro texto, considerava haver uma mudança na relação entre criação artística e crítica de arte, sendo esta, agora, parte integrante do processo criativo:

Praticamente destituída de sua antiga missão, a crítica de arte, agora posta em xeque, parece conter a síntese da futura relação entre o crítico e o artista. Pois, ao invés de caminhar paralelamente à criação artística, inclina-se à condição de sua cúmplice, em tempo simultâneo. Tanto pela sua linguagem, quanto pela colocação e estruturação dentro do âmbito geral das artes visuais, a crítica contemporânea, portanto, tende a se acoplar indissolivelmente ao processo artístico. Como um instrumento finalmente insuspeito de informação. (LEIRNER, [1978] 1982, p.67)

Sua *Trilogia Amorosa* parece ter configurado um gesto afirmativo em direção ao fazer criativo como crítico e vice-versa, situando-se como autoria de uma obra artística que parte de uma reflexão sobre arte e crítica, e se apresenta por meio de linguagens artísticas (o vídeo, a performance e a poesia), para revelar uma crítica sobre as práticas criativas - uma “metacrítica”, como afirmou na palestra, ou uma ‘meta-obra’ que poderia ser composta também pela palestra.

No ano seguinte, 1984, após ter atuado por alguns anos vinculada ao Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), Sheila Leirner foi nomeada como curadora geral da 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo - que veio a ser inaugurada em XX de outubro de 1985, mantida aberta à visitação até o dia XX de dezembro do mesmo ano. Anteriormente ao projeto de curadoria geral de Leirner ter se concretizado (um processo que se estendeu até o mês precedente da inauguração, sofrendo alterações diante da proximidade da abertura), a Diretoria Executiva estabeleceu um tema para a

mostra, apresentado sob o *slogan* “A Bienal é uma Festa”, que norteou grande parte da abordagem da grande imprensa. Esse caráter foi reforçado pelo Presidente da República José Sarney em seu pronunciamento durante a solenidade oficial de abertura da mostra:

Ao abrir ontem a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, o presidente José Sarney destacou que a grande mostra internacional ‘é uma festa de confraternização, através da imagem e da forma’ [...] / O discurso do presidente Sarney, precedido do de Roberto Muylaert, presidente da FBSP, foi ouvido por uma multidão - que nenhuma das bienais anteriores recebeu no dia da abertura -, formada por vários ministros, o governador Franco Montoro, inúmeros artistas das mais diferentes áreas, muitos políticos e um exército de jornalistas da imprensa, rádio e TV. Não faltaram nem mesmo os tradicionais grupos de protesto. (SARNEY ABRE, 1985, p.15)

Sendo a própria presença do presidente na inauguração um evento que deu destaque e atribuiu mais importância à mostra, apresentada como a primeira grande manifestação cultural internacional da Nova República - a “*Bienal, como há muito não se via*” (SARNEY ABRE, 1985, p.15). De fato, desde a confirmação da participação de Sarney na abertura da mostra a imprensa dedicou intensa atenção ao evento.

O caráter de “*festa*” promovido pelo empreendimento orquestrado pelo diretor executivo da FBSP, Roberto Muylaert, com sua equipe de administradores e publicitários, visava “atingir e conquistar” o maior número de visitantes entre os “anônimos” que não têm o hábito de frequentar museus, galerias de arte e bienais (TERMINA A MAIOR, 1985, p.60). E esse apelo acabou encontrando ressonância, ou sendo adaptado para convergir, com a noção de “*grande espetáculo*” (A CAMINHO, 1984, p.17) que Sheila Leirner veio a adotar para seu projeto de curadoria, manifesta desde as declarações dadas à imprensa nas primeiras matérias sobre o planejamento da 18ª Bienal.

A partir das ideias que já vinha desenvolvendo,

Leirner projeta a 18ª edição da Bienal, vista como um evento inusitado. A exposição apresentava o expressionismo na pintura como uma vertente da arte contemporânea, representada por telas colocadas umas ao lado das outras em três corredores de mais de cem metros cada, essa seção foi intitulada “*Grande Tela*”. Misturando características das antigas exposições de arte com uma recusa da disposição das obras habitual do cubo branco, a temática e a expografia do evento suscitaram numerosos debates na imprensa. Com a ideia da “nostalgia pela inovação perdida”, Sheila apresentou ainda na 18ª Bienal em São Paulo, a artista Marina Abramovic com seu marido Ulay em uma performance na qual os dois ficavam sete horas em silêncio, sem se comunicar com o público. Na programação musical do evento, destacou a figura de John Cage.

No texto reproduzido nos catálogos da Bienal e guias distribuídos aos visitantes, no entanto, Leirner situa essa noção de “espetáculo” teoricamente, fazendo referência a uma forma crítica de apresentação da arte na sociedade contemporânea, configurando-se como evento promotor de experiência e compreensão didáticas da arte pelo grande público:

O objetivo é trazer ao público um novo conjunto de valores desenvolvidos a partir dos problemas sociais, movimentos da mulher, importância da personalidade [...], culto teatral e temporalidade. [...] A volta da pintura, a pós-performance, as novas instalações lidam com questões relativas ao espetáculo em todos os seus pormenores, e na sua própria essência circunstancial, efêmera e energética. [...] O espetáculo (a expressão) é uma das muitas formas, afinal, que se colocam, na maior parte das vezes, frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética característicos da década de 70, e que exigiam o rigor e neutralidade da ‘caixa branca’ como espaço de galeria, museu ou bienais, para poder se desenvolver. (LEIRNER, 1985, pp.14-15)

Sheila Leirner não só enunciou nesses textos a sua concepção, ela também, e principalmente, desempenhou essas funções simultaneamente, situando seu trabalho na interseção entre três práticas consideradas distintas, borrando as fronteiras que as separavam e ao mesmo tempo chamando atenção para a existência desses limites e sua constituição arbitrária. Com isso, provocou uma série de reações entre artistas, críticas/os, curadoras/es, e mais agentes cuja atuação em mais do que uma dessas categorias de trabalho também se posicionavam em interseções<sup>5</sup>. Algumas dessas reações se materializam em textos que fomentaram o debate acerca da curadoria de exposições e da própria produção artística daquele momento, suas condições de produção, circulação, sua função, qualidade e status. Considero todas essas opiniões como expressões de diferentes concepções normativas do que deveria ser a arte ou a curadoria (ou demais objetos abordados juntos a essas duas categorias), com intuito de rastrear os posicionamentos e apontar os vetores de força colocados em discordância e concordância.

Tomo a imagem da atuação de agentes mediadores/as, como entendo ser o caso de Leirner na posição dupla de crítica e curadora, na qualidade de interseção, ou hibridação, ou mesmo de quem apaga fronteiras, como ponto de articulação para a análise que trago a seguir sobre as propostas curatoriais que evidenciam o aspecto criativo, ou autoral, da curadoria de exposições, como o da 18ª Bienal. Levo adiante a hipótese de que a organização de exposições consolidou os atributos de uma autoria para o projeto curatorial, onde sua criação se dava na articulação que estabelecia entre/com/sobre as criações de artistas participantes, somando-se a seus textos na imprensa e para comunicação com o público visitante (catálogos, guias e paratextos das paredes).

Entendo sua curadoria como autoral no

5 Um exemplo de central relevância é a institucionalização da *installation art* como linguagem artística na década de 1980, segundo definição do crítico Michael Archer (1994, p.8) essa prática criativa consiste em “promover relações entre elementos ou interações entre coisas e seus contextos”.



sentido em que elabora uma narrativa discursiva/espacializada/performativa – através do discurso em textos e falas, da sua intervenção nos convites a artistas para além das via oficiais institucionais, seleção de obras, propostas de núcleos e seções, disposição de obras, expografia e cenografia. Na sua atuação como crítica, interpreta e propõe uma compreensão de arte contemporânea que, posteriormente, ‘traduzida’ em forma de curadoria de exposição, alcança outro nível e escala na esfera pública local (também regional e internacional, ainda que de impacto menor ou menos direto), contando com a repercussão na imprensa e a justaposição de outras camadas de narrativas sobre seu projeto. Essas concepções também podem ser vistas como recursivas no escopo de um processo constante de remodelação em quem uma prática informa e afeta a outra, na medida em que a atuação como curadora influencia sua atuação como crítica, o que fica mais evidente em suas publicações posteriores - o que não chego a abordar neste artigo.

### **A crítica da curadoria e uma “mediação perfeita”**

Em texto veiculado pel’*O Estado*, em 1982, Leirner referiu-se ao projeto curatorial de Rudi Fuchs e sua equipe, para a *Documenta 7* de Kassel, como sendo “na verdade uma aula de como uma exposição deve ser em nossos dias” (LEIRNER, [1982] 1991, p.83). Esta declaração fecha seu texto, no qual discorre sobre a mostra na Alemanha como um dos nós da vasta rede de exposições de grande escala realizadas no momento em diversos países. No começo dos anos de 1980, algumas curadorias se destacaram: a de Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann para a 39ª *Biennale di Venezia*, em 1980; em 1981, a exposição “*Westkunst*”, apresentada em Colônia, Alemanha, organizada pelo comissário Kaspar Köning; ainda em 1981, “*Die Neuen Wilden / Les Nouveaux Fauves*”, curada por Wolfgang Becker, na *Neue Galerie*, em Aachen, Alemanha; e “*A New Spirit In: Painting*” na *Royal Academy of Arts* de Londres, Inglaterra, com curadoria de Christos M. Joachimides, Nicholas Serota e

Norman Rosenthal.

Em 1982, especialmente pela constância e impacto das exposições realizadas, pela primeira vez dentro de tão curto espaço de tempo, foi colocada em relevo a consolidação da curadoria autoral: tiveram lugar a referida edição da *Documenta*, a 40ª *Biennale di Venezia*, curada por Maurizio Calvesi, a exposição “*Avanguardia/Transvanguardia 1968-1977*”, em Roma, com texto de Achille Bonito Oliva no catálogo; também “*Zeitgeist*” em Berlim, também curadas por Joachimides e Rosenthal; “*60/80: Attitudes, Concepts, Images*”, no *Stedelijk Museum* de Amsterdã, pelo curador Edy de Wilde; e “*Baroques 81*”, no *Musée d’Art Moderne de Paris*, curadoria da crítica de arte Catherine Millet.

Essas exposições fizeram parte de um amplo processo/projeto de organização de mostras retrospectivas nas quais críticos/as de arte, atuando também como curadores/as de exposições, elaboraram suas perspectivas históricas sobre o desenvolvimento das artes visuais para entender a produção artística do presente, especialmente aquela que decidiam expor. Muitas dessas mostras eram acompanhadas de catálogos nos quais figuravam textos curatoriais muito similares a manifestos, nos quais se apresentaram balanços e propostas de concepção da arte contemporânea, apontando continuidades e rupturas (ver: GUASCH, 2000).

Em 1982, no Brasil, programava-se a 17ª Bienal de São Paulo, dirigida pelo professor e historiador da arte Walter Zanini. Nesse momento, Sheila Leirner integrava a Comissão de Arte e Cultura da FBSP, acompanhando seu desenrolar pelos bastidores institucional e profissionalmente. Após inaugurada, seu texto começava por situar a mostra como conectada a essa rede de exposições que mencionei acima, vendo no modo como essa edição da Bienal fora organizada uma oportunidade para o público brasileiro observar que “fazemos parte desse acontecimento sincrônico mundial [...] e que a ‘crise da arte’ não está em sua fase terminal, como escreve o velho crítico e ex-prefeito de Roma, Giulio Carlo Argan [...]” (LEIRNER, [1983] 1991, p.85).

Leirner via aquele *fñ*: de *siècle* como o

“mais polêmico, efervescente e ambíguo de todos” e percebia no resultado desses projetos de curadoria atuais um avanço no objetivo de:

[...] traçar um corte transversal na produção artística de 1982 e também colocar em evidência as contradições que agitam a nossa época ou, em todo o caso, respeitar o seu caráter vigoroso, proteiforme, espontâneo e sintético. A Documenta rompeu inteligentemente com a tradição das exposições temáticas, abandonando aparentemente a crítica apriorística, sem, contudo, renunciar à mostra teórica. (LEIRNER, [1983] 1991, p.85.)

Entendo que a curadoria de Rudi Fuchs para a *Documenta 7* foi tomada por Sheila Leirner como modelo concreto para a organização de uma exibição da arte produzida no presente internacionalmente, e assim uma maneira de evidenciar as conexões da arte brasileira com a de outros contextos, evidenciando seu lugar como parte da “Grande Obra” que seria a arte em si. Também nesse sentido, ela apontou como um “*exemplo de mediação*” uma exposição inaugurada em São Paulo no mesmo ano, “*Design no Brasil: História e Realidade*”, organizada e projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi, no Centro de Lazer do SESC Pompéia. Ao ressaltar a inteligência e o “*ângulo pessoal que transparece*” de Bo Bardi para a expografia, fica clara a compreensão de Leirner a respeito do aspecto autoral como um ponto forte da medição, da curadoria:

Exemplo de perfeita mediação entre a visão crítica do organizador – a arquiteta Lina Bo — e o objeto focado (condição sine qua non do verdadeiro didatismo), ela é um simulacro ideal, a narrativa convincente do processo multifacetado e desordenado que sofreram os produtos utilitários artesanais e industriais em nosso país. (LEIRNER, 27 abr.1982)

Em sua crítica sobre a exposição *Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras* (apresentada no Pavilhão da Bienal em 1984), Leirner observou que as exposições que se orientavam por uma ideia, além de imprimirem

uma “*personalidade [...] como livros, filmes ou espetáculos*” (LEIRNER, 20 nov.1984, p.17), possuíam uma trama narrativa urdida através da linguagem específica da curadoria. Os elementos dessa linguagem, segundo apontou, seriam o tempo, o espaço e a visualidade, contando ainda com a contribuição de todas as áreas do conhecimento humano para proporcionar “*uma experiência cheia de suspense, emoção e prazer, tanto na revisão do conhecido como no contato com o desconhecido*” (LEIRNER, 20 nov.1984, p.17).

### Da crítica na imprensa para a curadoria no Pavilhão

Próximo da inauguração da 18ª Bienal, em entrevista realizada por Leonor Amarante e publicada n’*O Estado*, indagada sobre as formas de se organizar uma exposição internacional de arte contemporânea, Sheila sumarizou três tipos de curadoria, esclarecendo qual deles elegeu como “modelo” para o seu programa da 18ª Bienal:

[...] Sheila define também como empírica e não convencional, ‘Propõe a empatia com o objeto de análise, e, portanto, uma empatia com o espírito da época que ele traduz. Aqui o resultado é uma exposição que se pretende análoga ao seu momento na arte. E este é o caso da 18ª Bienal de São Paulo’. (AMARANTE, 8 set.1985, p.38)

Como fica patente nos textos de Leirner para o catálogo da 18ª Bienal, as noções de “*simulacro*” e “*analogia*” entre a exposição e o estado atual da arte, que identificou também nas exposições que considera modelos curatoriais, definiram o *modus operandi* adotado na elaboração de seu projeto curatorial. Evidenciado esse ponto, ressalto como aspecto fundamental dessa elaboração uma estratégia retórica. Embora Leirner considere sobremaneira a influência da curadoria sobre a projeção dessa “*metáfora*” ou “*miniatura*” da arte no mundo para dentro da exposição, reconhecendo que essa se estabelece como “*narrativa*” e é dotada de “*personalidade*”,

não chega a problematizar as relações de poder envolvidas no ato de interpretar, selecionar e dispor. Seu discurso enfatiza como qualidade essencial da mediação desempenhada através da curadoria a capacidade de projeção num recorte espaço-temporal específico, do que é a produção da arte no mundo de forma universalizante. Nesse sentido, acaba negligenciando as bases constituintes da interpretação que curadores/as fazem desse universo artístico estabelecendo critérios de exclusões e inclusões, que acarretam em presenças e ausências no âmbito das exposições e de seus catálogos, logo também do contato com o grande público e até com públicos especializados, chegando a afetar a própria historiografia, que de maneira mais ampla tem nesses dois dispositivos seus meios de revisar as produções artísticas do passado.

Ao se posicionar pela primeira vez como curadora de uma exposição gigantesca em escala e significância, Leirner leva sua interpretação da arte contemporânea, antes manifesta em textos, para um âmbito de intervenção ainda mais incisivo entre a produção artística e a experiência do público. Parto de noções atualmente difundidas em vários campos do conhecimento, provenientes da filosofia, linguística, comunicação e semiótica, de que a interpretação tem bases cognitivas, epistemológicas e ideológicas, sendo mais um fator de refração e impugnação de sentido entre a realidade e percepção resultante do contato com essa, composta de julgamentos e categorizações qualitativas dos objetos da experiência, do pensamento e do discurso, e menos um reflexo de propriedades imanentes do mundo real.

Retomando criticamente uma proposta do filósofo Zygmunt Bauman, quem refletiu sobre o papel de intelectuais nas sociedades moderna e pós-moderna, entendo que na segunda condição, em que Bauman os identifica como “*intérpretes*”, reside ainda, numa dimensão mais amplamente estruturante, um caráter de “*legisladores*”, calcado em perspectivas normativas. No caso da curadoria, essa base se encontra na concepção do que pode ser arte contemporânea, quais suas características de maior interesse para curador/a e como apresentar as obras e relacioná-las de

modo a elucidar tal leitura.

Ao afirmar que a curadoria ou a interpretação de Sheila Leirner operam como meios de imposição de sentidos sobre a arte contemporânea, não atribuo a sua atuação nenhuma singularidade, entendo que essa é uma condição da interpretação mesma. Qualquer outra pessoa incumbida da mesma tarefa estaria fadada a estabelecer critérios de seleção e organização para disposição. O que muda dependendo de quem o faz é a prerrogativa sobre a qual esses critérios são estabelecidos. No caso, busco compreender como a construção de um entendimento da função da curadoria se estabeleceu no Brasil e considero a Bienal um caso singular e potente para elucidar. A curadoria que foi desenvolvida naquele contexto, e da maneira como foi feita e repercutida na imprensa, são componentes do processo. Por isso, na seção seguinte traçarei os principais contornos da interpretação mais geral de Leirner sobre a arte contemporânea nos dois anos imediatamente anteriores da Bienal que organizou.

### **Um jogo de espelho entre o universal e o plural na “situação contemporânea”**

Reproduzo a seguir dois excertos de textos escritos por Leirner, o primeiro como crítica e o segundo como curadora. A partir da articulação entre ambos, baseada na noção de “pós-moderno” que expressam, chamo atenção para dois aspectos aparentemente contraditórios em sua elaboração conceitual da arte contemporânea. Do texto publicado n’*O Estado*, em 1982:

Seria [...] um erro lamentável interpretar o desenvolvimento artístico atual como uma espécie de rejeição categórica da arte modernista. Na verdade, o que deslocou a antiga divisão entre ‘vanguarda’ e ‘tradição’ é um novo pluralismo que permite uma configuração mais ampla e livre. Este novo pluralismo agrega facilmente uma grande variedade de estilos e pontos de vista, ao mesmo tempo em que nega o domínio de qualquer um deles. E não é tão antimoderno, quanto é *pós-moderno*. O que equivale a dizer que é também menos inclinado

a repudiar as atitudes vanguardistas, do que *absorvê-las e por isso neutralizá-las em tendências revisadas e alargadas o suficiente para acomodá-las*. (LEIRNER, 13 fev.1982, p.20)

Suas palavras sobre “*A Bienal como espetáculo*” na introdução do catálogo da 18ª Bienal, escrito em 1985, trazem essa concepção na forma de objetivo:

O que se pretende, em última análise, é avaliar também as manifestações chamadas pós-modernas. [...] Esta parte da arte contemporânea cabe aos novos cenários narrativos que substituem as performances convencionais e aos pós-happening à pintura de imagem, à nova arte do corpo e principalmente à associação teatral – não menos expansiva, energética e épico-narrativa que a chamada ‘transvanguarda’ ou neo-expressionismo selvagem [...]. Mas persistem também as instalações, a pintura mural (graffiti etc.); e naturalmente, a arte ligada à tecnologia com tendência à linha do registro. (LEIRNER, 1985, p.14)

Retomo aqui o mapeamento teórico-conceitual proposto por Andreas Huyssen (1997) sobre o debate “moderno versus pós-moderno”, considerando seus extremos entre defensores e detratores, com nuances de abordagens e sentidos diferentes do entendimento de um contexto de transformação da sociedade e da arte, sendo os anos de 1980 período intenso de ensaios de delimitação do conceito “pós-moderno” ou da categoria “arte pós-moderna”. Nesse mapa de posicionamentos, entendo que Sheila Leirner se situava muito mais próxima de um entendimento menos pessimista sobre a produção artística denominada “pós-moderna”. Ela reconheceu no discurso de quem defendia um valor de decadência da esfera artística diante da crise do modernismo como baseado em “nostalgia pela inovação perdida” (LEIRNER, 13 jan.1982, p.20). O que Leirner manifestava era o entendimento da necessidade de escrutinar as diferentes maneiras

que artistas encontraram para responder a essa crise do projeto modernista: “*O chamado pós-modernismo, portanto, é algo que não pode ser avaliado indiscriminadamente no mesmo ‘caldeirão’.* Há ali, e por sua causa, procura e saídas para as quais devemos, antes de tudo, estar atentos” (LEIRNER, 26 jun.1983, p.39).

No entanto, sua compreensão a respeito do emprego do termo “pós-modernismo” é relativizada, quando compreende sua abrangência e as relações dicotômicas que o termo estabelece com a própria noção de “modernismo”. Sobre o chamado “retorno à pintura” em voga naquela conjuntura, essa elaboração fica patente. A discussão girava em torno da abundância emergente na produção de pintura por artistas que ingressavam institucional e profissionalmente no universo artístico; de grupos de artistas da Alemanha, Áustria, Dinamarca e Suíça, muitas vezes chamados de *Junge Wilde*, *Neue Wilde* ou *Neue Heftige* (em tradução livre para o português: Jovem Selvagem, Novo Selvagem ou Novo Violento), que apresentavam ao público suas pinturas afirmando a liberdade do fazer manual e da espontaneidade (estreando com a exposição *Rundschau Deutschland*, em Munique e Colônia, em 1981), veio o “rótulo” Neo-expressionismo, logo aplicado a produções em pintura provenientes de outros contextos geopolíticos; e do historiador, crítico e curador italiano Bonito Oliva vinham as noções de *Transvanguardia Italiana* e sua versão expandida geograficamente, a *Transvanguarda Internacional*, em referência a um tipo de pintura específica que retomava a figuração e a espontaneidade gestual, fazendo referências e apropriações da história da pintura e da cultura popular. Essa formulação também se deu no Brasil, em referência a artistas como os integrantes do ateliê Casa 7, em São Paulo, ou da exposição *Como vai você, geração 80?*, realizada no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984. Em sua maioria, artistas muito jovens, cujas pinturas passaram a circular entre instituições públicas e as emergentes galerias comerciais de arte

6 Na sessão da Bienal intitulada “*Grande Tela*”, pinturas desses jovens artistas brasileiros foram penduradas em meio a pinturas provenientes de muitos países, incluindo nomes destacados dos movimentos acima referidos, da Itália e Alemanha Ocidental.



contemporânea<sup>6</sup> (ver: BUENO, 1999; DURAND, 2009; BERTOLOSSI, 2015). Antes dessas mostras balizarem a discussão, Leirner afirmara que:

[...] para o artista novo, o modernismo pode ter agora um interesse muito especial. Afinal, sabemos que algumas formas de arte representativa ganham hoje uma força quase subversiva e absolutamente contemporânea. Até um meio ‘tradicional’ como a pintura pode ter um apelo extremamente ‘radical’ frente à saturação do vídeo, conceitual, performances, etc. Além do que, o pluralismo permite e incentiva esse extravasamento técnico e estético das experiências artísticas. / Sem que haja nenhuma expectativa pelo revolucionário, a mais nova atitude é certamente a redescoberta, entre outras coisas, da pintura. Quer dizer, pintura com pincel, tela e pigmento, no sentido antigo de ‘estar fazendo arte’, degustando a cor, forma e matéria. (LEIRNER, 13 jan.1982, p.20)

A ideia de pluralismo é reiterada em muitos de seus textos de primeiros anos da década de 1980, e se refere à diversidade de meios, suportes, materiais, referências e práticas utilizados por artistas na criação de seus trabalhos, de performances, happenings, arte de rua e instalações, como novos conceitos institucionalizados, até a revitalização da pintura e da escultura como linguagens possíveis de articulação com questões da contemporaneidade. No entanto, Leirner retoma também um senso de unidade que circunscreve todas essas dinâmicas, muitas vezes referidas como caótica, resultante de uma crise ampla da sociedade moderna. Essa concepção do pluralismo como aspecto que une a diversidade, aparentemente disparatada e fragmentada para boa parte de críticos teóricos, fica explícita na sua ideia de “Grande Obra contemporânea” como concepção global da produção artística, independente das especificidades de cada contexto onde cada expressão diversa emerge. Na sua crítica sobre a repercussão da exposição *Como vai você, geração 80?*, Leirner pontuou:

[...] esta também não é uma explosão luminosa do

pós-obscurantismo, como muitos hão de querer situá-la. Não houve vinte anos de ditadura militar na Bélgica, Alemanha, Inglaterra, França, Itália, etc., e, no entanto, ali as novas gerações explodem com a mesma força que as nossas. A ‘Geração 80’ não é brasileira, não é nossa. (LEIRNER, 30 ago.1984)

O que Leirner nega, no transcrito acima, é que essa forma de fazer arte não tem relação direta com o período de repressão e silenciamento engendrado pelas duas décadas de regime ditatorial civil-militar que antecederam a mostra. Com esse posicionamento, revela a base universalista a partir da qual sua visão de mundo e de arte se erigiram, sendo consideradas pela própria como adequadas a um novo panorama, que por sua vez é lido e permanentemente construído a partir dessa perspectiva, alicerce das suas operações de “metáfora”, “analogia”, “homologia” e “espelho”, para pensar e fazer crítica e curadoria:

Agora que a nossa visão alcançou uma capacidade panorâmica, que os nossos sentidos se tornaram globalizantes, que os nossos limites estéticos tendem a se abrir o suficiente para não mais etiquetar tendências não formalistas como antiarte ou dadaísmo literário, torna-se mais fácil vislumbrar ou procurar por concepções frescas, naturais, às vezes populares, que nos remetem à nossa própria experiência, vocabulário e linguagem. Cada vez mais, afinal, confirma-se o caráter homológico de toda arte – a superposição de uma estrutura à outra por meio da analogia que os artistas sempre fizeram. Sobretudo depois de Duchamp, ao se produzir arte, culturaliza-se o natural e em seguida naturaliza-se o cultural. (LEIRNER, 16 nov.1983, p.26)

A noção de “Grande Obra” que fica patente nos textos de Leirner da primeira metade da década de 1980, dá o lastro conceitual e interpretativo da seção *Grande Tela* da 18ª Bienal, para qual foram construídos três corredores no segundo andar do Pavilhão, em cujas paredes foram penduradas as pinturas de artistas de vários países enviadas para a exposição – e para a 19ª Bienal, de 1987, também organizada sob curadoria geral de

Leirner, com título “Utopia versus Realidade”, denominou a seção principal de seu projeto de *Grande Coleção*, fazendo também referência a essa concepção universalista da arte em sua pluralidade e simultaneidade (ver: SOUZA, 2015). Em 1981, defendia essa visão da seguinte maneira:

O fato é que esta visão não historicista faz, por exemplo, com que se veja melhor ainda a totalidade pluralista que constitui não só a arte brasileira como toda a cultura ocidental contemporânea, a Grande Obra à que já me referi antes (sob o risco de parecer tradicionalista e talvez reacionária aos olhos daqueles que se dedicam às particularidades políticas). / A Grande Obra é, pois, aquela soma sincrônica, não hierárquica e não qualificável de ações artísticas contemporâneas que une as polaridades e incorpora as diversidades, evidenciando o fenômeno da simultaneidade dessas ações. (LEIRNER, [1981] 1982, p.125)

Essa concepção estabelece tanto a crítica quanto a curadoria como partes do universo da arte, dessa “Grande Obra”. E dessa maneira, considera ser a própria realidade da produção artística que informa sua forma de criticar e fazer curadoria. Leirner partia da perspectiva de que a exposição deveria “espelhar” a arte, pois, assumindo-a “*como medida*”, conforma-se como um “*microcosmo que se equivale ao sistema universal da arte*” (LEIRNER, [1984] 1991). Ao introduzir seu propósito como curadora geral, situa esse jogo de espelhos entre o universo da arte a representação deste na crítica ou na curadoria:

[...] o grande objetivo, por outro lado, era fazer com que o evento não apenas refletisse desta vez, com toda a realidade possível, a situação contemporânea, mas que ele fosse também considerado à luz do olhar crítico contemporâneo. Um olhar capaz

de carregar a exposição de significados relativos ao nosso presente, tanto por meio da arte que ela apresentasse quanto por meio da maneira com que os trabalhos fossem apresentados. (LEIRNER, 1985, p.14)

Mais um aspecto de outras curadorias contemporâneas ressaltado por Leirner e tomado como inspiração para sua atuação como curadora da 18ª Bienal, é a abolição das comissões nacionais que se refletiam em divisões espaciais das obras com base na proveniência geográfica de artistas. Ao comentar a curadoria de Georges Boudaille para a *13e Biennale de Paris* de 1985<sup>7</sup>, apontou as similaridades e distinções entre a 17ª Bienal, curada por Zanini em 1983, com relação a sua congênera francesa:

O que a Bienal de Paris faz, coincidentemente, aliás, com a proposta da [17ª] Bienal Internacional de São Paulo (a qual, inclusive, Georges Boudaille, delegado-geral da mostra, cita na apresentação do belíssimo catálogo), é tentar responder a quatro perguntas: O que há de novo hoje? Quais os artistas mais importantes? Quais as correntes dominantes? Qual a ligação entre o nosso presente e a história? [...] Ela quer colocar em evidência a capacidade de criação e renovação de cada um de seus convidados, além de estabelecer um confronto entre eles sem levar em consideração para a escolha e montagem a sua procedência ou idade e sim a analogia de linguagens. ‘A Bienal não é um salão – afirma Boudaille –, é o reflexo de um momento da criação artística. Ela se organiza, portanto, ao redor de linhas estéticas que aspiram testemunhar aos problemas do momento.’ Essa declaração de Boudaille coincide com os critérios adotados pela XVIII Bienal de São Paulo. (LEIRNER, 5 mar.1985, p.23)

### O “Grande Curador”, mediação e poder

7 Ou *Nouvelle Biennale de Paris*, custoso projeto realizado no grande pavilhão de *Villette*, onde 120 artistas de 23 países, com mais de 6000 pinturas, esculturas, instalações e obras monumentais, foram convidados a expor. “À maneira de *Kassel* não há mais comissários nacionais – como na Bienal de São Paulo –, e sim uma comissão internacional [...] Outra inovação está na montagem: desta vez totalmente despojada de hierarquias, onde os jovens artistas, como os brasileiros, por exemplo, com ótima presença, são vizinhos de celebridades, Leonilson está ao lado de Haas e Schnyder, [...]” (LEIRNER, 1985, p.14).

Da teoria à expografia e ao modo de dispor as obras, a curadoria de exposições se configurou, para Leirner e outras/os curadoras/es, como meio de plasmar, em matéria e espacialidade, sua leitura da arte daquele momento como pluralista, multimidiática, misturando meios e categorias e apagando fronteiras. Para ambas Bienais que curou, suas ideias foram viabilizadas através do projeto dos arquitetos Haron Coehn e Felipe Crescenti (ver: MATOS, 2009). A exposição como linguagem que se desenvolve em diálogo com a arte que exhibe:

Nesse sentido é possível afirmar que a exposição segue os passos de suas colegas internacionais, sem ter como fonte inspiradora um ou outro país especificamente: 'Da mesma maneira como a arte evolui, as exposições também evoluem', diz Leirner, concluindo: 'A Bienal de São Paulo está em pé de igualdade com as outras do resto do mundo, e é importante frisar que ela possui um projeto, não é aleatória, não recebemos o que vem simplesmente porque vem.' (UMA BIENAL, 1985, p.39)

Leirner propõe uma visão englobante da produção artística de diferentes locais através de uma perspectiva embasada na tradição discursiva que toma o olhar ocidental como universal. A expografia construída a partir de seus programas curatoriais, no entanto, concretizavam o paradoxo entre a ratificação e a contestação dessa imagem homogeneizada - como o corredor de pinturas da Transvanguarda Internacional ou do Neo-expressionismo que foi a *Grande Tela*, e a *Wunderkammer*<sup>8</sup> de arte contemporânea que foi a *Grande Coleção* para a 19ª Bienal (ver: SOUZA, 2015). Ou seja, seu gesto instala um traçado limítrofe entre promover o encontro de singularidades no plural e impor uma pluralidade no singular (ver: PONTUAL, 1985).

A base crítica de seu trabalho autoral como curadora reside no esforço de interpretação da

produção artística de seu tempo e em relação à arte do passado. Dessa elaboração interpretativa, que tem suas próprias normas de inclusão, exclusão, classificação e codificação, erige os fundamentos de uma prática diretamente intervencionista sobre a ordenação, apresentação e prescrição acerca do que é a arte do momento em vários países. Leirner parece genuinamente entender-se como intérprete de uma "medida" que a própria produção artística impõe, e, assim, opera como operadora mediadora pretensamente neutra, objetiva e não ideológica. A curadoria parte da prescrição de um código interpretativo operado pela/o própria/o curador/a, que, ao seguir o próprio arbítrio, seu ato criador/classificatório se constitui numa narrativa cuja forma e sentido busca aproximar-se da naturalidade.

Ao analisar ambas atuações desempenhadas por Sheila Leirner como mediadora (crítica e curadora), entendo que seus textos críticos (em jornais, catálogos e guias de visitação), sua seleção de obras e maneira de expô-las na Bienal, bem como o modo como se apresentava publicamente em entrevistas e reuniões sobre a BISP (para rádio, TV, recepções e *releases*), compuseram uma projeção multimidiática e distribuída de prática discursiva que intervinha nas experiências do público com a arte, seja essa pela visitação direta a exposição, a leitura da crítica e das notícias na imprensa, o acompanhamento do debate, ou tudo ao mesmo tempo.

Destaco que curar uma Bienal em 1985, significava se inserir em meio a um processo de transformação do universo artístico no qual a figura de curador/a emergia chamando atenção para o poder acumulado em suas escolhas e interferência sobre o entendimento da arte contemporânea, como nos casos das mostras congêneres realizadas na Itália, França e Alemanha naquele período, as quais mencionei acima. O que singulariza Leirner é que em toda sua elaboração conceitual sobre arte, como

---

8 Referência aos gabinetes de curiosidades que emergiram na Europa como repositórios de objetos considerados maravilhosos, inspiradores e curiosos, bem como 'exóticos', trazidos de diversos contextos históricos e geográficos nos quais europeus realizaram grandes explorações de interesse científica de diferentes disciplinas. Ver, por exemplo: DEMEULEMEESTER, 2017.

crítica anteriormente e como curadora por quatro anos seguidos, manifestou e reivindicou o caráter criativo, que chamo de ‘autoral’, de sua crítica e curadoria, tomando a si mesma como criadora de uma “*Grande Obra*” composta de obras de outros/as criadores/as. A curadoria como um meio de ‘tradução’ do que fazia entre criar e criticar, seja em sua *Trilogia Amorosa* em vídeo e performance, ou em seus inúmeros textos, adotando uma nova linguagem, nesse caso espacial, temporal e classificatória, como mais um meio de apresentar e ratificar aquilo que interpretava sobre a produção artística contemporânea a que teve acesso.

O objetivo é trazer ao público um novo conjunto de valores desenvolvidos a partir dos problemas sociais, movimentos da mulher, importância da personalidade [...], culto teatral e temporalidade. [...] A volta da pintura, a pós-performance, as novas instalações lidam com questões relativas ao espetáculo em todos os seus pormenores, e na sua própria essência circunstancial, efêmera e energética. [...] (LEIRNER, 1985, p.14)

Desvelada a falsa neutralidade do espaço do “cubo branco” das galerias de arte moderna (ver: O’DOHERTY, 1986), a curadoria autoral emerge como sinal da máxima subjetividade de um procedimento que sempre houve, a seleção e disposição de obras realizado por alguém segundo parâmetros estabelecidos para outros agentes. Porém, essa intervenção pessoal, antes, era relegada a uma noção de neutralidade institucional e ahistórica, naturalizada - não sem ruídos, como alguns artistas fizeram questão de apontar desde meados do século XIX, chamo atenção para Édouard Manet e o *Salon des Refusés* de 1863, e a polêmica em torno dos primeiros *ready mades* de Marcel Duchamp nos anos 1910. O impacto dessa nova figura, fica visível pela reação sobre ou contra ela, que também circulou na imprensa. Reproduzo abaixo reação imediata do artista Luiz Paulo Baravelli a inauguração da mostra:

Por que um artista deveria concordar em ter seu

trabalho exposto na Grande Tela, modificando completamente sua intenção original? Em nome de que ‘deus’ deveria fazer tal suicídio? Em nome do ‘Grande Curador’? Será o ‘Grande Curador’ uma barreira de curadores de vários países separados por dez centímetros uns dos outros?” (BARAVELLI, 1985, p.49)

E em jornal de Porto Alegre, a cobertura da Bienal traz a ideia categórica de atribuição de autoria da exposição a Sheila Leirner, considerando sua instalação:

Ao montar uma exposição, instala-se também a co-autoria. O visitante passa a percorrer um painel neutro com as obras de Salomé, Dokoupil, Daniel Senise, Casa 7 e Hella Santarosa, vendo respectivamente as obras de Salomé, Dokoupil e etc; a, justamente, visitar o etc., ou seja, a instalação de Sheila Leirner. [...] Interessante inversão de valores: a curadora se torna mais importante do que o conjunto de artistas. (BERG, 9 nov.1985)

A curadoria é entendida em analogia com a instalação, linguagem artística também em processo de institucionalização naquele momento. Criação de um ambiente baseado na seleção de referências históricas e contemporâneas, organizadas segundo um sistema estabelecido pela própria autoria, no caso da curadora, com suas categorizações, classificações e periodização. A produção artística selecionada e exibida é também colocada como representante daquele recorte temporal, os anos de 1980, é entendida e apresentada em contraposição ou contraste aos aspectos que a curadora identificava na produção de anos anteriores, da década de 1970, o que marca ainda a historiografia da arte no Brasil (ver: CANONGIA, 2010; REINALDIM, 2012; FABBRINI, 2017).

A atuação da curadoria pode ser pensada em analogia com a regência de uma orquestra, a direção cinematográfica ou teatral – principalmente pela ideia de *mise-en-scène* ou articulação entre as partes, porém, pela relação mais direta com o espaço de exibição e as artes chamadas visuais, as instalações parecem



compreender de modo mais aproximado o que se concretizou no caso das Bienais de Sheila Leirner. O que a diferencia muito das instalações de artistas (que compuseram sua “instalação” de curadora), é o fato de a sua curadoria contar com ampla elaboração teórica e discursiva, com influência de sua trajetória prévia como crítica de arte, que coloca sua interpretação, de modo verbal, entre a obra apresentada e o contato do público com esta. Conta com muitas camadas de discurso e materialização da sua ideia (as obras, os textos, o espaço arquitetônico, o design expositivo, a montagem, iluminação, disposição, relação com etiquetas, paratextos, guias e catálogos...).

No entanto, todos esses elementos não são componentes necessariamente de uma unidade, são camadas ou fragmentos de um evento que são distribuídos entre os visitantes de maneira muito irregular. O nível de contato com o ‘todo’ dessa obra por parte de seus públicos é imprevisível, pois nem todos leem etiquetas, paratextos, seguem o guia, ou levam o catálogo para casa, outros vão ver obras específicas, atravessam indiferentes várias partes da mostra, são comportamentos diversos – acarretando em fatores de “dissonância” entre o projeto curatorial e a exposição vivenciada pelos visitantes. O que a curadoria compõe, por meio de todas essas entradas na sua ideação de sentidos, é uma tentativa de presentificar uma narrativa em meio a outras possíveis, configurando um espaço de *“diverting but coexisting rationales”* (SASSATELLI, 2016, p.22).

Apesar de identificar no seu discurso um entendimento que muitas vezes toma a si mesma como articuladora neutra de uma projeção reduzida do macrocosmo da produção artística em uma miniatura que é a exposição, vejo no ‘perfil autoral’ da curadoria praticada por Sheila Leirner a consolidação desse lugar de enunciação como singular, subjetivo e opaco, revelando seu caráter de meio, de linguagem, de fabricação, vinculado a um entendimento específica, um interesse de produção interpretativa, juízo e gosto, uma instância de poder simbólico sobre a construção de sentidos sobre a arte e a sociedade contemporâneas. Ao afirmar de várias maneira

a autoria de seu “espetáculo”, Leirner tornou opaco o que antes era praticamente transparente, enfatizou o papel da mediação, chamando atenção para sua operação curatorial como fator de dissonância ou difração, muito mais do que de projeção ou reflexo do que seria a arte contemporânea. A curadoria definia-se como um fator de deslocamento, arbítrio ou manipulação de sentidos.

Cerca de 30 anos depois, em entrevista de 2010, Leirner fala mais explicitamente desse aspecto de imposição de sentido imbricado na ação de curar exposições de arte, e defende a completa “integração entre artista e curador”, chegando a propor dois termos novos para pensar a atividade, *“metteur-en-art”* e *“arteasta”*, *“Afinal, um verdadeiro curador é e pode ser um artista”* (RUPP, 2010, p.221):

Na época em que fiz minhas curadorias era o sonho de realizar no espaço as ideias críticas que antes colocava só no papel. Tratava-se de uma espécie de crítica tridimensional, trabalho de arte sobre arte, como uma ópera, uma peça, ou um concerto. (RUPP, 2010, p.221.)

Os projetos curatoriais de Sheila Leirner para as 18ª e 19ª edições da BISP, e sua repercussão, pela ênfase colocada sobre a própria função da curadoria, fizeram parte de um conjunto de referências empíricas para o debate sobre a arte contemporânea no Brasil e seus processos de profissionalização, tanto para artistas, como para críticos/as e curadoras/es. Ambas se situaram num complexo panorama cultural da sociedade contemporânea, em interseções entre dinâmicas e agentes de diferentes universos – como no científico, moral, social, político e ambiental. Além de a curadoria e a autoria se situarem como questões de convergência do debate sobre arte na pós-modernidade, arte e globalização, políticas culturais, democratização do acesso à cultura e emergência do mercado de arte no Brasil.

### Referências Bibliográficas

- “A CAMINHO da 18ª Bienal Internacional”. In: *OESP*, 1º de junho, 1984.
- AMARAL, A. “Anotações à margem da 18ª Bienal”. In: *O Estado de São Paulo*, 26 de jan. 1986.
- AMARANTE, L. “Arte do momento”. In: *OESP*, 8 de set. 1985.
- ARCHER, M. *Installation art*. Smithsonian Institution Press, 1994.
- BARAVELLI, L. “Introduzindo o Leminguismo (3)”. In: *Folha de S.Paulo*, 18 de out. 1985.
- BAUMAN, Z. *Legisladores e intérpretes: Sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BERG, E. “Bienal, teu nome é polêmica”. In: *Zero Hora*, Porto Alegre, 9 de nov. 1985.
- BERTOLOSSI, L. *Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*. Tese (Doutorado em Antropologia) PPGAS USP, 2015.
- BUENO, M. L. *Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização*. Campinas: Ed.Unicamp, 1999.
- CANONGIA, L. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2010.
- COELHO, P. A. *Metáfora dos ‘objetos deflagrados’, anos 70: as fronteiras da memória e da identidade na Arte Conceitual brasileira*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) UNIRIO, 2006.
- DEMEULEMEESTER, T. *Wunderkammer: An Exotic Journey Through Time*. Tiel: Lanoos, 2017.
- DURAND, J. C. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FABBRINI, R. “Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda”. In: *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v.1, n.3, p.205-216, set.2017.
- GUASCH, A. M. *Los Manifiestos del Arte Posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*. Madri, Espanha: Akal/Arte Contemporáneo, 2000.
- HEINICH, N; POLLAK, M. “Du conservateur de musée à l’auteur d’exposition : l’invention d’une position singulière”. In: *Sociologie du Travail*, nº1, 1989.
- HUYSEN, A. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- JACOBS, R. “Entertainment Media and the Aesthetic Public Sphere”. In: ALEXANDER, J.; JACOBS, R.; SMITH, P. *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*. Oxford University Press, 2012.
- KOSUTH, J. “Arte depois da filosofia”. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, p. 10-13, set/out/nov, 1975.
- LEIRNER, S. “Apresentação”. In: *Catálogo da I Trienal de Tapeçaria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Arte como Medida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Grandes formatos: euforia e paixão”. In: *3 x 4 grandes formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983, p.25-28.
- \_\_\_\_\_. “O Grande é Pequeno”. In: *Revista ARS*, USP, v. 1, n. 2. São Paulo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Arte e seu Tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. “Introdução”. In: *Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Introdução”. In: *Catálogo Geral da 18ª*

- Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- \_\_\_\_\_. “A profunda nostalgia do impulso inovador perdido”. In: *OESP*, 13 de fev.1982.
- \_\_\_\_\_. “Arte e sociedade. Relação secundária?”. In: *OESP*, 26 jun.1983.
- \_\_\_\_\_. “Geração 80, perigo e transformação”. In: *OESP*, 30 ago.1984.
- \_\_\_\_\_. “Um Exemplo de Perfeita Mediação”. In: *OESP*, São Paulo, 27 abr.1982.
- \_\_\_\_\_. “‘Tradição e Ruptura’ ou impacto e emoção na Bienal”. In: *OESP*, 20 nov.1984.
- \_\_\_\_\_. “A Bienal de Paris, rico espetáculo”. In: *OESP*, 05 mar. 1985.
- MATOS, D. *Curador e arquiteto em diálogo: os casos das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo de 1981 e 1985*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) USP, 2009.
- MORAIS, F. “Salão da Bússola: resultado”. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.
- \_\_\_\_\_. “Bienal: da ‘grande tela’ aos pequenos erros”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1985.
- O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica, EUA: The Lapis Press, 1986.
- POLO, M. V. *Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX*. Dissertação (Mestrado em Artes), UNESP, 2006.
- PONTUAL, R. “Expor: impor ou propor?”. In: *Módulo*, Rio de Janeiro: Avenir, n.87, p.34-40, set.1985.
- REINALDIM, I. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. Tese (Doutorado em Artes) UFRJ, 2012.
- RUPP, B. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. Dissertação (Mestrado em Artes), UFRGS, 2010.
- SANTOS, G. M. *Arte, crítica e curadoria: diálogos sobre Autoridade e Legitimidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) PPGSA UFRJ, 2014.
- “SARNEY ABRE ‘festa da imagem e da forma’”. In: *OESP*, 5 de outubro, 1985.
- SASSATELLI, M. *Symbolic Production In: the Art Biennial: Making Worlds. In: Theory, Culture & Society*, 2016, pp.1-25.
- SOUZA, T. M. de. *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o beate no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes)- PPGACL, UFJF, 2015.
- “TERMINA A MAIOR mostra de arte do país”. In: *Folha de S.Paulo*, 14 de dezembro, 1985.
- “UMA BIENAL para todos os gostos”. In: *Folha de S.Paulo*, 03 de julho, 1985.

# Apresentação

## Municípios e Representação Política no nível local na América do Sul

Marta Mendes da Rocha <sup>1</sup>

Nas últimas décadas os países da América Latina experimentaram um conjunto de reformas com importantes consequências políticas, econômicas e sociais. Nos referimos ao processo de descentralização, compreendido como a transferência ou a devolução de autoridade política, competências administrativas e recursos fiscais do governo central para os governos subnacionais. Embora o processo tenha variado bastante em seu alcance, ritmo e resultados, não seria equivocado afirmar, como o fez Tullia Falletti que, em nenhum período desde a formação e a consolidação dos estados nacionais no século XIX, os atores políticos subnacionais e seus interesses foram tão importantes quanto agora, depois das reformas descentralizadoras no último quarto do século XX.<sup>2</sup>

Esse processo foi responsável por um renovado interesse pelo tema da política subnacional, um campo que inclui questões relativas aos atores, às instituições e à dinâmica política nos níveis intermediário e local de governo. Em relação à esfera local, investiga-se a organização e o fortalecimento das instituições representativas, a dinâmica da competição política e eleitoral, a organização e a atuação dos partidos políticos, o surgimento e o fortalecimento de movimentos sociais e de mecanismos inovadores de participação popular, a renovação no nível das elites políticas, a emergência de novos padrões de interação entre representantes, cidadãos e grupos sociais e as relações entre atores políticos e instituições nos diferentes níveis de governo e administração, entre outras questões.

Na teoria democrática a existência do governo local tem sido justificada a partir de quatro argumentos centrais: (1) multiplica e dispersa os espaços de poder e possibilita que um número maior de pessoas e grupos sociais exerça o governo (pluralismo democrático); (2) amplia a participação e o envolvimento dos cidadãos na política e em relação aos assuntos coletivos com importantes efeitos pedagógicos (participação); (3) cria um canal para a expressão de identidades e lealdades de base territorial sendo, por isso, uma forma de solucionar conflitos no interior do Estado Nacional e de permitir a tradução institucional da diversidade linguística, étnica, religiosa, territorial etc. (identidade); e (4) aumenta a eficiência na alocação dos recursos públicos uma vez que as decisões são tomadas em um nível mais próximo dos eleitores, com melhores condições para a tomada de decisão dos gestores públicos (eficiência). É possível elencar outros argumentos que embasam a ideia de descentralização, entre eles, a melhoria das condições para a vocalização das preferências dos eleitores e para o controle das ações dos gestores públicos (*accountability*). Neste sentido, a maior parte desses argumentos associa a descentralização de autoridade e funções a níveis intermediários e locais de governo à maior democratização política. Essas expectativas, em maior ou menor grau, estiveram presentes nos projetos descentralizadores na América Latina, especialmente para os países

---

1 Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

2 Falletti, Tullia, 2010. *Decentralization and subnational politics in Latin America*. Cambridge University Press. P. 3.



que transitavam do autoritarismo para a democracia. A descentralização, em grande medida, era vista como forma de aprofundamento da democracia e ampliação da participação popular.

Em muitos países, a descentralização resultou em um aumento sem precedentes das responsabilidades dos governos subnacionais, em áreas cruciais para os cidadãos, como saúde e educação e no aumento da participação dos governos locais no total de gastos públicos. Na dimensão política significou a introdução ou reestabelecimento de eleições diretas para prefeitos e o fortalecimento das instituições representativas locais. Apesar disso, pode-se dizer que o entusiasmo inicial em relação à descentralização, após um grande volume de estudos sobre seus resultados e consequências, cedeu lugar a uma postura mais crítica e cética. Muitas reformas que inicialmente foram vistas como descentralizadoras passaram, em um segundo momento, a serem classificadas como processos de “delegação”, indicando que ao invés de real descentralização de competências e responsabilidades administrativas o que, de fato, ocorreu, foi a simples delegação para a execução de tarefas. Em outros casos, os processos de descentralização foram seguidos por movimentos de recentralização de recursos e prerrogativas no nível central, revertendo ou limitando o alcance de seus resultados.

Os resultados da descentralização variaram muito de país para país e muitas expectativas associadas ao processo foram, simplesmente, frustradas. Argumenta-se, inclusive que, em alguns casos, a descentralização teria produzido efeitos colaterais, como ampliação das desigualdades regionais, sobreposição de funções entre as esferas de governo combinada a vazios de atendimento, aumento do clientelismo político, entre outros. Mas, independentemente do sucesso ou não das experiências particulares, o fato é que os movimentos de transferência de autoridade, competências e recursos para os governos subnacionais transformaram a política na região. Se não no sentido originalmente esperado pelos reformadores ou pelos analistas, certamente geraram um quadro mais complexo para a competição política, para a atuação dos partidos, para a implementação de políticas públicas, e deram maior destaque para atores políticos subnacionais em comparação com o espaço que possuíam anteriormente no sistema político de seus respectivos países.

O presente dossiê reúne um conjunto de artigos que buscam lançar luzes sobre diferentes aspectos da política local em cinco países da América do Sul. Embora não estejam, especificamente, voltados para avaliar os resultados e as consequências do processo de descentralização, eles oferecem uma contribuição para compreender a diversidade de experiências de governo e representação no nível local na região que remetem à competição eleitoral e ao desempenho dos partidos políticos (Argentina e Venezuela), ao formato e funcionamento das instituições de representação local (Brasil e Uruguai) e à participação popular, ativismo cidadão e *accountability* no nível local (Peru).

Patrício Talavera analisa o desempenho da oposição venezuelana que, até o ano de 2008, esteve representada por várias forças políticas sem atuação unificada e, a partir daquele ano, se materializou na Mesa de Unidade Democrática, a MUD. O autor analisa os resultados eleitorais tomando a parroquia, base da organização dos municípios, como nível de análise, buscando identificar tendências ao longo do tempo e diferenças entre os três níveis – nacional, estadual e local – capazes de explicar o triunfo da MUD, pela primeira vez, no ano de 2015, nas eleições para o parlamento nacional. O estudo mostra que o avanço da oposição se deu em ritmos diferenciados nos três níveis de governo, sugerindo que fatores contextuais da política subnacional são importantes para compreender a dinâmica eleitoral no país. O estudo também conclui que, ao contrário do que se poderia esperar, a vitória da MUD não se deveu ao aumento de seu rendimento nas áreas rurais, redutos tradicionais do chavismo, mas foi facilitada pelo aumento da abstenção nas áreas nas quais o oficialismo era mais forte. Segundo o autor, a principal contribuição do artigo é de destacar o papel do município e do “local” na compreensão dos processos macro que se desenrolam na sociedade venezuelana.

Jairo Rivas analisa conflitos no nível local no Peru, especificamente, ações organizadas de

confrontação aos alcaides eleitos. O autor analisa o uso de diferentes mecanismos institucionais – revocatoria, vacância e suspensão – em conflitos abertos contra alcaides em 44 municipalidades distritais no período de 2003 a 2014, compreendendo três administrações. Rivas propõe que as ações institucionais juntamente com outras formas de confrontação, como mobilizações de rua e atos violentos, conformam um repertório à disposição dos que organizam protestos contra as autoridades municipais. O uso majoritário de mecanismos institucionais – no lugar de intervenções violentas –, segundo o autor, deve-se ao fato de eles implicarem em menores custos em comparação com as grandes manifestações de rua, podendo, também, indicar um aprendizado dos atores locais em se movimentarem pelas vias da institucionalidade política. A análise do uso que certos atores políticos fazem desses mecanismos institucionais – de forma isolada ou em combinação com outros tipos de ações – lança luzes sobre estes “conflitos silenciosos” que, em geral, despertam menos interesse do que aqueles que se expressam em ações violentas ou grandes protestos e demonstrações de rua. Dessa forma, o artigo nos permite uma maior compreensão acerca da natureza dos conflitos e seu processamento nos municípios peruanos.

No artigo sobre o Brasil, Rodrigues-Silveira e Rocha descrevem os resultados de uma primeira versão do Censo Administrativo do Legislativo Municipal (CALM), uma base de dados gerada com base em registros administrativos para a maior parte dos municípios brasileiros. O objetivo do CALM é contornar uma das principais dificuldades enfrentadas pelos estudiosos da política municipal no país, que é a inexistência de fontes de informações padronizadas e confiáveis sobre os legislativos municipais. No artigo, os autores analisam a qualidade das fontes de dados existentes e sua utilidade na composição de um censo administrativo ou híbrido das câmaras municipais com objetivo de reduzir os custos e o tempo requeridos para a realização de análises multidimensionais sobre as câmaras e os representantes no nível municipal. Além de apresentar os vários passos da construção do CALM, os autores oferecem uma amostra das possíveis contribuições da base de dados analisando alguns aspectos da política municipal no Brasil em diferentes dimensões que incluem competição eleitoral, perfil político-partidário, perfil demográfico, e estrutura administrativa e institucionalização das câmaras municipais.

No artigo sobre a Argentina, Valenzuela e Medina investigam o impacto da crise de 2001 sobre o sistema de partidos e a competição eleitoral no nível municipal por meio da análise do desempenho de partidos e candidatos nas eleições para o executivo em 68 municípios da província do Chaco. Os autores dialogam com a literatura sobre eleições, sistema partidário e competição eleitoral na Argentina buscando compreender as continuidades e mudanças no sistema de 1983, ano da redemocratização, até o presente. Nesse sentido, focalizam os efeitos da crise de 2001 sobre as estratégias e a movimentação das elites, destacando os esforços de realinhamento político, as alianças e seus efeitos sobre a competição eleitoral. Como no caso brasileiro, por se tratar de um país federal, observa-se diversidade na configuração do sistema partidário nos diferentes níveis de governo, diferenças que remetem ao calendário eleitoral e às estratégias das lideranças e dos partidos nos diferentes cenários em que competem. Analisando os vencedores e derrotados nas eleições municipais que antecederam e sucederam a crise de 2001, os autores argumentam que o efeito da crise sobre os partidos tradicionais não foi o mesmo em todos os contextos. No nível nacional e na cidade de Buenos Aires o efeito foi muito mais forte do que nos municípios analisados. Os autores sugerem que o resultado observado está associado à autonomia municipal, ao calendário eleitoral (eleições municipais e provinciais separadas da nacional), ao instituto da reeleição indefinida dos chefes do executivo local (intendentes) e aos recursos que estes atores controlam na arena municipal. O artigo oferece um bom exemplo de quão complexo pode ser o funcionamento dos sistemas partidários em países federais com alto grau de descentralização.

Finalmente, Freigedo, Milanese e Bidegain analisam o caso do Uruguai, o mais recente país a realizar reformas descentralizadoras, com a criação de um terceiro nível de governo, no ano de 2010. Os autores investigam em que medida os recém-criados municípios e suas instituições funcionam

como canais efetivos de representação e canalização de demandas oferecendo oportunidades de vocalização para os cidadãos. Analisando mais de quatro mil resoluções dos municípios do departamento de Canelones nos anos de 2015 e 2016 e dados obtidos em entrevistas com 30 alcaldes, os autores mostram que o advento dos governos locais foi importante para aproximar representados e representantes com a consequente transformação de demandas dos eleitores em ações de governo. Por outro lado, destacam o caráter limitado da descentralização uruguaia no que se refere à transferência de competências e recursos que poderiam ter ampliado a capacidade dos governos locais de agir sobre os problemas mais relevantes de suas respectivas localidades.

Os autores abordam diferentes aspectos da política municipal em seus respectivos países. Em conjunto oferecem subsídios para a compreensão do funcionamento das instituições representativas locais, enquanto mecanismos para processamento de demandas e de conflitos, e, no que se refere à dinâmica eleitoral e partidária, contribuem para o debate sobre a interação entre tendências observadas no nível nacional e subnacional.

# Comportamiento electoral en Venezuela: el caso de la Mesa de Unidad Democrática (MUD)

Patricio Gómez Talavera <sup>1</sup>

## Resumen

El presente artículo tiene como objeto analizar la trayectoria de la Mesa de la Unidad Democrática (MUD) en términos del comportamiento de sus electores, realizando comparaciones de rendimiento y características del mismo antes de su emergencia en el año 2008 (antes del cual existía una coordinación opositora entre fuerzas diversas que compartían carácter opositor al chavismo), y durante su periodo de vigencia, en la actualidad. Este análisis se enfoca principalmente en dos aristas: cambios y continuidades en materia de comportamiento electoral opositor al chavismo venezolano en ámbitos donde la oposición ha reconocido dificultades de capilaridad e inserción, por un lado, y los diferenciales en materia de comportamiento entre elecciones subnacionales y las elecciones a Parlamento y a Presidente de la República. A tal fin, se evaluarán diferenciales entre ambas arenas, para detectar particularidades que permitan identificar patrones de comportamiento de electorado con respecto a la coalición multipartidaria venezolana. A tal fin haremos uso de estadísticas descriptiva para analizar resultados a escala nacional, estadual y municipal.

Palabras claves: Venezuela; Elecciones: Mesa de Unidad Democrática.

## Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar a trajetória da Mesa da Unidade Democrática (MUD) em termos do comportamento dos eleitores, fazer comparações de desempenho e características antes do surgimento dela em 2008 (antes havia uma coordenação oposição entre forças diversas que compartilhavam o caráter de oposição ao chavismo), e durante seu período de validade. Esta análise centra-se principalmente em duas arestas: mudanças e continuidades no comportamento eleitoral da oposição na Venezuela em áreas onde a oposição reconheceu dificuldades de capilaridade e inserção de um lado, e se espalha sobre o comportamento entre as eleições subnacionais e eleições para o Parlamento e Presidente da República. No entanto, serão avaliados diferenciais entre as duas arenas, a fim de detectar particularidades que permitam identificar padrões de comportamento do eleitorado em relação à coalizão multipartidária Venezuelana. Para isso, usaremos estatística descritiva para analisar os resultados nos níveis nacional, estadual e municipal.

Palavras chave: Venezuela; Eleicoes; Mesa da Unidade Democratica

---

<sup>1</sup> Universidade de Buenos Aires / Universidade Nacional de San Martín



Durante 20 años de predominio electoral del Partido Socialista Unificado de Venezuela (PSUV), la construcción opositora entre distintas colectividades se mostró difícil y compleja. Finalmente, en 2008, luego de las elecciones presidenciales de 2006, se concretó en la Mesa de la Unidad Democrática, herramienta que representó a todo el polo opositor al presidente Hugo Chávez. La evolución del comportamiento electoral de esta coalición es nuestro objeto de estudio en el presente artículo. Para concretar dicho análisis, se analizarán cinco comicios presidenciales (1998, 2000, 2006, 2012 y 2013), dos comicios al Parlamento (2010 y 2015) y tres comicios regionales a gobernadores (2004, 2008 y 2012) con 11.152 observaciones de votaciones realizadas a nivel de unidad parroquial para todos esos comicios. Como análisis de carácter exploratorio, pendiente de futuras profundizaciones a partir de construcciones de modelos estadísticos que sirvan para una mayor comprensión de los cambios del cuerpo electoral, avanzaremos haciendo uso de estadística de manera descriptiva.

Las preguntas que guían la investigación son las siguientes: ¿Cuan importante fue para la MUD en 2015 los aumentos precedentes del caudal electoral en áreas rurales donde históricamente el chavismo ha obtenido mejores rendimientos? ¿Han existido diferenciales entre la escala subnacional y la nacional o han mantenido comportamientos similares a lo largo del tiempo?

Este trabajo se dividirá en tres partes: la primera planteará el Estado de la cuestión, y el marco teórico de la investigación; la segunda constará de la presentación de las preguntas de investigación, la presentación de los datos y especificaciones metodológicas sobre su clasificación; finalmente, una tercera parte de carácter conclusivo, donde se expondrán las implicancias que desde nuestro punto de vista tiene lo observado.

### **Estado de la cuestión**

Si bien la literatura sobre comportamiento electoral es prolífica y de cierta antigüedad

sobre todo en análisis de casos vinculados a democracias más desarrolladas como Estados Unidos, no cuenta con un acervo numeroso para el caso venezolano. En líneas generales, la literatura ha presentado mayor atención a cuestiones vinculadas a las características del liderazgo de Hugo Chávez y su impacto electoral (Merolla y Zechmeister, 2011; Weyland, 2003), estructura interna de la coalición chavista (Kornblith, 2013) e impacto del chavismo en la configuración opositora.

Desde su entrada al poder, la figura de Hugo Chávez fue usada como el elemento cohesionador del movimiento y su carisma fue el elemento principal de su estrategia electoral (Merolla y Zechmeister, 2011; Weyland, 2003). Asimismo, su férreo control y liderazgo permitieron que la coalición chavista se mantuviera cohesionada, y su imagen polarizadora permitía también la cohesión de la oposición que agrupa diversos elementos unidos en su rechazo al movimiento chavista (Barrionuevo, 2010). Específicamente en el terreno del comportamiento electoral, las preocupaciones han girado en torno a dos agendas centrales: los elementos que construyen estabilidad democrática, sobre todo en el período conocido como el Pacto de Punto Fijo, anterior a la emergencia del chavismo y las características históricas del comportamiento electoral venezolano. Esto último, con diferentes énfasis y preocupaciones, tales como la diversidad identitaria de su cultura política (Silva Michelena, 1970: 47-51; Bonilla, 1972); la administración de los conflictos y de los consensos (Levine, 1973; Borges y Pereira, 1994; Borges, 1992; Pereira, 1994; Vaivads, 1994); y las condiciones de coordinación y funcionamiento del régimen político emanado de Punto Fijo (Rey, 1991; Sontag, 1984; Maingón y Sontag, 1992).

Toda esta bibliografía mayormente abarcó las características del régimen político, dotado de una inusual estabilidad en torno a dos partidos fundamentales: Acción Democrática (AD) desde la centroizquierda y el Comité de Organización Política Electoral Independiente (COPEI), de tendencia socialcristiana. Sin embargo, sucesivas crisis económicas y sociales acompañadas con

una ampliación de la esfera de acción política a partir de la disposición que determinó la elegibilidad de los gobernadores regionales en 1989<sup>2</sup>, empujó el colapso del sistema de partidos y un recambio de las elites gobernantes (Seawright, Dietz y Myers, 2003; Morgan, 2007, 2009; López Maya, 2006). Dicha crisis se originaba en muchas razones, entre las cuales se encontraban debilidades endógenas propias del régimen político (Coppedge, 1994), como ser la apropiación de la renta petrolera para financiar la acción de los partidos y disminuir incentivos de ruptura con el sistema (Penfold y Becerra, 2001; Monaldi y Penfold, 2006). Estas características dibujaron contornos de partidismo extremo, conformando “una democracia donde los partidos políticos monopolizan el proceso político formal y politizan la sociedad por las líneas partidistas” (Coopedge, 1994).

La caída de los precios del petróleo y el impacto negativo de las crisis sobre la estructura productiva y las redes clientelares con asiento en el Estado desarmaron esas estrategias que cohesionaban al sistema político (Brewer-Carias, 1988; Hellinger, 1991). La debilidad creciente de los partidos principales (López Maya y Lander, 2004; Molina y Álvarez, 2004; Buxton, 2001) y el creciente protagonismo de los gobernadores, aumentando su independencia frente al gobierno (Cameron y Falletti, 2005, pag. 266) potenció la fuerza centrífuga de la crisis y la fragmentación electoral. Las estructuras rígidas de matriz nacional con la cual se edificaron los partidos dominantes después de 1958, vieron afectadas su estructuración interna, clave para la distribución de recursos clientelares. De alguna manera la política subnacional venezolana conoció los contornos de la crisis antes que la arena nacional, y presagió el cambio de rumbo de 1998 (Cyr y Sagarzazu, 2011). De esta manera, la

fragmentación y emergencia de nuevos liderazgos a escala estadual como los de Sergio Omar “El Cura” Calderón, en Táchira, Didalco Bolívar en Aragua o el general Francisco Arias Cárdenas en Zulia implicaron una renovación notoria en un cuadro político de dirigentes de edad avanzada, pertenecientes a la generación que participo del Pacto de Punto Fijo, como los ex presidentes Luis Herrera Campins y Rafael Caldera, y el líder de AD, Luis Alfaro Ucero, todos ellos mayores de 70 años a finales de los años 90.

Luego de la emergencia de la coalición chavista en torno al Movimiento Quinta República (MVR) en 1998, el oficialismo venezolano terminó nucleándose en torno al Partido Socialista Unificado de Venezuela (PSUV), en el cual convergieron la mayoría de las expresiones favorables al nuevo gobierno, salvo algunas excepciones como Patria Para Todos, con una relación pendular durante los gobiernos de Chávez y Nicolás Maduro. La unificación oficialista también fungió de acicate para un reagrupamiento progresivo de las fuerzas opositoras dispersas tras las sucesivas derrotas electorales del período 1998-2004, lo que derivó en la construcción de una nueva expresión unificada de la misma: la Mesa de la Unidad Democrática (MUD). La misma no solo abarcaba no solo a los partidos más tradicionales, como AD y COPEI, hasta expresiones mas nuevas producto de la crisis del sistema de partidos, como Alianza Bravo Pueblo (ABP), Primero Justicia (PJ) y Un Nuevo Tiempo (UNT). Si bien existieron ensayos unitarios previos (como el que acompañó la candidatura opositora de Manuel Rosales en 2006), la MUD recién se constituyó el 23 de enero de 2008, en el cincuentenario del levantamiento popular que terminó con la dictadura de Marcos Pérez Jiménez<sup>3</sup>.

A lo largo de la década del 2000, se fue

2 La estructura de la política, centralizada en partidos como AD y COPEI, se vio rápidamente afectada, porque la descentralización llevó a la creación de esferas políticas y decisiones administrativas, que antes de la reforma eran ejecutadas en forma mas centralizada por el gobierno nacional. Esto afectó la organización de los partidos, que también contaban con mecanismos de ejecución y acción centralizados, siguiendo el esquema de organización del Estado venezolano, compuesto por 23 Estados y 355 municipios.

3 Conforme a la Ley Orgánica de Procesos Electorales en su artículo 135, se permiten presentar candidaturas a organizaciones con fines políticos, grupos de electoras y electores, comunidades y organizaciones indígenas constituidas y personas individuales que presenten el aval firmado de por lo menos el 5% de los electores de su circunscripción.

consolidando paulatinamente una bipolarización creciente entre el PSUV y la MUD. Mientras el segundo se consolidaba en las principales ciudades del país, como Valencia y Caracas, el PSUV se hacía fuerte en entornos más ruralizados, dependientes de la distribución de recursos públicos y sensible a redes clientelares. Esta dinámica divisoria entre lo urbano y lo rural, aunque declinante en su taxatividad por el desarrollo económico alcanzado en la mayoría de las democracias, que tiende a urbanizar casi todos los entornos habitables, sigue siendo válida, mostrando repeticiones de patrones de votos contrastantes entre ambos ámbitos, al margen de la geografía y de la estructura productiva de los países (Tarrow, 1971; Jones y Pattie, 1992:367; Christensen, 2006:500; Heyns y Bialecki, 1991:358; Nugent, 1999:309). Es en este debate teórico donde nos insertamos y pretendemos dar nuestra contribución sobre el caso venezolano, con sus particularidades y dinámicas.

Para nuestro caso, optamos analizar el comportamiento de las unidades menos densamente pobladas tomando la referencia menos posible de la que disponemos, la parroquia, dado que partimos de la idea de que es dicha unidad la que presenta como un mejor perfil para evaluar resultados empíricos en términos de comportamiento electoral (Heyns y Bialecki, 1991:358; Stickle, 1974:546)<sup>4</sup>. Cabe aclarar que pueden existir parroquias disímiles en diseño y tamaño entre procesos electorales nacionales y subnacionales sobre un mismo territorio. Las mismas son diseñadas a partir de los criterios que la Ley Orgánica de Procesos Electorales vigente

por el órgano rector de lo electoral, el Consejo Nacional Electoral (CNE).

### Los Datos

Entre 1999 y 2015, Venezuela ha celebrado cinco elecciones presidenciales (1998, 2000, 2006, 2012 y 2013); cuatro elecciones a gobernadores regionales unificadas (2000, 2004, 2008 y 2012) y cuatro elecciones a la Asamblea Nacional (2000, 2005, 2010 y 2015). Luego de sucesivas victorias electorales del Gran Polo Patriótico (GPP, que incluye al Partido Socialista Unificado de Venezuela) a partir de 1998, en 2015 la oposición nucleada en la Mesa de la Unidad Democrática ganó por primera vez las elecciones al Parlamento. Dicha coalición consolidó la tendencia a la unidad de una oposición que padecía de dispersión desde la derrota de Enrique Salas Romer, candidato de la alianza Proyecto Venezuela, ante Chávez, en 1998. Dicha fragmentación se mantuvo tanto para las denominadas “megaelecciones” del año 2000, como en las elecciones del 2006. Dado que nos interesa evaluar la evolución del voto rural de la MUD, centraremos nuestro análisis entre los años 2006 y 2015, cuando la coalición opositora iniciaba la andadura de su consolidación. En 1998, la oferta opositora competitiva, se fragmentó en por lo menos, cuatro opciones distintas: Proyecto Venezuela, del gobernador carabobeño y ex copeyano Enrique Salas Romer; el movimiento IRENE, de la ex Miss Venezuela y alcaldesa de Chacao, Irene Sáez, y el veterano dirigente adeco Luis Alfaro Uceró. En el año

---

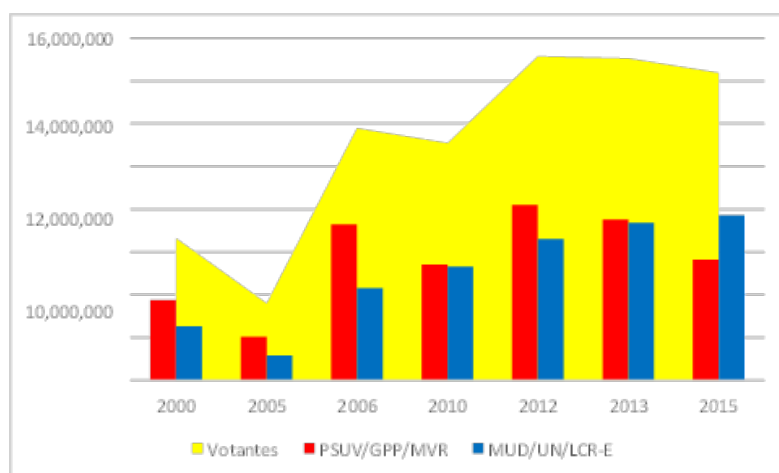
4 Como marca el artículo 19 de la Ley Orgánica de Procesos Electorales, en su Título II, dedicado al sistema electoral, “Para la elección de los cargos nominales a los cuerpos deliberantes, el Consejo Nacional Electoral conformará circunscripciones electorales que se regirán por los lineamientos siguientes: 1) Para la elección de cargos nacionales y estatales, la circunscripción electoral podrá estar conformada por un municipio o agrupación de municipios, una parroquia o agrupación de parroquias (...). 2) Para la elección de cargos municipales y demás cuerpos colegiados de elección popular, la circunscripción electoral estará conformada por una parroquia o agrupación de parroquias contiguas y continuas. 3) Para la elección de los cargos señalados en los numerales anteriores, en los municipios o parroquias de alta densidad poblacional, las circunscripciones podrán conformarse en comunidades o comunas (...) 4) Para la conformación de las circunscripciones electorales, se determinará un índice poblacional. A tales fines se establecerá la población general en los estados, Distrito Capital, municipios o ámbito territorial de conformidad con lo establecido en la Ley (...) 5) A los fines de que, en cada estado, distrito o municipio, los cargos nominales a elegir se correspondan con los índices poblacionales establecidos para la conformación de las circunscripciones electorales, se podrán agrupar municipios o parroquias contiguas y continuas (...)”.

2000, si bien el principal candidato opositor fue el entonces gobernador zuliano Francisco Arias Cárdenas (La Causa R) dado que los partidos históricos (AD, COPEI, URD, MAS, etc) se encontraban golpeados por el resultado de las últimas elecciones, no existió una estructura que abarcara formalmente a las distintas sensibilidades opositoras, la cual en su mayoría, apoyaron o por activa o por pasiva a Arias Cárdenas, y en mucha menor medida, al tercer candidato, Claudio Fermín, del partido Encuentro. Recién entonces en 2006, con la candidatura del también gobernador zuliano (único Estado donde Chávez había sido derrotado en 2000) Manuel Rosales, se comienza la construcción de la entonces coalición denominada Unidad Nacional, conglomerado de 43 organizaciones partidarias opositoras: desde los partidos históricos como COPEI, Movimiento al Socialismo, La Causa R, AD, Unión Republicana Democrática y Convergencia, a fuerzas nuevas como Un Nuevo

Tiempo, Primero Justicia, Apertura y Encuentro, pasando como formaciones de menor porte<sup>5</sup>.

Como se muestra el Gráfico 1, se observa, incluso independientemente de la afluencia electoral, un crecimiento sostenido a partir de la segunda mitad de la década de los 2000, del conglomerado opositor, aún en elecciones donde dicha fuerza fue ampliamente derrotada por el chavismo, en coincidencia con una simplificación de la oferta electoral opositora. Esta evolución, ilustrada para elecciones nacionales, converge con nuestra pregunta de investigación inicial, sobre la distribución de los votos de la MUD. En si misma, la MUD, emergida en 2008, implicó, una consolidación de la alternativa opositora, que fluctuó durante casi una década entre el abstencionismo electoral (elecciones 2005 a la Asamblea Nacional), fragmentación de su oferta (1998 y 2000), y formación de conjuntos sumamente heterogéneos (elecciones presidenciales del 2006).

**Gráfico 1. Evolución de votos PSUV y aliados, MUD y aliados y Votantes<sup>6,7</sup>.**



Fuente: CNE y elaboración propia

5 Los partidos que acompañaron fueron los siguientes: Un Solo Pueblo, Bandera Roja, Izquierda Democrática, Polo Democrático, Movimiento Republicano, Solidaridad, Visión Venezuela, Visión Emergente, Venezuela de Primera, Fuerza Popular, Fuerza Liberal, Democracia Renovadora, Fuerza de la Gente, Imagen Democrática, Solución, Venezuela somos Todos, Electores Libres, Pensamiento nacional, Movimiento Laborista, Acción Agropecuaria, Constructores de un País y Dignidad Patriótica, entre otros.

6 El voto en Venezuela es facultativo. La oposición decidió abstenerse de participar de las elecciones a la Asamblea Nacional del año 2005 alegando vicios de proceso y alteración de las máquinas de votación. Venezuela tiene sistema de voto electrónico. "Partidos opositores venezolanos se retiran de las elecciones", El Universal, 29 de noviembre de 2005, <https://www.eluniverso.com/2005/11/29/0001/14/301AEB5917BF44CDA726ED5B09C71235.html>. Consultado por última vez el 30 de marzo de 2019.

7 Las elecciones de 2000, 2005, 2010 y 2015 fueron comicios para elegir Asamblea Nacional. Las elecciones de 2006, 2012 y 2013, para Presidente de la República.



Ya observamos un proceso, de esta manera, sostenido de crecimiento de votos a lo largo de una década, que termina desembocando en el triunfo en el año 2015, en las elecciones a la Asamblea Nacional. En paralelo, observamos un proceso de fidelización y estabilización de socios al interior de un nuevo constructo, la Mesa de la Unidad Democrática, con organigrama propio y una estructura de acuerdos políticos y coordinación de campañas electorales<sup>8</sup>.

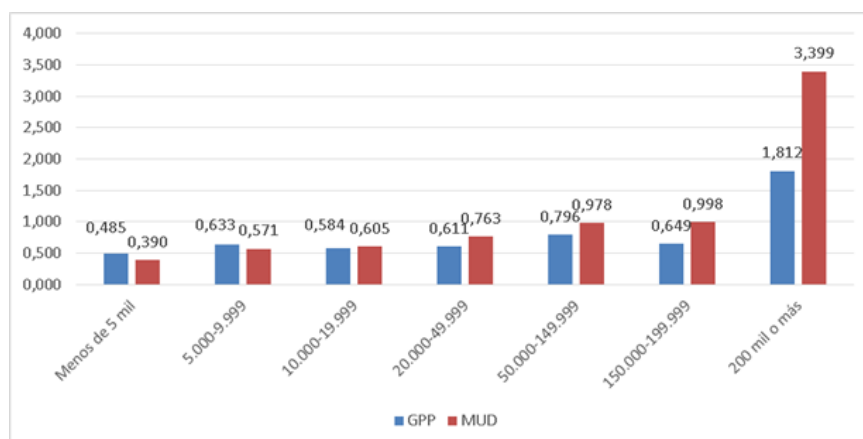
En el Gráfico 2, podemos observar un desagregado de los resultados electorales para la Asamblea Nacional de 2015, donde la MUD finalmente logró la victoria, y con ella, dos tercios de los escaños del Parlamento. Aquí se puede apreciar una característica especial de la votación de la MUD. Ya no se trata de una estrategia de maximización del voto en grandes áreas urbanas, para contrapesar el voto rural consolidado en favor del PSUV-Gran Polo Patriótico. Aunque estas se mantienen como principales proveedores de votos de la alianza opositora, donde casi duplica al voto oficialista, la victoria opositora se expande más allá de sus fronteras, manteniendo, en distintas proporciones, su primacía hasta incluso en parroquias con 20 mil electores. Aunque el oficialismo retiene el primer puesto en áreas claramente rurales, lo hace solamente

en las parroquias de menos de 10 mil electores, incluyendo las menores aglomeraciones, inferiores a 5 mil, por márgenes exigüos: menos de 60 mil y 100 mil votos, respectivamente. La MUD incluso logra vencer por 20 mil votos en lugares otrora imposibles, como son las parroquias de entre 10 mil y 20 mil electores. Esta constatación reorienta nuestra investigación y motiva sus preguntas de trabajo: estos guarismos, ¿son un outlier circunscripto a 2015 o forman parte de una tendencia de mas antigüedad y gradación? ¿Se trata de un fenómeno estrictamente nacional, o involucra un fenómeno mas amplio y complejo con réplicas a escala subnacional?

### MUD, la evolución.

Para ahondar en la respuesta a las preguntas dadas, utilizaremos la parroquia como unidad mínima en materia electoral, por debajo del municipio. Si la hemos elegido como unidad de análisis por arriba de, por ejemplo, la circunscripción, es porque en esta última median mecanismos administrativos que pueden hacer de su fisonomía una unidad poco representativa y generar distorsiones a la hora de medir las distribuciones del voto. En este sentido, durante el período estudiado, fueron las parroquias de

**Gráfico 2. Elecciones a Asamblea Nacional, 2015. En millones de votos, por parroquias, por cantidad de electores.**



Fuente: CNE y elaboración propia. En millones.

<sup>8</sup> La principal coalición opositora fue compuesta por 43 partidos en 2006, cuando postuló al ex gobernador de Zulia, Manuel Rosales, y por 17 partidos en 2012 y 2013, cuando postuló al gobernador de Miranda, Henrique Capriles Radonski.

menor porte demográfico, las que más crecieron en cantidad, tanto para cargos nacionales como en ocasión de las elecciones subnacionales. De esta manera, fueron las parroquias de menos de 50 mil electores las que tuvieron crecimiento poblacional, mientras que las parroquias más densamente pobladas a fines del padrón electoral permanecieron estáticas o con variaciones estadísticamente irrelevantes, tanto a escala nacional como a escala subnacional, como se observa en las Tablas 1 y 2<sup>9</sup>.

Esta constatación parece apuntar a un creciente aumento del valor relativo de las comarcas más pequeñas, precisamente menos desarrolladas y más dependientes del aporte del Estado Nacional venezolano, dominado por el PSUV/GPP/MVR. Dicha presunción se confirma cuando se filtra la evolución por cantidad de

electores contenidos por tipo de parroquia. A lo largo de 17 años, tanto a escala nacional (Tabla 3) como subnacional (Tabla 4), la cantidad de electores comprendidos en parroquias de más de 200 mil electores ha disminuido marginalmente. Por el contrario, la cantidad de electores de parroquias de menos de 50 mil electores ha crecido también marginalmente, entre 1 y 2%. En esta misma proporción han crecido las aglomeraciones intermedias, de entre 50 mil y 199 mil electores. Contrariando tendencias demográficas del entorno, se percibe lentos movimientos de crecimiento en electorados rurales, mientras que aquellos, más definitivamente urbanos, y con mayor propensión en votar a las distintas alternativas opositoras, ven mermada marginalmente su influencia en el padrón total.

**Tabla 1. Cantidad de parroquias por cantidad de electores, 1998-2015. Elecciones Nacionales.**

Tamaño	1998 Pres	2000 Pres	2006 Pres	2010 Parl	2012 Pres	2013 Pres	2015 Parl	Evolución (%)
Menos de 5 mil electores	487	493	482	481	481	481	481	-1,23
Entre 5.000 y 9.999 electores	213	223	231	230	230	230	230	7,98
Entre 10.000 y 19.999 electores	105	105	109	111	111	111	111	5,71
Entre 20.000 y 49.999	68	68	68	68	68	68	68	0,00
Entre 50.000 y 149.999	58	58	58	58	58	58	58	0,00
Entre 150.000 y 199.999 electores	55	55	55	55	55	55	55	0,00
Más de 200 mil electores	126	127	127	127	127	127	127	0,79
Total	1112	1129	1130	1130	1130	1130	1130	1,62

**Tabla 2. Cantidad de parroquias por cantidad de electores, 1998-2015. Elecciones Subnacionales.**

Tamaño	2004 Reg Mun	2004 Gob	2008 Reg Mun	2008 Gob	2012 Gob	2013 Mun	Evolución (%)
Menos de 5 mil electores	476	452	464	455	471	479	0,63
Entre 5.000 y 9.999 electores	229	227	227	228	229	230	0,44
Entre 10.000 y 19.999 electores	105	106	104	111	111	111	5,71
Entre 20.000 y 49.999	66	66	65	66	67	68	3,03
Entre 50.000 y 149.999	58	58	58	58	58	58	0,00
Entre 150.000 y 199.999 electores	55	55	55	55	55	55	0,00
Más de 200 mil electores	126	126	127	127	106	127	0,79
Total	1.115	1.090	1.100	1.100	1.097	1.128	1,17

Fuente: CNE y elaboración propia.

9 Están obligados a votar todos los venezolanos mayores a 18 años, “no sujetos por sentencia definitivamente firme, a interdicción civil, ni a condena penal que lleve consigo inhabilitación política, tienen el derecho y están en el deber de votar en las elecciones que rige esta Ley para los poderes públicos que correspondan a su lugar de residencia” como dicta el artículo 85, Título III, de la Ley Orgánica de Sufragio. Gaceta Oficial de la República de Venezuela, 29 de mayo de 1998, disponible en: [http://www.oas.org/juridico/spanish/mesicic2\\_ven\\_anexo\\_42\\_sp.pdf](http://www.oas.org/juridico/spanish/mesicic2_ven_anexo_42_sp.pdf). Consultado por última vez el 30 de marzo de 2019.

**Tabla 3. Porcentaje de electores por tipo de parroquia, medido según su población electoralmente habilitada, a escala Subnacional.**

Elección	Menos de 49.999	Entre 50.000 y 199.999 electores	Más de 200 mil electores
2004 Mun	35,3%	24,3%	40,4%
2004 Gob	35,3%	24,3%	40,4%
2008 Mun	34,4%	24,9%	40,7%
2008 Gob	35,4%	24,7%	39,9%
2013 Mun	36,0%	24,9%	39,1%

Fuente: CNE y elaboración propia.

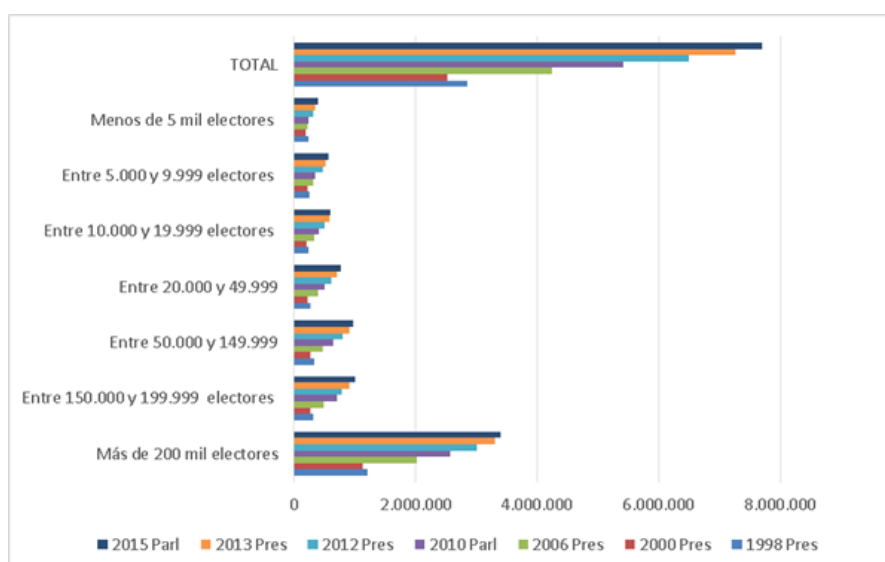
Constatado el trasfondo demográfico de nuestro objeto de investigación que implica un puntodepartidadesfavorableparalaMUDentanto sus reductos mantienen en el tiempo tendencias cuantitativamente regresivas, avanzamos hacia

**Tabla 4. Porcentaje de electores por tipo de parroquia, medido según su población electoralmente habilitada, a escala nacional.**

Elección	Menos de 49.999	Entre 50.000 y 199.999 electores	Más de 200 mil electores
1998 Pres	34,8%	24,1%	41,1%
2000 Pres	35,4%	24,0%	40,7%
2006 Pres	35,2%	24,6%	40,2%
2010 Parlam	35,6%	24,7%	39,7%
2012 Pres	36,1%	24,9%	39,1%
2013 Pres	35,8%	25,0%	39,2%
2015 Parl	36,5%	25,1%	38,4%

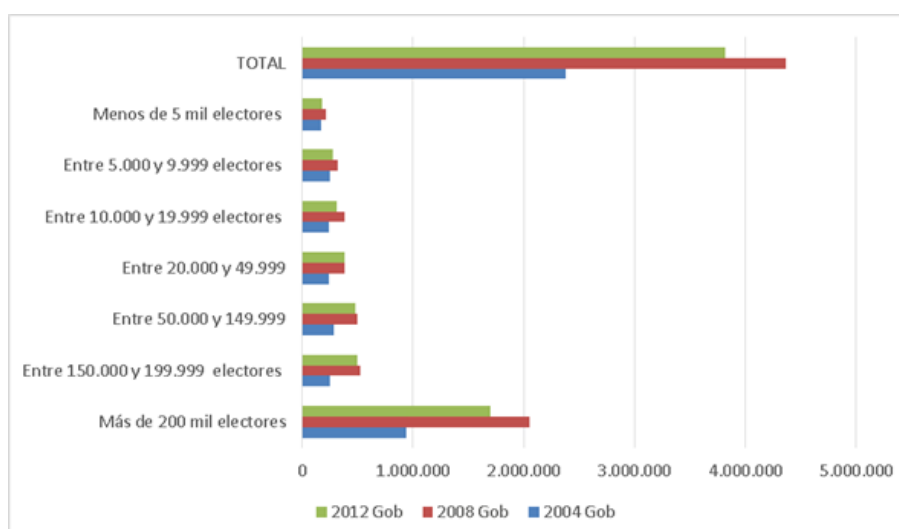
la evolución del comportamiento del elector de la alianza opositora. A tal fin, desplegamos los gráficos 3, 4 y 5, que dan cuenta de la evolución, por parroquias por tipo de población, a nivel nacional, estatal y municipal, en ese orden.

**Gráfico 3. Votos recibidos por la oposición en las elecciones 1998-2015, por parroquia por tipo de población. Voto a MUD.**

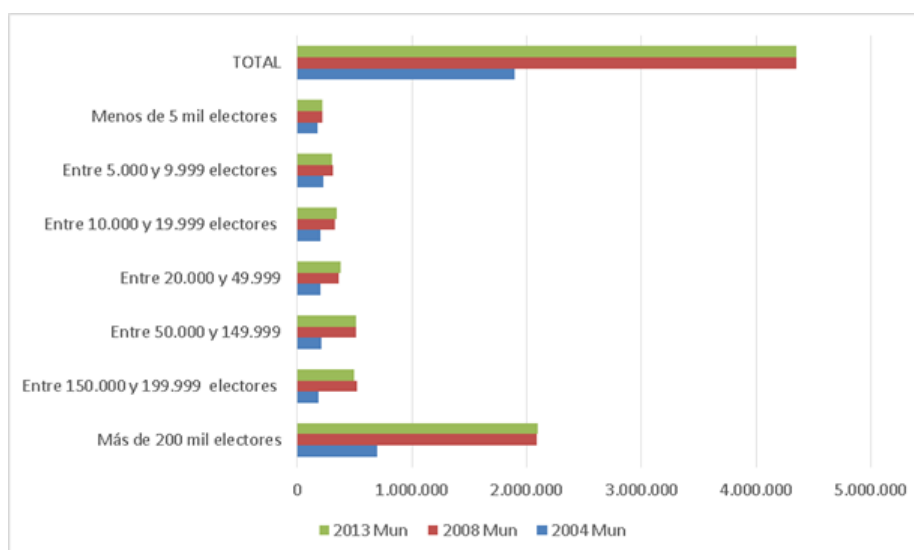


Fuente: CNE y elaboración propia.

**Gráfico 4. Votos recibidos por la oposición en las elecciones a gobernador 2004-2012, por parroquia por tipo de población. Voto a MUD.**



**Gráfico 5. Votos recibidos por la oposición en las elecciones municipales 2004-2013, por parroquia por tipo de población. Voto a MUD.**



Fuente: CNE y elaboración propia.

Retomando nuestras preguntas de investigación inicial ¿Se debe la victoria de la MUD en 2015 a aumentos precedentes del caudal electoral en áreas rurales donde históricamente el chavismo ha obtenido mejores rendimientos? ¿Han existido diferenciales entre la escala subnacional y la nacional o han mantenido comportamientos similares a lo largo del tiempo? Las primeras constataciones,

nos permiten observar que en primer lugar la evolución electoral de la MUD, en los 3 niveles, en parroquias de escasa población, inferiores a 10 mil electores, ha sido más bien constante, con tendencia a ampliar su base, pero de manera extremadamente marginal. De hecho, para la categoría gobernador, en la misma época (2012) donde la MUD alcanzaba sus mejores cotas para elecciones presidenciales, perdía medio millón de



votos en la categoría de gobernador. Esta pérdida era casi nula para las elecciones municipales, donde la MUD se mantenía en el entorno de los 4,3 millones de votos, aún cuando la convocatoria municipal se dilatara y desdoblara con un año de postergación con respecto a las estatales, celebrándose en diciembre de 2013. Esto marca al ámbito subnacional como un segmento de marcada autonomía conductual con respecto al nacional, donde el ascenso de la MUD fue en paralelo a su consolidación como oposición estructurada: 170% de aumento de caudal electoral entre 1998 y 2015, en forma continuada y sin altibajos intertemporales. En esta escala la diferenciación entre grandes parroquias y las más pequeñas es clara: mientras la MUD aumentaba en el entorno del 200% su caudal electoral en parroquias de más de 150 mil electores, su rendimiento en aquellas inferiores a 5 mil era más bien modesto, en términos comparados: crecía en 17 años, un 64%. Incluso si se lo compara con el crecimiento en parroquias de entre 10 mil y 5 mil, donde el progreso para la MUD fue de 131%. Esto implica que no fue precisamente el ámbito rural el principal motor de propulsión de la alianza opositora al chavismo. Más bien, fue un reflejo débil y extremadamente atenuado de un avance nacional. Pero si la dinámica nacional no se replicó en lo local, ¿lo rural si jugó un papel importante para el avance de la MUD en cargos estatales y municipales? La evidencia que disponemos parecería confirmarnos que tampoco en esas categorías la ruralidad venezolana abrazó masivamente la causa de la MUD: para elecciones a gobernador, la relevancia parece correrse en dirección a las parroquias de entre 150 y 199 mil. A escala municipal, el corrimiento prosigue hacia abajo: allí son las ciudades intermedias de más de 50 mil electores y hasta 200 mil las que sostienen en casi una década ratios de aumento del entorno del 150%. Mientras que para gobernador en parroquias de entre 5 mil y menos de 10 mil electores, el crecimiento fue de apenas 11%, en las de menos de 5 mil, fue aún más minúsculo:

4,55% en 8 años. El avance en municipales fue más sustancial: un 33,6% en el primer tipo de parroquias, un 23,5% en el segundo tipo, exiguo sin embargo si se los compara con el 89% de avance en aquellas de entre 20 mil y 49 mil electores, o el 72,7% de aquellas que contaban con entre 10 mil y menos de 20 mil sufragantes inscriptos. Por tanto, si bien en el largo plazo los tres niveles electorales mantienen cierta armonía, las dinámicas de ascenso continuado en el ámbito nacional, ascenso con recaída en ámbito gubernativo y ascenso con estancamiento en el ámbito municipal mantienen claras señales de independencia entre sí.

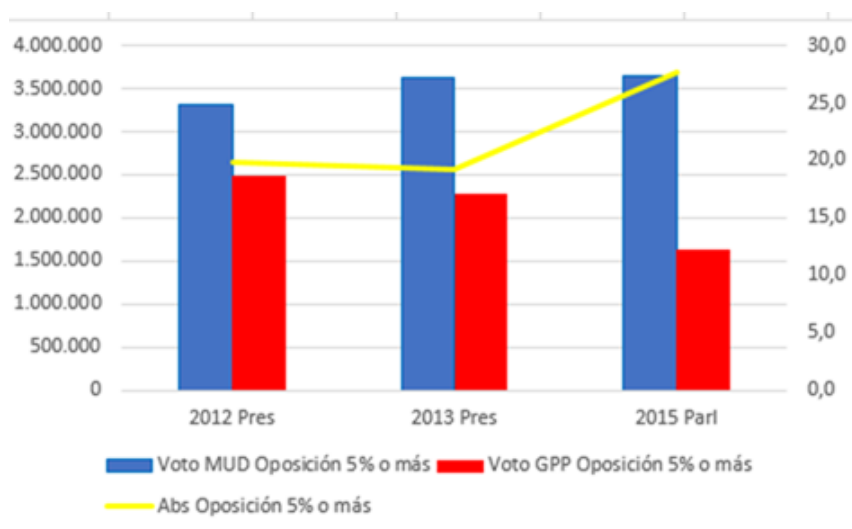
Pero, si esto es así, y volviendo al cuadro de las Parlamentarias de 2015 donde finalmente la MUD triunfa por primera vez, perdemos capacidad de explicar por qué el triunfo en franjas demográficas abiertamente hostiles en el histórico electoral para la alianza opositora, como ya anotamos. Sin embargo, en este punto, proponemos como alternativa explicativa, que el triunfo de la MUD en franjas históricamente poco competitivas, no se debe a rendimientos extraordinarios por parte de la alianza opositora, sino, en base a la evidencia observable, a un retraimiento marcado del elector del oficialismo chavista, y del PSUV/MVR/GPP. Como marcan los gráficos 6,7 y 8 es precisamente la combinación de un apreciable pero no espectacular aumento del caudal electoral entre 2013 y 2015 (elecciones nacionales) con un visible pasaje a la abstención, sobre todo en parroquias de predominio opositor en 2010 por parte de votantes oficialistas, lo que genera cambios relevantes. El triunfo de la MUD por tanto, sería más deudor de la desmovilización del rival, en una proporción mayor que a su propio aumento, sin el cual, empero, hubiera sido imposible la victoria en 2015. Esta desmovilización puede ser adjudicada a elementos contextuales, vinculadas al recrudecimiento de la violencia (Venezuela pasa de 45 a 58 muertos por cada 100 mil habitantes entre 2013 y 2015<sup>10</sup>) y el deterioro continuado de la situación económica del país<sup>11</sup>.

10 Informes 2013, 2014 y 2015 de Seguridad Ciudadana PROVEA, Estadísticas CICPC, Ministerio de Interior, Justicia y Paz. Disponible en <https://www.derechos.org.ve/informes-especiales>. Consultado por última vez el 30 de marzo de 2019.

De esta manera, en distritos donde la oposición obtuvo un 5% o más de brecha favorable en las parlamentarias de 2010, el crecimiento de la MUD fue sostenido pero moderado, pero con una sensible reducción del voto oficialista en el entorno al millón de sufragios, en un contexto de un alza apreciable de la abstención. Misma dinámica se percibe en los distritos donde hubo una gran paridad en 2010 entre MUD y GPP, pero con evoluciones sumamente atenuadas, tanto en lo que es la suba de la abstención, como la baja del GPP y la suba de la MUD, movimientos que

no alcanzaron en ningún caso el medio millón de electores. Por último, es en los distritos donde el oficialismo ganó con un 5% de ventaja o más en 2010, donde los movimientos fueron más claros: el oficialismo perdió más de un millón de votos, a la par de un ascenso claro de la abstención, movimiento en el cual podemos inferir la desmovilización del electorado chavista. Aun cuando mantiene su pendiente ascendente, el aumento del contingente electoral de la MUD no explica de por sí su triunfo.

**Gráfico 6. Abstención, Voto a MUD y voto a GPP en distritos donde la oposición ganó con 5% de ventaja o más en 2010<sup>12</sup>.**

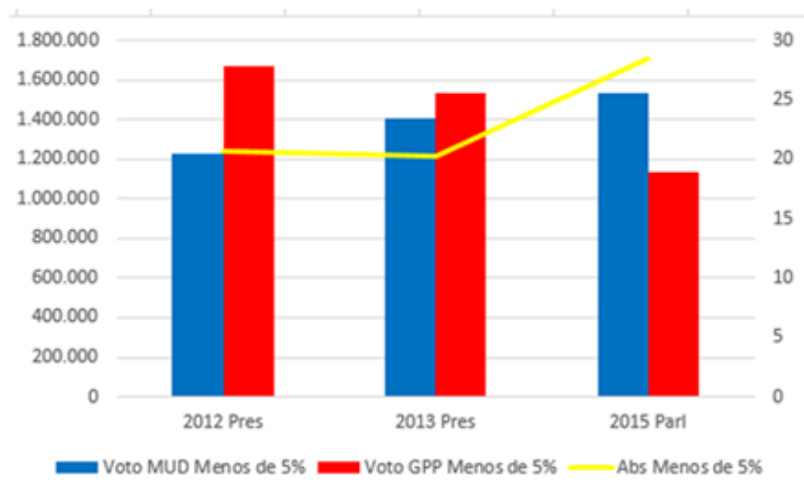


Fuente: CNE y elaboración propia

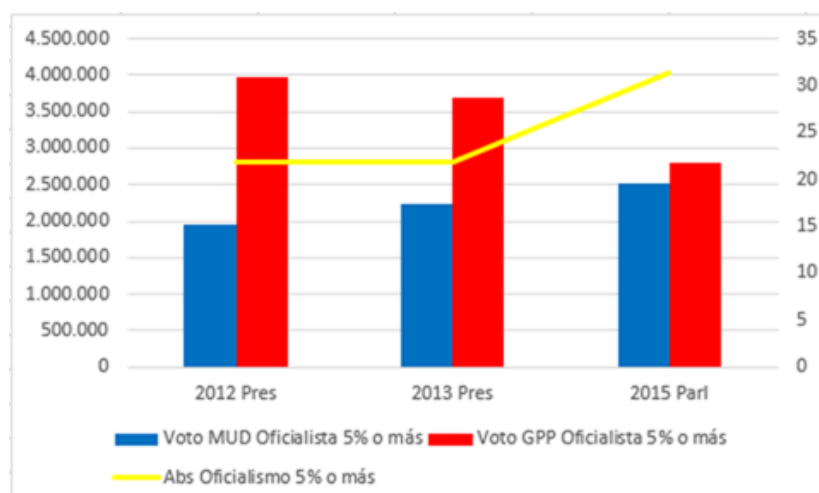
11 CEPAL, Estudio económico de América Latina y el Caribe, 2016. Disponible en: [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40326/1600548EE\\_Venezuela\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40326/1600548EE_Venezuela_es.pdf). Consultado por última vez el 30 de marzo de 2019.

12 Mientras el presidente se elige de manera directa, la Asamblea Nacional se caracteriza por un sistema electoral mixto, con dos sistemas, uno a simple pluralidad de sufragios y otro por representación proporcional por lista por entidad federal (Estado). Cada elector tiene la oportunidad de emitir hasta 4 votos en el tarjetón, dependiendo de la circunscripción donde se encuentre: 1 a 3 votos por candidatos - es decir, por diputados nominales - y 1 voto por los diputados lista de su opción, para todo el Estado. La legislación reconoce un voto extra a todos los electores registrados en circunscripciones donde se elija representación indígena.

**Gráfico 7. Abstención, Voto a MUD y voto a GPP en distritos donde la diferencia entre primer y segundo puesto fue inferior al 5% de ventaja.**



**Gráfico 8. Abstención, Voto a MUD y voto a GPP en distritos donde el oficialismo ganó con 5% de ventaja o más en 2010.**



Fuente: CNE y elaboración propia

## Conclusiones

Retomamos nuestras preguntas de investigación: ¿Se debe la victoria de la MUD en 2015 a aumentos precedentes del caudal electoral en áreas rurales donde históricamente el chavismo ha obtenido mejores rendimientos? ¿Han existido diferenciales entre la escala subnacional y la nacional o han mantenido comportamientos similares a lo largo del tiempo?

En primer lugar, podemos afirmar de manera incipiente, y en base a la evidencia disponible, que 2015 no es un proceso excepcional, sino un resultado de una acumulación de crecimientos en el rendimiento electoral de la MUD, en forma sostenida durante, por lo menos, una década, en paralelo a la consolidación organizativa de la misma como coalición alternativa al gobierno chavista primero, madurista después. En segundo lugar, observamos un movimiento

ascendente en el caudal electoral de la MUD en los tres niveles de elección, tanto nacional, estatal como municipal. Sin embargo, reconocemos ritmos particularizados. A escala nacional, en elecciones para Presidente y Asamblea Nacional, el crecimiento de la MUD desde 2000 en adelante es sistemático y sin altibajos. Sin embargo, este comportamiento no es evidente para las categorías de gobernador y alcalde, donde dinámicas de progresión con altibajos, en el primer caso, y progresión estancada, en el segundo, muestran diferencias fundamentales con la dinámica nacional, sin desmentirla. Son tres tendencias en la misma dirección, pero con dinámicas y ritmos completamente diferenciados.

Si bien existen ritmos que se interrelacionan en la evolución del voto, no podemos afirmar que los aumentos de voto a escala subnacional hayan propulsado el voto nacional en forma determinante, aunque se constituyan en un indicador relevante para analizar la evolución ascendente de la MUD en términos de comportamiento electoral. Por último, propusimos como variante explicativa para profundizar en el futuro, el retraimiento del elector chavista como un factor a tener en cuenta como complemento necesario en la explicación del triunfo opositor en 2015. Sin esa variable, notoria y de magnitudes relevantes, sobre todo en distritos opositores, el resultado electoral se hubiese visto afectado de manera sensible, y la repetición de paridades favorables al gobierno como ocurrió en 2010 y 2013, no hubiesen sido de imposible repetición.

En el marco de esta experiencia de análisis podemos dejar algunas hipótesis las cuales, sin examinar ni avanzar en su comprobabilidad, pueden servir como línea para futuras investigaciones en la materia. En primer término, las diferencias de desempeño entre ambos niveles (el nacional y el subnacional) pueden tener relación con problemas de coordinación multinivel propios de una coalición entre partidos ideológica y programáticamente poco cercanos (La Causa R -izquierda- y COPEI -socialcristianos-, por ejemplo) y con diferentes enraizamientos territoriales (Un Nuevo Tiempo

tiene especial arraigo en el Estado Zulia, mientras Acción Democrática se encuentra más homogéneamente distribuido en todo el país). Una segunda hipótesis a indagar es el impacto sobre el desarrollo de los nuevos partidos políticos (mayoría dentro de la MUD, comprendiendo su novedad su creación posterior a la constitución de 1999) del desarrollo de sistemas de partidos locales, fruto de la elección de autoridades locales en forma directa en 1989. Acción Democrática, el partido mas viejo de la MUD, nunca perdió su condición de primus inter pares. Aún en un contexto crítico como las primarias para elegir candidatos a gobernadores en 2017, Acción Democrática conquistó 12 de las 23 candidaturas a gobernador de Estado dentro de la MUD. El proceso de descentralización de la elección de las autoridades y la creación de nuevas instancias de participación local como las elecciones regionales, ¿benefició o perjudicó a partidos más viejos sobre los nuevos por contar con estructuras implantadas?

Es en este sentido, en último lugar, buscamos subrayar el rol de las unidades más pequeñas en la comprensión de las evoluciones macro, como explicadores o por lo menos, facilitadores óptimos para desentrañar claves de procesos de cambio electoral complejos, como los que atraviesa en la década de 2010, la sociedad venezolana.

### Bibliografía

- BREWER-CARIÁS, A.R.. *Problemas del Estado de partidos*. Caracas: Editorial Jurídica Venezolana, 1988.
- BONILLA, R.. *El Fracaso de las Élités*. Caracas: CENDES-UCV, 1972
- BUXTON, J. *The failure of political reform in Venezuela*. Aldershot: Ashgate Pub Ltd, 2001.
- CAMERON, M. FALETi, T. *Federalism and the Subnational Separation of Powers*. Publius 35.2, 2005, p. 245- 271.

- CYR, Jennifer; SARARZAZU, Iñaki.. Sistemas de partido multinivel y el colapso del sistema de partidos en Venezuela. *Sistemas de partidos multinivel y democracia en América Latina*. Eds. Flavia Freidenberg y Julieta Suárez-Cao. Ediciones Universidad de Salamanca: Instituto de Iberoamérica, 2012.
- CHRISTENSEN, R.. An analysis of the 2005 Japanese general election: Will Koizumi's political reforms endure?. *Asian Survey*, vol. 46, n° 4 (jul. ago.), 2006, p. 497-516
- COPPEDGE, M. . *Strong Parties and Lame Ducks: Presidential Partyarchy and Factionalism in Venezuela*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- HELLINGER, Daniel. "The Causa R and the Nuevo Sindicalismo in Venezuela." *Latin American Perspectives* 23.3, 1996, p.110-131.
- \_\_\_\_\_. . *Venezuela: Tarnished Democracy*. Boulder: Westview Press, 1991
- HEYNS, B. BIALECKY, I. Solidarność: Reluctant vanguard or makeshift coalition?. *The American Political Science Review*, vol. 85, n° 2 (junio), 1991, p. 351-370
- LEVINE, D.. Conflict and Political Change in Venezuela. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- LOPES-MAYA, M. *Del Viernes Negro al Referendo Revocatorio*. 2 ed. Caracas: Alfadil Ediciones, 2006.
- LOPEZ-MAYA, M; LANDER, L. 2004. "Geografía Electoral en una Venezuela Polarizada." OSAL 14. Merolla y Zechmeister, 2011; Weyland, 2003
- MORGAN, J. 2007. Partisanship During the Collapse Venezuela's Party System. *Latin American Research Review* 42 (1):78-98.
- . Party System Stability versus Collapse. In: ANNUAL MEETING OF THE AMERICAN POLITICAL SCIENCE ASSOCIATION, 2009, Toronto, Ontario, Canada.
- MONALDI, F.; PENFOLD, M. The Collapse of Democratic Governance: Political Institutions and Economic Decline in Venezuela. In: CONFERENCE ON "VENEZUELAN ECONOMIC GROWTH, 1975-2005". 2006, Center for International Development, Harvard University.
- MOLINA, J. E.; ALVAREZ, (eds.). *Los Partidos Políticos Venezolanos en el Siglo XXI*. Caracas: Vadell Hermanos Editores, 2004.
- MEROLLA, J. L.; ZECHMEISTER, E.. 2011. "The nature, determinants, and consequences of Chávez's charisma: evidence from a study of Venezuelan public Opinion". *Comparative Political Studies* 44 (1): 28-54.
- NUGENT, P. Living in the past: urban, rural and ethnic themes in the 1992 and 1996 elections in Ghana. *The Journal of Modern African Studies*, vol. 37, n° 2 (jun.), 1999, pp. 287-319.
- PENFOLD-BECERRA, Michael.. El Colapso del Sistema de Partidos en Venezuela: Explicación de una Muerte Anunciada. In: (eds.) MAINGÓN, T.; CARRASQUERO, J.; WELSCH, F. *Venezuela en Transición: Elecciones y Democracia 1998-2000*. Caracas, Venezuela: RedPol, 2001
- PEREIRA, Valia.. Una aproximación a los problemas del consenso y la hegemonía en la democracia venezolana de los noventa. *Cuestiones Políticas*, n° 13, 1994, p.41-61.
- REY, Juan Carlos. "El sistema de partidos venezolano, 1830-1999." *Temas de Formación Sociopolítica*, 2002, p. 16-36.
- SILVA MICHELENA, J. . *Crisis de la Democracia*. Caracas: UCV, 1970.
- SILVA MICHELENA, J.; SONNTAG, H. . *El*



*Proceso Electoral de 1978: Su Perspectiva Histórica Estructural*. Caracas: Ateneo de Caracas, 1979.

SONNTAG, H. . Estado y desarrollo socio político en Venezuela. *Cuadernos del CENDES*, nº 4, 1984, p. 13-66.

STICKLE, W.E. Ruralite and farmer in Indiana: Independent, sporadic voter and country bumpkin? *Agricultural History*, vol. 48, nº 4 (octubre), 1974, p. 543-70.

TARROW, S. The urban-rural cleavage in political involvement: The case of France. *The American Political Science Review*, vol. 65, nº 2 (junio), 1971, p. 341-357.

VAIVADS, H. Las elecciones del 26 de septiembre. El caso del PSUV en el Zulia. In: *Cuestiones Políticas*, vol. 27, n. 46, 2011, p. 82-96.

\_\_\_\_\_.c. Las elecciones de 1993 y sus efectos sobre los partidos políticos y el sistema de partidos. In: *Revista Cuestiones Políticas*, n. 13, Universidad del Zulia, Maracaibo, 1994, p. 63-90.

# Conflictos silenciosos: autoridades municipales y conflictividad social en Perú (2003-2014)

Jairo Rivas Beloso <sup>1</sup>

## Resumen

En este artículo se analiza el empleo de mecanismos institucionales como uno de los principales recursos empleados por actores que desarrollaron procesos contenciosos contra autoridades locales peruanas, a lo largo de tres períodos de gobierno municipal (2003-2006, 2007-2010 y 2011-2014). En estos doce años, los conflictos entre población y autoridades locales constituyeron uno de los principales campos de conflictividad social. La evidencia reunida en este trabajo muestra que, en un proceso contencioso, el empleo de mecanismos legales es tan frecuente como las vías tradicionales de confrontación, aunque los estudios sobre conflictos sociales presten mayor atención a los segundos. Para mostrar la importancia de las acciones institucionales, se describe la magnitud e intensidad en que tres de ellas (revocatoria, vacancia y suspensión) aparecen en conflictos abiertos contra alcaldes distritales. También se explican los diferentes usos que los actores realizan de estos mecanismos según su ubicación en las distintas etapas de un conflicto. Se concluye que estos mecanismos forman parte del repertorio de acciones que las poblaciones emplean en sus performances contenciosas, en las que activan simultáneamente formas convencionales de protesta y estos mecanismos institucionales. El amplio uso de estos mecanismos a lo largo de sucesivos gobiernos municipales, indicaría que los actores locales han aprendido a moverse en las vías de la institucionalidad política sin necesidad de recurrir a intervenciones violentas para expresar su rechazo a las autoridades municipales.

*Palabras clave:* conflicto social, conflicto municipal, acciones contenciosas, municipalidad, Perú.

## Conflitos silenciosos: autoridades municipais e conflictividade social no Peru (2003-2014)

## Resumo

Este artigo analisa o uso de mecanismos institucionais como um dos principais recursos utilizados por atores que desenvolveram processos contenciosos contra autoridades locais peruanas, durante três períodos de governo municipal (2003-2006, 2007-2010, 2011-2014). Nestes doze anos, os conflitos entre população e autoridades locais constituíram um dos principais campos de conflito social. As evidências reunidas neste trabalho mostram que, em um processo contencioso, o uso de mecanismos legais é tão frequente quanto as formas tradicionais de enfrentamento, embora estudos sobre conflitos sociais prestem mais atenção a estes últimos. Para mostrar a importância das ações institucionais, descrevemos a magnitude e intensidade em que três delas (revogação, vaga e suspensão) aparecem

---

<sup>1</sup> Magister en Ciencia Política, por la Pontificia Universidad Católica del Perú. E-mail: jairorivas2@gmail.com

em conflitos abertos contra os prefeitos distritais. Também explica os diferentes usos que os atores fazem desses mecanismos de acordo com sua localização nos diferentes estágios de um conflito. Conclui-se que esses mecanismos fazem parte do repertório de ações que as populações utilizam em suas performances contenciosas, nas quais ativam simultaneamente formas convencionais de protesto e esses mecanismos institucionais. O amplo uso desses mecanismos em sucessivos governos municipais indicaria que os atores locais aprenderam a se mover nos caminhos das instituições políticas sem recorrer a intervenções violentas para expressar sua rejeição às autoridades municipais.

*Palavras-chave:* conflito social, conflito municipal, ações contenciosas, município, Peru.

### **Silent conflicts: municipal authorities and social conflictivity in Peru (2003-2014)**

#### Abstract

This article analyzes the use of institutional mechanisms as one of the main resources used by actors that developed contentious processes against Peruvian local authorities, during three periods of municipal government (2003-2006, 2007-2010 and 2011-2014). In these twelve years, conflicts between population and local authorities constituted one of the main fields of social conflict. The evidence gathered in this work shows that, in a contentious process, the use of legal mechanisms is as frequent as traditional ways of confrontation, although studies on social conflicts pay more attention to the latter. To show the importance of institutional actions, we describe the magnitude and intensity in which three of them (revocatoria, vacancy and suspension) appear in open conflicts against district mayors. It also explains the different uses that actors make of these mechanisms according to their location in the different stages of a conflict. It is concluded that these mechanisms are part of the repertoire of actions that the populations use in their contentious performances, simultaneously activating conventional ways and these institutional mechanisms. The wide use of these mechanisms throughout successive municipal governments, would indicate that the local actors have learned to move in the ways of political institutions without resorting to violent interventions to express their rejection to the municipal authorities.

*Keywords:* social conflict, municipal conflict, contentious actions, municipality, Peru.

## Introducción<sup>2</sup>

El 26 de abril de 2004 un grupo de enfurecidos pobladores asesinaron al alcalde de Ilave, después de golpearlo brutalmente. Este hecho ocurrió en una ciudad ubicada en el altiplano peruano, cerca de la frontera con Bolivia, y tuvo un enorme impacto pues reveló la existencia de un número importante de conflictos en los que, sin llegar al extremo de este caso, se enfrentaban autoridades municipales y pobladores. En noviembre de 2016, en el poblado amazónico de Curimaná se reportaron enfrentamientos entre pobladores que apoyaban y otros que cuestionaban el retorno del alcalde, suspendido en sus funciones luego de su detención preventiva ordenada por un juez. El funesto resultado: tres muertos y decenas de heridos.

En los doce años que separan un caso de otro se observaron numerosas situaciones en las que la autoridad municipal fue cuestionada. Sin embargo, en la gran mayoría de estos casos no se registraron víctimas mortales. La confrontación transcurrió por otros cauces. Un reciente trabajo muestra que el análisis de los conflictos requiere considerar no solo las acciones de protesta organizadas por quienes se oponen a la autoridad municipal, sino también un tipo de acciones denominadas “institucionales” con las que se alude a diversas formas de “intervención de instituciones que, actuando como terceras partes, intentan influir en el curso del conflicto”, incluyendo en esta categoría reuniones de coordinación o mediación, diálogo con las partes en conflicto, resoluciones judiciales o administrativas, etc. Aunque no lo pareciera, estas acciones constituyen un porcentaje muy importante del tipo de recursos desplegados por los actores en conflicto, incluso en un número mayor que las acciones de confrontación directa (RIVAS, 2017, pp. 14-15).

Este artículo pone el foco de atención sobre

los recursos “institucionales” existentes en la legislación peruana, empleados para expresar o canalizar la disconformidad de sectores de la población con alguna autoridad municipal. La información encontrada da cuenta de su enorme importancia, incluso si en un determinado territorio esa confrontación no se traduce en acciones de protesta pública o hechos de violencia. Se trata, por tanto, de mecanismos que, cuando no se combinan con otras formas de acción contenciosa, configuran conflictos silenciosos que operan efectivamente aunque sean poco visibles para la opinión pública. En particular, centramos el análisis en tres mecanismos: la revocatoria, la vacancia y la suspensión. Los procesos judiciales también son empleados, pero no es posible incluirlos en este análisis pues no existe una fuente oficial que brinde información sistematizada sobre las denuncias presentadas contra alcaldes.

La **revocatoria** es un mecanismo de control ciudadano<sup>3</sup> mediante el cual se puede destituir del cargo a autoridades elegidas mediante sufragio ciudadano, entre ellas alcaldes y regidores. Su activación requiere una solicitud respaldada por el 25% de electores de la respectiva jurisdicción, hasta un máximo de 400,000 firmas, pero no puede organizarse en el primer y último año de gobierno. Nuestro análisis considera no sólo los distritos en los que se organizaron estas consultas populares; el procedimiento se inicia con la adquisición de un kit electoral, empleado por los promotores de la revocatoria para recoger las firmas y la documentación que debe ser entregada a la Oficina Nacional de Procesos Electorales (ONPE). Observar el punto de partida – y no solo su desenlace – permite una mejor comprensión de este mecanismo, pues la adquisición de un kit revela que, independientemente de las razones que expongan los promotores de la revocatoria, existe al menos un grupo de ciudadanos descontentos con la gestión de su respectiva

2 Una versión previa de este artículo fue presentado en el 9º Congreso Latinoamericano de Ciencia Política. Montevideo, 26-28 de julio de 2017. La versión actual ha sido mejorada gracias a agudas sugerencias de dos lectores anónimos.

3 Ley 26300, Ley de los Derechos de Participación y Control Ciudadanos, artículo 3. La revocatoria está regulada en los artículos 20 a 30 de esta norma. Esta ley es del año 1994.

autoridad municipal el cual intentará removerlo del cargo, en este caso empleando una vía legal.

Por otra parte, la vacancia y la suspensión son dos mecanismos de control legal al ejercicio de la autoridad<sup>4</sup>. La **vacancia** se aplica por razones ajenas al ejercicio del cargo<sup>5</sup> o por otras que dependen directamente de la actuación de la autoridad<sup>6</sup>. El procedimiento se inicia con la solicitud de cualquier ciudadano, fundamentando la causal que corresponda. La **suspensión** es una medida temporal. Como en el caso anterior, las causales que se observan aquí son aquellas que dependen directamente del ejercicio del cargo<sup>7</sup>. La decisión sobre los procedimientos de vacancia y suspensión es efectuada por el Concejo Municipal, de allí la importancia de este espacio para los opositores a la gestión del alcalde. Como en ambos procedimientos se admite apelación, los casos pueden llegar al Jurado Nacional de Elecciones (JNE), entidad que actúa como segunda y definitiva instancia. Las resoluciones emitidas por este organismo electoral constituye una fuente importante para analizar los caminos no tan visibles que recorren los conflictos con autoridades municipales en el Perú contemporáneo. La sistematización realizada sólo incluye información de casos que llegaron hasta el JNE. No existe fuente que permita recuperar información sobre suspensiones y vacancias que hayan quedado en el nivel municipal, sin haber sido apeladas. En tal sentido, la información descrita más adelante es indicativa de la importancia de estos mecanismos, aunque es posible que su magnitud sea mayor a la mostrada.

El análisis se articula en cuatro secciones. La

primera parte presenta un panorama general de la conflictividad social en el Perú entre 2004 y 2014, basándose en los reportes mensuales que publica la Defensoría del Pueblo desde mayo de 2004<sup>8</sup>. Desde esa fecha, estos reportes constituyen la principal fuente sobre conflictos sociales en Perú pues brindan información sistemática y regular sobre estos casos a nivel nacional. En la segunda sección se sustenta la importancia de las “acciones institucionales” como componentes fundamentales de situaciones conflictivas en las que se cuestiona la labor de los alcaldes. Sirve para ello el análisis realizado por el autor para 44 conflictos con autoridades locales de nivel distrital, ocurridos en el Perú en el período municipal 2003-2006 (RIVAS, 2017). Efectuada esta constatación, en la sección tercera se describe la magnitud e intensidad con la que se emplearon tres mecanismos institucionales (revocatoria, vacancia y suspensión) para confrontar autoridades locales a lo largo de tres períodos: 2003-2006, 2007-2010 y 2011-2014. Sobre la base de esta evidencia, en la última parte se formulan algunas consideraciones hipotéticas sobre la conflictividad municipal, tomando en consideración los aspectos descritos en las secciones anteriores.

Cabe anotar que cada apartado trabaja con distintos períodos de tiempo. Explico las razones. Los reportes de la Defensoría del Pueblo se publican desde mayo de 2004. Pese a que esta fecha no coincide con el inicio del primer período municipal analizado (2003), la información que contienen es suficiente para describir los rasgos centrales de los escenarios conflictivos en el Perú. Luego, se explica la centralidad de

4 Las disposiciones que regulan ambos mecanismos se encuentran en la Ley N° 27972, Ley Orgánica de Municipalidades, promulgada el año 2003.

5 Muerte; enfermedad o impedimento físico permanente; asunción de otro cargo de elección popular; cambio de domicilio fuera de la jurisdicción municipal.

6 Ausencia de la jurisdicción distrital por más de 30 días sin autorización del Concejo Municipal; condena consentida o ejecutoriada por delito doloso con pena privativa de la libertad; inasistencia injustificada a 3 sesiones ordinarias consecutivas o a 6 no consecutivas durante 3 meses; nepotismo; haber contratado o rematado obras o servicios públicos municipales, o haber adquirido directamente o por interpósita persona sus bienes.

7 Encontrarse con mandato de detención vigente; haber incurrido en falta grave según el reglamento del Concejo; haber recibido una sentencia judicial condenatoria emitida en segunda instancia por delito doloso con pena privativa de la libertad.

8 Los reportes mensuales y la información sobre la acción defensorial pueden consultarse en: <http://www.defensoria.gob.pe/conflictos-sociales/home.php>



las denominadas “acciones institucionales” empleando información sistematizada por el autor para el período municipal 2003-2006 (RIVAS 2017), tomando como referencia principales los reportes defensoriales, y en forma complementaria información de las páginas web del JNE, la ONPE y medios de comunicación nacionales y regionales. Esta información resulta suficiente para explicar la centralidad mencionada. En cambio para la sección tercera, donde se desarrolla el análisis principal, se emplea información de los tres períodos mencionados, lo que permite examinar continuidades y tendencias respecto al empleo de mecanismos institucionales en conflictos sociales.

Una última precisión para comprender los niveles de gobierno subnacional en el Perú: existen 25 gobiernos regionales, 196 municipalidades provinciales y 1,874 municipalidades distritales. Las Municipalidades son las entidades responsables del gobierno local y están dirigidas por un alcalde y un cuerpo de regidores, elegidos cada cuatro años mediante sufragio universal. El número de regidores depende del tamaño de la población (los distritos más pequeños del país tienen cinco regidores; la Municipalidad Metropolitana de Lima tiene 39). La información de este artículo corresponde a situaciones conflictivas identificadas en el ámbito distrital, seleccionados por tratarse de casos poco visibles para la opinión pública, y mucho menos abordados en investigaciones académicas, salvo en estudios de caso.

### Conflictividad social en el Perú

Por *conflicto social* entendemos “una confrontación pública entre actores que buscan influir en la organización de la vida social” (DEFENSORÍA DEL PUEBLO, 2005, p. 12). Según esta definición, el carácter social de los conflictos depende de la conurrencia de varios elementos: que actores sociales o políticos

expresen una divergencia en el *ámbito público* (instituciones, medios de comunicación, espacios *ad hoc*, la calle) sobre un *elemento organizador de la vida colectiva* (norma, autoridad, ejercicio de gobierno, política pública, cultura), y sosteniéndola mediante la *confrontación*, es decir, a través de acciones contenciosas<sup>9</sup>. No toda divergencia pública se convierte necesariamente en un conflicto social, pues incluso en situaciones con diferencias explícitas es posible promover formas de colaboración entre actores que generan cambios en la organización de la vida social.

Un aspecto clave es el motivo de las divergencias, es decir, las demandas planteadas por quienes protestan. Las diversas demandas posibles configuran distintos *campos de conflictividad*, definidos como “el conjunto de acciones y demandas construidas por los diferentes actores sociales que expresan sus identidades, intereses, producciones y orientaciones, y que remiten a las relaciones sociales involucradas y a los intereses de poder en juego” (CALDERÓN, 2012, p. 126). Este trabajo asume que los conflictos que involucran a autoridades municipales se ubican dentro del campo de los conflictos denominados “institucionales y de gestión estatal” (CALDERÓN, 2012) o “político institucionales” (PrevCon-PCM, 2011a), caracterizados porque su objeto explícito de disputa son “las reglas del ordenamiento político y la toma de decisiones públicas” (PrevCon-PCM, 2011a, p. 40), y se derivan de situaciones como la prestación de servicios públicos, la gestión administrativa, medidas legales, el cuestionamiento y/o reconocimiento de autoridades, el incumplimiento de convenios, o la definición de límites políticos administrativos. Este tipo de conflictividad se asocia con demandas por una gestión institucional eficaz y legítima (CALDERÓN, 2012, p. 186).

El Gráfico 1 muestra los conflictos sociales reportados por la Defensoría del Pueblo entre mayo de 2004 y diciembre de 2014. Se observa

9 Elementos similares a los planteados en esta definición pueden encontrarse también en las fórmulas desarrolladas por PrevCon-PCM (2011a, pp. 33-34, y 2011b, pp. 17-18) y Calderón (2012, p. 283), así como en el concepto de política contenciosa (McADAM, TARROW y TILLY, 2001, p. 5; TILLY, 2006, p. 20; TILLY y TARROW, 2007, p. 2).

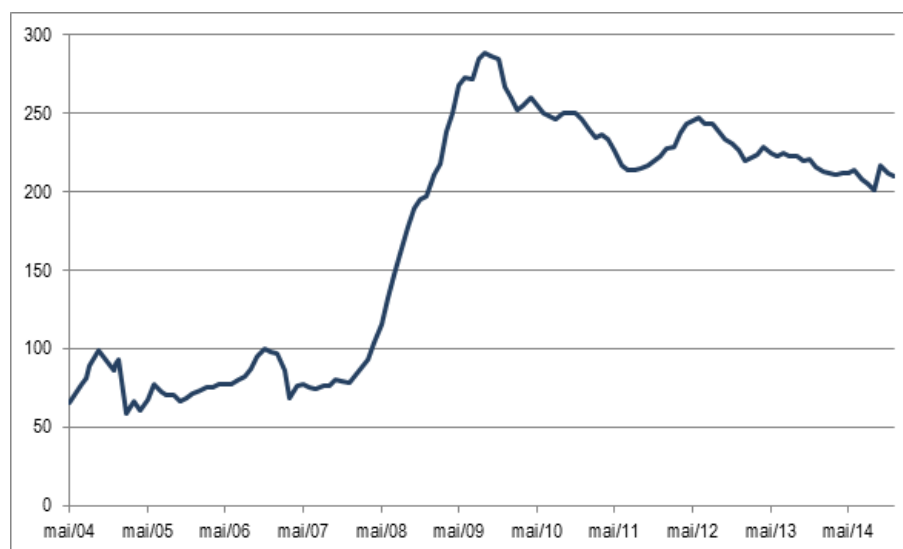
un incremento significativo desde mediados del 2007, hasta llegar a un pico de cerca de 300 casos dos años después, y manteniéndose desde entonces por encima de los 200 casos reportados mensualmente. Este crecimiento se debe al cambio en la matriz de conflictividad social que se registra en el país a partir de las políticas de promoción de la inversión en industrias extractivas implementadas durante el gobierno de Alan García (2006-2011), razón por la cual los conflictos socio ambientales pasaron a dominar el escenario de la conflictividad en el Perú.

En este escenario general, el Gráfico 2 muestra la importancia relativa de los conflictos que involucraron a autoridades municipales, tanto provinciales como distritales. Estos casos constituyeron la principal fuente de conflictividad social en el período municipal 2003-2006.

Cuando se iniciaron los reportes defensoriales (mayo 2004), 49 de los 66 conflictos registrados tenían que ver con gestiones municipales; esta cantidad se incrementó a 72 casos (de 99 en total) en setiembre de 2004, y al final del período de gobierno local se contaban 39 casos (de un total de 97). Por esta razón, es posible considerar en este período los conflictos con autoridades municipales como un *ciclo de contención o de protesta* (REMY, 2005, pp. 156-166)<sup>10</sup>.

La situación varió notablemente en los períodos posteriores por la ya mencionada importancia que empezaron a cobrar los conflictos socioambientales<sup>11</sup>. Así, en el período municipal 2007-2010 el mayor número de conflictos municipales se registró en setiembre de 2009 (52 de 288 casos), cerrando el período con 48 de 246 conflictos registrados. Por otro

**Gráfico 1. Conflictos sociales en Perú reportados por la Defensoría del Pueblo (mayo 2004 - diciembre 2014)**



Fuente: Defensoría del Pueblo.

<sup>10</sup> Un ciclo de protesta es “una fase de intensificación de los conflictos y la confrontación en el sistema social” (TARROW, 1997, p. 263; TILLY y TARROW, 2007, p. 92).

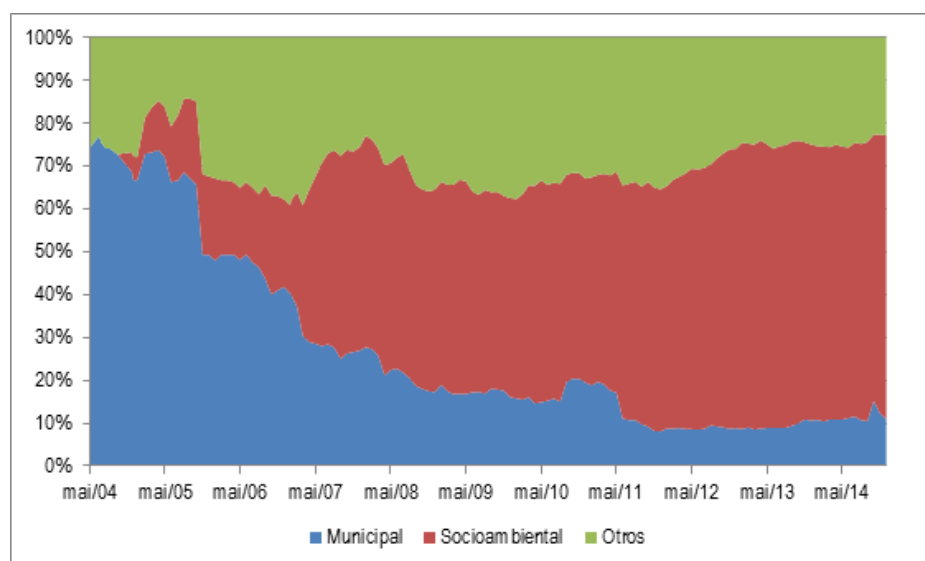
<sup>11</sup> El trabajo emplea la clasificación de conflictos de la Defensoría del Pueblo, la cual considera a los conflictos municipales como una categoría excluyente de los conflictos socioambientales. Cabe advertir una diferencia adicional. En los primeros, el alcalde es actor principal como objeto de los cuestionamientos de sectores de la población. En cambio, las municipalidades no tienen competencia ni capacidad para resolver este segundo tipo de conflictos. Además, la participación de la autoridad local muchas veces es nula, aunque a veces se asocia a las comunidades que protestan y participa también en espacios de diálogo, siempre liderados por instituciones nacionales y externas al escenario de conflicto (gobierno nacional, Iglesia católica, Defensoría del Pueblo, entre otras).

lado, en el período 2011-2014 el número más alto de conflictos municipales registrados fue 33 (de 217 casos en total), en octubre de 2014; tres meses más tarde, en diciembre de 2014, se contabilizaron 23 casos (de un total de 210). Pese a esta notoria disminución, los conflictos relacionados con temas municipales siguen constituyendo la segunda fuente de conflictividad en el país, según la Defensoría del Pueblo.

Los conflictos con autoridades locales que forman parte de nuestro análisis se ubican en los tres primeros períodos municipales del siglo XXI. Todos ellos ocurrieron luego de la recuperación de la democracia en noviembre de 2000. En 1990, Alberto Fujimori, líder de un movimiento independiente, accedió a la Presidencia de la República en un contexto de grave crisis política y económica que había generado un profundo desprestigio de los partidos políticos. En 1992, mediante un autogolpe, instaló un régimen autoritario que duró hasta noviembre de 2000. La década fujimorista generó importantes cambios en el sistema político peruano. Por un lado, catalizó un cambio en el esquema de representación

política: los partidos políticos, hasta entonces representantes de sectores estructurados en torno a una identidad y a proyectos ideológicos, fueron desplazados y reemplazados por nuevos actores (TANAKA, 1998). La legitimación de figuras “independientes” cobró mayor fuerza debido a los logros del gobierno fujimorista en la estabilización económica y política del país<sup>12</sup>. Estos nuevos rasgos del sistema político sobrevivieron luego de la caída del fujimorismo (TANAKA, 2005, p. 22; ZAVALETA, 2014). En el ámbito local eso se evidenció en la multiplicación de candidaturas, es decir, en una competencia exacerbada por el poder local y por el acceso a crecientes recursos municipales. La fragmentación política tuvo como consecuencia la dispersión del voto y, con ello, la débil legitimidad de origen de las autoridades municipales (RIVAS, 2017, pp. 69-75). Esta situación constituyó un incentivo para el surgimiento de “minorías activas” (usualmente los perdedores de la contienda electoral) que iniciaron procesos de cuestionamiento de la gestión municipal, cuyo desarrollo se describe a continuación.

## Gráfico 2. Campos de conflictividad social en Perú (mayo 2004 - diciembre 2014)



Fuente: Defensoría del Pueblo.

12 Para una caracterización general de esta forma de liderazgo ver Landi (1995). O'Donnell (1995, p. 228) ubicó este tipo de líderes como uno de los elementos constitutivos de las “democracias delegativas”.

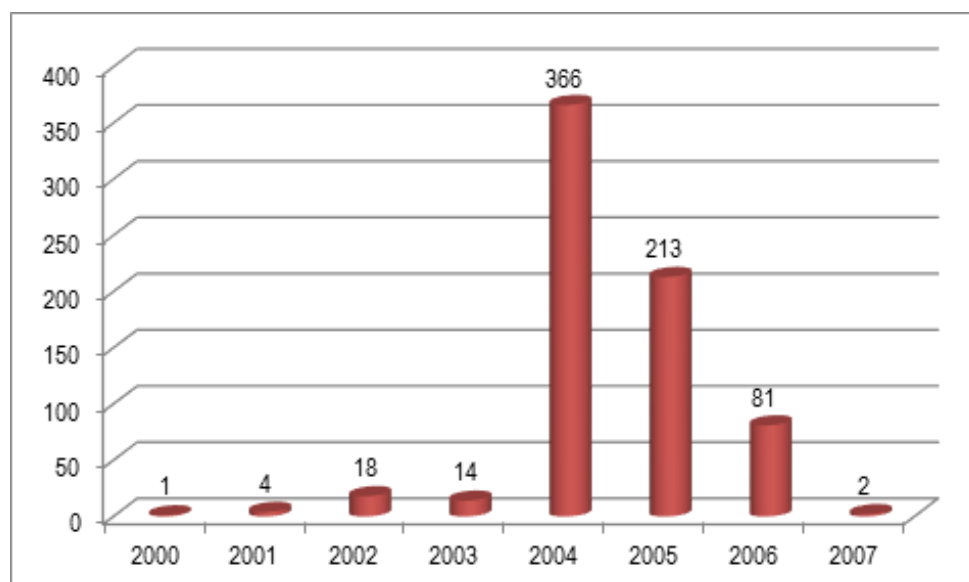
### Las “acciones institucionales” en el escenario de la conflictividad municipal<sup>13</sup>

Esta sección se detiene en los conflictos registrados por la Defensoría del Pueblo en 44 distritos (2.3% del total de municipalidades distritales del país) durante el período 2003-2006. Los reportes defensoriales mencionan las razones empleadas por los opositores al alcalde para justificar el inicio de acciones contenciosas. A menudo se juntan varias causas, siendo las más significativas: mal manejo de los recursos municipales (36 casos), gestión no transparente (21 casos), no realización de obras (9 casos) y cuestionamiento a decisiones o normas (6 casos). Esta relación se limita a enumerar los argumentos planteados públicamente, en ningún caso afirma que tengan una base objetiva, lo cual sólo puede ser determinado con estudios

de caso. La perspectiva empleada en este trabajo invita a centrarse en los hechos antes que en los discursos o intenciones de los actores (TILLY y TARROW, 2007, p. 38). Es por ello que, para los 44 casos enunciados, se construyó un catálogo de 699 eventos que se distribuyen cronológicamente como lo muestra el Gráfico 3. Algo más de la mitad de los eventos identificados (52.4%) ocurrieron el año 2004, llegando a 82.8% si se incluyen los eventos del año 2005. Es decir, la acción contenciosa se desarrolló sobre todo en el segundo y tercer año de gestión municipal. La concentración de eventos en estos dos años se explica por la forma en que se desarrollan los conflictos, y cuyo esquema se describe en este mismo apartado.

Estos eventos fueron organizados teniendo en cuenta la clasificación que se describe en el Cuadro 1, en la cual destaca que la mayor cantidad de eventos fueron acciones institucionales (266

**Gráfico 3. Distribución de eventos contenciosos - Perú, 2000-2007<sup>14</sup>**



Fuentes: Defensoría del Pueblo, ONPE, JNE, medios de comunicación.

<sup>13</sup> Los datos, tablas y gráficos de esta sección están tomados de Rivas (2017).

<sup>14</sup> En tablas y gráficos: (i) ONPE es la Oficina Nacional de Procesos Electorales, y la información consultada está disponible en: [www.web.onpe.gob.pe](http://www.web.onpe.gob.pe); (ii) JNE es el Jurado Nacional de Elecciones, y su información está disponible en: [http://aplicaciones007.jne.gob.pe/conjeejne/wf\\_default.aspx](http://aplicaciones007.jne.gob.pe/conjeejne/wf_default.aspx)

**Cuadro 1. Eventos identificados en conflictos con autoridades locales – Perú 2003-2006**

Nombre y número	Definición	Ejemplos
<b>Medidas enunciativas (66)</b>	Anuncio del conflicto, expresión verbal del malestar	Anuncio de movilización o protesta Pronunciamiento público Inicio de proceso de revocatoria
<b>Acciones manifiestas (242)</b>	Implican el rechazo de una medida específica y se transforman en acciones de protesta directa	Amenaza Paro o huelga Reunión de coordinación entre partes buscando acuerdos
<b>Acciones manifiestas de violencia y control (29)</b>	Acciones que desafían el orden establecido	Bloqueo de vías de comunicación Marcha Concentración, plantón
<b>Medidas confrontativas (85)</b>	Ocurren con menos frecuencia y solo cuando el conflicto llega a niveles de radicalización altos o medio-altos	Toma de instalaciones Daño a infraestructura Toma de rehenes Emboscadas Agresión a personas
<b>Acciones institucionales (266)</b>	Intervención de instituciones que actúan como terceras partes que intentan influir en el curso del conflicto.	Reuniones de coordinación con entidades externas Acciones de mediación Incidencia sobre las partes del conflicto Recursos y resoluciones judiciales Procedimientos y resoluciones administrativas (suspensión, vacancia) Sesiones de Concejo Municipal Cambio legal de autoridad
<b>Repliegue o congelamiento de acciones (11)</b>	Ausencia de acciones por un período determinado.	Ausencia de acciones

Fuentes: Las cuatro primeras categorías están tomadas de Calderón (2012, p. 136), las dos últimas son elaboración del autor.

eventos, 38.1%) y acciones manifiestas (242 eventos, 34.6%). Las demás medidas aparecen con menor frecuencia. Los estudios sobre conflictos sociales suelen resaltar las acciones manifiestas y confrontativas. La evidencia encontrada muestra, sin embargo, que las acciones institucionales forman parte fundamental de la dinámica conflictiva en escenarios locales.

Al ubicar estos eventos en una secuencia cronológica (ver Gráfico 4) se observa que en el último trimestre de 2003 y los primeros meses de 2004 se registraron las primeras acciones (*medidas enunciativas*) que anunciaban el inicio de los conflictos. Desde el año 2004 las *acciones manifiestas* y las *acciones institucionales* se desarrollaron en forma paralela en sus

incrementos y decrementos, coronadas en determinados momentos (especialmente, abril-noviembre 2004 y enero-julio 2005) por *medidas confrontativas*, que es cuando los conflictos atravesaron etapas críticas.

Las acciones se concentran en un tiempo corto pues los opositores al alcalde tienen solamente el período que transcurre entre dos procesos electorales (4 años) para lograr su propósito. Es muy raro que una situación conflictiva se extienda más allá de un período de gobierno municipal. La explicación de esta concentración temporal de eventos es la confluencia de un conjunto acotado de “mecanismos”<sup>15</sup>, es decir de interacciones que facilitan la explicación de un proceso complejo. Por un lado, los opositores

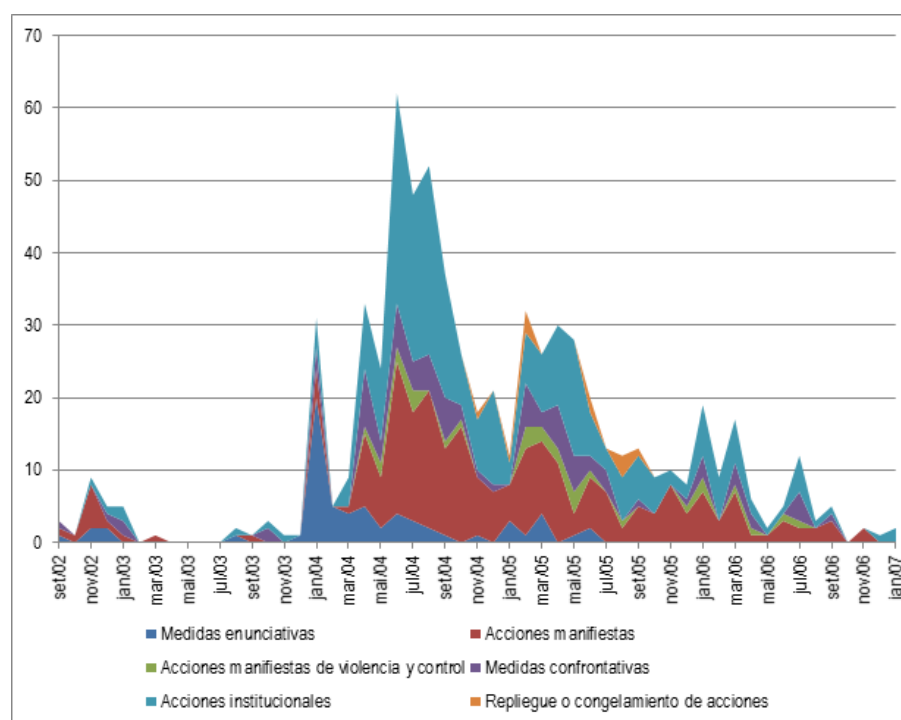


a la autoridad local avanzan en la *acumulación de cuestionamientos*, a través de un repertorio amplio de acciones contenciosas, que incluye formas convencionales de confrontación y el empleo de mecanismos institucionales; y a la par promueven una *acción coordinada* intentando sumar a distintos actores en la formulación de reclamos y críticas al alcalde. En todos los casos analizados, la autoridad respondió al desafío creando -o cristalizando- diferencias existentes con sus opositores (el mecanismo es conocido como *activación de límites*). Llegados a este punto, las diferencias suelen desembocar en la *escenificación comunal del cuestionamiento* en espacios como una sesión del Concejo Municipal o una asamblea comunal, donde se pueden adoptar decisiones sobre la gestión municipal, e

incluso sobre la continuidad de la autoridad en el cargo. Ambos son escenarios que amplifican el cuestionamiento. Si en este escenario no se resuelven las diferencias, los opositores pueden optar por un *escalamiento* del conflicto con la aparición de formas de confrontación violenta<sup>16</sup>.

Del gráfico se desprende que las acciones institucionales están presentes en las distintas etapas de un conflicto. En el momento inicial, cuando alguna diferencia - con o sin cuestionamiento a la autoridad - se ha expresado públicamente, acciones como una denuncia ante una autoridad judicial o el recojo de firmas para avanzar un procedimiento de revocatoria, son vías tan empleadas como eventos más convencionales de protesta (plantones, movilizaciones, marchas, etc.) El empleo de recursos convencionales

**Gráfico 4. Tipo de eventos en conflictos con autoridades locales - Perú, setiembre 2002 - enero 2007**



Fuentes: Defensoría del Pueblo, ONPE, Infogob-JNE, medios de comunicación.

15 Los *mecanismos* se definen como “una delimitada clase de eventos que alteran las relaciones entre conjuntos específicos de elementos en forma idéntica o similar sobre una variedad de situaciones” (TILLY y TARROW, 2007, p. 29).

16 Una descripción más amplia en Rivas (2017, pp. 95-104).

e “institucionales” suele ser simultáneo, y su acumulación apunta a instalar el cuestionamiento a la autoridad en el escenario local. Sin embargo, pasados los hechos de violencia (sin duda, el momento más crítico del proceso) las acciones institucionales aparecen como las más empleadas por los actores del conflicto. Considerando solo los eventos registrados después del momento de máxima polarización, las acciones ubicadas en esta categoría constituyeron el 45.3% de los eventos registrados en los 44 casos analizados en el período 2003-2006, nuevamente la categoría con mayor frecuencia de eventos. En esta etapa, las acciones institucionales intentaron orientar el curso de la confrontación hacia alguna forma de solución (ver Tabla 1).

Mirando con más detalle las dos categorías

más importantes, se observa que las partes parecen preferir el empleo de mecanismos institucionalizados, sea para mantener o para solucionar el conflicto. Así, por un lado, en los casos estudiados se observó que las acciones manifiestas continuaron principalmente a través de vías institucionalizadas (intervención de autoridades de mayor nivel, recursos judiciales o administrativos y revocatorias), e incluso a través de mecanismos ad hoc (reuniones de coordinación, asambleas), y no a través de acciones de fuerza, las cuales perdieron importancia (ver Tabla 2).

Por otro lado, las entidades de nivel regional o nacional que intervinieron en el proceso recurrieron principalmente a mecanismos institucionalizados (intervención directa de

**Tabla 1. Eventos luego del escalamiento en conflictos con autoridades locales, Perú 2003-2006**

Tipo de acción	N°	%
Acciones enunciativas	6	1.3%
Acciones manifiestas	177	39.7%
Acciones manifiestas de violencia y control	28	6.3%
Medidas confrontativas	33	7.4%
Acciones institucionales	202	45.3%
<b>Total</b>	<b>446</b>	<b>100.0%</b>

**Tabla 2. Acciones manifiestas luego del escalamiento en conflictos con autoridades locales, Perú 2003-2006**

Tipo de acción	Evento	N°	Subtotal	%
Acciones que continúan el conflicto mediante la movilización	Funcionamiento en local municipal alternativo	14	26	14,7%
	Amenaza	6		
	Protesta	3		
	Paro o huelga	3		
Acciones que continúan el conflicto por vías institucionales	Solicitud de intervención de entidad regional o nacional	26	81	45,8%
	Recurso judicial	24		
	Recurso administrativo	23		
	Proceso electoral (revocatoria)	8		
Acciones que continúan el conflicto por vías ad hoc	Reunión de coordinación buscando acuerdo	60	70	39,5%
	Asamblea comunal	10		
<b>Total</b>			<b>177</b>	<b>100,0%</b>

Fuentes tablas: Defensoría del Pueblo, ONPE, JNE, medios de comunicación.

autoridades en cumplimiento de funciones<sup>17</sup>, resoluciones judiciales o administrativas, sesiones de Consejo Municipal) antes que a alternativas ad hoc (intervención de comisiones de autoridades, instancias de diálogo), tal como se observa en la Tabla 3.

Todo ello indica que los mecanismos institucionalizados son ampliamente empleados por los actores que intervienen en una situación conflictiva. En tal sentido, no son solo mecanismos para resolver conflictos, sino que forman parte del repertorio de instrumentos que las poblaciones emplean en sus performances contenciosas ante las autoridades. Este hallazgo contrasta con una idea bastante arraigada en el sentido común expresado en medios de comunicación e investigaciones académicas,

según el cual las intervenciones de las autoridades priorizan mecanismos ad hoc para intentar resolver conflictos<sup>18</sup>. La imagen resultante es que, si bien estas situaciones contienen protestas y acciones violentas, los actores entienden el conflicto como un proceso sostenido de medición de fuerzas, recurriendo a vías convencionales y no disruptivas de confrontación<sup>19</sup>.

### Empleo de mecanismos institucionales en conflictos con autoridades municipales

Esta sección aporta nueva evidencia para confirmar la importancia de los mecanismos institucionales como elementos a tomar en cuenta en el análisis de las dinámicas contenciosas en el ámbito local. La información que se expone

**Tabla 3. Acciones institucionales luego del escalamiento en conflictos con autoridades locales, Perú 2003-2006**

Tipo de acción	Evento	N°	Subtotal	%
Intervención mediante mecanismos institucionalizados	Intervención directa de entidad regional o nacional (1)	85	177	87,6%
	Resolución administrativa	51		
	Resolución judicial	39		
	Sesión de concejo municipal	2		
Intervención mediante mecanismos <i>ad hoc</i>	Reapertura de local municipal	11	25	12,4%
	Intervención directa de entidad regional o nacional (2)	10		
	Conformación de instancia de diálogo	4		
<b>Total</b>			<b>202</b>	<b>100,0%</b>

(1) Intervenciones en cumplimiento de funciones de la Defensoría del Pueblo, Policía Nacional del Perú, Contraloría General de la República, Ministerio Público, JNE.

(2) Intervención de comisiones de autoridades.

Fuentes: Defensoría del Pueblo, ONPE, JNE, medios de comunicación.

17 En este rubro destacan la Defensoría del Pueblo y la Policía Nacional del Perú.

18 A modo de ejemplo: "La idea tradicional de la falta de presencia del Estado en el territorio es sustituida por su intervención desordenada e ineficaz, con entidades que tienen competencias superpuestas, aparición fuera de tiempo de otras cuando ya ocurrieron desenlaces no deseados, a menudo violentos, ausencia de capacidad de previsión, casos de corrupción y de prebendas, acostumbramiento tanto de las autoridades como de la población a prescindir de los canales regulares de negociación. Una y otra vez se establecen mecanismos ad hoc para buscar soluciones en una confrontación haciendo que lo que pudiera justificarse acaso en una circunstancia excepcional se convierta en una práctica terminan también siendo un escenario de desestabilización" (GROMPONE, 2005, p. 203).

19 En su clásico trabajo sobre movimientos sociales, Tarrow (1997, p. 195) encuentra una situación similar: "Aunque la interrupción de la vida de los oponentes parece ser la forma más poderosa de acción colectiva, y la violencia la más fácil de iniciar, la mayoría de las formas de protesta que vemos hoy en día son convencionales".

permite apreciar el carácter “silencioso” de un número importante de situaciones conflictivas en el país. Para ello se toma como punto de partida la información sobre conflictos sociales que involucran a autoridades municipales del ámbito distrital registrada por la Defensoría del Pueblo, la cual será comparada con la información disponible sobre el empleo de mecanismos institucionales empleados como instrumentos de confrontación: la revocatoria, la vacancia y la suspensión. La Tabla 4 resume la información recopilada sobre el empleo de estos mecanismos a lo largo de tres períodos de gobierno municipal bajo análisis en los distritos en los cuales la Defensoría del Pueblo reportó la existencia de conflictos entre población y autoridades locales.

Esta tabla requiere una explicación. En primer lugar, destaca el número relativamente pequeño de conflictos con autoridades municipales que fueron reportados por la Defensoría del Pueblo, cantidad que además se reduce en el período 2011-2014. Estas situaciones comprenden a una proporción cercana al 3% del total de distritos existentes en el Perú. La pequeña magnitud resalta más cuando se compara con las demás columnas. Esta diferencia se explica señalando que la Defensoría del Pueblo registra casos con cierto nivel de gravedad, donde el enfrentamiento ha escalado y está generando algunas de estas

situaciones: (i) afectación del derecho a la vida, la salud o la integridad de las personas; (ii) daños a la propiedad pública o privada; (iii) afectación permanente del libre tránsito de personas o vehículos; y (iv) impedimento del ejercicio de funciones de una autoridad u obstaculización de la prestación de servicios públicos (DEFENSORÍA DEL PUEBLO, 2005, p. 29).

Esta restricción metodológica no permite apreciar en toda su magnitud los casos que no registran algún nivel de violencia. Por ejemplo, la búsqueda de apoyo (firmas) para revocar una autoridad municipal es un indicador claro de las discrepancias que existe entre un alcalde y al menos un sector de la población de su jurisdicción. En la Tabla 4 se observa que el número de distritos en los que se organizaron consultas populares de revocatoria fue incrementándose de período en período, pasando de 207 distritos en el período 2003-2006 (11% del total), a 314 distritos entre los años 2007 y 2010 (17%), y subiendo hasta 392 distritos en el período 2011-2014 (21%). Es decir, en una década prácticamente se duplicó el número de jurisdicciones en los que se ha practicado esta forma de control ciudadano sobre las autoridades locales, llegando a organizarse en uno de cada cinco distritos existentes en el país.

Ahora bien, la situación es aún más reveladora cuando se incluye en la comparación el número de

**Tabla 4. Distritos en los que se reportaron conflictos y se emplearon mecanismos institucionales para confrontar autoridades municipales, Perú 2002-2006**

Período municipal	Conflictos reportados por la DP	Revocatoria			
		Consultas efectuadas	Adquisición de kits	Suspensión	Vacancia
2003-2006	44	207	516	0	0
2007 - 2010	45	314	834	62	387
2011 - 2014	33	392	1,026	138	699

Fuentes: Defensoría del Pueblo, ONPE, JNE.

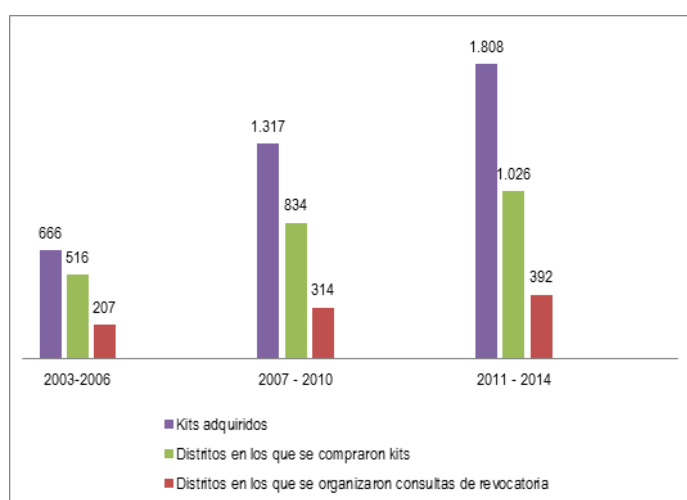
distritos en los cuales promotores de revocatorias adquirieron los respectivos kits electorales. Con este nuevo criterio se abarca un número mayor de distritos: 516 en el período 2003-2006 (28%); 834 en el período 2007-2010 (45%); y 1,026 en el período 2011-2014 (55%). Independientemente de que no todos los promotores tuvieron éxito en recoger las firmas necesarias para llevar adelante la consulta, el mero hecho de haber adquirido el kit revela algún nivel de descontento con la gestión del respectivo alcalde, y la intención de relevarlo del cargo a través del procedimiento de la revocatoria. El Gráfico 5 muestra que, para cada período municipal, el número de kits adquiridos supera largamente la cantidad de distritos en los que la ONPE organizó consultas populares de revocatoria de autoridades municipales, incrementándose la diferencia de período en período. Esto significa que en un número considerable de distritos hubo dos o más promotores de revocatorias que adquirieron los mencionados kits electorales.

Las cifras de la Tabla 4 indican también que la revocatoria parece ser el mecanismo preferido por los opositores a los alcaldes en las jurisdicciones distritales, aunque no deja de ser significativo el empleo de los procedimientos

de suspensión y vacancia. Se observa que en el período 2003-2006 no se registraron expedientes para este tipo de situaciones en el JNE. Esto no quiere decir que no se hayan tramitado sanciones como estas contra los alcaldes, sino que probablemente permanecieron ocultas dentro de la dinámica municipal, sin escalar a la segunda instancia electoral. En los siguientes períodos se aprecia el incremento del número de distritos en los que el JNE intervino para confirmar o revocar decisiones previas sobre suspensión o vacancia de autoridades. En el caso del mecanismo de la suspensión, estas pasaron de 62 distritos (3%) en el período 2007-2010 a 138 distritos (7%) en el período 2011-2014. Por otro lado, el JNE adoptó decisiones de segunda instancia sobre vacancia en 387 distritos en el período 2007-2010 (21%), cantidad que se incrementó a 699 distritos (37%) en el período municipal siguiente<sup>20</sup>.

Además de la magnitud es posible rastrear la intensidad en el empleo de estos procedimientos, tal como se aprecia en los Gráficos 6 y 7. En ambos casos se observa que el número de expedientes resueltos por el JNE es considerablemente mayor que el número de distritos en los cuales se aplicaron los mencionados mecanismos. En este caso, el expediente alude directamente a un conjunto de

### Gráfico 5. Información sobre revocatorias en distritos – Perú 2003-2014



Fuentes: ONPE, Infogob.

20 En ambos casos, se consideran sólo los casos en los que la suspensión o la vacancia se justifican en la actuación negligente de la autoridad (ver notas 15 y 16), y no en razones ajenas al ejercicio del cargo (muerte, enfermedad, discapacidad, cambio de domicilio).



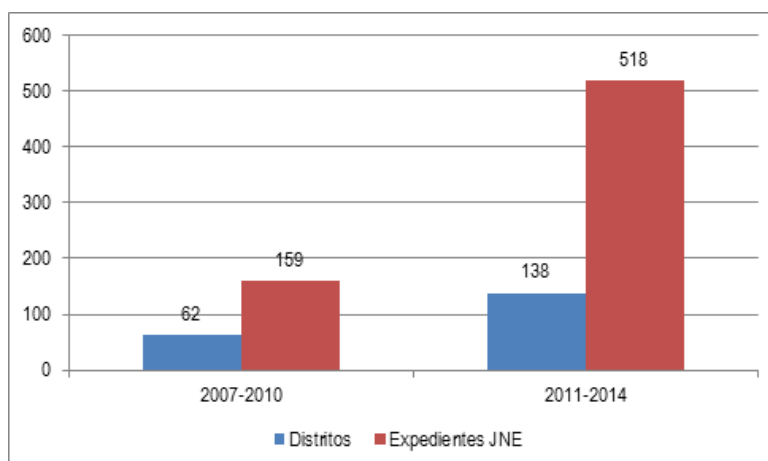
trámites que concluyen con una decisión del JNE. El hecho que una cantidad importante de distritos tenga dos o más expedientes de suspensión o vacancia de autoridades revelaría un mayor nivel de dinamismo de los sectores opositores en sus intentos por sacar a las autoridades municipales de sus cargos. Así, en el Gráfico 6 se observa que en el período 2007-2010 el JNE resolvió un total de 159 expedientes de suspensión correspondientes a 62 distritos, mientras que en el período siguiente el organismo electoral adoptó decisiones sobre 518 expedientes correspondientes a 138 distritos.

Una situación similar se aprecia en los

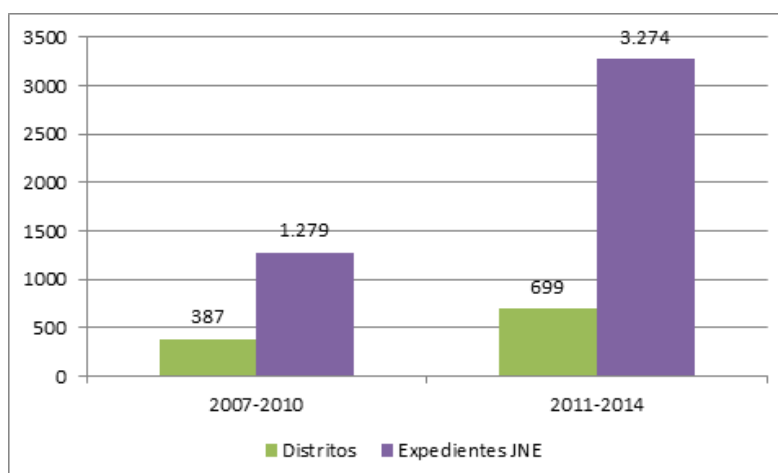
trámites de vacancia. En el período 2007-2010 el JNE resolvió 1,279 expedientes de situaciones ubicadas en 387 distritos. En el período siguiente (2011-2014) el número de expedientes se incrementó significativamente hasta 3,274 correspondientes a 699 distritos (ver Gráfico 7).

La información desplegada en esta sección ilustra claramente que los mecanismos institucionalizados forman parte importante del repertorio de acciones contenciosas que emplean los actores locales enfrentados a sus autoridades municipales. Esta relevancia alimenta la idea de que al menos una parte de estas dinámicas

**Gráfico 6. Información sobre suspensión de autoridades municipales - Perú 2007-2014**



**Gráfico 7. Información sobre vacancia de autoridades municipales - Perú 2007-2014**



Fuentes: JNE.

conflictivas transcurren por las vías “silenciosas” de los procedimientos administrativos.

### Valoración de las “acciones institucionales”

En esta sección se proponen algunos elementos analíticos para comprender de mejor modo la forma en que se emplean los mecanismos institucionales en las dinámicas conflictivas con autoridades municipales en el Perú contemporáneo.

En primer lugar, se puede establecer una diferencia entre conflictos “visibles” y conflictos “silenciosos”. Los primeros -los casos reportados por la Defensoría del Pueblo- combinan formas convencionales y mecanismos institucionalizados para expresar su cuestionamiento a la autoridad local. Estos conflictos ocurrieron principalmente en “distritos pequeños, con escasa población, ubicados en zonas rurales de la sierra y la Amazonía, y con gran parte de su población en situación de pobreza”<sup>21</sup>. Desde luego, las condiciones socioeconómicas no explican por sí solas la existencia de conflictos<sup>22</sup>: en la gran mayoría de distritos con similares características no se presentaron conflictos “visibles”, razón por la cual estas condiciones solo pueden ser entendidas como “variables calóricas de la conflictividad” (CALDERÓN, 2012, p. 112). No se trata, sin embargo, de escenarios socialmente homogéneos. Estos conflictos ocurren en “contextos de complejidad media” (TANAKA, 2001, pp. 27-28) caracterizados por la coexistencia de grupos con intereses diferenciados. En estos casos, la oposición es capaz de identificar elementos que al interior de las sociedades locales son *percibidos* como factores de diferenciación (*cleveages*) y estructuran sobre ellos la lucha política,

hasta alcanzar niveles de polarización entre grupos, entendida esta como “el grado en que la población es agrupada [*clustered*] en torno a un número pequeño de polos distantes” (ESTEBAN y SCHNEIDER, 2008, p. 133). Contribuye a ello la ya mencionada fragmentación política que genera procesos electorales con alta dispersión del voto y autoridades que inician su gestión con una baja legitimidad de origen.

En cambio, los conflictos “silenciosos”, que apelan principalmente a mecanismos institucionales, se desarrollan en escenarios municipales con diferentes “contextos de complejidad” social. Esto explica la forma en que se multiplica el uso de estos mecanismos por todo el país, incluyendo escenarios de alta complejidad: “ámbitos urbanos, en barrios medianamente consolidados, con acceso a bienes públicos básicos, altamente heterogéneos, en los que es posible identificar intereses sociales, económicos y políticos claramente diferenciados”<sup>23</sup> (TANAKA, 2001, p. 29). Para ejemplificar este punto puede tomarse como referencia el empleo de estos mecanismos en los distritos de Lima Metropolitana y Callao, que en conjunto conforman la urbe más poblada del país, con alrededor de 10 millones de habitantes. En ambos territorios se produjeron muy pocas consultas populares de revocatoria en el nivel distrital: ninguna en el Callao, y apenas 6 en Lima Metropolitana, aunque cinco de ellas se realizaron en distritos pequeños y periféricos y solo una en un distrito con una población electoral significativa (Ate, con más de 350 mil electores). En cambio, los otros dos mecanismos fueron más empleados, especialmente la vacancia, cuyo uso se incrementó en los dos últimos períodos municipales a 35 de los 43 distritos de Lima

21 Rivas (2017, pp. 47-51). De la misma fuente se obtienen datos adicionales para el período 2003-2006: 42 de los 44 distritos tienen menos de 20.000 habitantes. Entre ellos se encuentran 10 con poblaciones entre 2 y 5 mil habitantes, y 2 con menos de 2 mil habitantes. Asimismo, el 68% de estos distritos se caracterizan por tener una mayoritaria población rural, con un nivel bajo en el Índice de Desarrollo Humano y con un ingreso *per cápita* mensual promedio menor a 250 soles (aproximadamente 75 dólares). En todos los casos, además, su población vive por debajo de la línea de pobreza. Para el año 2007, existían 1,593 distritos con características similares, equivalentes al 87% de distritos existentes a esa fecha (GTZ, 2007).

22 En el mismo sentido, Østby (2008) no encuentra relación entre la desigualdad económica y el surgimiento de conflictos.

23 Estas características corresponden a 105 distritos, o el 5.7% de los distritos existentes en el país el año 2007 (GTZ, 2007).

Metropolitana, y a 3 de los 7 correspondientes a la Provincia Constitucional del Callao (ver Tabla 5).

El segundo aspecto a tener en cuenta es que el empleo simultáneo de acciones institucionales y otras formas de confrontación más convencionales (plantones, movilizaciones, incluso enfrentamientos violentos) forma parte del repertorio a disposición de quienes organizan protestas contra la autoridad municipal.

Dicho lo anterior, es posible identificar diferentes usos para las “acciones institucionales” considerando la fase del conflicto en la cual se emplean los recursos de la revocatoria, la suspensión o la vacancia. En las etapas iniciales de un conflicto, estas acciones forman parte de un mecanismo que puede denominarse acumulación de cuestionamientos, que consiste en la sumatoria paulatina de críticas contra la autoridad local, algunas de las cuales dan lugar al inicio de procedimientos administrativos o judiciales. Para la puesta en marcha de los mismos no es necesario tener una razón objetiva o legítima que justifique la salida del cargo de una autoridad municipal. Por ejemplo, la adquisición de un kit de revocatoria y el inicio del recojo de firmas constituyen hechos políticos pues a través de ellos se comunica a la autoridad (y a la población) que un sector de electores está disconforme con la gestión y se propone removerlo del cargo. A partir de este momento inicial, la activa labor de operadores políticos sumada a un comportamiento erróneo y confrontacional por parte de la autoridad cuestionada, contribuye a que la crítica planteada por una minoría activa pase a ser compartida por

sectores cada vez más amplios de la población de una localidad. En estas circunstancias, no es extraño que se produzca un escalamiento, en el cual no está descartado el empleo de formas violentas de confrontación.

Es entonces cuando se activan mecanismos orientados a buscarle alguna salida al conflicto. En algunos casos, las partes enfrentadas buscan la certificación de algún actor externo que valide sus pretensiones (TILLY y TARROW, 2007, p. 34). Estos actores intervienen en forma directa en función de sus competencias legales, o a través de instancias ad hoc (comisiones de alto nivel, mediadores, mesas de diálogo). Pero también es posible, en otros casos, que se inicien – o se apuren si ya se encuentran en marcha – el empleo de procedimientos como los ya mencionados (suspensión o vacancia), asumiéndolos como vías legales para lograr la salida de la autoridad local, y resolver la controversia pública. Una consecuencia de esta insistencia es que la solución de los conflictos tome algo más de tiempo, pues en estos casos entran a jugar los ritmos de las instancias administrativas o judiciales responsables de resolverlos.

En tercer lugar, planteo un par de hipótesis explicativas sobre el amplio uso de estos mecanismos en procesos contenciosos contra autoridades municipales. Las dos explicaciones no son mutuamente excluyentes. Por un lado, los costos de transacción asociados a este tipo de acciones son bajos en comparación a los necesarios para la organización de movilizaciones públicas y otras acciones de fuerza. Este tipo de situaciones requiere, más bien, de la acción diligente de una minoría activa que, sin necesidad de conectarse

**Tabla 5. Mecanismos institucionales empleados en distritos de Lima y Callao (2007-2014)**

Período	Lima (43 distritos)			Callao (7 distritos)		
	Rev	Vac	Sus	Rev	Vac	Sus
2007 - 2010	2	23	8	-	2	-
2011 - 2014	4	35	18	-	3	2

Fuente: JNE, ONPE.

con una población mayor, puede mantener en el ambiente un mensaje de cuestionamiento sobre la autoridad con bajos niveles de coordinación, hasta que la ocasión se presente propicia para una movilización más amplia. En otras palabras, la opción de emplear mecanismos institucionales como forma de acción contenciosa aparece atractiva porque “reduce los costes sociales de sacar a la calle a un elevado número de seguidores” (TARROW, 1997, p. 201).

Por otro lado, la continuidad de gobiernos municipales -elegidos democráticamente en procesos electorales sin cuestionamientos mayores- podría haber generado que los actores locales hayan aprendido a moverse en las vías de la institucionalidad política y que cada vez menos requieren de intervenciones violentas para expresar su rechazo a una determinada gestión municipal. De este modo, pese a que estos mecanismos son empleados para expresar el descontento ciudadano respecto a sus gobernantes locales, la recurrencia creciente a los mismos estaría reflejando también una opción por mantener la acción contenciosa dentro de los cauces pacíficos que son propios de un sistema democrático. Se trataría de un aprendizaje no planeado, que incluso puede no resultar evidente a primera vista para los propios actores, pero que encierra un potencial muy significativo para analizar el desempeño de la democracia en el nivel local.

Sea por no disponer de recursos para la movilización y la confrontación con la autoridad, sea por la confianza que se va depositando en los procedimientos democráticos, la evidencia presentada muestra con bastante claridad la importancia de los mecanismos institucionalizados como elementos claves de las dinámicas políticas en el ámbito local.

Una cuarta y última consideración nos lleva a preguntarnos si el empleo de las vías institucionales se enmarca dentro de la estrategia de actores políticos que emplean mecanismos legales para minar el funcionamiento del sistema democrático, en el sentido planteado por Levitski y Ziblatt (2018) y antes por Linz (1996). La evidencia mostrada en este texto no

va en el sentido de esta hipótesis. Los conflictos locales en el Perú no solo ocurren en un número limitado de territorios sino que tienen un programa bastante restringido y de corto plazo (la remoción de la autoridad local o algún cambio en la gestión municipal). Es decir, estos conflictos no son portadores de propuestas reformadoras del sistema político. La ausencia de objetivos mayores los deja reducidos a la agenda que despliegan en su territorio, sin coordinación con eventos o actores fuera de este ámbito. En ese sentido, las acciones contenciosas contra alcaldes no parecen constituir un asalto a la democracia.

Pese a lo anterior, sí cabe formular una advertencia. La competencia política en el nivel local, herencia de la década fujimorista, refleja rasgos similares en los ámbitos regional y nacional. La extrema debilidad de los partidos políticos, y la preeminencia electoral de outsiders y de “coaliciones de independientes” (ZAVALETA, 2014) minimizan los controles y filtros que los partidos suelen ofrecer para evitar el surgimiento de figuras autoritarias. En ese sentido, mientras las condiciones institucionales no cambien, se mantendrá el riesgo de que líderes de este tipo accedan al poder y, empleando los recursos de la propia democracia, inicien una deriva autoritaria como la vivida anteriormente en el Perú.

### Referencias bibliográficas

- CALDERÓN, Fernando, coord. *La protesta social en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores: 2012.
- DEFENSORÍA DEL PUEBLO. *Ante todo el diálogo. Defensoría del Pueblo y conflictos sociales y políticos*. Lima, Defensoría del Pueblo: 2005.
- ESTEBAN, Joan; SCHNEIDER, Gerald. “Polarization and Conflict: Theoretical and Empirical Issues”. En: *Journal of Peace Research*. Vol. 45, N° 2, p. 131-141.
- GROMPONE, Romeo. *La escisión inevitable. Partidos y movimientos en el Perú actual*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos: 2005.

- GTZ – COOPERACIÓN ALEMANA AL DESARROLLO. *Las Municipalidades en el Perú: Una propuesta de clasificación*. Documento de Trabajo N° 1. Lima, GTZ: 2007.
- LANDI, Óscar. “*Outsiders, nuevos caudillos y media politics*”. En: GROMPONE, Romeo, ed. *Instituciones políticas y sociedad. Lecturas introductorias*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos: 1995. p. 289-299.
- LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. *How Democracies Die*. New York, Crown Publishing: 2018.
- LINZ, Juan. *La quiebra de las democracias*. Madrid, Alianza Universidad: 1996.
- McADAM, Doug; TARROW, Sidney; TILLY, Charles. *Dynamics of Contention*. New York, Cambridge University Press: 2001.
- O’DONELL, Guillermo. “¿Democracia delegativa?”. En: GROMPONE, Romeo, ed. *Instituciones políticas y sociedad. Lecturas introductorias*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos: 1995. p. 222-239.
- ØSTBY, Gudrun. “Polarization, Horizontal Inequalities and Violent Civil Conflict”. En: *Journal of Peace Research*. Vol. 45, N° 2. p. 143-162.
- PrevCon-PCM (Programa de apoyo para una cultura de paz y el fortalecimiento de capacidades nacionales para la prevención y el manejo constructivo de los conflictos). *Transformación democrática. Una propuesta para el abordaje de los conflictos sociales*. Lima, PrevCon-PCM: 2011a.
- \_\_\_\_\_. *Mapa de la conflictividad social en el Perú. Análisis de sus principales causas*. Lima, PrevCon-PCM: 2011b.
- REMY, María Isabel. *Los múltiples campos de la participación ciudadana en el Perú. Un reconocimiento del terreno y algunas reflexiones*. Lima, Institutos de Estudios Peruanos: 2005.
- RIVAS, Jairo. *Competencia política y conflicto en espacios locales (Perú 2003-2006)*. Tesis (Magíster en Ciencia Política) – Escuela de Graduados, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2017.
- TANAKA, Martín. *Los espejismos de la democracia. El colapso del sistema de partidos en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos: 1998.
- \_\_\_\_\_. *Participación popular en políticas sociales. Cuándo puede ser democrática y eficiente y cuándo todo lo contrario*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos: 2001.
- \_\_\_\_\_. *Democracia sin partidos. Perú, 2000-2005*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos: 2005.
- TARROW, Sydney. *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid, Alianza Editorial: 1997.
- TILLY, Charles. *Regimes and Repertoires*. Chicago, The University of Chicago Press: 2006.
- TILLY, Charles; TARROW, Sidney. *Contentious Politics*. Boulder, Colorado, Paradigm Publishers: 2007.
- TORRES SEOANE, Javier. “Ilave: ‘Salvo el poder y los recursos públicos, todo es ilusión’”. En: *Páginas*. N° 187, junio, p. 6-16.
- ZAVALETA, Mauricio. *Coaliciones de independientes. Las reglas no escritas de la política electoral*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos: 2014.



# Aproximações metodológicas para um censo administrativo do legislativo municipal no Brasil

Rodrigo Rodrigues-Silveira <sup>1</sup>

Marta Mendes da Rocha <sup>2</sup>

## Resumo

O objetivo deste artigo é descrever o processo de elaboração do Censo Administrativo do Legislativo Municipal no Brasil (CALM) e alguns resultados de sua primeira versão. A finalidade da criação desta base de dados é fornecer à comunidade acadêmica uma fonte de informação padronizada e confiável que possa fomentar o interesse pelo estudo da política local com foco nos legislativos municipais brasileiros. Os métodos utilizados foram a análise de consistência de dados e a análise descritiva de dados para avaliar padrões e identificar casos fora do comum, que podem ser produto de má coleta ou falta de consistência na informação. O universo para estas análises foi – sempre que possível – formado por todos os municípios brasileiros. Os resultados revelam inconsistências nas bases de dados existentes sobre o legislativo municipal e descrevem as potencialidades do uso de registros administrativos para a análise do perfil e estrutura da representação local no Brasil.

Palavras-chave: câmaras municipais; representação parlamentar; governo local; vereadores.

## Abstract

The purpose of this article is to describe the process of creation of the Brazilian Local Legislative Census and present some results from its first version. The creation of this database aims to provide to the academic community a reliable and standardized source of information that can foster interest in the study of local politics focused on Brazilian municipal legislatures. The methods employed were data consistency analysis and descriptive data analysis to evaluate patterns and identify unusual cases, which may be a product of poor collection or lack of consistency in information. The universe for these analyses was - whenever possible - formed by all Brazilian municipalities. The results reveal inconsistencies in the existing databases about the municipal legislature and describe the potential of using administrative records to analyze the profile and structure of local representation in Brazil.

Keywords: representation; local council; local councilors; local government.

---

1 Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

2 Professor associado de Ciência Política na Universidade de Salamanca, Espanha.

## 1. Introdução<sup>3</sup>

Desde a elevação dos municípios ao *status* de ente federativo pela Constituição de 1988, houve um aumento considerável de pesquisas e novas informações sobre o processo de governo local. No entanto, tais informações foram concentradas no executivo e na implantação de políticas públicas, como é o caso do Perfil dos Municípios Brasileiros – MUNIC (IBGE, 2001) ou dos dados sobre educação e saúde oferecidos pelo INEP (2008) ou pelo DataSUS (MS, 2008).

A única base de dados que cobre a quase totalidade dos órgãos legislativos municipais no Brasil é formada pelo Censo do Legislativo, realizado em 2005 pelo *Interlegis* (2007a), órgão do Senado Federal. No entanto, esta fonte de dados apresenta limitações quanto às estratégias de coleta de dados e à consistência de parte das informações publicadas. Tais restrições comprometem seriamente o desenvolvimento de análises empíricas confiáveis para um conjunto importante de elementos relativos à ação legislativa local.

A combinação de *surveys* para aspectos específicos da atividade legislativa com outros registros administrativos pode ser uma alternativa bastante satisfatória para a construção de uma base de informações de qualidade para os estudos do legislativo local no Brasil. O uso combinado de dados obtidos por meio de questionários e registros administrativos não é algo novo. Nos últimos anos, tornou-se comum a adoção, por parte de alguns institutos nacionais de estatística, de modelos híbridos de censo, caracterizados por combinar informações tanto de questionários aplicados a toda ou parte da população com dados extraídos de registros administrativos. Países como Alemanha, Holanda, Nova Zelândia, Singapura ou Turquia adotam alguma forma

híbrida de censo para descrever as condições de vida e trabalho de seus cidadãos. Outros países, como Áustria, Noruega e Suécia adotaram censos totalmente baseados em tais registros (Valente, 2010, p. 3).

O argumento central deste artigo é que este mesmo processo metodológico pode ser aplicado para o estudo do funcionamento das câmaras municipais no Brasil. Dentro desse marco, a finalidade do trabalho realizado foi: (1) examinar em detalhe a qualidade das fontes de dados existentes e sua utilidade na composição de um censo administrativo ou híbrido das câmaras municipais; e (2) descrever os resultados de uma primeira versão de tal censo gerado com base em registros administrativos para a maior parte dos municípios.

Os métodos utilizados foram a análise de consistência de dados e a análise descritiva de dados para avaliar padrões e identificar casos fora do comum, que podem ser produto de má coleta ou falta de consistência na informação. O universo para estas análises foi – sempre que possível – formado por todos os municípios brasileiros.

Este trabalho está dividido em quatro seções, além desta introdução. A primeira examina o censo do legislativo municipal publicado pelo *Interlegis* para 2005 e considera suas principais limitações que justificariam a criação de um censo utilizando registros administrativos e outras fontes. A segunda apresenta brevemente o debate entre censos tradicionais e administrativos e discute os fundamentos metodológicos que permitem a operacionalização do Censo Administrativo do Legislativo Municipal (CALM). Finalmente, a terceira seção descreve brevemente os resultados e explora algumas características do CALM. Na quarta seção, são apresentadas algumas considerações finais.

---

3 O artigo é um dos resultados da pesquisa “Representação política no nível municipal no Brasil”, desenvolvida no âmbito do Núcleo de Estudos sobre Política Local (NEPOL/PPGCSO/UFJF), que contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

## 2. Por que um censo administrativo das câmaras?

Antes de explicar os aspectos metodológicos que possibilitam a criação de uma base de dados com informações da maior parte das câmaras municipais do país, é necessário justificar o porquê da necessidade de um novo censo do legislativo. Para alcançar este propósito, será útil examinar as opções metodológicas adotadas e as principais falhas da única fonte disponível: o Censo do Legislativo publicado pelo Interlegis.

Iniciaremos com alguns comentários prévios que justificam a necessidade de mais estudos sobre o legislativo local. Dos atuais 5.570 municípios brasileiros, quase a metade pode ser classificada como micro, possuindo menos de 10 mil habitantes. No outro extremo, 245 localidades possuem mais de 100 mil moradores podendo ser classificadas como grandes. Entretanto, enquanto a população dos micro-municípios soma 7,7% do total do país, este percentual supera os 50% nos chamados grandes municípios.

Compreender essa realidade marcada por tamanha diversidade tem sido o objetivo de vários pesquisadores que nas últimas décadas vem se dedicando ao estudo da política local. Entretanto, a maior parte destes estudos toma como foco a competição político-eleitoral para os executivos locais (Santos, 2013) e o papel do município no arranjo federativo brasileiro no tocante às políticas públicas (Arretche; Rodden, 2004; Arretche, 2003; Souza, 2001). A competição eleitoral no pleito proporcional, o perfil político, partidário e demográfico das câmaras, assim como a estrutura e o funcionamento desses órgãos foram aspectos negligenciados nesse processo, com poucas exceções (Kerbaux, 2005; Silva, 2014).

O grande número de municípios do país combinado à falta de uma base de dados que sistematize de forma padronizada informações já disponibilizadas em registros administrativos mantidos por órgãos governamentais ajudam a compreender a escassez de estudos sobre os legislativos municipais no Brasil. A forma como, atualmente, os dados e informações sobre as

câmaras e seus membros encontra-se organizada multiplica os custos e o tempo requerido para a realização de análises multidimensionais.

Trata-se de uma lacuna importante quando se considera, por exemplo, que é no cargo da vereança que se inicia a carreira de boa parte da elite política brasileira. Dados da pesquisa desenvolvida pelo Centro de Estudos Legislativos da UFMG (CEL-DCP-UFMG, 2012) junto a deputados estaduais em exercício em duas legislaturas diferentes comprovam essa afirmação. No ano de 2007, 28,7% dos deputados estaduais entrevistados já tinham exercido o cargo de vereador; entre os que exerciam o cargo de deputado estadual pela primeira vez, 38% já tinham sido vereadores. Em 2012, estes números passaram a 39,5% e 40,5%, respectivamente.

Tendo em vista a importância do legislativo local, o objetivo deste artigo, por um lado, foi avaliar a qualidade do Censo do Legislativo do Interlegis e, por outro, ilustrar algumas limitações da aplicação exclusiva de um método de questionário para realizar um censo do legislativo municipal no Brasil. Esta tarefa foi realizada por meio da identificação dos limites que estão incorporados no próprio método e que aparecem de modo claro no censo.

É útil sublinhar aqui que não se trata de questionar a utilidade dos questionários como forma de construção de bases de dados. O que se destaca aqui é a dependência exclusiva das pesquisas com relação a este método. Pretende-se ressaltar que uma pesquisa dessa natureza deve estar composta por diversas fontes que se validam mutuamente e respondem a necessidades específicas. Isto é particularmente válido quando se trata de informações multidimensionais de caráter técnico e de difícil compreensão por parte de um único informante. Ademais, chamamos a atenção para o fato de que a construção de informações sólidas e que possam ser compartilhadas requer uma série de tratamentos e verificações de consistência, assim como metadados que informem sobre os processos de geração dos dados e sua aplicabilidade (Corti et al., 2014).

As limitações do Interlegis serão analisadas

segundo três eixos: (1) problemas referentes ao método de coleta empregado; (2) qualidade e consistência dos dados e (3) documentação sobre os aspectos metodológicos e os metadados existentes.

Quanto ao *método de coleta*, o Censo do Legislativo (2005) utilizou como único instrumento a aplicação de um questionário com 187 perguntas organizadas em torno de nove temas ou dimensões analíticas.<sup>4</sup> A cobertura inclui a totalidade das câmaras municipais brasileiras, o que, no ano de 2005, correspondia a um total de 5.562 casos (dado que o Distrito Federal e Fernando de Noronha não possuem representação legislativa local). O mesmo questionário também foi aplicado para as 26 casas legislativas dos estados brasileiros e na câmara legislativa do Distrito Federal.

A principal objeção com relação a este aspecto está relacionada ao fato de que o questionário foi aplicado a um servidor ou vereador da câmara local com o objetivo de levantar informações de caráter muito distinto. Como veremos mais adiante, a qualificação dos servidores (e também dos vereadores) em termos de escolarização é limitada em um número bastante grande de municípios. O suposto de que eles seriam capazes de organizar um bloco tão grande de informações técnicas e estruturais do funcionamento das câmaras parece ser ambicioso demais.

Além da qualificação, alguns dos temas incluídos no questionário seriam melhor coletados (e a um custo muito mais reduzido) a partir de fontes oficiais disponíveis de forma aberta e gratuita na Internet. A geração sistemática de tais informações por agências públicas, que muitas vezes respondem a mandatos legais, aumenta a disponibilidade de informação de suficiente qualidade que permite reduzir o erro por desconhecimento do informante e os custos de coleta e tratamento das informações.

O processamento das fontes oficiais de dados sobre o legislativo não exige mais que o trabalho de um técnico treinado durante algumas semanas. Aqui nos referimos aos dados relativos aos vereadores (TSE): filiação partidária, ocupação, sexo, idade, escolaridade; aos servidores (RAIS): salários, vínculos empregatícios, sexo, ocupação, idade, escolaridade; e aos gastos legislativos (FINBRA).

O exemplo claro das limitações da estratégia adotada está no fato de que o Interlegis assumidamente teve que excluir toda a informação fornecida pelos entrevistados sobre as finanças públicas do legislativo local (INTERLEGIS, 2007b: 15). Este fato demonstra um erro tanto de planejamento como de implantação do censo que poderia ter sido evitado e resultaria em redução do volume dos custos envolvidos em sua execução.

Quanto à qualidade dos dados, uma análise exploratória revelou um conjunto importante de inconsistências. Isso pode ser observado pela soma das subcategorias relativas a sexo, ocupação, idade, escolaridade, tanto para servidores como vereadores. Se as informações estivessem corretas, todos os municípios com uma vereadora e um vereador deveriam totalizar dois vereadores. Esse não é de nenhuma maneira o caso. Dos 5.562 casos, somente 2.465 municípios (44,3% do total) não possui nenhuma inconsistência, seja nos dados sobre os vereadores, seja naqueles referentes aos servidores.

Analisemos os dados com mais detalhe. Em 258 municípios a soma de vereadores dos sexos masculino e feminino não corresponde ao total de vereadores informado, ou corresponde a casos perdidos. Esse é um número pequeno que se torna preocupante quando analisamos outras características e combinamos todas as inconsistências. Os números de casos corretos<sup>5</sup> são (para vereadores): 4.593 para a escolaridade;

4 O questionário foi organizado em torno de nove dimensões: (1) Cadastro das casas, (2) Infraestrutura, (3) Serviço de documentação, (4) Estrutura tecnológica, (5) Estrutura de comunicação, (6) Capital humano, (7) Quadro parlamentar, (8) Produção legislativa, e (9) Capacidade financeira.

5 Consideram-se casos corretos aqui aquelas observações nas quais a soma de todas as categorias (como vereadores mulheres e homens, por exemplo) é igual ao total de vereadores ou servidores no município.

4.510 para a filiação partidária; 4.795 para a idade; 5.304 para o sexo. No caso dos servidores, tais cifras correspondem a: 4.360 para o sexo; 3.987 para a idade; 4.099 para a escolaridade; 4.203 para tipo de vínculo empregatício.

Esta análise não considera aqueles casos nos quais o informante pode ter respondido sem conhecimento adequado ou simplesmente inventado valores para não assumir sua ignorância sobre o tema. Nessa situação se produziriam valores falsos, que deveriam ter sido contrastados com outras fontes de informação para avaliar sua consistência.

Outra limitação na qualidade do censo do Interlegis encontra-se na existência de um número significativo de variáveis com alta proporção de casos perdidos. Do total de 502 questões incluídas na base de dados do censo, 224 (44,6%) apresentavam mais de 10% do total de casos como valores não preenchidos, sendo 204 (40,6%) sem valores para mais da metade dos municípios.

Em grande parte, esse elevado número de casos perdidos é explicado por subitens não informados ou que não se aplicam no questionário. Isso sugere a inclusão de opções desnecessárias que aumentam o tamanho da base de dados sem agregar muita informação. Outro fator relacionado é que, em muitos casos, valores que deveriam ser codificados como “Não se aplica”, simplesmente foram deixados em branco. Tais fatores revelam um problema de desenho e um pré-teste ineficiente do questionário<sup>6</sup>.

Tais fatores conduzem a um problema adicional que é a falta de uma análise de consistência dos dados prévia à sua publicação. Os erros aqui descritos revelam que os totais não foram calculados para verificar se os dados informados estavam corretos em nenhum momento do processo. Isso sugere um levantamento de dados pouco informatizado e com supervisão ineficiente, uma entrada de dados sem critérios de validação, e a falta de

verificação *ex post* dos dados levantados antes de sua publicação.

Quanto à metodologia e publicação, o Censo do Legislativo está pouco documentado no que se refere aos processos de coleta, organização, análise de consistência e publicação. Entre o material disponível encontram-se apenas os questionários e um documento metodológico contendo uma descrição insuficiente dos conceitos, das instruções dadas aos entrevistadores, da checagem dos questionários e dos resultados digitalizados.

O documento de metodologia (INTERLEGIS, 2007b: 8) menciona que os entrevistados foram tanto servidores, vereadores e representantes do Interlegis. No entanto, as entrevistas foram relacionadas a mais de uma pesquisa e não existe detalhamento de quem entrevistou quem para qual pesquisa. Também faltam informações sobre quais eram as regras e orientações gerais de como o entrevistador deveria aproximar-se dos entrevistados e garantir a completude das informações, assim como a sua consistência. Também existe referência ao processo de seleção e treinamento dos entrevistadores, mas tampouco são fornecidos os detalhes de como esse procedimento foi realizado<sup>7</sup>.

De forma geral, observa-se um desenho ineficiente do projeto, algo que emerge em suas diversas fases. Não parece existir uma preocupação anterior sobre quais informações deveriam ser coletadas diretamente e quais outras poderiam ser conseguidas por meio de fontes de informação oficiais mais confiáveis e com menor custo.

A fase de coleta também não foi pensada para evitar problemas de consistência que comprometessem os resultados. O tratamento dos dados não realizou uma crítica suficiente da qualidade dos dados, o que se observa tanto pelos dados dos vereadores e servidores mencionados acima como pela falta de uma codificação clara das variáveis.

6 O questionário do Censo Legislativo pode ser encontrado em Interlegis (2007c).

7 Para alguns exemplos de como são documentadas pesquisas de amplo espectro, consultar a Metodologia do Censo 2000 (IBGE, 2003) e as notas técnicas da Pesquisa de Informações Municipais (IBGE, 2001, p. 13–16).



Ademais, a única referência a uma análise crítica dos dados se refere ao bloco de finanças públicas, sem mencionar quais foram os problemas. A única solução descrita no documento metodológico para futuras versões é buscar os dados do Executivo para cotejar no futuro. É exatamente nessa direção que seguimos.

### 3. O Censo Administrativo do Legislativo Municipal

Esta seção centra-se em dois aspectos. De um lado, pretende descrever as vantagens e desvantagens dos censos tradicionais e administrativos. O propósito é evidenciar como alguns dos problemas identificados no Censo do Legislativo do Interlegis estão relacionados com o desconhecimento dos limites metodológicos do instrumento escolhido e sua aplicação indevida.

De outro lado, descreveremos os critérios utilizados na construção de um censo do legislativo municipal no Brasil utilizando os dados de registros administrativos, disponíveis de forma pública pela maior parte das agências governamentais. Concentrar-nos-emos nas fontes, na metodologia empregada e, finalmente, nas dimensões ou blocos analíticos.

#### 3.1. *Censos tradicionais vs. censos administrativos*

Antes de explicar quais as opções adotadas para a geração de um censo administrativo das câmaras municipais no Brasil, é necessário esclarecer alguns pontos relativos à utilidade desse instrumento e suas vantagens e limites em comparação com um censo tradicional baseado em entrevistas. Por esse motivo, a seção atual realiza um breve esforço de definição e compara os diferentes métodos.

Entre os vários instrumentos utilizados para levantar informações sobre as características de qualquer população ou instituição governamental, dois possuem especial destaque. O primeiro, e mais utilizado, é o questionário. Esta técnica está presente em várias pesquisas tanto demográficas como governamentais no Brasil.

Um exemplo é o censo demográfico (IBGE, 2012a), que aplica um questionário curto à praticamente toda a população, e outro longo, que cobre uma amostra mais reduzida, mas significativa em áreas pequenas como cidades ou distritos de grandes cidades. Outro é a Pesquisa de Informações Municipais (MUNIC) (IBGE, 2001), que utiliza como informantes diversas agências ou setores do governo local.

Cada uma dessas pesquisas adota uma estratégia empírica e uma forma de aproximação aos entrevistados distintas. No caso do censo, a unidade de consulta é o domicílio, no qual um informante único responde questões sobre as características demográficas de todos os moradores. No segundo, são aplicadas entrevistas sucessivas com especialistas de diferentes áreas do executivo local para obter informações completas e verazes sobre a estrutura da gestão pública.

Nesse tipo de instrumento, a agência responsável pela pesquisa é a responsável por todas as fases do processo: desde a concepção do questionário, o treinamento do pessoal de campo, a análise de consistência e, finalmente, a preparação do material para sua publicação e uso, tanto pelo governo quanto pelo público em geral. Portanto, a agência controla todo o processo e estabelece seus próprios critérios de qualidade.

O segundo instrumento está formado pelos registros administrativos. Em sua definição mais clara consistem em “dados coletados sistematicamente no nível individual, organizados de modo que possam ser constantemente atualizados e destinados a fins administrativos e de desenho de políticas públicas” (UNECE, 2007, p. 49).

Os dados de internações hospitalares, resultados das eleições, finanças públicas, entre outros, constituem exemplos de registros administrativos. Podem estar referidos a diferentes unidades de análise como os indivíduos, os candidatos, as câmaras ou os municípios. Sua característica marcante é que são gerados para servir a um propósito administrativo ou a um mandato legal e, portanto, tendem a possuir uma natureza específica e focalizada.

Um censo tradicional, como é o caso do Censo do Legislativo do Interlegis (2005), utiliza um questionário aplicado a servidores locais como instrumento de coleta de informações. As principais vantagens de um método como este se encontram no fato de que a agência responsável pela produção dos dados (o Interlegis, nesse caso) controla todos os passos, da concepção até a publicação. Isso faz com que qualquer tema que seja percebido como relevante possa ser investigado através desse instrumento.

No entanto, um censo tradicional apresenta uma série de limitações sistemáticas que podem comprometer a sua integridade quando aplicados a uma pesquisa institucional ao invés de uma domiciliar. Em primeiro lugar, os censos são suscetíveis à mentira ou informação subestimada. O exemplo claro disso é a renda dos indivíduos ou famílias. Muitas pessoas deixam de informar sua renda ou o fazem reduzindo o valor real (subestimação) devido ao medo de como esses dados poderiam ser utilizados por agências públicas ou outros atores privados<sup>8</sup>.

Segundo, a resposta a um questionário leva tempo e implica um alto custo tanto para o organizador como para o respondente. No censo demográfico, a relativa simplicidade das questões possibilita que uma só pessoa responda ao questionário. Em uma pesquisa institucional, o caráter técnico e complexo dos temas investigados exige a mobilização de diferentes departamentos e o conhecimento especializado de várias pessoas.

Ademais, os entrevistados devem reservar desde vários minutos até horas para poder responder uma pesquisa, dependendo do grau de complexidade e da quantidade de informações implicada. Por outro lado, realizar um estudo de ampla cobertura territorial (como todos os municípios brasileiros) implica cobrir custos de deslocamento, estadia, alimentação, treinamento e material de um número considerável de agentes.

Terceiro, existem problemas de fiabilidade dos informantes. Em alguns casos, o instrumento

permite que algumas pessoas simplesmente não respondam, como é o caso dos domicílios mais ricos, que raramente atendem os recenseadores do censo demográfico. Em outros casos, os informantes não possuem a capacidade para responder. No caso de um estudo como o do legislativo local, são cobertos temas tão díspares como composição política e demográfica, finanças públicas, produção legislativa, estrutura organizacional, arquivo, documentação e participação pública.

Um censo baseado em registros administrativos (UNECE, 2007) apresenta algumas vantagens claras sobre o método tradicional no que respeita a pesquisas institucionais. Em primeiro lugar, possibilita a redução de custos para produzir os dados, uma vez que muitas das informações pesquisadas já foram produzidas por outras agências (Coleman, 2013, p. 337).

A utilização de registros administrativos, quando não permite a supressão total do questionário, possibilita a redução da sua extensão, o que leva a uma segunda vantagem: a redução nos custos de responder a uma pesquisa desse tipo, pois pode eliminar a necessidade de visita de um entrevistador ou reduzir o tamanho (e tempo de resposta) do questionário.

Uma terceira vantagem encontra-se no fato de que um censo administrativo pode apresentar uma periodicidade anual ou com períodos de tempo mais curtos que um censo tradicional. Isto se dá porque a atualização dos registros costuma ser constante ou respeitando ciclos determinados (como as eleições, por exemplo). Tal dinamismo evita a defasagem ou a desatualização das informações com o passar do tempo, permitindo, desse modo, um acompanhamento mais fino das mudanças.

Quanto às desvantagens, são basicamente duas. Nos censos administrativos, os dados tendem a ser limitados a aqueles contidos nos registros, o que pode causar falta de informações em algumas dimensões de análise (que, nesse

---

8 Sobre o tratamento da variável rendimento nos censos ver IBGE (2012b).

caso, deveriam ser completadas por meio de entrevistas ou análise documental). Além disso, os critérios de qualidade e definições para cada variável são estabelecidos por cada agência envolvida no processo de geração das informações. Por essa razão, a compatibilização dos dados é mais difícil tornando necessário um tratamento mais elaborado dos dados para que sejam comparáveis.

A segunda desvantagem está no fato de que os registros administrativos contêm informação oficial ou legal de indivíduos e organizações que, em alguns casos, podem não corresponder à sua informação de fato. Por exemplo, a escolaridade dos eleitores armazenada no TSE tende a não estar atualizada, dado que todos são obrigados a votar (e, portanto, a registrar-se no TSE) ao cumprir 18 anos e as alterações no cadastro só ocorrem pela inclusão ou mudança de endereço do eleitor.

Tanto censos tradicionais como baseados em registros administrativos possuem certas características metodológicas que justificam o seu uso para a análise dos legislativos municipais. A primeira delas é a estruturação da coleta das informações segundo uma organização temática e unidades de análise claras. Enquanto que em um censo demográfico as unidades são as pessoas, as famílias e os domicílios, no censo legislativo seriam a câmara, os vereadores e os servidores.

O tratamento sistemático de informações incompletas (casos perdidos) é outra característica de destaque. Nem toda informação contida em um censo foi fornecida pelo entrevistado. Alguns temas sensíveis, como a renda, passam por processos de validação e imputação que permitem estimar os valores que faltam para uma variável segundo outras características da unidade de análise. Existem várias técnicas disponíveis que permitem lidar com mecanismos bastante complexos de produção de casos perdidos (Enders, 2010; Rubin, 1976), inclusive com recomendações específicas para os censos (UNSTATS, 2008a).

Finalmente, os censos estão sujeitos a um conjunto bastante amplo de normas e métodos de padronização de dados que incluem:

ocupações (ILO, 2012), atividades econômicas (UNSTATS, 2008b), e educação (UNSTATS, 2011). Cada um desses sistemas de normalização de dados permite que as informações geradas por diferentes agências governamentais de um mesmo país e de distintos países possam ser comparadas entre si e sejam consistentes no tempo. Na medida do possível, tais classificações foram utilizadas para a geração da base de dados do censo administrativo das câmaras.

### ***3.2. Critérios para a elaboração do Censo Administrativo do Legislativo Municipal***

Esta parte do trabalho trata dos procedimentos metodológicos empregados na criação do Censo Administrativo do Legislativo Municipal (CALM). Em primeiro lugar, discutimos as dimensões analíticas que devem ser contempladas em uma fonte de dados como esta. Segundo, definimos as fontes de dados utilizadas, suas principais características e limitações para retratar os temas desejados. Finalmente, descrevemos as opções metodológicas utilizadas para o tratamento e documentação dos dados.

#### ***a. Dimensões analíticas***

Antes de entrar nos detalhes relativos aos procedimentos utilizados para a geração do CALM, é necessário compreender algumas das dimensões analíticas que serviram de norte para organizar os dados primários. Cada dimensão reúne indicadores relacionados à estrutura e ao funcionamento do legislativo local e permitem construir interpretações sobre os processos políticos e de institucionalização apresentado pelas câmaras.

Quatro dimensões foram definidas: (1) competição eleitoral, (2) perfil político-partidário, (3) perfil demográfico, e (4) estrutura administrativa e institucionalização (Quadro 1). Além disso, duas dimensões – identificação e variáveis auxiliares – foram criadas para organizar os dados e separar analiticamente informações relacionadas ao legislativo local e outras de caráter contextual ou cujo propósito é

identificar os casos.

As três primeiras dimensões correspondem a observações em um ponto específico no tempo já que consistem em dados das eleições e das legislaturas resultantes. A primeira versão do CALM foi elaborada com dados relativos à eleição de 2012 e à legislaturas de 2013 a 2016. O objetivo é incorporar dados e informações relativos às eleições e legislaturas anteriores e futuras.

A primeira dimensão permite apreender a dinâmica da competição eleitoral no legislativo local. Esta dimensão do CALM permite observar padrões em termos de nível de competitividade para o acesso ao cargo de vereador, analisar o grau de equilíbrio da competição no tocante aos recursos mobilizados por candidatos e partidos e as estratégias priorizadas pelos diferentes atores. A ideia, portanto, é a de justamente permitir que aspectos estudados de forma isolada possam ser articulados com outros elementos estruturais. A primeira versão do CALM não apresenta

informações sobre os candidatos a vereador, apenas sobre os eleitos<sup>9</sup>.

A segunda dimensão corresponde ao perfil político-partidário das câmaras. Aqui estão reunidas as informações relativas à composição partidária do legislativo local. As informações contidas nessa dimensão permitem verificar padrões regionais de voto político, assim como estabelecer hipóteses sobre o predomínio de certos partidos e contextos institucionais nos municípios. Um elemento adicional é a possibilidade de verificar a relação entre a composição partidária e o nível de apoio ao prefeito nas eleições. Existe algum padrão partidário ou de coligação? As maiorias legislativas no nível local são formadas durante a campanha eleitoral ou por processos posteriores de negociação entre o executivo e o legislativo?

A terceira dimensão de destaque corresponde ao perfil demográfico da câmara. Está formada por informações de caráter socioeconômico e demográfico dos vereadores, que incluem sexo,

Quadro 1.  
Dimensões do CALM

Dimensão	Unidade de análise	Variáveis incorporadas	Fontes
1. Competição eleitoral	Município	Total de votos para vereador, total de vereadores por partido, número efetivo de partidos eleitorais, índice de fragmentação, concentração, competição. Fontes e volume de receitas de campanha e volume e tipos e de gastos.	TSE
2. Perfil político-partidário	Município	Vereadores eleitos por partido. Índice de desproporcionalidade. Número efetivo de partidos (cadeiras), fragmentação (cadeiras).	TSE
3. Perfil demográfico	Município	Vereadores eleitos por sexo, idade, escolaridade, ocupação, estado civil e origem de nascimento.	TSE
4. Estrutura administrativa e institucionalização	Município/câmara municipal	Número de servidores, tipo de vínculo, tempo de serviço, rotatividade e estabilidade, horas de trabalho, sexo, idade, escolaridade, ocupação. Despesas com o Legislativo.	RAIS FINBRA

Fonte: Elaboração própria

9 Optou-se por incluir apenas fatores vinculados ao momento eleitoral. Portanto, o Número Efetivo de Partidos e a fragmentação foram calculados duas vezes: uma para os votos (ENEP) e outra para as cadeiras. Neste último caso, as variáveis foram incluídas na dimensão perfil político-partidário, dado que se referem à composição partidária em exercício de mandatos.

idade, escolaridade, ocupação e estado civil. O interesse aqui consiste em verificar se diferentes perfis legislativos estão associados a diferentes perfis de vereadores. Por exemplo, quais são as características de uma câmara municipal composta, em sua maioria, por mulheres? Qual é o peso de fatores geracionais?

Finalmente, a quarta dimensão reúne variáveis sobre a estrutura administrativa e o grau de institucionalização do legislativo local. A maioria das informações contidas neste bloco corresponde a dados relacionados aos servidores e às finanças públicas locais. O propósito é identificar o grau de formação profissional dos servidores, o tipo de vínculo, o salário e tempo médio no emprego, assim como os gastos com o legislativo por habitante ou vereador, ou quanto isso representa dos máximos estabelecidos por lei. Estes dados permitem realizar uma comparação entre os casos para explicar diferenças entre os municípios relativas ao grau de institucionalização do legislativo municipal, profissionalização da burocracia, e eficiência financeira. Portanto, refere-se a uma dimensão mais permanente e menos transitória do que a do perfil político.

Esta quarta dimensão, que remonta ao grau de institucionalização e de profissionalização dos legislativos municipais nos termos apresentados pela literatura especializada (Polsby, 1968; Squire, 2007) é a que apresenta as maiores lacunas remetendo a questões pouco exploradas nos estudos legislativos no Brasil. Para este caso, as informações obtidas em registros administrativos, já incorporadas ao Censo, precisam ser complementadas por dados e informações obtidos em pesquisas com amostras reduzidas. Um dos propósitos para a próxima

versão do CALM, portanto, é incorporar informações sobre a estrutura, a organização e o funcionamento das câmaras municipais obtidas a partir da pesquisa dos regimentos internos e dos portais das câmaras na Internet, de uma amostra de municípios brasileiros. Voltaremos a esta questão nas considerações finais.

### **b. Fontes de Dados**

Foram identificadas até o momento quatro fontes de dados que podem ser utilizadas para a composição de um censo administrativo das câmaras municipais no Brasil (tabela 1). A primeira corresponde aos dados publicados de forma obrigatória pelo Tribunal Superior Eleitoral (TSE, 2014). O repositório de dados eleitorais do TSE corresponde a uma compilação – publicada depois de cada pleito – que contém dados sobre algumas dimensões centrais do processo eleitoral brasileiro: eleitorado, candidatos, resultados eleitorais e a prestação de contas de campanha.

Os dados eleitorais são gerados de modo distinto segundo o tipo. Para o eleitorado, é no momento da emissão do título ou de mudanças no domicílio eleitoral que os dados são cadastrados e atualizados. Por outro lado, os candidatos devem declarar suas informações demográficas e os seus bens, no momento de oficialização de suas candidaturas. Os resultados são gerados pela contagem de votos para cada uma das seções eleitorais. A prestação de contas é realizada a posteriori a partir de todas as receitas e despesas que os candidatos são obrigados a declarar durante a campanha.

Algumas limitações podem ser identificadas nos dados acima. Como qualquer dado autodeclarado, as informações demográficas, de

Fonte	Método	Caráter	Unidade	Período	Início	Fim
TSE	Cadastro	Legal	Seção/Candidato/Partido	4 anos	1996	2012
RAIS	Cadastro	Legal	Empregado/Empresa	Anual	2007	2012
FINBRA	Cadastro	Legal	Município	Anual	1989	2011
Censo IBGE	Entrevistas	Legal	Pessoas/Domicílios	10 anos	1872	2010

Fonte: Elaboração própria



bens e de prestação de contas das campanhas podem ter sido informadas de modo incompleto. Isso pode ser devido ao fato de que alguns candidatos não desejem divulgar o seu patrimônio ou declarar material de campanha ou apoios financeiros recebidos de forma ilegal ou irregular.

As informações relacionadas aos candidatos eleitos, resultados e à prestação de contas são particularmente interessantes para os propósitos do esforço aqui descrito. Com relação aos primeiros, é possível determinar as características demográficas dos vereadores (sexo, idade, escolaridade, estado civil e ocupação), assim como o seu patrimônio por meio de seus bens declarados durante a campanha.

Os resultados eleitorais permitem extrair informações sobre a composição partidária das câmaras, o nível de fragmentação, competitividade e concentração e os candidatos mais votados. Tais informações são muito úteis na reconstrução da estrutura política (mais que organizacional) dos legislativos municipais e permitem ter uma ideia bastante clara do seu tamanho e diversidade política.

Os dados de prestação de contas, por sua vez, permitem determinar o perfil de campanha dos vereadores e controlá-lo pelo tamanho da câmara e outros elementos estruturais. Algumas das variáveis computadas incluem o total da receita por origem (partido, pessoa física, pessoa jurídica, etc.), o número de contribuições para a campanha e os gastos discriminados por tipo (pessoal, santinhos, aluguel de carros e imóveis, comitê, pesquisas eleitorais, etc.).

A segunda fonte utilizada é a Relação Anual de Informações Sociais – RAIS (MTE, 2012). Mantida pelo Ministério de Trabalho e Emprego, esta base de dados possui a finalidade de servir de insumo para a elaboração de estatísticas do trabalho. O fornecimento dos dados é obrigatório

por lei e cobre todas as empresas públicas e privadas. Empregados e servidores, tanto com contrato indeterminado como temporário ou em estágio, devem ser declarados<sup>10</sup>.

A principal vantagem da RAIS é que representa um retrato do trabalho formal no Brasil, pois cobre as relações trabalhistas formais em todo o país. Sua utilidade também está no fato de que os dados estão padronizados segundo as implementações brasileiras da ISIC (a Classificação Nacional de Atividades Econômicas – CNAE) e da ISCO (a Classificação Brasileira de Ocupações – CBO)<sup>11</sup>. Esta última é a mais importante, pois permite identificar as profissões dos servidores empregados nas câmaras com um nível bastante detalhado.

Quanto aos temas cobertos pela RAIS, estes incluem a ocupação, o tipo de vínculo empregatício (CLT, comissionados, estatutários e estagiários), os salários, a antiguidade no posto de trabalho, assim como alguns aspectos demográficos, como sexo, idade e escolaridade.

Sua limitação central está no fato de que somente os trabalhadores com vínculos empregatícios formais aparecem no registro não permitindo apreender, por exemplo, informações sobre as relações entre vereadores e assessores e cabos eleitorais que permanecem trabalhando para os vereadores fora do ambiente parlamentar. No entanto, dada a proibição legal de contratação informal e ao controle do gasto público, os servidores tendem a possuir relações de trabalho altamente formalizadas. Como uma fonte bastante fiável de informações sobre os trabalhadores da administração pública no Brasil, a RAIS permite traçar um quadro bastante fiel de aspectos centrais da profissionalização dos legislativos locais como a estrutura das câmaras no que se refere aos recursos humanos (número, qualificação e estabilidade de seus servidores) e aos recursos informacionais e serviços de

10 Apesar da obrigatoriedade legal, 431 municípios não forneceram os dados sobre os seus servidores entre 2007 e 2012, que é o período para o qual os microdados da RAIS estão disponíveis.

11 Tanto a CNAE (CONCLA, 2007) como a CBO (CONCLA, 2002) são mantidas pela Comissão Nacional de Classificação (CONCLA), órgão vinculado ao IBGE.

assessoramento disponibilizados aos vereadores.

A terceira fonte de informação utilizada está composta pelos dados das “Finanças do Brasil – Dados Contábeis dos Municípios” (FINBRA), publicado pela Secretaria do Tesouro Nacional (STN, 2014). Os dados da STN trazem informações sobre a receita e as despesas de todos os municípios brasileiros. Os gastos, por sua vez, são discriminados por função, sendo uma delas a legislativa. Esta última está detalhada entre: ação legislativa, controle externo e outras despesas. Em todos esses casos, a informação é produzida pelas secretarias de finanças de cada município como exigência legal e está sujeita ao controle tanto dos Tribunais de Contas dos Estados como da Controladoria Geral da União.

A quarta fonte de informação é o Censo Demográfico de 2010 (IBGE, 2010). Esta é a principal fonte de informações socioeconômicas para níveis territoriais desagregados, como é o caso dos municípios ou bairros. Portanto, variáveis do censo como população, divisão rural/urbano, entre outras informações de caráter demográfico foram utilizadas como insumo para o cálculo de indicadores no censo administrativo das câmaras.

A limitação central dos dados de qualquer censo é a sua atualização. Ao ser realizado a cada década, apresenta diferenças progressivas com o estado da população na medida em que passa o tempo. Este problema pode ser resolvido facilmente a partir do uso de estimativas sobre o crescimento da população, dados divulgados pelo próprio IBGE.

### *c. Metodologia*

Considerando as fontes de dados e suas limitações, foram adotados cinco passos fundamentais – não necessariamente nessa ordem – para o tratamento das informações e a elaboração da primeira versão do CALM: codificação, agregação, tratamento de casos perdidos, cálculo de indicadores, análise de consistência e construção de metadados.

O primeiro, a codificação das variáveis originais, teve o objetivo de tornar possível

tanto a sua posterior agregação como a criação de indicadores adequados para as dimensões de análise mencionadas na primeira seção desta parte do trabalho. Isso implicou o emprego de categorias que fossem compatíveis entre as distintas fontes (como a divisão da escolaridade nos dados da RAIS, do IBGE e do TSE, por exemplo). Por outro lado, também foi necessária a compatibilização entre códigos geográficos de diferentes fontes.

O TSE é a fonte mais problemática nesse sentido, pois possui identificadores para os municípios que não correspondem aos do IBGE, órgão que possui a competência de manter a classificação territorial brasileira. O TSE também não adequa suas outras categorizações segundo as classificações internacionais, o que obrigou a geração de uma tabela de compatibilização entre os dados do TSE e as outras fontes.

Os códigos de ocupação, por exemplo, e os tipos de bens contidos nas bases do TSE também tiveram que sofrer novas classificações para que pudessem ser compatíveis com outras fontes ou analisados de forma sintética. O esforço foi o de manter classificações vigentes para educação (ISCED), ocupações (CBO) e atividades econômicas (CNAE). Este procedimento permitirá que os dados do censo administrativo sejam compatíveis com outros estudos nacionais e internacionais.

A agregação dos casos foi o segundo passo e respeitou uma sequência. Inicialmente os dados relativos a cada indivíduo como votos por seção eleitoral, bens ou receitas e gastos de cada candidato foram agregados para que a cada vereador correspondessem totais para cada variável de interesse. Em um momento posterior, as diferentes características individuais foram sistematizadas em faixas educacionais ou etárias e grupos ocupacionais. O propósito era reduzir as particularidades e sistematizá-las em grandes categorias de análise. Uma vez realizados estes passos, os casos individuais foram agregados para gerar os totais municipais.

Outro método que será aplicado aos dados é a imputação de dados. Esta é uma técnica amplamente adotada em censos e outras fontes de

dados para sanar o problema de falta de resposta em variáveis-chave, como a renda de indivíduos (Allison, 2002; Enders, 2010; Kabacoff, 2011; Rubin, 1976).

Um primeiro tratamento dos dados do TSE revelou a existência de 10 casos perdidos. No entanto, a correção de um problema de codificação na base de dados original permitiu eliminá-los por completo. Um problema similar foi identificado para o caso das finanças públicas. Inicialmente foi utilizado o ano de 2009 para gerar os indicadores. No entanto, para este período existiam mais de 800 municípios sem informação. Como alternativa, a decisão foi considerar a média de um período mais amplo (de 2001 a 2011) para: (a) reduzir o número de casos perdidos; e (b) refletir a estrutura do financiamento local em um período maior de tempo. Estas opções permitiram reduzir drasticamente o número de casos perdidos para cinco na maior parte das variáveis e 45 no caso das despesas com o legislativo.

A fonte de dados mais problemática é a RAIS. Ainda que existam microdados desde 2007 até 2012, 431 municípios deixaram de fornecer, durante todos esses anos, a declaração da RAIS de seus funcionários do legislativo. Uma análise dos casos perdidos da RAIS revelou que estes estão vinculados com certas características como o tamanho da população (pequenos), nível de recursos recebidos, e o estado a que pertence. Existe uma concentração particular de casos faltantes no Rio Grande do Sul, que reúne 202 dos 431 casos (46,9%).

Ainda que não tenha sido implantada, a solução mais adequada para os dados faltantes da RAIS será a imputação múltipla. A partir das informações recolhidas em outras fontes e para os valores válidos da própria RAIS, será possível reconstruir o valor de algumas das variáveis relacionadas com os servidores do legislativo local, como o número total de funcionários, o seu salário médio, e o tempo médio no emprego.

Os passos anteriores geraram um conjunto

de informações brutas ou totais que serviram de base para o cálculo de indicadores relativos. Este procedimento é fundamental para garantir a utilidade do censo para todo tipo de análise sobre a estrutura, organização administrativa, e competição política local para o legislativo.

A análise de consistência corresponde a uma etapa fundamental no processo de construção de qualquer base de dados. Trata-se tanto de excluir informações inconsistentes como revisar processos de cálculo prévios que não foram realizados de modo bem-sucedido nas fases anteriores. Em particular, verificou-se: (a) a qualidade da agregação dos dados; (b) a coerência interna das categorias (1 homem + 1 mulher = 2 pessoas); (c) o respeito das variáveis contínuas a determinados limites (se todos os percentuais estão situados em intervalos entre zero e 100 ou se o valor atribuído a um salário era maior que zero).

Finalmente, todo o processo foi documentado por meio de um dicionário de dados e dos códigos-fonte, que permitem a reconstrução das bases desde suas fontes do princípio ao fim. Além disso, encontra-se em processo de produção um anexo metodológico contendo uma descrição detalhada dos conceitos, das opções teórico-conceituais adotadas na identificação de dimensões de análise, da metodologia e das decisões relacionadas à operacionalização empírica dos conceitos trabalhados. O objetivo é possibilitar, num futuro próximo, a publicação dos resultados para o seu uso pela comunidade acadêmica mais ampla.<sup>12</sup>

#### 4. Resultados

O propósito desta seção é apresentar uma análise exploratória das principais dimensões e descrever brevemente os resultados obtidos no Censo Administrativo do Legislativo Municipal. Desse modo, não se trata de uma análise exaustiva do conteúdo, mas de um panorama dos resultados e do potencial oferecido pelo censo.

12 Uma primeira versão do CALM pode ser acessada no endereço <https://doi.org/10.7910/DVN/CH7XNY>

Duas variáveis – tamanho da população e região administrativa – foram utilizadas para organizar as informações selecionadas para cada uma das dimensões analíticas do CALM. Como procedimento complementar, foram empregados mapas com o objetivo de revelar a existência de padrões geográficos de concentração de certas características.

No que se refere à primeira dimensão, competitividade eleitoral, foram selecionadas as variáveis número efetivo de partidos eleitorais (NEPE) para o cargo de vereador e as receitas de campanha, discriminadas por tipo, nas eleições municipais de 2012. A Tabela 2 contém as informações para a primeira variável agregada por tamanho da população e pela região administrativa.

A análise do número de partidos envolvidos em uma eleição proporcional é uma das formas possíveis de se apreender a dimensão da competição. A Tabela 2 evidencia a existência de associação positiva entre população e o número efetivo de partidos nas eleições para o legislativo local. Resultado já esperado, considerando que o número de vereadores está fortemente relacionado com o tamanho da população. No entanto, interessa destacar dois aspectos: (a) a concentração do total de municípios entre os menos povoados; e (b) as consequências que a relação população/NEPE apresenta para a dinâmica política no nível local.

O fato de que 70,3% dos municípios estejam na faixa que vai até 20 mil habitantes impõe um limite concreto ao número de partidos que podem ser bem-sucedidos em representar-se localmente. Este êxito está associado à capilaridade das organizações partidárias no território e ao grau de nacionalização dos partidos.

Estes resultados também apresentam impactos sobre a composição partidária da câmara. Vemos que somente quatro partidos – PMDB, PP, PSDB, PT – possuíam mais de um representante em mais de mil municípios do país, número que se reduz ao PMDB se a exigência é ampliada para mais que dois vereadores. Este quadro sugere uma vantagem para os grandes partidos em termos globais. Esta vantagem pode ser mais claramente observada quando se compara a proporção do total de vereadores eleitos por partido em cada faixa populacional. Enquanto que, para os grandes partidos locais (PMDB, PP, PSDB e PT), a porcentagem de cadeiras no legislativo municipal em cidades de até 20 mil habitantes gira em torno de 70%, esse número fica próximo de 50% para os pequenos partidos.

No que se refere à distribuição regional, saltam à vista os números do Norte e do Sul como casos extremos. No primeiro, a maior parte dos municípios apresenta forte competitividade (e fragmentação), com uma média regional de 8,8 para o NEPE. No segundo caso, acontece

**Tabela 2.** Competitividade eleitoral do legislativo local por porte do município e região.

	Número Efetivo de Partidos Eleitoral				Total	% dos munic.	NEPE Médio
	< 5	5 a 7	7 a 10	> 10			
<i>Tamanho da população</i>							
< 20 mil	33,1	31,0	28,4	7,5	100	70,3	6,3
de 20 a 50 mil	12,6	20,2	41,1	26,1	100	18,7	8,4
de 50 a 200 mil	3,4	13,1	33,1	50,5	100	8,5	9,9
>200 mil	0,8	0,8	22,6	75,9	100	2,5	12,5
<i>Região administrativa</i>							
Norte	7,6	21,3	39,1	32,0	100	8,1	8,8
Nordeste	24,9	27,7	30,9	16,5	100	32,2	7,2
Sudeste	16,0	26,5	37,7	19,8	100	30,0	7,8
Sul	51,7	25,8	16,5	6,1	100	21,3	5,5
Centro-Oeste	17,1	31,9	36,8	14,1	100	8,4	7,3

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do CALM (2014).

**Tabela 3.** Receita de campanha por vereador em cada região, R\$ (2012).

	Próprios	Partido	Comitê	P. Física	P. Jurídica
<i>Tamanho da população</i>					
< 20 mil	2.184	47	405	1.285	111
de 20 a 50 mil	3.375	175	854	3.240	525
de 50 a 200 mil	6.016	529	1.602	7.301	2.127
>200 mil	14.858	16.402	11.553	26.156	16.587
<i>Região administrativa</i>					
Norte	3.202	273	1.588	5.408	1.502
Nordeste	3.413	455	510	3.521	656
Sudeste	3.522	2.289	1.944	4.086	2.043
Sul	3.426	352	693	2.255	936
Centro-Oeste	4.514	263	2.115	4.263	1.445

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do CALM (2014).

justamente o contrário, com um número mais reduzido de partidos e uma média muito inferior (5,5 partidos efetivos).

O segundo grupo de indicadores relacionados à competitividade eleitoral está formado pelos diversos tipos de receita de campanha por vereador (tabela 3). Aqui também se destacam alguns fatores de interesse com relação ao tipo de estrutura de competição política segundo o tamanho e a região. A primeira constatação é trivial: quanto maior o município, maior a receita por vereador.

No entanto, menos óbvias são as variações na composição das receitas em função do porte do município. Nos municípios pequenos, a receita própria e a oriunda de contribuições realizadas por pessoa física constituem os principais componentes, enquanto que nas grandes cidades, o partido, o comitê de campanha local e as pessoas jurídicas entram como importantes contribuintes para o sucesso eleitoral dos candidatos.

Em termos regionais também são verificadas

diferenças importantes nos tipos e fontes de receita. Chama particular atenção a concentração muito maior de gastos partidários por vereador no Sudeste, que é aproximadamente cinco vezes superior ao segundo colocado – Nordeste. Este dado sugere uma estratégia dos partidos de concentração de seus recursos no Sudeste, nas eleições locais (e nas grandes cidades, como se pode deduzir pelos dados de população).

Também chama a atenção que tanto o Nordeste como o Sul apresentam receitas inferiores quanto às transferências de comitês locais de campanha, contribuições de pessoa física e de pessoa jurídica.<sup>13</sup> Estes dados definem um perfil bastante distinto da competição política em municípios de diferentes tamanhos e regiões do país, contribuindo para a geração de novas questões e hipóteses de pesquisa<sup>14</sup>.

A dimensão relativa ao perfil político-partidário das câmaras está aqui representada pelo percentual de vereadores nos principais partidos em cada estado e pelo índice de

13 Em 2015, a Lei nº 13.165 alterou a Lei das Eleições proibindo doações de pessoas jurídicas para as campanhas eleitorais. Segundo a nova legislação, nas eleições de 2016 só seriam admitidos recursos provenientes dos próprios candidatos; doações financeiras ou estimáveis em dinheiro de pessoas físicas; doações de outros partidos e de outros candidatos; comercialização de bens e/ou serviços ou promoção de eventos de arrecadação realizados diretamente pelo candidato ou pelo partido; e receitas decorrentes da aplicação financeira dos recursos de campanha.

14 Infelizmente, os dados financeiros e eleitorais relativos aos candidatos não eleitos não foram incluídos na primeira versão do CALM. No entanto, as análises revelam que estas informações poderiam ser de extrema utilidade para os estudos do perfil de representação das câmaras. Para sanar esta limitação, a segunda versão incorporará tais informações e outras ainda a serem incluídas por meio de sugestões de especialistas no tema.



desproporcionalidade entre cadeiras e votos para o cargo de vereador. Por questão de economia de espaço, foram incluídos somente aqueles partidos que obtiveram pelo menos 10% do total de vereadores em, no mínimo, cinco estados: PMDB, PSB, PSD, PSDB e PT (tabela 4).

Somente estes cinco partidos possuem uma presença significativa em mais de um par de estados. No entanto, o PMDB é o único que mantém uma participação superior aos 10% em quase todos os estados. Isso pode ser devido à forte estruturação local do partido durante o regime militar, algo que foi herdado e mantido pela estrutura do partido nas décadas posteriores

ao processo de redemocratização.

Os outros partidos possuem uma presença mais concentrada em algumas regiões como o Nordeste (PSB e PSD), o Norte e o Sul (PT) ou o Sudeste e Centro-Oeste (PSDB). Essas informações ajudam a levantar hipóteses sobre qual o papel do PMDB na formação de coligações locais para o cargo de vereador e que papel desempenha o território na aliança entre os partidos e suas estratégias de poder em diferentes níveis.

Por outro lado, o índice de desproporcionalidade entre votos e cadeiras para o cargo de vereador revela uma clara concentração

**Tabela 4.** % de vereadores em partidos selecionados por UF (2012).

UF	PMDB	PSB	PSD	PSDB	PT
Rondônia	10,5	6,8	7,1	4,3	10,7
Acre	10,7	9,8	5,3	12,4	22,2
Amazonas	9,9	2,8	11,7	4,9	7,8
Roraima	7,3	4,0	2,0	10,6	4,6
Pará	13,5	4,1	7,5	11,0	10,8
Amapá	9,0	16,3	2,4	6,0	6,0
Tocantins	13,9	8,1	12,6	9,8	6,5
<i>Norte</i>	<i>12,3</i>	<i>6,0</i>	<i>9,0</i>	<i>8,9</i>	<i>9,4</i>
Maranhão	10,2	5,2	6,0	5,0	5,8
Piauí	12,7	15,6	11,8	6,2	8,3
Ceará	11,7	9,7	11,0	8,2	8,5
Rio Grande do Norte	20,7	12,5	11,6	3,5	3,9
Paraíba	17,8	9,8	9,1	10,7	5,1
Pernambuco	3,2	15,1	9,6	6,4	6,9
Alagoas	10,4	4,5	7,0	8,6	3,6
Sergipe	9,6	11,9	11,0	3,2	6,9
Bahia	8,5	4,7	12,2	3,5	11,6
<i>Nordeste</i>	<i>11,3</i>	<i>9,3</i>	<i>10,2</i>	<i>5,9</i>	<i>7,6</i>
Minas Gerais	11,7	4,3	3,9	11,6	9,7
Espírito Santo	10,7	10,7	7,0	6,8	9,0
Rio de Janeiro	15,1	6,3	6,3	3,6	7,2
São Paulo	9,9	5,6	6,2	15,6	9,7
<i>Sudeste</i>	<i>11,2</i>	<i>5,2</i>	<i>5,1</i>	<i>12,4</i>	<i>9,5</i>
Paraná	14,5	4,1	7,6	11,4	9,0
Santa Catarina	30,3	0,8	17,1	11,5	10,7
Rio Grande do Sul	23,8	4,2	0,8	5,1	13,3
<i>Sul</i>	<i>22,2</i>	<i>3,3</i>	<i>7,1</i>	<i>8,8</i>	<i>11,3</i>
Mato Grosso do Sul	17,6	5,3	7,1	12,0	11,8
Mato Grosso	12,9	5,8	19,7	5,5	8,0
Goiás	15,7	3,9	10,5	14,1	5,8
<i>Centro-Oeste</i>	<i>15,3</i>	<i>4,7</i>	<i>12,6</i>	<i>11,1</i>	<i>7,5</i>

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do CALM (2014).

espacial nos estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, assim como em aglomerações em localidades de outros estados (mapa 1). Quanto maior o valor do índice maior a proporção de votantes não representados na câmara.

A distribuição espacial revela duas zonas antagônicas: o Sul com altos níveis de desproporcionalidade e o Norte com baixos. No entanto, cabe sublinhar alguns matizes. O estado do Paraná, no Sul, apresenta um padrão muito mais parecido ao de outros estados do que aos de sua região. O mesmo acontece com Tocantins.

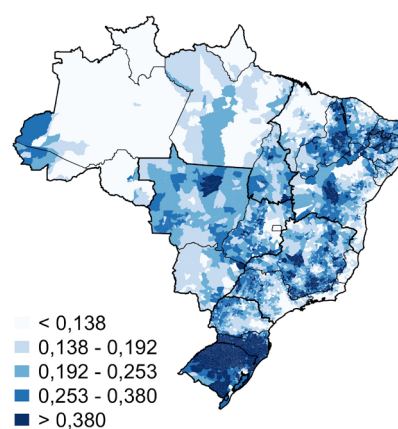
Outro elemento a destacar é que a existência de clusters no interior de alguns estados exige estudos mais aprofundados sobre a dinâmica política nessas sub-regiões, suas ligações com a competição política em outros níveis e a qualidade da representação local. Portanto, estas informações ajudam a identificar casos úteis para entender dinâmicas de representação até agora pouco estudadas no Brasil.

Quanto ao perfil demográfico dos vereadores, foram selecionados alguns indicadores que possibilitam gerar uma imagem sintética da estrutura social das câmaras em cidades de diferentes tamanhos e regiões. A Tabela 5 reúne informações sobre o percentual de homens, pessoas nascidas no estado no qual foram eleitas (locais), com estudos superiores, solteiros e aqueles com idade entre 29 e 39 anos.

Pode-se observar o predomínio masculino em todas as regiões e faixas de tamanho da população. O percentual de nascidos na região,

por sua vez, não varia em tamanho, mas sim, como esperado, entre as regiões. As regiões de desenvolvimento recente (Norte e Centro-Oeste) sofreram ondas de migração interna nas últimas quatro décadas, movimento refletido na quantidade de vereadores oriundos de outros estados e regiões. Um perfil parecido se verifica para os solteiros e com idade entre 29 e 39 anos. Todavia, neste caso o Nordeste também apresenta níveis semelhantes aos das duas regiões mencionadas.

Mapa 1. Desproporcionalidade entre votos e cadeiras para vereador (2012)



Fonte: Elaboração própria a partir de dados do CALM (2014).

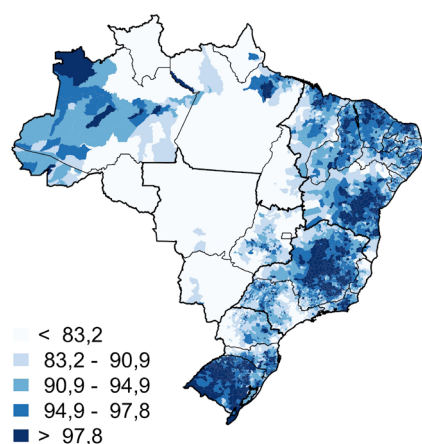
**Tabela 5.** Perfil demográfico dos vereadores por porte do município e região, em % (2012).

	Homens	Locais	Superior	Solteiros	29 a 39 anos
<i>Tamanho da população</i>					
< 20 mil	85,8	88,7	18,3	25,7	31,1
de 20 a 50 mil	87,3	87,5	26,9	26,5	30,5
de 50 a 200 mil	88,5	85,3	36,2	24,1	27,3
>200 mil	90,2	81,4	48,7	20,8	24,0
<i>Região administrativa</i>					
Norte	85,2	65,6	23,6	38,0	38,1
Nordeste	84,4	93,4	21,5	28,9	32,8
Sudeste	89,0	90,3	25,3	22,0	27,5
Sul	86,9	91,3	25,1	19,6	25,7
Centro-Oeste	87,5	68,1	23,7	25,5	32,4

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do CALM (2014).

Notas: Locais - vereadores nascidos na UF. Superior - vereadores com estudos superiores completos.

Mapa 2. Porcentagem de vereadores nascidos na UF (2012)



Fonte: Elaboração própria a partir de dados do CALM (2014).

A distribuição do percentual de vereadores nascidos no estado por município pode ser encontrada no mapa 2. O padrão de concentração regional descrito no mapa fica evidente, com a exceção de alguns municípios nas regiões Norte e Centro-Oeste. Em particular, chamam a atenção o estado do Acre, o oeste do Amazonas e a zona próxima à Belém do Pará, assim como um cluster no meio de Goiás. Todavia, a maior parte das duas regiões possui níveis inferiores aos de outras partes do país.

Outro aspecto de destaque são as zonas de fronteira dos estados. Em muitos estados, o

padrão parece ser claro: maior proporção de locais no centro do estado e uma faixa de fusão ou redução de intensidade nas zonas limítrofes entre unidades da federação. Este fenômeno poderia ser um indicativo de maior permeabilidade e mobilidade entre as populações fronteiriças.

A última dimensão analisada refere-se à estrutura administrativa e grau de institucionalização das câmaras. Reúne informações relativas tanto ao nível de qualificação dos servidores do legislativo local como aquelas referentes às finanças públicas das câmaras. Para ilustrar as variações nesse tópico, foram selecionadas, para os servidores, as variáveis salário médio, tempo de serviço, porcentagem de estatutários, de servidores com nível superior completo, de mulheres; e, para as finanças, os gastos com o legislativo por habitante.

Em algumas dessas variáveis, os resultados reforçam as suposições sobre as associações esperadas, como entre o salário médio dos servidores ou as despesas com o legislativo por habitante e o tamanho da população (tabela 6). No entanto, outras tendências revelam padrões imprevistos. O percentual mais alto de servidores no regime estatutário encontra-se naqueles municípios com menos de 20 mil habitantes. A mesma tendência é observada com relação à participação feminina, que decresce na medida em que aumenta a população. O tempo de serviço revela que a faixa entre 20 e 50 mil habitantes é

**Tabela 6.** Estrutura administrativa do legislativo municipal por porte do município e região.

	Salário médio	Tempo de serviço	Regime estat.	Superior Completo	Particip. Mulheres	Despesas Habitante
<i>Tamanho da população</i>						
< 20 mil	1.313	5,7	45,9	22,8	54,9	51,6
de 20 a 50 mil	1.587	6,8	35,6	18,4	49,6	29,7
de 50 a 200 mil	2.089	5,5	29,6	19,7	48,6	27,8
>200 mil	3.804	6,0	33,5	28,7	47,0	28,9
<i>Região administrativa</i>						
Norte	1.920	6,0	27,8	13,4	51,2	41,6
Nordeste	1.405	6,6	33,0	11,5	50,7	35,7
Sudeste	3.675	6,5	37,6	32,3	47,7	48,2
Sul	2.422	4,0	40,3	33,7	48,4	47,7
Centro-Oeste	1.873	6,0	32,7	21,8	51,4	65,3

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do CALM (2014).

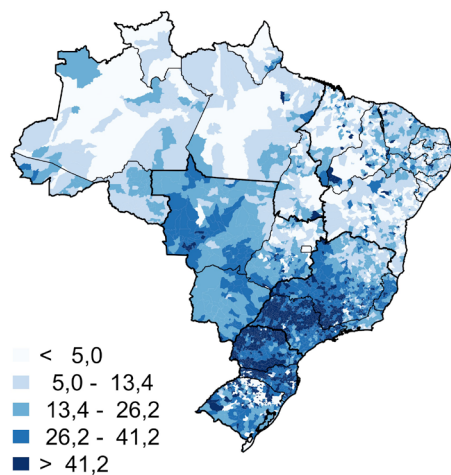
Notas: As unidades de mensuração das variáveis são: salário médio (em R\$); tempo de serviço (em anos); servidores em regime estatutário (em %); com superior completo (em %); participação de mulheres (em %); gastos com o legislativo por habitante (em R\$).

a que mais estabilidade garante a seus servidores (com uma média de 6,8 anos de trabalho), superando tanto as cidades médias (5,5 anos) como as grandes (6 anos).

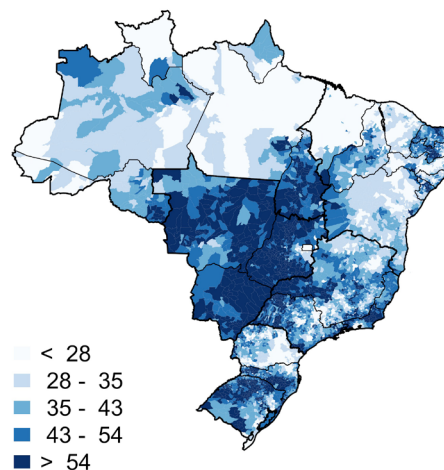
Quanto à divisão regional, o Sul e o Sudeste apresentam as maiores médias de salário, porcentagem de servidores em regime estatutário e com estudos superiores. No entanto, o desempenho dessas duas regiões é baixo no que se refere à participação das mulheres e das despesas legislativas *per capita*. No Sul, o tempo médio de emprego de um servidor é de apenas quatro anos (equivalente a um mandato eletivo), o que sugere alta rotatividade da burocracia local e reduzida profissionalização.

Os mapas 3 e 4 também sugerem padrões acentuados de concentração espacial de capacidade local tanto em termos de formação dos servidores como de recursos. Os municípios com maior porcentagem de funcionários do legislativo com estudos superiores estão concentrados majoritariamente em parte do Sudeste e Sul do país, em particular nos estados do Paraná, São Paulo, Espírito Santo e sudoeste de Minas Gerais. Alguns *clusters* também são observados em Santa Catarina e Mato Grosso. As regiões Norte, Nordeste e o norte de Goiás reúnem boa parte dos municípios com percentual reduzido de funcionários com qualificação universitária.

Mapa 3. Servidores com superior completo (%)



Mapa 4. Despesas com o legislativo (R\$/ hab)



Fonte: Elaboração própria a partir de dados do CALM (2014).

O mapa 4 indica que a formação dos funcionários não está determinada somente pela capacidade financeira dos municípios. Os estados do Centro-Oeste e o Rio de Janeiro estão justamente entre aqueles com maior gasto por habitante com o legislativo, sem apresentar maiores níveis de contratação de pessoal com alta qualificação. Por outro lado, estados com menor nível de gasto, como é o caso do Paraná e boa parte do estado de São Paulo, possuem uma porcentagem muito maior de servidores com nível superior.

A análise conjunta de tais indicadores nos fornece uma imagem mais matizada das oposições clássicas relacionadas ao funcionamento das câmaras municipais. Nem sempre o município menor é o mais “atrasado” e o grande mais moderno ou institucionalizado do ponto de vista da organização câmara. Outros fatores parecem desempenhar um papel importante nesse processo, demandando maior atenção e pesquisas sobre o tema para que se possa obter uma compreensão mais ampla.

## 5. Considerações finais

Este artigo discutiu as vantagens oferecidas e os procedimentos adotados para a elaboração de um censo do legislativo municipal baseando-



se em registros administrativos. Sua principal motivação deriva das limitações das bases de dados existentes combinada com a existência de fontes de informação geradas por agências governamentais como o TSE, o Ministério do Trabalho ou a Secretaria do Tesouro Nacional.

Em um primeiro momento, o esforço foi o de realizar uma avaliação crítica da única fonte existente sobre o tema: o Censo do Legislativo de 2005, publicado pelo Interlegis. Como foi possível verificar, a ausência de documentação adequada dos procedimentos, a adoção de métodos inapropriados e a identificação de diversas inconsistências nos dados comprometeram a qualidade dessa fonte e limitaram o seu uso pelo público acadêmico.

Argumentou-se que a questão da escolha dos métodos de análise é fundamental para obter os melhores resultados no estudo das instituições públicas no nível local. Em particular, foram descritas as principais limitações dos censos tradicionais em comparação com aqueles baseados em registros administrativos com o objetivo de clarificar o debate e possibilitar o emprego de novos métodos de análise, mais adequados à realidade da política local no Brasil.

No entanto, como já afirmado, se, por um lado, um censo baseado em registros administrativos apresenta algumas vantagens claras sobre o método tradicional, por outro lado, limita as opções do analista, que ficam restritas às dimensões, informações e dados priorizados pelas agências. Dessa forma, podem não oferecer informações importantes sobre algumas dimensões valorizadas pelos analistas políticos. Um exemplo refere-se à quarta dimensão do CALM que versa sobre a estrutura administrativa e a institucionalização das câmaras municipais.

As fontes mobilizadas neste artigo fornecem algumas informações a respeito da infraestrutura das câmaras e dos seus recursos financeiros e humanos. Mas, não permitem apreender outros aspectos importantes sobre o funcionamento da câmara municipal que remetem, por exemplo, à duração da sessão legislativa, ao grau de diferenciação interna e aos recursos tecnológicos dos legislativos, centrais para avaliar o grau de

institucionalização de tais órgãos.

Uma alternativa seria combinar os dados dos registros administrativos com informações coletadas a partir de pesquisas a partir de amostras reduzidas de municípios. Um esforço neste sentido está sendo realizado por meio de uma pesquisa dos portais mantidos pelas câmaras municipais na Internet e dos regimentos internos das câmaras. Essa investigação permite obter informações sobre a existência de comissões parlamentares, divisão interna de trabalho e estrutura de liderança, aspectos valorizados pelos estudiosos do legislativo. A existência dos portais se, por si só, indica maior disponibilidade de recursos tecnológicos, permite, também, obter outras informações sobre o funcionamento do legislativo municipal e verificar, por exemplo, em que medida as câmaras obedecem aos requisitos legais da transparência tornando públicas informações sobre o processo legislativo.

Os resultados apresentados aqui representam o primeiro passo na criação do Censo Administrativo do Legislativo Municipal no Brasil. No entanto, cabe ressaltar que o trabalho ainda não está completo. Alguns passos necessitam aperfeiçoamento, como a imputação dos casos perdidos relativos aos servidores das câmaras municipais, a geração de uma documentação detalhada e rigorosa, que permita o uso para um público mais amplo, e a incorporação de outros dados, tanto de registros administrativos, quanto aqueles que dependem de pesquisas junto a amostras reduzidas de municípios.

Com a continuidade do trabalho, espera-se fornecer à comunidade acadêmica uma fonte de informação padronizada e confiável – mantida de forma estável no tempo – que possa fomentar o interesse pelo estudo e análise da representação legislativa nos municípios brasileiros.

## 6. Bibliografia

ALLISON, Paul D. *Missing Data*. London: Sage Publications, 2002, vol. 136.

ARRETCHE, Marta. “Financiamento federal e gestão local de políticas sociais: o difícil equilíbrio



- entre regulação e autonomia”. In: *Ciência e Saúde Coletiva*, vol. 8, n.2, p. 331–345, 2003.
- ARRETCHE, Marta; RODDEN, Jonathan. “Política distributiva na federação: Estratégias eleitorais, barganhas legislativas e coalizões de governo”. In: *Dados - Revista de Ciências Sociais*, vol. 47, n. 3, p. 549–576, 2004.
- BRASIL, Ministério da Saúde, Departamento de Informática do SUS (DATASUS). *Banco de Dados do Sistema Único de Saúde*, 2008. Disponível em: <<http://www.datasus.gov.br>>. Acesso em: 3 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. Ministério do Trabalho e Emprego. *Relação Anual de Informações Sociais - RAIS*, 2012. Disponível em: <<http://portal.mte.gov.br/rais/estatisticas.htm>>. Acesso em: 4 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. Secretaria do Tesouro Nacional. *Finanças do Brasil - Dados Contábeis dos Municípios*, 2014. Disponível em: <[http://www3.stn.gov.br/estados\\_municipios/index.asp](http://www3.stn.gov.br/estados_municipios/index.asp)>. Acesso em: 4 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. Senado Federal. INTERLEGIS. *Censo Legislativo 2005*, 2007<sup>a</sup>. Disponível em: <[http://www.interlegis.leg.br/produtos\\_servicos/informacao/censo](http://www.interlegis.leg.br/produtos_servicos/informacao/censo)>. Acesso em: 3 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. Senado Federal. *Censo Legislativo 2005 - Metodologia da Pesquisa*, 2007<sup>b</sup>. Disponível em: <[http://www.interlegis.leg.br/produtos\\_servicos/informacao/censo/metodologia\\_pesquisa.pdf](http://www.interlegis.leg.br/produtos_servicos/informacao/censo/metodologia_pesquisa.pdf)>. Acesso em: 3 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. Senado Federal. *Censo Legislativo 2005 - Questionário do Censo*, 2007<sup>c</sup>. Disponível em: <[http://www.interlegis.leg.br/produtos\\_servicos/informacao/censo/questionario\\_censo\\_legislativo.pdf](http://www.interlegis.leg.br/produtos_servicos/informacao/censo/questionario_censo_legislativo.pdf)>. Acesso em: 3 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. Tribunal Superior Eleitoral. *Repositório de Dados Eleitorais*, 2014. Disponível em: <<http://www.tse.jus.br/eleicoes/estatisticas/repositorio-de-dados-eleitorais>>. Acesso em: 4 maio 2014
- CENTRO DE ESTUDOS LEGISLATIVOS (CEL-DCP-UFMG). *Trajetórias, perfis e padrões de interação de legisladores estaduais em doze estados*, 2012. Disponível em: <<http://www.centroestudoslegislativos.com.br/>>. Acesso em: 24 jun. 2014.
- COLEMAN, David. “The Twilight of the Census”. In: *Population and Development Review*, vol. 38, ed. S1, p. 334–351, 2013.
- CORTI, Louise; EYDEN, Veerle Van den; BISHOP, Libby e WOOLLARD, Matthew. *Managing and Sharing Research Data: A Guide to Good Practice*. London: Sage Publications Ltd, 2014.
- ENDERS, Craig K. *Applied Missing Data Analysis*. New York, London: The Guilford Press, 2010.
- IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Comissão Nacional de Classificação (CONCLA). *Classificação Brasileira de Ocupações (CBO)*, 2002. Disponível em: <<http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/informacoesGerais.jsf>>. Acesso em: 5 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. Comissão Nacional de Classificação (CONCLA). *Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE)*. Brasília: IBGE, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Perfil dos Municípios Brasileiros: Gestão Pública 2001*, 2001. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/pesquisas/pesquisa\\_resultados.php?id\\_pesquisa=89](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/pesquisas/pesquisa_resultados.php?id_pesquisa=89)>. Acesso em: 3 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. *Metodologia do Censo 2000*. Rio de Janeiro, IBGE, 2003 vol. 25.
- \_\_\_\_\_. *Censo demográfico 2010*, 2010. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 5 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. *Censo Demográfico 2010: Resultados do Universo Agregados por Setores Censitários*. Rio

de Janeiro, IBGE, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Estudos e tratamento da variável rendimento no censo demográfico 2010*, 2012b. Disponível em: <ftp://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo\_Demografico\_2010/Resultados\_Gerais\_da\_Amostra/Estudo\_e\_tratamento\_rendimentos.pdf>. Acesso em: 14 maio 2014.

ILO - INTERNATIONAL LABOUR OFFICE. *International Standard Classification of Occupations. Structure, group definitions and correspondence tables*. Geneva, ILO, 2012.

INEP- INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA. EDUDATABRASIL - *Sistema de Estatísticas Educacionais*, 2008. Disponível em: <www.edudatabrasil.inep.gov.br>. Acesso em: 30 maio 2014.

KABACOFF, Robert I. *R in Action: Data Analysis and Graphics with R*. New York: Manning Publications Co, 2011.

KERBAUY, Maria Teresa Miceli. “As câmaras municipais brasileiras: perfil de carreira e percepção sobre o processo decisório local”. In: *Opinião Pública*, vol. 11 n. 2, p. 337-365, 2005.

POLSBY, Nelson W. “The institutionalization of the U.S. House of Representatives”. In: *American Political Science Review*, vol. 62, n. 1, p. 144-168, 1968.

RUBIN, Donald B. “Inference and missing data”. In: *Biometrika*, vol. 63, n. 3, p. 581-592, 1976.

SANTOS, André Marenco Dos. “Topografia do Brasil profundo: votos, cargos e alinhamentos nos municípios brasileiros”. In: *Opinião Pública*, vol. 19, n. 1, p. 1-20, 2013.

SILVA, Patrick Cunha. *O poder legislativo municipal: estrutura, composição e produção*. 262 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2014.

SOUZA, Celina. “Federalismo e descentralização na Constituição de 1988: Processo decisório, conflitos e alianças”. In: *Dados - Revista de Ciências Sociais*, vol. 44, p. 513-560, 2001.

SQUIRE, Peverill. “Measuring State Legislative professionalism: The Squire Index Revisited”. In: *State Politics and Policy Quarterly*, vol. 7, n. 2, p. 211-227, 2007.

UNECE - United Nations Economic Commission for Europe. *Register-based statistics in the Nordic countries: Review of best practices with focus on population and social statistics*. New York, Geneva, UNECE: 2007.

\_\_\_\_\_. *Principles and Recommendations for Population and Housing Censuses. Revision 2*. New York, United Nations: 2008a, vol. 2.

\_\_\_\_\_. *International Standard Industrial Classification of All Economic Activities*. New York, United Nations: 2008.

\_\_\_\_\_. *International Standard Classification of Education ISCED 2011*. New York, UNSTATS: 2011.

VALENTE, Paolo. “Census taking in Europe: how are populations counted in 2010?”. *Population & Societies*, vol. 467, p. 1-4, 2010

# **“Después del Naufragio”: la vigencia del bipartidismo imperfecto en escenarios municipales después del “¡Que se vayan todos!” (El caso de la provincia del Chaco – Argentina)**

**Sergio David Valenzuela <sup>1</sup>**  
**Marcos Medina <sup>2</sup>**

## Resumen

La crisis social, política e institucional de la Argentina que estallo en diciembre del año 2001 dio lugar a diversas manifestaciones y protestas sociales que, dentro de otras cosas reclamaban que se fueran todos, en referencia clara y directa a la clase política. Si bien, estas manifestaciones tuvieron un alto impacto sobre el sistema político del país, no impactó del mismo modo en los diferentes niveles de gobierno, ni en las diferentes unidades subnacionales. En este marco, este trabajo analiza diferentes comportamientos políticos de intendentes de municipios de la provincia del Chaco, como respuestas a la demanda social denominada genéricamente “que se vayan todos”. El objetivo fue analizar los comportamientos de líderes locales que dieron lugar a la conformación de alianzas, cambios de partidos y aparición de partidos municipales, y el impacto de estrategias en la consolidación estas estrategias en la consolidación local de dichos líderes, a pesar de la crisis del sistema político nacional

Palabras clave: ejecutivo municipal; argentina; representación política.

## **“Depois do Naufrágio”: A vigência do bipartidarismo imperfeito nas cenas municipais depois do “¡Que se vayan todos!” (O caso da provincia de Chaco – Argentina)**

## Resumo

A crise social, política e institucional da Argentina, que explodiu em dezembro de 2001 deu lugar a diversas manifestações e protestos sociais que, entre outras coisas, reivindicavam que todos se retirassem, em referência clara e direta à classe política. A pesar de estas manifestações terem causado um elevado impacto sobre o sistema político do país, não repercutiram da mesma forma nos diversos níveis de governo, nem nas diferentes unidades subnacionais. Neste contexto este trabalho

---

1. Doutorando em História e Candidato a Mestre em Partidos Políticos pela Universidade Nacional de Córdoba. Acadêmico de Doutorado Universidade Nacional do Nordeste / Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Técnica.

2. Mestre em Estudos Sociais e Política Latino-Americana pela Universidade Alberto Hurtado. Professor Adjunto Presidente de Fundamentos da Ciência Política. Departamento de Comunicação Social. Faculdade de Humanidades. Universidade Nacional do Nordeste.

analisa diferentes comportamentos políticos de prefeitos de municípios da provincia de Chaco, como respostas à demanda social denominadas genéricamente “que se vayan todos”. O objetivo foi investigar os comportamentos envolvidos na conf de outros partidos municipais a partir das figuras dos líderes locais. Essas estratégias permitiram que os dirigentes se consolidassem nas prefeituras a pesar da crise no sistema político nacional.

Palavras-chave: executivo municipal; Argentina; representação política.

**“After the Shipwreck”: The operation of the imperfect bipartisanship in municipal scenes after the “¡Que se vayan todos!” (the case of the province of Chaco – Argentina)**

Abstract

The social, political and institutional crisis that bursted in Argentina on december of 2001 gave rise to various demonstrations and protests that, among other things, demanded that everyone should withdraw, in a clear and direct reference to the political class. Although this demonstrations had a high impact over the country political system, the effects weren't the same all through the different levels of government, not even in the subnational units. In this context, this paper analyzes the different political behaviours of the mayors of municipalities of the province of Chaco, in response to the social demand generically denominated “que se vayan todos”. The focus was to investigate the behaviours involved in the formation of alliances, changes and emergence of municipal parties from local leadership. These strategies allowed the local consolidation of leaderships, despite the crisis if the political national system.

Keywords: municipal executive; Argentina; political representation

### Introducción

La historia política de la República Argentina, al igual que en los países del cono sur, la democracia fue interrumpida en diferentes momentos del siglo. En Argentina desde 1983, después de momentos de transición, la democracia se consolidó. Respecto al análisis del sistema político, los trabajos empíricos y teóricos consideran una serie de aspectos, de los cuales dos son importantes al análisis de este trabajo.

En primer lugar, una ola de reformas políticas y electorales en los diferentes niveles de gobierno, de las que se puede inferir que tenían como propósito unificar las formas de elección de los cargos del poder ejecutivo y las fórmulas aplicadas para en los comicios (De Riz, 1993; Lardone, 2003). En segundo lugar, considerando las reformas, se podría pensar que

la consolidación de la democracia tuvo efectos en la estructura de competencia electoral, y por consiguiente, en los sistemas de partidos. Las investigaciones vinculadas al sistema de partidos considerando las elecciones para los poderes ejecutivos y legislativos en Argentina, muestran como paulatinamente los dos partidos mayoritarios que en el retorno a la democracia han ido perdiendo caudal electoral y dieron lugar a terceras fuerzas que en algunos escenarios subnacionales se consolidaron en los 90 (Adrogué y Armesto, 2001; Calvo y Escolar, 2005).

En este marco histórico, en diciembre del año 2001 el sistema político de Argentina vivió una crisis, observable a través de los siguientes eventos: a) protestas sociales; b) colapso del sistema de representación política a nivel nacional; c) ruptura de alianza que gobernaba el país; d) crisis económica y e) renuncia del presidente. A partir

de los eventos mencionados, el sistema político de Argentina en el nivel de gobierno nacional se desestabilizó, afectando profundamente a los partidos políticos nacionales debilitando el sistema de representación. En esta lógica, podría pensarse que los regímenes subnacionales, también se desestabilizaron. A partir de lo enunciado, este trabajo tiene como propósito analizar el impacto de esta crisis de representación sobre el nivel gobierno municipal, explicando los efectos sobre los sistemas de partidos para el nivel municipal, y la performance electoral de los líderes políticos locales considerando elecciones previas y posteriores a la crisis del 2001.

Al analizar la crisis de representación por la que pasaron los partidos argentinos, Mustapic (2002) la hace a partir de la consideración de dos dimensiones: la relación del partido con el electorado y la relación del partido con el gobierno. La autora, con la primera dimensión procura dar cuenta de las restricciones que el sistema electoral federal, refiriéndose a la consolidación de las nuevas fuerzas políticas, y los problemas de representación que se generan a partir de la limitación de la oferta electoral. Con la segunda dimensión, le presta atención al conjunto de reglas y prácticas, poniendo atención a la organización territorial descentralizada de los partidos y sus patrones de competencia interna, que contribuyen a la creación de una clase política ensimismada y fragmentada que administra débilmente los intereses sociales que representa. A partir de estos factores, la autora concluye sosteniendo que, la crisis de representación se debió a que, los líderes partidarios estaban más concentrados en sostenerse en las máximas jerarquías de los partidos que en ganar las elecciones.

Retomando los planteos de la crisis hecho por Mustapic (2002), Torre (2003) argumenta que en las elecciones para el poder ejecutivo desde el retorno a la democracia; los dos partidos mayoritarios que conservaban el mayor porcentaje de los votos, bajo del 91,9% en 1983 al 67% en 1995. Además, el autor añade que, las manifestaciones de repudio a los partidos políticos en las elecciones legislativas de medio

término del 2001 se visibilizaron en los altos porcentajes de votos en blanco. A partir del análisis realizado, el autor concluye argumentando que la crisis afectó de modo diferente a cada uno de los partidos políticos, y el peronismo resultó menos afectado que el resto de los partidos.

En referencia a la crisis del 2001, Baset (2003) señala que la situación afectó al sistema de partidos y la respuesta de los mismos fue diferenciada. En este escenario según el autor, el radicalismo resultó muy golpeado, el justicialismo se cargó de incertidumbres y la izquierda pedía la renovación de todos los mandatos, sin embargo, no se llamó a elecciones hasta el año 2003. El autor concluye señalando los peligros que afrontaría el siguiente presidente, y expresa que el no llamar a elecciones antes de tiempo, fue un mecanismo utilizado para mantener la competencia entre los partidos tradicionales.

Estas situaciones identificadas por los autores antes mencionados, fueron desgastando a diversos sectores de la dirigencia política de la Argentina; al sistema de partidos (al bipartidismo), y especialmente a la Unión Cívica Radical como partido nacional. Frente a este escenario, donde en el nivel nacional de gobierno se gestan frentes y alianzas, es válido interrogarse ¿de qué manera afectó la crisis del 2001 a los partidos políticos nacionales que compitieron en las elecciones municipales en la provincia del Chaco?, ¿qué estrategias utilizaron los líderes locales para enfrentar la competencia electoral posterior a la crisis? ¿Por qué pareciera que la crisis de representación en el 2001 pareciera no haber afectado el nivel municipal en la provincia del Chaco? y finalmente ¿cuáles son las razones para que en el largo plazo se mantenga la estructura de competencia bipartidista?

Antes estos interrogantes, y a pesar que en el largo plazo el grito “que se vayan todos” fue en Argentina muy poco escuchado ya que, a pesar de la aparición de nuevas propuestas, han continuado los mismos partidos políticos y los mismos dirigentes, esta investigación parte de la siguiente hipótesis: Argentina es un Estado federal multinivel, esta situación se ve reflejada en presencia o ausencia de coordinación electoral



y arreglos institucionales diferenciados tanto en la forma de elección de los ejecutivos como en la posibilidad o no de reelección indefinida de los mismos. Estas características institucionales estarían influenciando en la estructura de competencia electoral y en los comportamientos de los líderes locales.

Para responder a las preguntas anteriores y poner a prueba la hipótesis es necesario dar cuenta de la construcción teórica que sustenta al trabajo. Entender la crisis de representación del 2001 en Argentina, requiere conocer su sistema de partidos, y este no se explica solo con las categorías explicativas de Duverger (1965) y Sartori (1999), ya la estructura de la competencia no responde solo a una cuestión numérica, ni tampoco la ingeniería electoral resulta suficiente para el funcionamiento. El sistema de partidos en Argentina, ha sufrido una serie de cambios, respecto a los que Echegaray (1993) explica cómo desde inicios de la década de los 90, los partidos provinciales comienzan a ganar terreno y el bipartidismo imperfecto imperante desde 1983 comenzó ceder terreno a un multipartidismo. A partir de esta situación de ascenso de partidos locales, el autor citado concluye que una de las consecuencias del fortalecimiento de las facciones políticas locales es la territorialización de la representación política, lo cual resulta nocivo para la democracia dado que se desvirtúa el sentido de dicha representación.

El sistema de partidos en Argentina según sostiene Malamud (2004), se caracteriza por tener incentivos institucionales que subyacen a la estructura de competencia electoral que en el largo plazo fortalecen el bipartidismo. Esto sucede porque, si bien existen terceras fuerzas competitivas, la estructura de competencia bipolar se sostiene en las dinámicas provinciales, en las que el radicalismo y el peronismo históricamente gobernaron los distritos más poblados. En relación con este fenómeno de territorialización de voto, el autor citado señala que, *a nivel electoral y partidario, el rechazo de la ciudadanía a la dirigencia establecida encontró su foco en las concentraciones metropolitanas, pero en la mayoría de las provincias y municipios la política*

*tradicional y sus representantes no sufrieron un cuestionamiento significativo* (Malamud, 2004: 152). En función de los argumentos expuestos, el autor en sus conclusiones señala que estas cuestiones vinculadas a las dinámicas provinciales permiten descartar las explicaciones que señalan que el bipartidismo argentino se sostiene en el sesgo mayoritario del sistema electoral.

Explicando el funcionamiento del sistema de partidos de Argentina, Calvo y Escolar (2005) dan cuenta de una nueva política de partidos en la que se dieron realineamientos partidarios desde los 90 en adelante. En principio el justicialismo comenzó a fortalecerse a partir de las nuevas lógicas impuestas por las reformas y se consolidó, sin embargo, hacia 1999 la alianza del radicalismo con el Frente País Solidario le permitió llegar a la presidencia que quedó inconclusa a partir de la crisis del 2001. No obstante, desde el 2003 en adelante, según muestran los autores, el peronismo se realineo y la alianza se fracturo por lo cual los votos del radicalismo se dispersaron entre diferentes frentes y partidos. En esta lógica, si bien no lo explicitan los autores el Kirchnerismo resulta un punto abroquelador del peronismo, y el radicalismo se mantiene al igual que en el tramo 1987-1989, solo en algunos distritos sin un peso nacional importante.

Por su parte, Navarro y Varetto (2014) señalan que existen dos visiones sobre el sistema de partidos de Argentina. Por un lado, una clásica visión de que la estructura de la competencia bipartidista, en la que se generaba la predominancia electoral de un partido, como lo explican Malamud (2004) y Escolar (2011), entre otros trabajos. Por otro lado, una explicación más reciente que intentaba explicar la fragmentación regional desigual, tratando de desnacionalizar la política. El análisis de lo empírico que realizaron, no permitió probar fehacientemente la segunda explicación, y que la realidad de las elecciones, demuestra que la estructura de la competencia depende del tenor de las elecciones. Navarro y Varetto (2014), concluyen afirmando que, cuando las elecciones son nacionales la competencia se nacionaliza, y cuando la contienda es por cargos locales, la competencia se mueve hacia los

partidos locales.

Analizando sistema de partidos de la Argentina, entre 1983 y 2015 Malamud y De Luca (2016:29) señalan que la lógica del sistema argentino desafía a los observadores, a partir de tres características centrales: 1) la inestabilidad y multiplicación de las etiquetas partidarias contrastan con la estabilidad de los líderes políticos; 2) Argentina sobresale porque pese a sufrir reiteradas crisis sociopolíticas, su sistema partidario no se ha derrumbado como en otros países latinoamericanos; y 3) el sistema de partidos se destaca por la variedad de pareceres respecto de su caracterización y perspectivas. Los autores argumentan que si bien, aparecieron terceras fuerzas electorales nunca pudieron consolidarse, y en sus conclusiones retomando los planteos de Mair (1996), sostienen que la estabilidad o el cambio de los sistemas electorales, se relacionan con la estabilidad del sistema de partidos, por lo cual finalmente afirman que los realineamientos electorales no afectan necesariamente la estructura de la competencia.

En cuanto al sistema de partido en el ámbito subnacional analizado, Orsolini (2012) y Dickstein (2016), explican el funcionamiento del régimen político provincial. Estos autores expresan que, en la provincia del Chaco, a pesar de la irrupción de un partido provincial en la década de los 90, Acción Chaqueña, el sistema de partidos se caracterizó por la vigencia del bipartidismo imperfecto. Las descripciones y los argumentos que presentan los autores en sus trabajos, muestran como desde el retorno a la democracia, las terceras fuerzas no se han podido consolidar en los sistemas de partidos de la jurisdicción; y concluyen afirmando que esto se debe al diseño institucional de la provincia, que a través de las reglas de juego político permiten la extensión de la estructura de competencia sostenida en un bipartidismo imperfecto.

No obstante, entender el sistema de partidos argentino y la evolución de la estructura de la competencia, implica pensar en la tendencia a conformar alianzas y coaliciones. Este fenómeno viene desarrollándose en Argentina y América Latina, desde mediados de la década de los 90 y

comenzó a generalizarse en diferentes escenarios. Existen trabajos empíricos que sirven para construir argumentos teóricos relacionados a la construcción de alianzas y frentes electorales y de gobierno a los que resulta útil hacer referencia.

En función de lo señalado, en su definición la noción de alianza presenta un significado polisémico, y presenta variadas aristas para su análisis. Di Tella (1999), centrandose en la sociología, señala que las coaliciones implican convergencia entre distintos sectores y grupos sociales. Tcach (2011), ampliando la mirada y continuando la línea argumental de Di Tella (1999) señala que, desde la mirada de la Ciencia Política, las coaliciones en la Argentina contemporánea pueden ser entendidas como un sistema de pactos entre partidos y grupos políticos con reglas internas que organizan el ejercicio del poder, que actúan como pautas de negociación e instancias para la resolución de conflictos.

En la misma línea argumental que venimos desarrollando, existen trabajos que dan cuenta de cómo en algunos escenarios, en general nacionales, la crisis impacto sobre el sistema de partidos en Argentina y existieron diferentes estrategias que adoptaron los partidos políticos y los líderes locales para enfrentar la crisis. En el siguiente apartado en relación con este argumento, señalaremos algunos de los trabajos existentes en la literatura sobre las respuestas de los partidos políticos a la crisis y como se vivió esta crisis en escenarios subnacionales de Argentina.

### **Estado del Arte**

La producción de la Ciencia Política, ofrece una variada gama de trabajos a considerar para analizar la evolución del sistema de partidos en Argentina, que tiene particularidad de que, por su estructura federal, presenta diferencias entre los sistemas de partidos de los diferentes niveles de gobierno. Estas diferencias tienen que ver no solamente con las variaciones que presentan los calendarios electorales (que para el caso de la provincia analizada serán explicados en la

metodología), sino que también obedecen a las estrategias adoptadas por los líderes locales y por los partidos políticos en los diferentes escenarios en los que compiten.

De esta manera resulta necesario organizar los trabajos en tres grupos que responden a tres aspectos que tienen que ver con las preguntas que estructuran este trabajo. En primer lugar, se presentarán los trabajos que remitan a la situación de los partidos políticos y las estrategias utilizadas en repuestas a las situaciones de crisis a que han transitado, en primera instancia en escenarios nacionales y en segunda instancia en escenarios subnacionales. En segundo lugar, se presentarán los trabajos que dan cuenta de las situaciones institucionales, que más allá de la crisis de representación que se vivió en el 2001, le otorgan autonomía al nivel subnacional, lo que contribuye a que los regímenes locales tengan su propia dinámica. Y, por último, en tercer lugar, se hará una referencia a los trabajos que remiten al accionar de los líderes locales, que son finalmente quienes en el marco de los partidos políticos deben dar respuestas a las situaciones que enfrentan los sistemas políticos.

En cuanto a lo partidario, Cheresky (2006), muestra como los partidos en el contexto argentino pos crisis de representación, terminan siendo un instrumento que utilizan los dirigentes para acceder a cargos políticos. Como el sistema representativo de Argentina no permite presentarse a elecciones por fuera de los partidos, estos después de la crisis del sistema según el autor, se vuelven un elemento instrumental y eventualmente sustituible. De esta manera, en la lógica planteada por el autor, los partidos pasan de ser organizadores de la vida política a ser meros elementos intervinientes. No obstante, considerando las diferentes escalas de análisis y los escenarios que se configuran, en el nivel nacional los movimientos y organizaciones sociales según las consideraciones del autor desplazan a los partidos del centro de la escena, pero esto no ocurre en los escenarios subnacionales sobre todo en el ámbito de lo local, ya que los partidos actúan como receptores de las demandas sociales y contenedores de los líderes.

Mascarenhas (2007), por su parte, señala que la evidencia empírica muestra que la crisis del 2001 ha tenido efectos divergentes en la política subnacional. En los sistemas partidarios provinciales exhibieron patrones de gradual descongelamiento, mientras que en el sistema partidario de la Ciudad de Buenos Aires es el único que pasó por un patrón de colapso. El autor, centrando su análisis en el sistema de la Ciudad de Buenos Aires, en sus conclusiones sostiene que el derrumbe se explica por los siguientes factores: incapacidad de la élite política dominante para aislarse de la crisis multidimensional; emergencia de atractivos liderazgos personalistas, no pertenecientes al establishment partidario tradicional; débil arraigo social de los partidos; electorado con bajo nivel de encapsulamiento y alta exposición a los medios de comunicación; y permisividad del sistema electoral.

Por su parte Mauro (2012) señala que la crisis argentina de fines de 2001 llevó al colapso del sistema de partidos dentro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, dejando un espacio político fragmentado y volátil que se prolongó hasta bien entrado el ciclo político posterior. En este escenario, los partidos principales del distrito se habían disuelto o fracturado, y el número de alianzas electorales aumentó, convirtiéndose en la principal herramienta para la reconstrucción de los partidos. Teniendo en cuenta que, los nuevos esquemas del sistema de partidos están ligados a la conformación de alianzas, el autor en sus conclusiones señala que *estos nuevos armados políticos han recurrido a la formación de coaliciones selectivas en distintas arenas (electoral, legislativa, de gobierno) para poder competir en lecciones y formular políticas públicas. Estas coaliciones se caracterizan por su baja institucionalización y su morfología heterogénea, donde conviven organizaciones sociales sin peso electoral con líderes personalistas y etiquetas partidarias poco representativas. Dichas alianzas parecen conformarse y reestructurarse en función de dos tipos de coyunturas* (Mauro, 2012: 164).

Considerando los aspectos institucionales, para el nivel de gobierno municipal, la producción académica da cuenta de situaciones que tienen

que ver con otras cuestiones propias de las dinámicas locales. Avalos (2003), tomando como caso a la provincia de Mendoza, especifica que el punto de conflicto posterior a la reforma fue la autonomía municipal introducida en el artículo 123 de la constitución nacional, que no estaba presente en algunas constituciones provinciales en ese momento. En la lógica subyacente al planteo de esta autora, es posible entender como la autonomía municipal se ve favorecida desde la estructura federal del país y termina teniendo repercusiones en la competencia electoral a nivel local, dado que la autonomía que no era tal en todos los escenarios subnacionales, pasa a ser habilitada por la Constitución Nacional y a su vez algunas provincias, incorporan este principio en sus constituciones.

Según Ollier (2012) peronismo argentino es un caso de un partido de baja institucionalización. La autora expresa que, bajo el federalismo, la Argentina conlleva un rasgo unitario de gobierno que se origina en presidentes con gran poder institucional y financiero en relación a los gobernadores, y repercute en la misma concentración de poder de los gobernadores sobre los intendentes. Para ilustrar esto, se refiere a la provincia de Buenos Aires donde la centralidad del ejecutivo municipal, facilitada por las reglas institucionales, complementa el esquema. De esta manera, la concentración de decisiones en el intendente promueve una dinámica política en torno al mismo, donde cualquier trámite mínimo requiere su firma, a esto se le suma otra regla que incrementa su poder, la reelección indefinida. En este escenario, los intendentes peronistas utilizan su poder para alinearse con un liderazgo incuestionable o para tomar parte de la disputa entre jefes de la jurisdicción superior. Según la autora, el poder de estos ejecutivos encuentra su final cuando triunfa un partido adversario, fenómenos poco frecuentes; o bien cuando la elite partidaria provincial o nacional decide enfrentarlo apoyando un rival local.

Considerando las cuestiones cercanas al liderazgo nivel subnacional existen algunos trabajos que explican cuestiones útiles para el análisis de este trabajo. Benton (2003), realizando

un comentario de cómo se articulan los distintos niveles de gobierno en un sistema federal como el de Argentina señala que la naturaleza localizada de las elecciones nacionales significa que los líderes nacionales deben intentar obtener el favor de los políticos y las máquinas partidarias locales, para asegurar sus carreras políticas y el éxito los comicios. Los líderes nacionales que cuentan con los recursos suficientes para construir el apoyo local, permiten la coexistencia de instituciones presidenciales y federales fuertes que benefician a los líderes tanto nacionales como locales. En cambio, los presidentes constitucionalmente fuertes que no pueden ofrecer beneficios a los políticos o los gobiernos locales, generan roces institucionales que lo llevan a su deterioro político.

Finalmente, Leiras (2017), analizando los ejecutivos subnacionales de la provincia de Buenos Aires muestra dos lógicas que pueden ser entendidas como leyes: 1)- los gobernadores de la provincia de Buenos Aires no alcanzan la presidencia de la Nación, y 2)- los que nacen políticamente como intendentes casi nunca, llegan al cargo de gobernador en la provincia. De esta manera, el autor da evidencias empíricas que tienen que ver con los techos para los ejecutivos municipales y de allí la horizontalidad de las carreras políticas. En función de las evidencias analizadas, el autor concluye señalando que, ante la dificultad de establecer alianzas para ascender, y el poder que representan los municipios de Buenos Aires, la reelección indefinida es la mejor alternativa para las carreras políticas de los intendentes.

### **Metodología**

El trabajo se inserta en una investigación mayor, en el que se analizan procesos de elección y reelección de los cargos ejecutivos subnacionales en el nordeste de Argentina, entre 1983 y 2013. En esta ocasión partiendo de considerar la media duración en el periodo 1995 – 2011, se focaliza el análisis sobre los vencedores y los derrotados de las elecciones 1999 y 2003 (anteriores y posteriores a la crisis del año 2001), con finalidad



de observar posibles efectos de la crisis en los escenarios subnacionales.

Se seleccionó la provincia del Chaco, por ser parte de la región nordeste estudiada en el proyecto mayor. Otras particularidades de esta provincia considerada como caso de estudio, que enriquecen la investigación, son el hecho de que la provincia institucionalmente siempre permitió la reelección indefinida para el cargo de intendente, y con la reforma política y electoral de 1995 se modificaron aspectos del sistema electoral que permiten analizar la coordinación electoral entre los tres niveles de gobierno (nacional, provincial y municipal), fenómeno que no era posible de observar en toda su dimensión antes de la reforma.

Las reglas de juego político de la provincia han sido modificadas desde el retorno a la democracia. En 1994, una reforma constitucional cambió la fórmula de elección del gobernador, el tipo de reelección permitida para el ejecutivo provincial, la forma de elección del intendente y la duración de los mandatos para los ejecutivos municipales. Previa a la reforma los intendentes duraban sólo dos años en el cargo y eran electos de manera colegiada, y esta particularidad obstaculizaba la observación de la coordinación electoral multinivel en su plenitud. La reforma, también incorporó la posibilidad de reelección inmediata del gobernador (por un periodo), y mantuvo la posibilidad de reelección indefinida de los intendentes. Por último, en cuanto a la organización del sistema electoral la Constitución Provincial establece el artículo 90 inciso 7 que las elecciones subnacionales (provinciales y municipales) se desarrollaran de manera separada de los comicios nacionales, lo que indica una autonomía del régimen local respecto del sistema nacional, que puede ponerse a prueba en momentos de crisis, tanto nacionales como provinciales.

Esta situación nos lleva a indagar sobre la noción de coordinación electoral entre los distintos niveles de gobierno (Lago y Montero, 2009). Estos autores toman como punto de partida los efectos de los sistemas electorales sobre la fragmentación de los sistemas de

partidos propuestos por Duverger, y entienden en términos de Cox que *la coordinación electoral se refiere a distintos procesos a través de los cuales votantes y políticos coordinan sus acciones electorales con el fin de conseguir más escaños o más carteras en el Ejecutivo* (2000: 49).

A partir de lo señalado precedentemente, es necesario señalar que, al presente la provincia se divide administrativamente en 25 departamentos que nuclean 69 municipios. En este punto, resulta necesario aclarar que, el universo en estudio comprende solo a las 68 localidades que cumplían el requisito constitucional para ser consideradas municipalidades de la provincia del Chaco en 1995. Dichos municipios fueron agrupados según las categorías establecidas por la Constitución Provincial (que dependen de la cantidad de población de cada pueblo o ciudad) y van de 1 para las más pobladas a 3 para las menos pobladas.

A partir de ello, se avanzó en la identificación de los intendentes fueron electos y reelectos de forma consecutiva al menos una vez entre 1995 y 2011. Luego se identificaron los intendentes electos y reelectos en 1999 y 2003, como así también los que buscaron su reelección y no la obtuvieron, en ambas situaciones se consideraron las filiaciones partidarias con la finalidad de visualizar intendentes que cambiaron de partidos. Seguidamente se detectaron los municipios que siguieron siendo gobernados por los mismos partidos, pero con rotación de intendentes, lo que permitió observar posibles cambios en el sistema de partidos. Y, por último, se determinaron los municipios en los que cambiaron las personas y los partidos frente a los poderes ejecutivos municipales. Estos procedimientos sirvieron para explicar los posibles efectos de la crisis, sobre los ejecutivos y los partidos políticos que competían en las elecciones municipales de la provincia.

Las fuentes de información fueron, en primera instancia, las actas de proclamación de candidatos electos, disponibles en la página web oficial de la justicia electoral de la jurisdicción. Además, en segunda instancia para algunos casos, se recurrió a los archivos de los medios de comunicación gráficos, para extraer datos



complementarios vinculados a situaciones y estadísticas electorales.

## Resultados

A partir de la sistematización de los datos, es posible mostrar el número de municipios gobernados por los partidos políticos mayoritarios en la provincia en largo plazo, considerando las elecciones de 1995, 1999, 2003, 2007 y 2011. De esta manera la tabla, da cuenta del número de municipios gobernados por cada partido de elección en elección, lo cual permite ver la predominancia o no de los partidos mayoritarios e inferir la estructura de competencia que sostiene al sistema de partidos.

Tabla 1. Distribución en el Poder Ejecutivo Nacional, Provincial y Poderes ejecutivos Municipales en la Provincia del Chaco (1995-2011)

Elecciones	1995	1999	2003	2007	2011
Presidencial	C. Menem C. Ruckauf	F. De La Rúa C. Álvarez	N. Kirchner D. Scioli	C. Fernández de Kirchner J. Cobos	C. Fernández de Kirchner A. Boudou
Partido	PJ	Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación	PJ/ Frente para la Victoria	Frente para la Victoria	Frente para la Victoria
Gobernador y vicegobernador	A. Rozas M. Pibemus	A. Rozas M. Pibemus	R. Nikisch E. Moro	J. Capitanich J. Bacileff Ivanoff	J. Capitanich J. Bacileff Ivanoff
Partido	UCR	Alianza Frente de Todos	Alianza Frente de Todos	Frente para la Victoria	Frente Chaco Merece Más
Municipios gobernados por el Partido Justicialista y alianzas*	44	19	27	31	47
Municipios gobernados por la Unión Cívica Radical y alianzas*	16	44	32	34	15
Municipios gobernados por otros partidos y movimientos*	8	5	9	3	6

\* Sobre un total de 68 municipios

Fuente: Elaboración propia a partir de actas de elecciones extraídas del Tribunal electoral Provincial.

La elección presidencial del 2003, se ha caracterizado por los siguientes elementos:

a) el partido Justicialista concurrió a las elecciones en tres frentes electorales, a saber, el Frente para la Lealtad encabezado por Carlos Menem, el Frente para la Victoria encabezado por Néstor Kirchner, y el Movimiento Popular Unión y Libertad.

b) Parte de los socios de la Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación, coalición que triunfó en las elecciones de 1999, se presentaron en tres fórmulas presidenciales diferentes, Movimiento Federal Recrear (RECREAR) encabezado por Ricardo López Murphy, Partido Argentinos por una República de Iguales (ARI) encabezado por Elisa “Lilita” Carrió y la Unión Cívica Radical encabezado por Leopoldo Moreau.

c) Ninguna de las fórmulas obtuvo más del 25% de los votos, la fórmula más votada fue la de Carlos Menem que obtuvo el “24,45%” de los votos y se retiró de la contienda electoral evitando la segunda vuelta.

d) El radicalismo realizó la peor elección de su historia para el cargo de presidente, obteniendo el “2,34%” de los votos a nivel nacional.

e) La elección se realizó a destiempo, si bien Duhalde fue electo por la Asamblea Legislativa para completar el mandato hasta el 10 de diciembre del 2003, situaciones políticas lo obligaron a adelantar la elección presidencial y el correspondiente traspaso de mando, limitando

la influencia de la elección presidencial sobre las elecciones provinciales y municipales.

Comparando los niveles de gobierno se observa que existió un bipartidismo en los 3 hasta la elección del 2003 en la que se fragmenta la oferta electoral en el nivel nacional en múltiples partidos, con caudales electorales similares en un rango del 14% al 24,5%.

A nivel provincial, tal como explican Orsolini (2012) y Dikstein (2016), el sistema de partidos siempre osciló en torno a un bipartidismo imperfecto dentro del periodo analizado. En el nivel municipal, a pesar de las variaciones de elección a elección, se observa que en términos porcentuales la sumatoria de municipios gobernados por partidos por la Unión Cívica Radical y el Partido Justicialista, es siempre superior al 80% del total de los municipios de las provincias.

Focalizar la mirada en la crisis del 2001, requirió identificar la cantidad de intendentes electos y reelectos desde 1995 al 2003. En primer lugar, la tabla 2, considerando que en la provincia los intendentes tienen la posibilidad de ser reelectos indefinidamente, muestra sobre la base de los intendentes que logro obtener cada partido en la elección de 1995 (la primera pos reforma electoral) y como esta situación fue cambiando a partir de los resultados electorales en las contiendas electorales subsiguientes.

Tabla 2: Cantidad de intendentes obtenidos por cada partido en los comicios municipales de Chaco en 1995 y su evolución en las elecciones de 1999 y 2003

Elección	Partido Justicialista		%	Unión Cívica Radical		%	Otros		%	Total
1995	44		65	16		23	8		12	68
	Electos	Reelectos		Electos	Reelectos		Electos	Reelectos		
1999	4	15	28	36	8	65	2	3	7	68
2003	17	10	40	28	4	47	7	2	13	68

Fuente: Elaboración propia a partir de actas de elecciones extraídas del Tribunal electoral Provincial.

En cuanto a los datos absolutos, se observa que, si bien existió un descenso de la cantidad de intendentes pertenecientes al Partido Justicialista, el número de ejecutivos municipales reelectos por dicho partido fue notablemente mayor al número de los reelectos por el resto de los partidos. Por otra parte, también es observable un nuevo descenso en la cantidad de reelectos por todos los partidos en las elecciones del 2003, sin modificarse las relaciones entre los partidos que tienen mayor cantidad de candidatos reelectos.

Luego, considerando que no todos los intendentes fueron reelectos, sobre la base de los intendentes que obtuvo cada partido en 1999, se avanzó en ver la performance electoral en las elecciones del 2003, considerando como base solo a los resultados de 1999.

La tabla 3 muestra algunas variaciones, un marcado descenso de los reelectos por el Partido Justicialista en relación a los electos en 1999 y un notorio incremento de los reelectos por la Unión Cívica Radical. No obstante, los cambios en las distribuciones, los intendentes siguen siendo reelectos a través de las etiquetas partidarias mayoritarias, el Partido Justicialista y la Unión Cívica Radical.

A la par de considerar las cantidades de intendentes que obtuvo cada partido, fue posible la identificación de la cantidad de personas electas y reelectas entre 1995 y 2003. La tabla 4, muestra a partir del universo de 68 intendentes electos en 1995, los que fueron electos y reelectos en 1999 y 2003 sin considerar las filiaciones partidarias.

Tabla 3: Cantidad de Intendentes obtenidos por cada partido en los comicios municipales de Chaco en 1999 y su evolución en las elecciones del 2003

Elección	Partido Justicialista		%	Unión Cívica Radical		%	Otros		%	Total
1999	19		28	44		65	5		7	68
	Electos	Reelectos		Electos	Reelectos		Electos	Reelectos		
2003	26	1	40	22	10	47	8	1	13	68

Fuente: Elaboración propia a partir de actas de elecciones extraídas del Tribunal electoral Provincial.

Tabla 4: Intendentes electos en 1995 y reelectos en 1999 y 2003

Elección	Intendentes	
1995	68	
	Electos	Reelectos
1999	42	26
2003	40	28

Fuente: Elaboración propia a partir de actas de elecciones extraídas del Tribunal electoral Provincial.

Esta última tabla, da cuenta de que a pesar de los cambios en las distribuciones de la cantidad de municipios en los que ganó cada partido, el número de personas reelectas para el ejercicio de los cargos ejecutivos en el nivel municipal, se incrementó. Si bien el crecimiento es mínimo, es importante considerarlo, dado que expresa una estabilidad política en este nivel de gobierno en relación a los demás.

Estos últimos datos, dan lugar a poner la mirada en las variaciones que se dieron entre las elecciones de 1999 y 2003, de acuerdo a los resultados electorales. Respecto de los cambios y continuidades, considerando los 68 municipios de la provincia se observó que, 13 personas fueron reelectas por la Alianza encabezada por la Unión Cívica Radical; 9 personas que habían sido electas por Unión por Nuevo Chaco fueron reelectas por el Frente para la Victoria, ambas coaliciones encabezadas por el Partido Justicialista. En tanto que 3 personas fueron reelectas por otros partidos (como el Nacionalista Constitucional y Acción Chaqueña) y 4 fueron reelectas cambiándose de partidos. En relación a la cantidad de municipios controlados por cada partido, a pesar de las rotaciones de nombre la Alianza encabezada por el radicalismo conservó 13, el dominado por el peronismo mantuvo 3 y Acción Chaqueña

(partido provincial ya minoritario) conservó 1 municipio.

De esta manera, considerando que el total de municipios es de 68, en 22 municipios restantes se dieron rotaciones de nombres y partidos. Respecto de esta rotación, es necesario señalar que entre las elecciones 1999 y 2003, solo en un tercio del total provincial existió una total alternancia de nombre y partidos políticos. Además de lo señalado sobre la alternancia, cuando se observa el número de intendentes que intenta la reelección y no la consigue considerando las elecciones de 1999 y 2003, no observan grandes variaciones ni en los totales absolutos ni en los valores porcentuales, que no superan el 15% en ninguno de los comicios analizados.

Respecto de las filiaciones partidarias, 7 de los 9 intendentes no reelectos en la elección de 1999 se presentaron por Unión por Nuevo Chaco, coalición electoral presentada por el Partido Justicialista; 1 por la Alianza Frente de todos, encabezada por el Radicalismo; y 1 por Acción Chaqueña. En tanto que en la elección del 2003, las proporciones se invierten, dado que 7 de los 10 intendentes no reelectos habían apelado al sello de Alianza Frente de Todos y los 3 restantes se habían presentado por el Frente para la Victoria Chaco.

Tabla 5: Intendentes reelectos y no reelectos en 1999 y 2003

Elección	Intendentes	
	Reelectos (sobre el total de 68)	No Reelectos (sobre el total de 68)
1999	26 (38%)	9 (13%)
2003	28 (41%)	10 (15%)

Fuente: Elaboración propia a partir de actas de elecciones extraídas del Tribunal electoral Provincial.

## Discusiones y Conclusiones

La identificación de la cantidad de municipios controlados por los partidos mayoritarios en la provincia del Chaco del Chaco, como así también los intendentes que se mantienen en el tiempo, da lugar a la reflexión sobre la permanencia de una estructura de competencia polarizada entre los dos partidos nacionales mayoritarios que en el periodo analizado controlan en total más del 80% de los municipios. De esta manera, a partir de lo observado podría argumentarse que, a partir de los cambios en las reglas de juego político mediante las reformas de los 90, se propiciaron escenarios que estructuraron la competencia política semejantes a bipartidismo imperfecto como lo señalan los trabajos existentes (Tcach, 2011; Dickstein, 2016; Malamud y De Luca, 2016).

Respecto de la crisis, se comprueban los argumentos que señalan que la protesta social del 2001 que estalló con la renuncia del presidente en diciembre del 2001, desgastaron mayormente a la clase política y al sistema de partido de la Ciudad de Buenos Aires (Malamud, 2004; Mascarenhas, 2007; y Mauro, 2012). Este fenómeno se observa en el escenario subnacional analizado, teniendo en cuenta cuestiones como ser: cambios mínimos en la distribución de cantidades de personas electas y reelectas de una elección a otra; conservación de la mayor parte de los municipios en poder de los partidos mayoritarios; y la aparición casi imperceptible de otros partidos y movimientos que triunfarán en las elecciones municipales.

A la par de lo señalado, observando detalladamente las elecciones posteriores a las crisis, también se comprueban los postulados de Torre (2003) ya que el peronismo es menos afectado que el resto de los partidos. Esto se comprueba cuando se analiza la cantidad de municipios gobernados por cada partido de elección a elección y luego del descenso considerable del número de municipios controlados en 1999, la cantidad de territorios locales en los que triunfa en las elecciones desde el 2003 en adelante es cada vez mayor.

Lo llamativo en relación con los líderes

locales es que se mantienen a pesar del colapso del sistema nacional. Esta situación se sostiene en una serie de factores, que es conveniente desagregar en función de la verificación de la hipótesis planteada al principio del trabajo.

En primer lugar, existe un límite a la coordinación electoral entre nación y provincia, establecido por el artículo 90 inciso 7 de la Constitución Provincial. Esta situación facilita la coordinación electoral entre el nivel provincial y el municipal y desacopla la elección nacional.

En segundo lugar, de lo institucional las reglas constitucionales prevén tipos de reelecciones diferentes para el gobernador y para los intendentes, para el primero la reelección inmediata por un periodo y para los segundos la reelección indefinida.

En tercer lugar, la ventaja de los intendentes que van por la reelección está vinculada con los ciclos electorales, ya que existe una coordinación electoral entre los distintos niveles de gobierno como lo plantearon oportunamente Lago Peñas y Montero (2002). A partir de dicha coordinación, es posible establecer conexiones entre los distintos niveles de gobierno y determinar los momentos en los que las elecciones municipales estuvieron influenciadas por los ciclos presidenciales o bien por los ciclos de los gobiernos provinciales. El efecto extremo de la falta de coordinación entre el nivel nacional y provincial se da en el año 2003, mientras que al nivel nacional se evidencia una fragmentación del sistema de partidos, a nivel provincial y municipal se mantiene el bipartidismo y la Alianza Frente de Todos encabezada por el radicalismo obtiene por tercera vez consecutiva la gobernación en primera vuelta.

En cuarto lugar, influenciados por la coordinación electoral, con la reelección del gobernador se interrumpen la continuidad del signo político de los gobiernos municipales.

De esta manera a partir del análisis, es posible sostener que la crisis de representación el 2001, tuvo efectos mínimos sobre los sistemas políticos locales. Sin embargo, podría argumentarse también que en la provincia analizada la crisis acentuó una estructura de competencia bipartidista que pareciera haber venido siendo



favorecida por los factores institucionales. De este modo, hay una concordancia con las hipótesis que sostienen que se trata de un sistema bipartidista imperfecto en el que las terceras fuerzas encuentran dificultades a la hora de consolidarse.

Estas cuestiones terminan visualizándose en las estrategias que adoptan los candidatos para permanecer frente a sus cargos. Las estrategias terminan siendo diversas a la hora de postularse a la reelección, algunos se integran a alianzas, otros cambian de partido y otros conservan la etiqueta a modo de disciplina partidaria, sin embargo, a pesar de esta variedad de estrategias, la estructura de competencia electoral se mantiene y en muchos casos las personas también. En esta lógica, las personas que son reelectas, se mantienen a través de conductas que como lo sugieren Marulanda y Gómez Arenas (2015), se fraguan al momento de realizarse las elecciones y de acuerdo a los elementos institucionales.

En síntesis y a modo de conclusión es necesario señalar que, desde la recuperación de la democracia y con los cambios en las modificaciones de las reglas de juego, en la provincia del Chaco en tanto escenario subnacional, la estructura de competencia electoral se mantuvo polarizada entre la Unión Cívica Radical y el Partido Justicialista. Este fenómeno constituye una evidencia de la nacionalización de la política en las elecciones municipales, lo cual pareciera ser contradictorio y dar lugar a una paradoja. No obstante, dado que las reglas de juego le asignan el monopolio de las candidaturas a los partidos políticos, la paradoja se resuelve, ya que los candidatos a intendentes optan mayormente por presentarse bajo etiquetas partidarias tradicionales por lo que terminarían apelando a los partidos nacionales. En función de estos argumentos, se explicaría la vigencia del bipartidismo imperfecto en las elecciones municipales de la provincia del Chaco.

A partir de intentar dar respuestas a los interrogantes planteados al inicio del trabajo y confirmar la hipótesis de trabajo planteada, se abren nuevos interrogantes para futuras indagaciones tanto empíricas como teóricas.

Considerando el peso que tiene la autonomía municipal y las influencias que ejerce sobre el sistema de partidos, nos preguntamos ¿cuáles serían los cambios que debieran introducirse para modificar los regímenes políticos locales? ¿Qué pasaría ante una nueva crisis de representación que ponga en tela de juicio a la política? Y finalmente ¿Qué pasaría con los regímenes políticos locales si el peronismo entrara en crisis a nivel local?

### Bibliografía

ABALOS, María Gabriela. “El régimen municipal argentino, después de la reforma nacional de 1994”. In: *Cuestiones Constitucionales*, n°8, p. 3-45, 2003.

ADROGUÉ, Gerardo; ARMESTO, Melchor. “Aún con vida. Los partidos políticos argentinos en la década del noventa”. In: *Desarrollo Económico*, vol. 40, n° 160, p. 619-652, 2001.

BASSET, Yann. “Las elecciones en la Argentina: entre dispersión política y voto bronca”. In: *Revista de Comunicação, Cultura e Política*: Rio de Janeiro, vol. 3, n° 06, p. 266-286, 2003.

BENTON, Allyson Lucinda. “Presidentes fuertes, provincias poderosas: la economía política de la construcción de partidos en el sistema federal argentino”. *Política y gobierno*, vol. 10, no 1, p. 103-137, 2003.

CALVO, Ernesto; ESCOLAR, Marcelo. *La nueva política de partidos en la Argentina: crisis política, realineamientos partidarios y reforma electoral*. Buenos Aires, Pent: 2005.

CHERESKY, Isidoro. *La política después de los partidos*. Buenos Aires, Prometeo Libros Editorial: 2006.

DE RIZ, Liliana. “Los partidos políticos y el gobierno de la crisis en Argentina”. In: GARRETON, Manuel. *Los partidos y la*

- transformación política de América Latina*. Centro de Estudios Avanzados Universidad Nacional De Córdoba, Ediciones Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Chile, 1993.
- DI TELLA, Torcuato. *Actores y coaliciones. Elementos para una teoría de la acción política*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella-PNUD: 1999.
- DIKSTEIN Bernardo Jacobo. *Formación de Partidos Políticos y Terceras fuerzas, en contextos Bipartidistas Sub Nacionales. Surgimiento, auge y ocaso de un partido político. El caso de Acción Chaqueña (1989-1999)*. Tesis (Maestría en Gobierno y Economía Política). Escuela de Gobierno de la Provincia del Chaco/ Universidad Nacional de San Martín, Resistencia, 2016.
- DUVERGER, Maurice. *Los partidos políticos*. Madrid, Fondo de Cultura Económica: 1965.
- ECHEGARAY, Fabián. “¿Adiós al bipartidismo imperfecto? Elecciones y partidos provinciales en la Argentina”. *Nueva Sociedad*, vol. 124, p. 46-52, 1993.
- ESCOLAR, Marcelo. “Nacionalización, comunidad cívica y coordinación electoral: Problemas para la integración del sistema político en Estados democráticos multinivel”. In: *Revista SAAP: Sociedad Argentina de Análisis Político*, vol. 5, n° 2, p. 263-304, 2011.
- LARDONE, Martín. “Las reformas de los estados provinciales en Argentina: hacia la construcción de un esquema analítico”. In: *Revista SAAP: Sociedad Argentina de Análisis Político*, vol. 1, no 2, p. 273-316, 2003.
- LEIRAS, Santiago. “Provincia de Buenos Aires ¿La jefatura comunal como “techo de cristal” de los intendentes bonaerenses?”. *Ecuador Debate*, n° 102, p. 67-81, 2017.
- MAIR, Peter. *Party systems and structures of competition. Comparing democracies*. London, Sage: 1996.
- MALAMUD, Andrés. “El bipartidismo argentino: evidencias y razones de una persistencia (1983-2003)”. In: *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, n° 14, pp. 137-154, 2004.
- MALAMUD, Andrés; DE LUCA, Miguel. ¿Todo sigue igual que ayer? Continuidad y ruptura en el sistema de partidos argentino (1983-2015). In: FREIDENBERG, Flavia. (Ed.) *Los sistemas de partidos en América Latina (1978-2015)*. Tomo 2. *Cono Sur y Países Andinos*. México, Instituto Nacional Electoral e Instituto de Investigaciones Jurídicas: 2016, p. 27-68.
- MASCARENHAS, Tomas Bril. “El colapso del sistema partidario de la ciudad de Buenos Aires. Una herencia de la crisis argentina de 2001-2002”. In: *Desarrollo económico*, vol. 47, n° 187, p. 367-400, 2007.
- MAURO, Sebastián. “Coaliciones sin partidos. La ciudad de Buenos Aires luego de la crisis de 2001”. In: *Política. Revista de Ciencia Política*, vol. 50, no 1, p. 145-166, 2012.
- MUSTAPIC, Ana María. “Argentina: la crisis de representación y los partidos políticos”. In: *América Latina Hoy*, vol. 32, p. 163-183, 2002.
- NAVARRO, Mario; VARETTO, Carlos. “La estructura de competencia partidaria Argentina: análisis y evaluación de la imagen analítica de la “territorialización” del sistema de partidos”. In: *Revista Chilena de Derecho y Ciencia Política*, vol. 5, no 1, p. 109-147, 2014.
- OLLIER, María Matilde. “El liderazgo político en democracias de baja institucionalización (el caso del peronismo en la Argentina)”. In: *Revista de Sociología*, n° 24, p. 127-150, 2010.
- ORSOLINI, José María. *Sistemas con centro de gravitación en el Ejecutivo (Presidencialismo) y gobierno dividido. ¿La gobernabilidad en riesgo? Los casos de Ángel Rozas (1995-1997) y Jorge*

*Capitanich (2007-2009) en la Provincia del Chaco*. Tesis (Maestría en Gobierno y Economía Política). Escuela de Gobierno de la Provincia del Chaco/ Universidad Nacional de San Martín, Resistencia, 2012.

SARTORI, Giovanni. *Partidos y sistemas de partidos: marco para un análisis*. New York, St. Martin's Press: 1999.

TCACH, Cesar. "Pensar las coaliciones en la Argentina contemporánea". In: *Temas y debates*, n° 21, p. 43-52, 2011.

TORRE, Juan Carlos. "Los huérfanos de la política de partidos Sobre los alcances y la naturaleza de la crisis de representación partidaria". In: *Desarrollo económico*, vol. 42, n°168, p. 647-665, 2003.

# ¿Más descentralización, más representación?

## Evidencia de municipios uruguayos

**Martín Freigedo** <sup>1</sup>  
**Alejandro Milanese** <sup>2</sup>  
**Germán Bidegain** <sup>3</sup>

### Resumen

Uruguay comenzó en 2010 un proceso de descentralización que tuvo como principal pilar la creación de un tercer nivel de gobierno: los municipios. Uno de los objetivos de esta reforma fue fortalecer los lazos entre ciudadanos y representantes, buscando un mayor involucramiento de la población en la toma de decisiones sobre los asuntos locales. En 2017, transcurriendo ya el segundo período de instalación de los municipios cabe preguntarse: ¿Los municipios funcionan como canales efectivos de representación y tramitación de demandas? ¿Logran los ciudadanos manifestar sus preferencias ante los representantes haciendo valer “su voz” en las decisiones de gobierno? Se busca responder a estas preguntas a través del análisis de dos fuentes primarias de información. En primer lugar, se realizó una base de datos original, que toma en cuenta más de 4000 resoluciones de los municipios del Departamento de Canelones en los años 2015 y 2016. En segundo lugar, se encuestó a 30 alcaldes. De acuerdo a la investigación, se demuestra que los nuevos gobiernos locales han logrado acercarse a los ciudadanos y sus representantes. Esto ha redundado en que las demandas ciudadanas suelen transformarse en acciones de gobierno. Ello permite abonar la tesis de que, al profundizar los procesos de descentralización, los gobiernos locales pueden ser canales efectivos de representación de las demandas ciudadanas. Sin embargo, también se argumenta que cuando la descentralización política no va acompañada de la transferencia de competencias y recursos, la capacidad de incidencia sobre los problemas más relevantes de la localidad tiende a ser limitada.

Palabras claves: Uruguay, descentralización, representación, municipios.

---

1 Doctor en Ciencias Sociales (FLACSO-México). Docente e investigador del Departamento de Ciencia Política de la Universidad de la República (Uruguay).

2 Candidato a Doctor en Ciencia Política, Universidad de la República, Uruguay. Máster en Políticas Públicas (Victoria University of Wellington - Nueva Zelanda). Docente del Departamento de Ciencia Política de la Universidad de la República (Uruguay)

3 Doctor en Ciencia Política (Pontificia Universidad Católica de Chile). Docente del Departamento de Ciencia Política de la Universidad de la República (Uruguay). Germán Bidegain agradece a la Agencia Nacional de Investigación e Innovación, ya que para llevar adelante la investigación recibió fondos bajo el código PD\_NAC\_2016\_1\_133437.

## Mais descentralização, mais representação? Evidência de municípios uruguaios

### Resumo

O Uruguai começou em 2010 um processo de descentralização que teve como principal sustento a criação de um terceiro nível de governo: os municípios. Um dos objetivos desta reforma foi fortalecer os vínculos entre cidadãos e representantes, procurando um maior envolvimento da população nas decisões sobre os assuntos locais. Em 2017, no transcurso do segundo período de instalação dos municípios, cabe-se perguntar: os municípios funcionam como canais efetivos de representação e apresentação de demandas? Os cidadãos conseguem manifestar suas preferências diante de seus representantes, fazendo valer “a sua voz” nas decisões de governo? Essas perguntas procuram ser respondidas através da análise de duas fontes primárias de informação. Em primeiro lugar, criou-se uma base de dados original, que considera mais de 4000 resoluções dos municípios do Departamento de Canelones nos anos 2015 e 2016. Em segundo lugar, foram entrevistados 30 prefeitos. De acordo com a pesquisa, foi demonstrado que os novos governos locais conseguiram aproximar os cidadãos de seus representantes. Isso deu como resultado que as demandas cidadãs se transformaram em ações de governo, o que permite sustentar a tese de que, ao aprofundar os processos de descentralização, os governos locais podem ser canais efetivos de representação das mesmas. No entanto, também se argumenta que, quando a descentralização política não é acompanhada da transferência de competências e recursos, a capacidade de incidência sobre os problemas mais relevantes da localidade tende a ser limitada.

Palavras-chave: Uruguai, descentralização, representação, municípios.

## More decentralization, more representation? Evidence from Uruguayan municipalities

### Abstract

In 2010, Uruguay began an important decentralization process whose cornerstone was the creation of a third level of government: the municipalities. One of the main objectives of this reform was to strengthen the linkages between citizens and representatives, seeking a greater involvement of citizens in the decision-making process regarding local issues. A decade has passed since its implementation, therefore several important questions arise: Do municipalities work as effective channels of representation and demands? Do citizens succeed in expressing their preferences to representatives and asserting their “voices” in government decisions? This research seeks to answer these questions through the analysis of data from two primary sources. In the first place, we created an original database, which considers more than 4,000 resolutions of municipalities from the Department of Canelones in 2015 and 2016. In the second place, we conducted a survey with 30 mayors. We show that the new local governments have successfully managed to bring citizens and their representatives closer. This has resulted in citizens’ demands often being transformed into government actions. The results allows us to support the thesis that, by deepening the decentralization processes, local governments can be effective channels of representation of citizens demands. However, we argue that when political decentralization is not accompanied by the transfer of both competencies and resources, the influence on relevant problems tends to be limited.

Keywords: Uruguay, decentralization, representation, municipalities.



## Introducción<sup>4</sup>

Ante una nota presentada por la Comisión Vecinal de Estación Atlántida en la que se solicitan apoyos para la realización del desfile de carnaval, el Concejo del Municipio de Atlántida entiende importante apoyar las iniciativas locales que promueven expresiones artísticas identitarias, y resuelve autorizar un gasto para el traslado de los grupos, publicidad rodante, baños químicos y otras necesidades<sup>5</sup>. Por otro lado, el Concejo del Municipio de San Bautista aprueba el gasto para arreglar la entrada del domicilio de un vecino de la localidad, cuyo mal estado le impide trasladarse con la frecuencia necesaria al centro de salud<sup>6</sup>.

Estos son solo dos ejemplos de las resoluciones municipales que empiezan a dictarse a partir de 2010 con la creación de los municipios como tercer nivel de gobierno en Uruguay. En ese año, el país comenzó un proceso de descentralización, enmarcado en la agenda de reforma del Estado del gobierno del Frente Amplio<sup>7</sup>, que tenía como objetivo central fortalecer los lazos entre ciudadanos y representantes, buscando un mayor involucramiento de los vecinos en la toma de decisiones sobre los asuntos locales. La nueva institucionalidad marcó un cambio sustantivo en la dinámica política local, que históricamente se comportó de forma muy centralizada. En los ocho años que han transcurrido desde el comienzo de esta reforma, se ha avanzado significativamente en la municipalización del territorio nacional, aunque resta todavía mucho por recorrer.

En este contexto, existen incipientes pero aún escasos esfuerzos académicos que abordan diversos temas vinculados a este proceso. Por ejemplo, preocupado por los efectos de la municipalización sobre la participación social, FREIGEDO (2015) ha demostrado que las capacidades asociativas de las organizaciones

presentes en los espacios territoriales se combinan con las capacidades institucionales de los distintos municipios para explicar trayectorias divergentes. Desde una mirada más orientada a los efectos de la creación de los municipios sobre las creencias y actitudes de los ciudadanos, ROSENBLATT et al. (2015) ofrecen evidencia empírica que apoya la tesis de que los ciudadanos que pueden elegir representantes a nivel municipal tienen actitudes más positivas hacia la política que aquellos que carecen de esta posibilidad por no estar municipalizado su territorio. La línea de investigación que parece haber suscitado mayor producción refiere a las dinámicas electorales que se vinculan al nuevo marco institucional. Estos trabajos abordan temas diversos, como los efectos de la nueva competencia sobre el sistema de partidos, la participación electoral de los ciudadanos, las características del sistema electoral en el nuevo sistema de gobierno, etc. (CARDARELLO y FREIGEDO, 2016; CARDARELLO et al, 2015; MAGRI, 2010).

En esta investigación, se propone una mirada distinta pero complementaria a lo reseñado, en particular a los trabajos que demuestran efectos positivos de la reforma sobre el comportamiento ciudadano (ROSENBLATT et al. 2015) y las condiciones que explican una mayor participación social en unos municipios respecto a otros (FREIGEDO, 2015). Pese a estos avances, todavía no se ha profundizado en un aspecto central del proceso: ¿Los municipios funcionan como canales efectivos de representación y tramitación de demandas? ¿Logran los ciudadanos manifestar sus preferencias ante los representantes haciendo valer “su voz” en las decisiones de gobierno?

En este sentido, atendiendo las metas democratizadoras de redistribución de poder y de ampliación de los canales de representación de la reforma, se plantea como objetivo principal del

4 La información de este artículo es resultado de un convenio entre el Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay y la Secretaría de Desarrollo Local y Participación de la Intendencia de Canelones.

5 Resolución que consta en Acta del Municipio de Atlántida del 25 de enero de 2016.

6 Resolución que consta en acta del Municipio de San Bautista del 14 de enero de 2016.

7 Partido político de centroizquierda que gobierna el país desde 2005.

trabajo analizar si las tareas que efectivamente son llevadas adelante por los municipios responden a las demandas de los ciudadanos en el territorio. De acuerdo a la investigación realizada, se demuestra que los nuevos gobiernos locales han logrado acercar a ciudadanos y representantes. A su vez, esto ha redundado en que las demandas ciudadanas suelen transformarse en acciones de gobierno en los municipios analizados. Un aspecto complementario del análisis refiere a cuáles son las arenas de políticas en que se traducen esas acciones, es decir ¿sobre qué tipos de asuntos inciden los ciudadanos en las decisiones del gobierno local? Al respecto se argumenta que, dadas las pocas capacidades de decisión que tienen los gobiernos locales como consecuencia del tipo de proceso de descentralización que se ha desarrollado, los temas sobre los que trabajan son mayoritariamente asuntos laterales de la política, no asuntos sustanciales.

Para sustentar empíricamente los argumentos desarrollados es necesaria la sistematización de las demandas emergentes desde los territorios municipalizados y de las respuestas dadas por las autoridades locales. Esta tarea es llevada adelante a través del análisis de una base de datos original, que toma en cuenta más de 4000 resoluciones de los municipios del Departamento de Canelones en los años 2015 y 2016. De acuerdo a nuestro conocimiento, no existe una base de datos similar en la actualidad para ningún municipio. Trabajar con las resoluciones municipales es una opción metodológica que permite tener una mirada objetiva sobre las acciones efectivas de los municipios. Además, y de forma de contar también con una aproximación desde la perspectiva de los actores, este análisis es complementado por una encuesta realizada a los alcaldes (período 2015-2020) de los municipios en cuestión. De esta manera, se busca relevar la apreciación de los principales actores políticos del nivel municipal de gobierno sobre distintos aspectos de la reforma en curso.

El artículo se estructura de la siguiente

forma. En el primer apartado se presentan las características generales del caso, abordando algunos asuntos centrales de la creación del tercer nivel de gobierno en Uruguay. El segundo apartado busca presentar ciertos argumentos principales que vinculan la descentralización con el fortalecimiento de la representación democrática, mientras que en el tercer apartado se presenta el abordaje metodológico. El cuarto apartado está destinado al análisis empírico de los datos recabados, para luego destinar una sección a la discusión del argumento planteado.

### **La creación del tercer nivel de gobierno en Uruguay**

El proceso descentralizador iniciado en el año 2009 en Uruguay se enmarca en uno de los ejes prioritarios de la agenda política del primer gobierno del Frente Amplio: la reforma del Estado. Concebida por el propio presidente Vázquez como “la madre de todas las reformas”, la reforma estatal procuró avanzar en la democratización impulsando un nuevo paradigma del Estado:

Se trata de una transformación democrática e integral del Estado para convertirlo en una estructura participativa, al servicio del ciudadano, en palanca del desarrollo productivo y en escudo de los débiles, y nada tiene que ver con las reformas del pasado (OPP, 2007, p. 5).

Dos grandes capítulos pueden ser identificados en este proceso transformador. Por un lado, se procuró profundizar en la modernización de la gestión del Estado, un esfuerzo que desde el retorno de la democracia en 1985 ha sido emprendido por gobiernos de distinto signo (FILGUEIRA et al. 2003). En este sentido, el gobierno frenteamplista avanzó primordialmente en la incorporación de tecnologías de la información y la comunicación, y de instrumentos asociados al gobierno electrónico<sup>8</sup>. El segundo capítulo de este proceso se asocia a la descentralización y

8 Ello se refleja, por ejemplo, en el desarrollo de sistemas de información para la gestión de políticas públicas (caso del Sistema de Información Integrada del Área Social – SIIAS), o la creación de una agencia especializada en gobierno electrónico (AGESIC).

participación ciudadana, entendidos como ejes democratizadores y de redistribución de poder<sup>9</sup>. La reforma más importante sobre este capítulo ha sido precisamente la creación de un tercer nivel de gobierno, una novedad absoluta en el contexto de un país que desde sus inicios solamente contó con dos niveles gubernamentales.

La ley de Descentralización y Participación Ciudadana N.º 19272<sup>10</sup> (LDyPC) que da origen al tercer nivel de gobierno fue aprobada en 2009. A partir de mayo de 2010, los municipios se conforman por autoridades electas por voto popular. El órgano de gobierno municipal se establece por un quinteto —un alcalde y cuatro concejales— que forman un Concejo Municipal.

La generación de una instancia de gobierno más cercana con los ciudadanos fue fuertemente defendida por el presidente Tabaré Vázquez, aun cuando persistían dudas a la interna del Frente Amplio respecto de la conveniencia de hacerlo. La creación de los municipios, una vez aprobada la ley, siguió diferentes caminos. Por un lado, se dejó abierta la posibilidad de que los intendentes definieran en sus territorios la cantidad de municipios que consideraran convenientes. La opción mínima prevista por la Ley fue conformar municipios en las localidades que tuvieran más de 5000 habitantes o en las dos localidades de mayor población en aquellos departamentos que no contaran con dos localidades con el mínimo de 5000 habitantes establecido (excluyendo la capital departamental). En ese período se crearon en total 89 municipios. Para 2015, determinado por el carácter progresivo de la ley, se crearon municipios en las localidades de más de 2000 habitantes, lo que, junto con nuevas iniciativas de los intendentes departamentales, aumentó el número de municipios a 112.

Siguiendo algunas de las clasificaciones clásicas, se pueden distinguir tres tipos de descentralización: política, fiscal y administrativa (FALLETI, 2005). En el caso del proceso uruguayo,

la nueva reforma avanza fundamentalmente en los aspectos políticos de la descentralización en tanto otorga legitimidad representativa a los líderes políticos locales, ya que los ciudadanos eligen un gobierno integrado por cinco miembros, quienes formaran un Concejo Municipal que funciona como colegiado a la hora de tomar decisiones.

Si bien el proceso marca avances en relación a la autonomía política local, la autonomía fiscal y de capacidad para la gestión de políticas es escasa. El marco institucional no otorga capacidades formales de decisión sobre asuntos fiscales o de provisión de bienes y servicios. En la práctica, esto forma parte de un proceso de negociación entre los municipios y el segundo nivel de gobierno, las intendencias. Si bien la norma prevé funciones en materia de mantenimiento de la vía pública, salud, higiene y medioambiente, las autoridades del segundo nivel de gobierno son las que determinan las características de provisión de los servicios.

Sumado a ello, el marco institucional no prevé la existencia de descentralización fiscal. Los municipios no obtienen ingresos genuinos por el cobro de impuestos y tasas, excepto con acuerdo previo del segundo nivel de gobierno. Esto hace a los nuevos gobiernos fuertemente dependientes de las transferencias de los otros niveles superiores, tanto el departamental como el nacional. Las fuentes de financiamiento previstas son aquellas designadas por el Gobierno Departamental correspondiente, las otorgados por el Poder Ejecutivo a través del Fondo de Incentivo a la Gestión Municipal (FIGM) y los que puedan surgir de acuerdos con organismos internacionales (FREIGEDO et al, 2016).

En síntesis, la ley que crea los municipios deja escaso margen de autonomía de gestión para los gobiernos locales, lo que limita el diseño de políticas genuinamente municipales. La siguiente tabla busca resumir las principales características de la nueva institucionalidad creada.

9 Para profundizar sobre las razones y debate que existieron al momento de aprobación de la Ley de Descentralización y Participación ciudadana véase Freigedo, et al. (2017).

10 La ley puede ser consultada en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19272-2014>.

## Cuadro 1 Características de los Municipios

	Municipio
<b>Actores municipales</b>	a) Alcalde (1) b) Concejales (4) En ambos casos son elegidos por medio del voto directo de los ciudadanos de la localidad
<b>Fuentes de financiamiento</b>	a) Lo que les designe el Gobierno Departamental b) Lo que les designe el Poder Ejecutivo mediante el Fondo de Incentivo a la Gestión Municipal c) Recursos provenientes de acuerdos con organismos internacionales
<b>Autonomía fiscal</b>	Los municipios no cuentan con autonomía fiscal de ningún tipo, están sujetos a negociaciones para el cobro de tasas o impuestos
<b>Mecanismos de participación</b>	a) Rendición de cuentas: los municipios deberán responder anualmente ante la Junta Departamental, dicha rendición será pública b) Audiencias públicas: los municipios deberán presentar un informe anual ante la ciudadanía c) Iniciativa popular local: el 15% de los inscriptos para votar en cada localidad podrán presentar iniciativas, incluida la creación de un municipio d) Art. 5.º "Cada Municipio creará los ámbitos necesarios y los mecanismos adecuados, dependiendo de la temática y de los niveles organizativos de la sociedad"
<b>Competencias y atribuciones</b>	a) Mantenimiento de alumbrado, calles y limpieza b) Medidas necesarias en salud, higiene y protección de medio ambiente c) Promover anteproyectos de decretos para presentar al Gobierno Departamental d) Presentar anualmente rendición de cuentas a la ciudadanía e) Incentivar la participación

Fuente: Elaboración propia en base a la LDyPC.

### La creación de municipios en el Departamento de Canelones

El Departamento de Canelones está ubicado en el sur del país y es el segundo departamento más poblado, luego de la capital, Montevideo. Sus aproximadamente 520 000 habitantes (90% de los cuales viven en zonas urbanas), representan el 15,8% de la población total del Uruguay<sup>11</sup>. El departamento rodea prácticamente en su totalidad a Montevideo. Es así que varias ciudades canarias<sup>12</sup> comparten estrechas dinámicas sociales y económicas con Montevideo, conformando

el área metropolitana de la capital. Canelones contribuye un 9,3% al PBI<sup>13</sup> nacional lo que lo ubica segundo en participación después de Montevideo. Su actividad económica es variada: producción agrícola, industria y servicios, así como turismo, principalmente en la zona costera.

De los 19 departamentos del país, Canelones es uno de los tres departamentos, junto con Montevideo y Maldonado, cuyo territorio está 100% municipalizado<sup>14</sup>. En 2010 a partir de la LDyPC se crearon 29 municipios. En 2013, a partir de demandas ciudadanas, se subdividieron territorios, creando el Municipio de 18 de Mayo

11 Según datos del Instituto Nacional de Estadística a partir del Censo Nacional realizado en 2011.

12 Se denomina *canarios* a los habitantes del departamento como consecuencia de que los primeros asentamientos en la zona fueron realizados en su mayoría por familias provenientes de las Islas Canarias en el Siglo XVIII.

13 Según datos a 2011 del Observatorio Territorio Uruguay de la Oficina de Planeamiento y Presupuesto.

14 La ley establece diferentes formas de crear municipios, lo que dio lugar a un escenario heterogéneo de acuerdo a cada departamento. Para profundizar sobre la temática ver: Cardarello et al., 2016.



(OROÑO, 2017). De esta forma se alcanzó la cifra de 30 municipios. El departamento contiene 30 de los 112 municipios del país lo que representa el 27% del total nacional.

El Gobierno Departamental está en manos del Frente Amplio desde el 2005 (tres períodos), mismo año en que esta fuerza política accede al Gobierno Nacional. A nivel municipal las elecciones del 2015 determinaron que 20 municipios pertenecieran al Frente Amplio, 9 al Partido Nacional y 1 al Partido Colorado.

La relevancia del estudio de las dinámicas municipales en este departamento se justifica por tres razones fundamentales: a) es uno de los tres casos de territorio completamente municipalizado, b) es el departamento con la mayor cantidad de municipios y la segunda circunscripción electoral en importancia y c) el departamento contiene diferencias internas que son, en parte, representativas de la diversidad a nivel nacional. Como tal, si bien no es posible hacer generalizaciones a nivel nacional a partir de este caso, constituye un buen caso para analizar

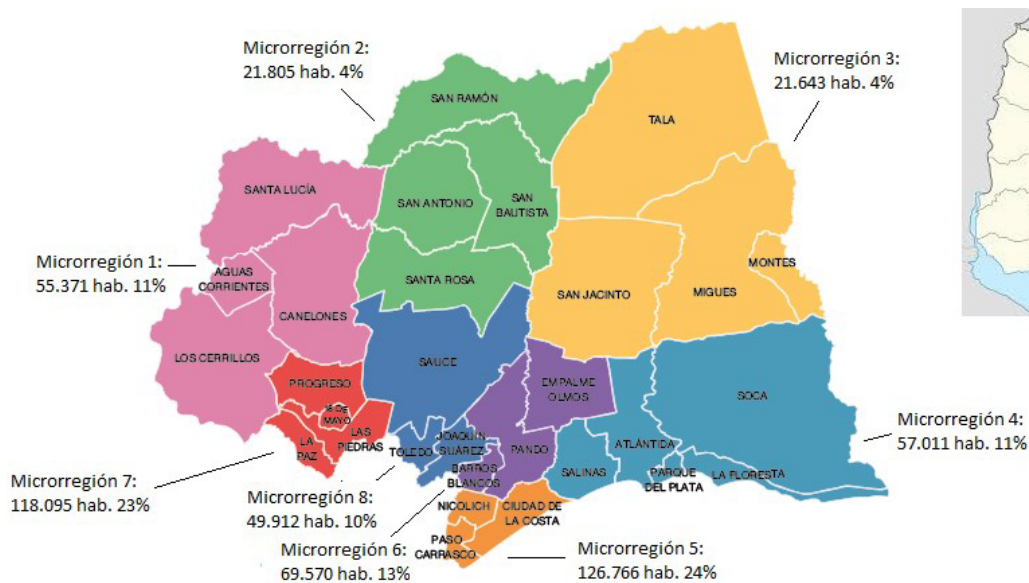
el comportamiento de estas nuevas figuras institucionales.

Las microrregiones<sup>15</sup> ubicadas al norte del departamento (microrregiones 1, 2, 3 y 8) contienen municipios de base rural o semirural. Estos son los municipios con menor desarrollo económico y población más dispersa, lo que los asemeja a otros municipios del interior del país. Las microrregiones costeras (4 y 5) representan dinámicas similares a las de Montevideo, compuestas en gran medida por población de mayor nivel socioeducativo. Se trata además de una población de asentamiento más reciente en la zona como consecuencia de la expansión de la construcción hacia el este de Montevideo. Los municipios comprendidos en las microrregiones 6 y 7 contienen las ciudades más importantes del departamento: Las Piedras, La Paz y Pando.

### Descentralización y representación

Las razones por las cuales los procesos de descentralización se ponen en marcha parten

**Imagen 1**  
**Distribución territorial de los municipios del Departamento de Canelones**



Fuente: Intendencia de Canelones.

15 Las microrregiones son una división administrativa definida por la Intendencia de Canelones cuyo fin está orientado a la planificación municipal, localización de políticas, proyectos, etc.



de enfoques normativos diferentes, y en última instancia la discusión que está por detrás de las iniciativas descentralizadores es el por qué. Es decir, qué es lo que lleva a los actores políticos a modificar instituciones para ceder poder y autonomía a las unidades más pequeñas de gobierno (NAVARRO, 2000; POLLITT, 2005). La descentralización debe ser entendida como una herramienta que persigue objetivos fundados en dos grandes argumentos.

El primer argumento se centra en la búsqueda de eficiencia en la gestión de servicios locales. En este sentido, se considera que los gobiernos locales serán más eficientes que los niveles superiores a la hora de brindar servicios porque tienen mayores posibilidades de conocer los problemas concretos de las poblaciones locales (FINOT 2003; OATES, 1999).

El segundo argumento se basa en los beneficios de la descentralización para mejorar la calidad de la democracia, estableciendo una relación entre esta herramienta y la capacidad de acercar a los ciudadanos a la toma de decisiones públicas. Este acercamiento se puede generar por medio de dos canales. Uno de ellos son los mecanismos de participación ciudadana. Se argumenta que pueden mejorar la democracia ya que son una respuesta a la crisis de los mecanismos tradicionales de representación, planteando una complementariedad entre la democracia representativa y la democracia participativa (SELEE y PERUZZOTTI, 2009; CAMERON, et. al, 2012). Si bien este ha sido uno de los temas centrales de la agenda de investigación sobre la descentralización, no es el objetivo de este artículo analizar los mecanismos de innovación democrática (GURZA e INSUNZA, 2010) que se han generado en los municipios uruguayos.

El segundo canal está basado en la profundización de los procesos de descentralización política, por medio de la apertura de nuevos canales de representación, sobre todo a partir de la creación de nuevos cargos electivos a nivel local (MONTECINOS, 2005; FALLETI, 2005). En este sentido, se

argumenta que profundizar la descentralización política puede generar una mayor legitimidad a la democracia representativa, dado que aporta a la configuración de una legitimidad basada en la “proximidad” (ROSANVALLON, 2008), ya que:

*... la proximidad supone que el más legítimo es aquel gobernante o aquella política que ‘se acerca’ más a la realidad cotidiana, a la experiencia concreta y singular de los ciudadanos. Se muestra especialmente en la exigencia de que los representantes sean ‘hombres comunes’, que compartan las experiencias de los representados y se dejen guiar por la escucha y la empatía (ANNUNZIATA, 2011, p. 58).*

Este argumento se basa en que la cercanía de los representantes locales puede ser la vía más acertada para generar una mayor legitimidad de los procesos democráticos. En este artículo no vamos a demostrar si efectivamente los municipios generan una mayor legitimidad, pero sí se va a discutir —como se planteó en la pregunta— si efectivamente los ciudadanos encuentran en los nuevos gobiernos locales espacios para hacer valer “su voz” en las decisiones de gobierno.

### Abordaje metodológico

Para conocer la dinámica de funcionamiento y representación de los municipios en el departamento se optó por trabajar concretamente con los actos administrativos, es decir, las resoluciones escritas que surgen de las actas del Concejo Municipal. Esas resoluciones constituyen los actos administrativos previstos en el Art. 13 de la Ley N.º 19.272, las mismas no tienen carácter de ley, sino que se caracterizan por ser normas particulares y concretas. Esta estrategia permitió conocer objetivamente cuáles fueron las acciones llevadas adelante por los nuevos gobiernos locales. Para ello se acotó un período de tiempo que fue desde julio de 2015 a setiembre de 2016. En total se analizaron 4088 resoluciones correspondientes a 29 municipios<sup>16</sup>.

16 No se pudo acceder a las actas del Municipio de Aguas Corrientes.

Se observaron las resoluciones en base a ciertas dimensiones de análisis que dieran cuenta de una amplia diversidad de categorías que permitieran identificar si efectivamente los municipios lograban representar los intereses de los ciudadanos, y sobre qué temas y asuntos existía un vínculo entre representantes y representados en los nuevos gobiernos locales. En este sentido, la sistematización organizó cada resolución de acuerdo con las siguientes dimensiones:

### Cuadro 3 Dimensiones de análisis de las resoluciones

<b>Características generales</b>	- Número de resolución - Municipio - Microrregión - Decisión de sustantiva (acciones o políticas) o procesos internos (licencias, suplencias, aprobación de actas previas, etc.)
<b>Dirección de la solicitud</b>	- Solicitud al Municipio (por parte de vecinos u organizaciones sociales) - Solicitud del Municipio (a Intendencia u organismo nacional)
<b>Tipo de apoyo solicitado al municipio</b>	- Financiero - Logístico - Materiales - Comunicación - Institucional - Autorización de servicios
<b>Resolución de la solicitud al municipio</b>	- Apoya - No apoya - No decide
<b>Temas de resolución</b>	- Obras - Vivienda - Poda - Caminería - Recreación y deporte - Ferias y otras actividades productivas - Salud - Educación - Seguridad - Turismo - Alumbrado - Recolección de residuos y limpieza - Seguridad vial y tránsito - Transporte - Cultura - Otro
<b>Lugar de intervención</b>	- Plaza - Parque - Cementerio - Estadio/gimnasio - Plaza de deportes - Calle - Vía Pública - Escuelas - Teatro/Cine - Casa cultural/Centro Cívico - Municipio - Playa, ríos, etc. - Otros

### Cuadro 2

Cantidad de resoluciones por año		
Año	N.º de resoluciones	Porcentaje
2015	1517	37.1
2016	2571	62.9
<b>Totales</b>	4088	100

Fuente: Elaboración propia.

Fuente: Elaboración propia.

Concomitantemente al relevamiento de las resoluciones municipales se realizó una encuesta a los 30 alcaldes sobre su percepción con relación a las siguientes dimensiones: a) principales problemas de la localidad, b) principales asuntos del municipio, c) forma de funcionamiento del Concejo d) tipo de relación con el Gobierno Departamental, e) tipo de relación con el Gobierno Nacional / instituciones con las que se vinculan. Ello nos permitió establecer comparaciones entre los actos formales de gobierno —las resoluciones municipales— y la percepción de las máximas autoridades a nivel municipal.

### Análisis de los datos

En esta sección se presenta una sistematización de los datos relevados a través de la investigación llevada a cabo. Como fue detallado en la sección metodológica, el análisis se basa en 4088 resoluciones de 29 de los 30 municipios del Departamento de Canelones.

En primer lugar, es posible distinguir entre dos grandes grupos de resoluciones que toman los municipios. Por un lado, aquellas que son de tipo administrativo, y por otro están las que se vinculan a temas sustantivos (asuntos concretos de intervención del municipio sobre la realidad local).

Esta perspectiva nos permite identificar que un 25% de las resoluciones refieren a temas administrativos, entendidos como aquellos aspectos vinculados al funcionamiento organizativo y operativo de los municipios<sup>17</sup>. El resto de las resoluciones, un 75%, refiere a temas sustantivos, entendidos como decisiones que se vinculan a intervenciones en distintas áreas de trabajo de los municipios.

En segundo lugar, una de las mayores incógnitas que existen sobre los municipios

y, quizás, una de las mayores incertidumbres desde la ciudadanía es cuál es la función de los municipios y sobre qué temas realizan acciones. La legislación es amplia a la hora de definir los cometidos de los gobiernos municipales, amparando la posibilidad de que la gestión de los nuevos gobiernos locales pueda intervenir en diferentes arenas de políticas.

Es necesario por lo tanto profundizar sobre una sistematización que permita identificar cuáles han sido las áreas de gestión específicas abordadas en forma prioritaria por los municipios. Debido a la posibilidad de que los asuntos abordados por las resoluciones municipales puedan referir a distintos temas al mismo tiempo, el análisis que sigue se basa en categorías que no son mutuamente excluyentes<sup>18</sup>. Estas categorías son definidas teniendo en cuenta los temas clásicos de los gobiernos locales (ver Gráfico 1). Al analizar los datos es posible notar que una buena parte de las resoluciones corresponden al tema “Cultura” (23,2%), seguido por “Ferias” (15%) y “Recreación y deporte” (14%). Bajo la categoría “Cultura” se agrupan resoluciones vinculadas al apoyo a eventos culturales de la localidad, la realización de espectáculos, apoyos a comisiones de escuelas o barriales, a grupos de jóvenes, etc. Dentro de estas resoluciones están también aquellas referidas a la realización de las “fiestas” de las localidades, en donde el municipio juega, generalmente, un importante rol organizativo. Por otro lado, los municipios han adquirido funciones de regulación y mantenimiento de las ferias vecinales, o venta ambulante. En este sentido, es común que se reciban solicitudes para otorgar un nuevo puesto de ventas, o el cambio hacia otro lugar. También varias de las resoluciones están vinculadas a “Recreación y deporte”, en las que el municipio apoya actividades de grupos organizados vinculados al

17 Dentro de la categoría *decisiones administrativas* es posible advertir diferentes tipos. Por ejemplo, existen resoluciones que refieren a la toma de conocimiento de planteos realizados por integrantes de los respectivos concejos municipales o de ciudadanos que asisten a sesiones puntuales a tales efectos. Por otro lado, se identifican resoluciones que atañen a las licencias y a sanciones a funcionarios. También se encuentran aquellas que hacen referencia a la autorización de gastos o compras de materiales de oficina, alteraciones del orden del día, aprobación de órdenes de descargo, entre otras.

18 Por ejemplo, una resolución puede ser categorizada a la vez de “obra pública” y de “cultura” si se trata de la refacción de un teatro.

deporte, muchas veces el apoyo es económico.

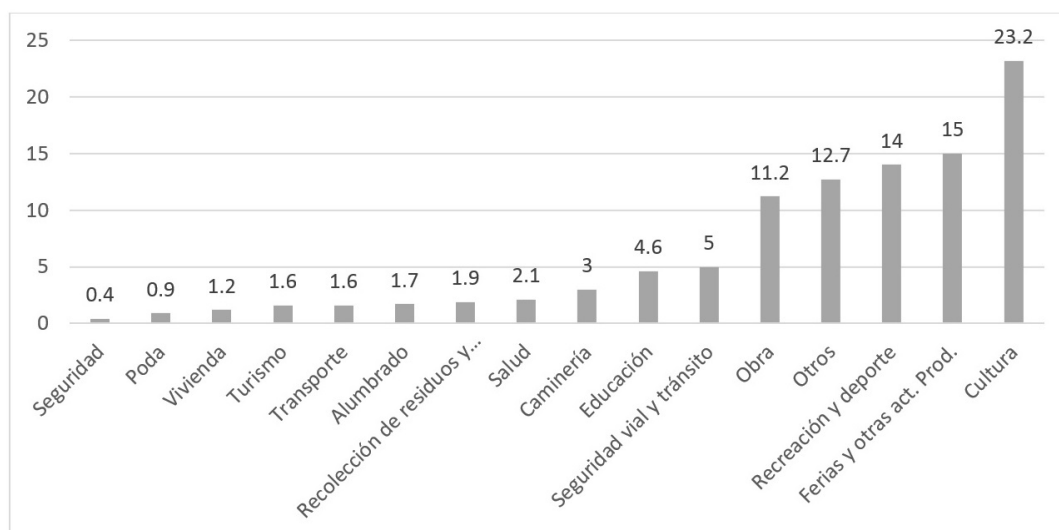
A su vez, llama la atención el bajo número de resoluciones en temas de limpieza, alumbrado o caminería, el denominado “ABC” (alumbrado, barrido y calles). De hecho, solo el 3 % de las resoluciones están orientadas a la caminería, el 1,9 % a la recolección de residuos, mientras que el alumbrado es aún menor con el 1,7%. Históricamente en Uruguay los Gobiernos Departamentales han sido los actores centrales a la hora de presentar dichos servicios, por lo que era de esperar que con la instalación de un gobierno local de menor nivel, se daría una coordinación entre ambos niveles a la hora de cumplir con estas funciones.

En tercer lugar, y teniendo en cuenta que la creación de los municipios tuvo como uno de sus puntos cardinales el oficiar como un canal de comunicación entre los ciudadanos y el Estado, es importante analizar cuáles han sido las solicitudes recibidas por los municipios de parte de las comunidades locales. Al considerar las distintas resoluciones se desprende que un 29% del total se asocia a este tipo de solicitudes, realizadas por parte de vecinos, organizaciones o empresas al municipio mediante notas u otros medios. La información disponible permite distinguir entre aquellas demandas que

explícitamente dan cuenta de un origen externo al Concejo Municipal (ya que mencionan a algún actor externo) y las que no tienen una mención de este tipo (por lo que se asume que son originadas por los miembros del Concejo Municipal). Con respecto a las demandas motivadas por actores externos, existen dos mecanismos posibles para que lleguen al Concejo Municipal: la presentación directa a través de notas escritas por parte del actor externo o en una audiencia en el municipio, o indirecto, por medio de un concejal que eleva la demanda. No obstante, la información con que contamos no es suficiente para realizar tal distinción a nivel empírico.

Profundizar en este tipo de demandas es necesario para entender si efectivamente la creación de municipios acercó a los ciudadanos a sus representantes. Un punto clave es conocer de qué forma esas solicitudes son tratadas por parte de los municipios de forma de determinar cuál es su receptividad frente a las demandas sociales. Los datos dan cuenta de una amplia disposición para llevar a cabo las solicitudes planteadas por la sociedad. Durante el período analizado, el 81% de las solicitudes contaron con el apoyo del municipio, es decir, se resolvió el pedido de forma favorable para el solicitante. Menos del 5% tuvieron una resolución negativa. En el caso

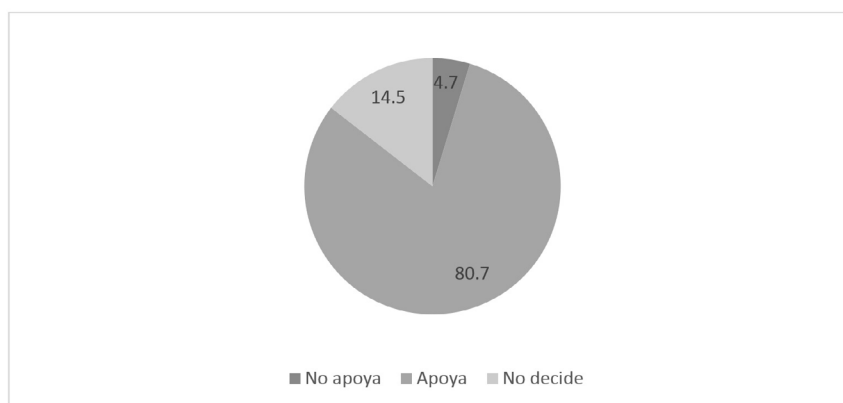
**Gráfico 1**  
**Resoluciones municipales según tema**  
**(porcentajes, categorías no excluyentes)**



Fuente: Elaboración propia.

## Gráfico 2

### Resoluciones de solicitudes al Municipio



Fuente: Elaboración propia.

de las solicitudes rechazadas, generalmente los argumentos se basan en la falta de recursos por parte del municipio, en que se tratan de cuestiones que exceden a la competencia del gobierno local, o que incumplen con la normativa. Las resoluciones sin decisión implican el pasaje a una comisión para su estudio y una posterior decisión.

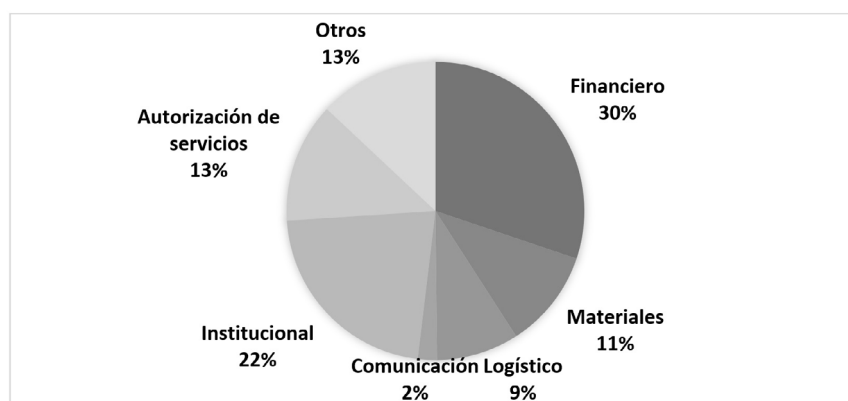
En cuanto a los tipos de solicitudes realizadas a los municipios, un 30% refiere a diversos tipos de apoyos financieros para realización de eventos u otras actividades, un 22% refiere a apoyos institucionales, como declarar de interés alguna actividad o promocionar cierto evento cultural

o deportivo. Otras solicitudes implican la autorización de servicios (ej. puestos en la feria) o el apoyo con diversos tipos de materiales.

Al diferenciar el porcentaje de aprobación de demandas por tipos de apoyos solicitados, se constata que el apoyo tiende a ser ampliamente favorable en todos los casos con excepción de la categoría “otros”. El análisis de las no decisiones y rechazos en esta categoría residual da cuenta de que las razones por las cuales el porcentaje de aprobación es menor que en el resto son variadas: pedidos más complejos, falta de competencias, falta de recursos, o que implican cesión de derechos<sup>19</sup>, etc.

## Gráfico 3

### Solicitud al municipio por tipo de apoyo (porcentaje)



Fuente: Elaboración propia.

19 Por ejemplo, ante el pedido de cesión definitiva de un predio por parte de una asociación civil de adultos mayores, el municipio de Ciudad de la Costa decidió negar tal solicitud entendiendo que la política de cesión a nivel municipal debe ser de comodato y no definitiva (Res. 408/2015 del 17/9/15 – Municipio de Ciudad de la Costa).



**Cuadro 4**  
**Resoluciones según tipo de demandas**  
**(en porcentajes)**

	Apoyo financiero	Apoyo logístico	Apoyo material	Apoyo institucional	Autorización de servicios	Apoyo en comunicación	Otros apoyos
<b>Apoya</b>	93,4	86,1	86	89,1	77,1	100	48,4
<b>No apoya</b>	4,1	7,4	4,7	3	7	0	5,1
<b>No decide</b>	2,5	6,5	9,3	7,9	15,9	0	46,5

Fuente: Elaboración propia.

Estos datos sugieren cercanía entre municipios y vecinos, y parecen indicar el afianzamiento del tercer nivel de gobierno entre la ciudadanía. El hecho de que los vecinos se dirijan a esta institución para tratar los temas descritos más arriba da cuenta de que visualizan al municipio como un espacio válido a la hora de buscar una solución a sus problemas. Por otra parte, los datos podrían implicar cierta sustitución del organismo al cual se le realizan pedidos. Es razonable suponer que al captar estas demandas, los municipios estarían remplazando a la Intendencia como espacio para plantear estos temas, tradicional receptora de todas las demandas sociales locales. De todos modos, son necesarios futuros estudios para corroborar empíricamente esta intuición.

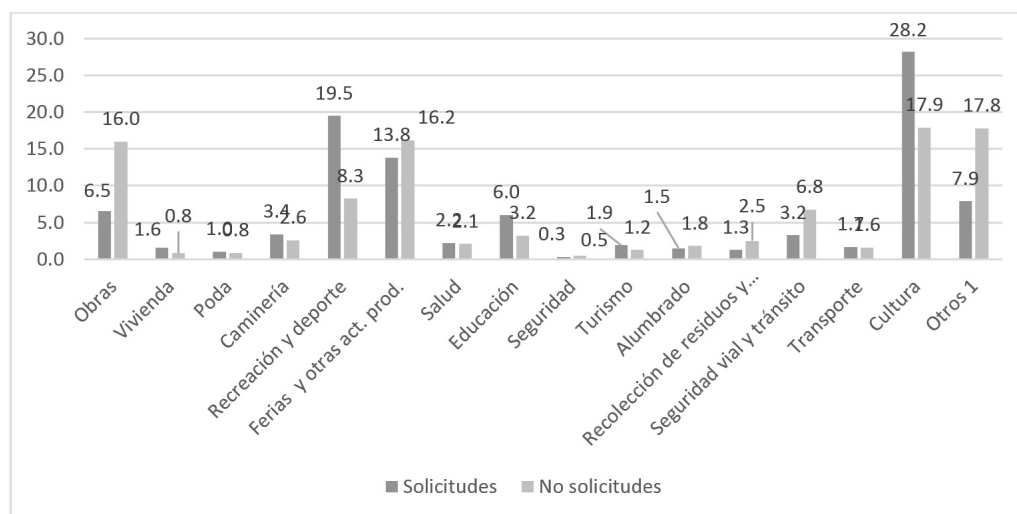
Otro corte de especial interés para caracterizar el trabajo que se está llevando adelante en los municipios refiere a los temas que nuclean las solicitudes realizadas por la ciudadanía. La mayoría de las solicitudes se asocian a temas vinculados con la cultura (28,2%). Siguen en orden de recurrencia demandas sobre recreación y deporte (19,5%), y en tercer lugar ferias y otras actividades productivas (13,8%). Algunos temas tradicionalmente asociados a asuntos locales tienen muy pocas solicitudes asociadas. Este es el caso caminería (3,4%), recolección de residuos y limpieza (1,3%) y poda (1%), por ejemplo.

Teniendo en cuenta que la creación de los municipios buscó acercar a los ciudadanos a

sus representantes, cabe preguntarse si existe correspondencia entre los temas privilegiados en las resoluciones municipales vinculadas a solicitudes ciudadanas y las resoluciones que emergen directamente de los concejos municipales. El Gráfico 4 presenta esta comparación y da cuenta de que en algunos temas existen diferencias relevantes. Por ejemplo, la proporción de solicitudes ciudadanas vinculadas a temas culturales es del 28,2%, mientras que dentro de las resoluciones de los concejos municipales no vinculadas a solicitudes ciudadanas los temas culturales representan un 17,9%. Los temas de recreación y deporte también tienen un peso superior entre las inquietudes de los ciudadanos que dentro de las resoluciones de los concejos municipales. Un 19,5% de las resoluciones asociadas a solicitudes ciudadanas trataron sobre estos temas, mientras que dentro de las resoluciones puramente vinculadas a los concejos municipales lo hizo solamente un 8,3%.

Finalmente, también es posible identificar temas con mayor peso relativo entre las preocupaciones de los concejales que de las personas y organizaciones que realizan solicitudes. Entre estas, destacan las obras, ya que un 16% de las resoluciones no asociadas a solicitudes ciudadanas se vinculan a obras mientras que solamente un 6,5% de las solicitudes ciudadanas refieren a este tema. En definitiva, la comparación del peso relativo de los temas de las resoluciones asociadas y no asociadas a solicitudes

**Gráfico 4**  
**Solicitudes ciudadanas vs. resoluciones no asociadas a demandas ciudadanas según temas (porcentajes, categorías no excluyentes)**



Fuente: Elaboración propia.

ciudadanas da cuenta de que existen algunas diferencias entre los temas privilegiados por la ciudadanía y por los concejos municipales. Si se complementa esta situación con el alto porcentaje de solicitudes ciudadanas apoyadas por los municipios, se puede concluir que la ciudadanía cumple un rol importante en la definición de la agenda municipal y que las autoridades son receptivas a las demandas ciudadanas. Por otra parte, el análisis de los temas abordados a nivel general por los concejos municipales arroja un panorama en donde los municipios se ocupan de temas que podrían caracterizarse como de segundo orden. Esto es, temas no asociados a los principales servicios públicos tradicionalmente vinculados a los gobiernos locales. El escenario presentado se caracteriza por municipios que trabajan mayoritariamente sobre temas culturales y de recreación y en mucha menor medida sobre temas como recolección de residuos, caminería, alumbrado, etc. Además, el análisis cualitativo de las resoluciones demuestra que las resoluciones sobre cultura y recreación se asocian a microintervenciones de escaso presupuesto, no a una efectiva descentralización de este tipo de temas a nivel municipal. Esta realidad puede explicar la proliferación de las resoluciones de

este tipo.

La creación de los gobiernos locales también tuvo entre sus objetivos el oficiar de nexo entre los ciudadanos y los otros niveles de gobierno, fortaleciendo las relaciones intergubernamentales. Por lo tanto, es importante conocer los temas y la frecuencia en que los municipios solicitan colaboración de los otros niveles de gobierno para realizar sus actividades. Del análisis de las distintas resoluciones municipales se desprende que los municipios realizan pedidos a entes públicos, la intendencia departamental, ministerios o empresas públicas, entre otros. Concretamente, el 6% de las resoluciones realizadas por los municipios refiere a algún tipo de solicitud por parte de los municipios a otras instituciones: 5% refieren a solicitudes dirigidas hacia el gobierno departamental y 1% a solicitudes dirigidas a organismos de nivel nacional. Este número puede resultar relativamente bajo en comparación a lo esperado, ya que era presumible que el nivel de relaciones intergubernamentales fuera más denso dado el rol articulador que pudieran cumplir estos nuevos gobiernos locales. De todas formas, en este artículo no nos centramos en las comunicaciones informales que se pueden dar

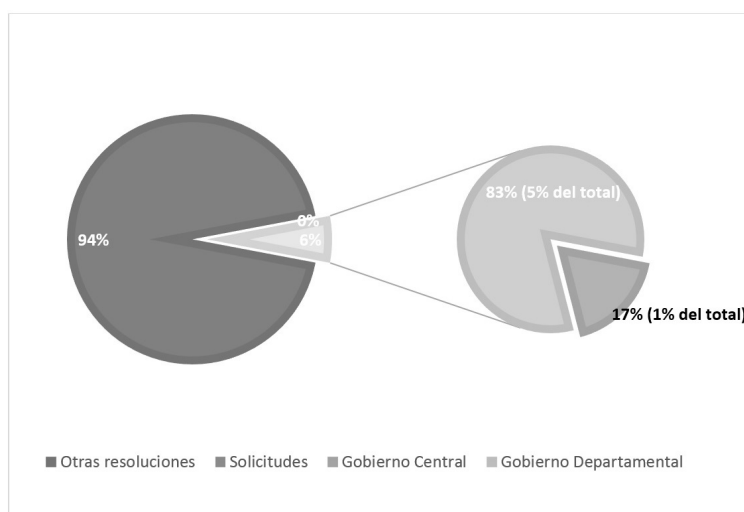
## Cuadro 5

### Ejemplos de resoluciones

Tipo de resoluciones	Ejemplo	Municipio	Resolución - Fecha
Administrativa - Planificación financiera	Destinar hasta el 40% del presupuesto municipal para el apoyo a instituciones sociales, deportivas y culturales de la zona.	18 de mayo	Res. 13/2015 – 27/10/15
Apoyo a actividades recreativas	Apoyo financiero para la realización de actividades en el marco del “Día del niño”.	Parque del Plata	Res. 91/2015 – 3/8/15
Solicitud del Municipio a una entidad Nacional	Realización de gestiones frente al Banco República para la instalación de un cajero electrónico.	Montes	Res. 38/2015 – 29/10/15
Solicitud del municipio al gobierno departamental	Reparación de señalización vial frente a escuela.	Soca	Res. 29/2016 – 11/5/16
Solicitud al municipio	Grupo de artes marciales solicita apoyo para participar de campeonato en Lima, Perú.	San Jacinto	Res. 9 de Acta 18/16 – 19/8/16

## Gráfico 5

### Solicitudes del Municipio



Fuente: Elaboración propia.

entre los diferentes niveles de gobierno, lo que aparece como una arista interesante a explorar.

Por otro lado, esta investigación también buscó comparar las diferencias y similitudes entre la percepción de los actores locales de gobierno y los actos de gobierno efectivos (resoluciones). Para esto se realizó una encuesta a los 30 alcaldes de los gobiernos municipales. En este sentido, la información obtenida a partir del análisis de las resoluciones presenta un interesante contraste respecto de las expectativas y la percepción de los alcaldes sobre la gestión de sus municipios. Al ser consultados por el tipo de expectativas que tuvieron al momento de ingresar al cargo, los alcaldes suelen responder en su mayoría que

se orientaban a la mejora de los servicios en la localidad (69%). En otros casos, se hace referencia a la autonomía municipal, la participación, la inclusión social y el funcionamiento del municipio. El cumplimiento de expectativas y sus características sugiere que, en general, los alcaldes identifican una mejora en los servicios en el territorio a partir de la gestión de los municipios.

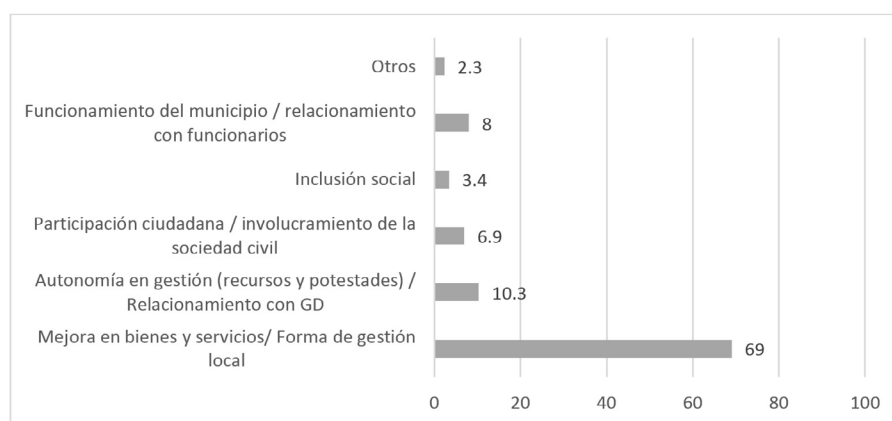
En relación a la discusión sobre el objetivo de la descentralización como herramienta, surge que los alcaldes perciben que su función debe estar más cercana a mejorar los bienes y servicios que se brindan, es decir, la calidad o eficiencia en la gestión, que a generar canales de participación

ciudadana (solamente un 6,9% responde espontáneamente en este sentido).

Por otra parte, cuando son consultados por la prioridad de los temas en su localidad, es posible notar la alta relevancia dada a asuntos como: caminería, educación, seguridad vial y tránsito, y recreación y deporte. Este es un dato que contrasta con los temas sobre los cuales los municipios toman decisiones, dado que se trata

de temas que aparecen generalmente asociados a otros niveles de gobierno, con excepción de recreación y deporte. Ello parece indicar una distancia entre los asuntos que los alcaldes identifican como relevantes para su localidad, pero que sin embargo tienen pocas posibilidades de intervención, ya sea porque no son de su competencia o porque no tienen los recursos humanos y financieros para realizarlos.

### Gráfico 6 Principal expectativa de los alcaldes al asumir el cargo (%)



### Cuadro 6 Prioridad de los principales temas y acciones

Prioridad	Cultura	Ferias y otras actividades productivas	Recreación y deporte	Seguridad vial y tránsito	Educación	Caminería
Baja	0	0	0	0	0	3
Media baja	23	7	10	6	7	3
Media	33	50	20	27	23	17
Media alta	44	23	40	30	20	13
Alta	0	13	30	<b>37</b>	<b>50</b>	<b>64</b>
Ns/Nc	0	7	0	0	0	0
Totales	100	100	100	100	100	100

### Cuadro 7 Principales demandas de los vecinos según temas

Temas	% Percepción de principal demanda de vecinos
Caminería/calles	29,9
Recolección de residuos y limpieza	21,8
Alumbrado	18,4
Obras	4,6
Cultura	2,3
Otros (incluidos: salud, transporte, turismo, recreación y deporte)	23,0

Fuente: Elaboración propia.

En línea con lo antedicho, los alcaldes identifican a los temas de caminería, limpieza y alumbrado como los más demandados por los vecinos, servicios públicos normalmente asociados a las competencias de los Gobiernos Departamentales.

Sin embargo, cuando esta percepción se compara con las solicitudes de los vecinos que llegan al municipio y que tienen una resolución (a favor o no), se puede apreciar que dichas solicitudes están sobre todo orientadas a cultura, deporte y recreación. Por tanto, existe una distancia entre la percepción sobre los temas que son prioritarios para la ciudadanía y las solicitudes, al menos las formales, que los vecinos acercan al municipio.

### **Discusión y conclusiones**

Este apartado está destinado a discutir los argumentos centrales de la investigación. En este sentido, los datos analizados permiten indicar que los nuevos gobiernos funcionan como canales de ingreso y atención de demandas de los ciudadanos. Esto se refleja no solo en la alta proporción de demandas de ciudadanos en relación al total de actos de gobierno de los municipios, sino también en el hecho de que más del 80% de dichas demandas fueron aprobadas por los Concejos Municipales.

Vinculado a este punto, es importante destacar que las demandas ciudadanas fueron determinantes a la hora de orientar la agenda de gobierno de los municipios. Como fue señalado más arriba, existen diferencias importantes en la distribución de los temas abordados por los concejos sin incidencia de otros actores y los temas planteados por los ciudadanos. Por ejemplo, se constató que los temas culturales, así como los de recreación y deporte ocupan un rol más destacado entre las preocupaciones ciudadanas que entre las de los concejos. Por su parte, los concejos prestan mayor atención relativa a temas de seguridad vial y tránsito, así como a obras que los ciudadanos.

Todo lo anterior permite abonar la tesis de que, al profundizar los procesos de descentralización, los gobiernos locales pueden ser canales efectivos de representación de las demandas ciudadanas. De todas formas, esta alta aceptación de demandas se ha dado en temas que se podrían considerar como “laterales” de la política, dado que los municipios están limitados para actuar sobre temas sustanciales y preocupaciones centrales de los actores locales. El tipo de demandas de las cuales se trata podría llevar a discutir respecto de la calidad de dicha representación que se logra con este tercer nivel de gobierno. Esto es consecuencia del tipo de proceso de descentralización que se ha desarrollado, ya que generó una mayor autonomía política por medio de la apertura de nuevos canales de representación, pero sin profundizar en dicha autonomía ni en los asuntos fiscales ni de gestión de políticas.

En ese marco, resulta interesante reflexionar sobre posibles desenlaces futuros de la descentralización en el nivel municipal. En la medida en que se han creado nuevos actores con legitimidad política, los alcaldes, así como espacios de representación e interacción entre representantes y representados, es factible un aumento de la presión por un mayor manejo de recursos y asunción de nuevas competencias. Ello por supuesto no está exento de conflictos, en al menos tres sentidos. En primer lugar, en cuanto a las relaciones intergubernamentales y el juego de poder entre los niveles de gobierno, particularmente entre el nivel departamental y municipal, en tanto es desde el segundo nivel desde donde es esperable que los municipios puedan nutrirse de nuevas competencias. En segundo lugar, en tanto los cargos de representación del tercer nivel pueden volverse crecientemente atractivos para la configuración de carreras políticas. Por último, en el vínculo entre representantes y representados en tanto un mayor manejo de recursos puede afectar la cercanía y la facilidad para tramitar demandas evidenciada hasta el momento.



## Referencias bibliográficas

- ANNUNZIATA, Rocío. “Proximidad”, representación y participación. El Presupuesto Participativo en Argentina”. In: *Iconos - Revista de Ciencias Sociales*, vol. 40, 2011, p. 57-70.
- CAMERON, Maxwell.; HERSHBERG, Eric.; SHARPE, Kenneth. “Voice and consequence: direct participation and democracy in Latin America”. In: CAMERON, M.;HERSHBERG, E.; SHARPE, K. (Eds.). *New institutions for participatory democracy in Latin America*. US: Palgrave Macmillan, 2012, p. 1-20.
- CARDARELLO, Antonio.; ABRAHAN, Manuela.; FREIGEDO, Martín.; VAIRO, Daniela. “Mucho ruido...y algunas nueces. Los vaivenes de la descentralización en la administración Vázquez (2005-2010)”. In: NARBONDO, Pedro.; MANCEBO, Esther. (Eds.). *Reforma del Estado y políticas públicas de la Administración Vázquez: acumulaciones, conflictos y desafíos*. Montevideo: ICP-CLACSO-Fin de Siglo, 2010, p. 54-74.
- CARDARELLO, Antonio.; FREIGEDO, Martín. “El escenario subnacional en transformación: las reformas institucionales y su impacto en la configuración del mapa político local en Uruguay”. In: *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, vol. 25, nº 1, 2016, p. 157-181.
- FALLETI, Tulia. “A Sequential Theory of Decentralization: Latin America cases in comparative perspective”. In: *American Political Science Review*, vol. 99, nº 3, 2005, p. 327-346.
- FILGUEIRA, Fernando.; GARCÉ, Adolfo.; RAMOS, Conrado.; YAFFÉ, Jaime. “Los dos ciclos del Estado uruguayo en el Siglo XX”. In: ICP (Ed.). *El Uruguay del Siglo XX. La Política*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003, p. 173-204-204.
- FINOT, Iván. *Descentralización en América Latina: cómo hacer viable el desarrollo local*. Santiago de Chile: ILPES-CEPAL, 2003.
- FREIGEDO, Martín *¿Por qué unos más y otros menos? Los incentivos para crear mecanismos de innovación democrática en los municipios uruguayos*. Tesis (Doctorado de Investigación en Ciencias Sociales), FLACSO, México, 2015.
- FREIGEDO, Martín.; ABRAHAN, Manuela.; MILANESI, Alejandro. “Reyes que no reinan: los avances a nivel municipal en el gobierno de Mujica”. In: BENTANCUR, Nicolás; BUSQUETS, José. (Eds.). *El decenio progresista. Las políticas públicas, de Vázquez a Mujica*. Montevideo: ICP, 2016, p. 351-373.
- FREIGEDO, Martín; MILANESI, Alejandro; FUENTES, Guillermo. “Invirtiendo la secuencia: el proceso de descentralización uruguayo bajo gobiernos de izquierda (2005-2015)”. In: *RIEM*, vol. 16, 2017, p. 53-78.
- GURZA, Adrián.; INSUNZA, Ernesto. “Precisiones conceptuales para el debate contemporáneo sobre la innovación democrática: participación, controles sociales y representación”. In: GURZA, Adrián.; INSUNZA, Ernesto. (Eds.). *La innovación democrática en América Latina. Tramas y nudos de la representación, la participación y el control social*. México DF: CIESAS - Universidad Veracruzana, 2010, p. 19-80.
- MAGRI, Altair. “Descentralización municipal en Uruguay: El estreno de un nivel de gobierno que no entusiasmó a la ciudadanía”. In: *Revista Iberoamericana de Estudios Municipales*, vol. 2, 2010, p. 83-110.
- MONTECINOS, Egon. “Los estudios de descentralización en América Latina: una revisión sobre el estado actual de la temática”. In: *Revista Eure*, vol. 31, nº 93, 2005, p. 77-88.
- NAVARRO, Clemente. “El sesgo participativo. Introducción a la teoría empírica de la democracia participativa”. In: *Revista de Sociología*, vol. 61, 2000, p. 11-37.

OROÑO, Abel. “Canelones con salsa Orsi: las elecciones departamentales y municipales 2015”. In: CARDARELLO, Antonio.; FREIGEDO, Martín. (Eds.). *Los desafíos de un cambio. Elecciones Departamentales y Municipales*, Montevideo: CI-ICP, 2017, p. 66-104.

POLLITT, Christopher. “Decentralization: a central concept in contemporary public management”. In: FERLIE, Ewan.; LYNN, Laurence.; POLLITT, Christopher (Eds.). *The Oxford Handbook of Public Management*. New York: Oxford University Press, 2005, cap. 16.

OPP. *Memoria 2007*. Montevideo : OPP, 2007.

ROSANVALLON, Pierre. *La légitimité démocratique. Impartialité, réflexivité, proximité*. Paris: Seuil, 2008.

ROSENBLATT, Fernando.; BIDEGAIN, Germán.; MONESTIER, Felipe; PIÑEIRO RODRÍGUEZ; Rafael. “A Natural Experiment in Political Decentralization: Local Institutions and Citizens’ Political Engagement in Uruguay”. In: *Latin American Politics and Society*, vol. 57, nº 2, 2015, p. 91-110.

SELEE, Andrew.; PERUZZOTTI, Enrique. *Participatory innovation and representative democracy in Latin America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.

# De um problema (estético) à uma economia (estética): notas introdutórias sobre a moda e suas fronteiras

Henrique Grimaldi Figueredo <sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo traça algumas considerações introdutórias sobre a moda quanto fenômeno social. Discutida inicialmente como um problema de caráter estético, recuperamos diálogos teóricos que irão inscrever - *a posteriori* - a moda como objeto sociológico e apontar questões que lhe são pertinentes a partir de fins do século XIX. De sua incursão como objeto de estudo nas ciências humanas às suas aproximações com a arte, estas notas introdutórias objetivam cartografar visões prismáticas sobre a moda que nos permitam compreender, ao fim, sua entrada categórica num outro tipo de capitalismo e a conformação de suas expressões como um híbrido estético-econômico. Para tanto discutimos brevemente as questões de estilização do cotidiano e o duo arte-moda como ferramenta de marketing.

Palavras-chave: moda; ciências sociais; economias estéticas.

## From an (aesthetic) problem to an (aesthetic) economy: introductory notes on fashion and its borders

## Abstract

This article points out some introductory considerations about fashion as a social phenomenon. Initially discussed as a aesthetic problem, we recover theoretical dialogues that will inscribe fashion as a sociological object and point to questions that are relevant to it from the end of the 19th century. From it incursion as an object of study in the human sciences to it approximations with art, these introductory notes aim to map prismatic visions about fashion that allow us to finally understand it categorical entry into another type of capitalism and the conformation of it expressions as an aesthetic-economic hybrid. For this, we discuss the issues of everyday life aesthetization and the art-fashion duo as a marketing tool.

Keywords: fashion; social sciences; aesthetic economies.

---

1 Doutorando em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

## Introdução

Dentre as alterações sociais e na teoria que demarcaram a chamada virada cultural dos anos 1980, uma em específico nos interessa pela sua complexidade e por sua ativa participação nos modos de vida contemporâneos: as relações cada vez mais intrínsecas entre economia e estética. Reflexo de um conjunto de fatores, a conformação das economias ou mercados estéticos pode ser interpretada como um sintoma ou consequência das variações do capitalismo em uma modernidade avançada, sofrendo uma dilatação de suas características de modo a englobar e participar de novas equações do mundo social. Esta terminologia, isto é, as economias estéticas, atrela-se a mudanças fundamentais do contemporâneo como a emergência de um capitalismo artista e novos padrões de consumo. Neste encerto pontuaremos brevemente sobre algumas questões pertinentes para a clarificação deste fenômeno, descrevendo suas origens e como se comportam as chamadas economias estéticas da moda contemporânea.

Esse texto - como seu próprio título denuncia - assume um caráter introdutório e será trabalhado através de uma revisão bibliográfica, agenciando diversos e, em determinadas ocasiões, inesperados autores que nos auxiliem a traçar uma genealogia das discussões que tangenciam a moda sob a ótica das ciências sociais. Das noções iniciais traçadas no século XIX sobre a moda e seu papel social ao fenômeno de estetização econômica no contemporâneo, um longo caminho é percorrido: a rarefeita atenção dada pelo universo filosófico e sua incursão nas ciências humanas; os processos de estilização ou estetização do cotidiano; a consolidação de um pensamento moderno que focaliza a moda como constructo socialmente interessado; o duplo moda-marketing; seus valores simbólicos. Eis, portanto, mais um convite a se pensar conjuntamente a moda e seus diversos prismas do que um texto conclusivo que ofereça ao leitor possíveis fechamentos. A moda como problema sociológico é multifacetada, multidimensional

e multirelacional: a um só tempo trabalha pela construção de identidades e participa de uma economia das imagens; simultaneamente diferencia e equaliza; demarca classe e a pulveriza (no contemporâneo).

Oferecemos aqui um texto lacunar que não possui a pretensão de compreender em totalidade um fenômeno, mas sim fornecer pistas preliminares e disparadoras de outros pensamentos e problematizações. Mais que um caminho com objetivos específicos, uma viagem perene e contínua - cacofônica, decerto - onde a paisagem teórica nos interessa mais que seu hipotético fim.

## Moda, um problema estético

Até recentemente a moda recebeu pouca, se não, nenhuma atenção por parte dos filósofos da estética. A estética, formalizada tradicionalmente a partir do trabalho do alemão Immanuel Kant, ratifica uma distância entre o universo espiritual da arte e o mundano, concebendo a disciplina estética como inerente “exclusivamente ao universo das artes, claramente distinto do mundo das artesanias” (NEGRIN, 2012, p. 43). A exclusão estética do vestir e de suas experimentações plásticas tem sido, todavia, desafiada por diversos teóricos que argumentam e defendem a incursão da moda sob uma lógica aproximativa, permitindo em contrapartida a utilização de uma metodologia de análise própria à história social da arte e discussões relativas no que concerne às suas causalidades e desdobramentos sociais. Anne Hollander argumenta que,

Vestir-se é uma forma de arte visual, uma criação de imagens que tornam-se visíveis em si como meio. O aspecto mais importante do vestir-se é a forma como este manifesta-se em aparência, todas as outras considerações serão assim ocasionais e condicionais (HOLLANDER, 1993, p. 311).

Se na modernidade os regimes visuais são redimensionados a partir do surgimento de outras experiências - em sua maioria relacionadas

aos novos modos de vida na urbe - questões que ocasionalmente possuíam restrita penetração ou diferenciação - como o vestir-se - tonam-se agora centrais. A massificação dos métodos de produção oriundos da mecanização e industrialização do século XIX, transfigura-se em um barateamento dos custos que aditado à consolidação da vida burguesa citadina culminam na ascensão de questionamentos até então inauditos. O recém-inaugurado *flâneur*, isto é, o homem moderno da tradição baudelairiana, que perambula pela cidade descobrindo-a, será também o homem que desenvolve preocupações de caráter estético: o ver e o fazer-se ver tornavam-se motes da modernidade. Entre as amplas avenidas e parques, veias abertas do novo urbanismo novecentista, o pequeno burguês dedica-se ao lazer desinteressado e ao ócio existencial, pela primeira vez traços significantes desta nova identidade. Os mundos do trabalho, antes centralizadores nas sociedades, tornam-se aportes para as experiências que lhe são externas: o trabalhador que antes resumia sua rotina entre a fábrica, a casa e a igreja, agora vê-se tentado a acessar estas novas espacialidades urbanas e ao experencia-las desenvolve uma outra teatralização. A roupa de domingo, indumentária reservada apenas aos dias santos, é ativada também para os passeios nos bulevares, na ida ao teatro, nas casas de chá. O vestir-se das classes trabalhadoras, até então funcional, torna-se também estruturalmente estetizado (JOHNSTON, 2009).

Karen Hanson em seu artigo “*Dressing Down, Dressing Up: The Philosophical Fear of Fashion*” (1993), sugere que é esta corporalidade que a roupa adquire - sendo fundamentalmente um objeto da cultura - uma das razões centrais que levam a filosofia a negligenciar a moda. Em sua visão, a inescapável conexão entre o vestir-se e o corpo representa a tensão direta às aspirações da estética em transcender os interesses e desejos objetivos do sujeito moderno.

A moda exige uma atenção às ilusões encarnadas no vestir. A última coisa que a alma esquece é sua conexão com este corpo, (...), portanto, a atenção à roupa é inseparável da atenção ao corpo - assim,

quando os tecidos, metais e pedrarias são utilizadas no ato de vestir-se, suas características estéticas estão parcialmente relacionadas a este corpo - talvez advenha daí o incômodo dos filósofos em apreciar e aceitar este estado das coisas (HANSON, 1993, p. 234, tradução nossa).

Ao negar à dimensão estética seu caráter puramente abstrato e transcendental, Hanson realinha suas qualidades plásticas à sua manifestação física, reagrupando conceitualmente suas medidas. Assim, ao complexizar o campo estético com a inerência de uma dada materialidade - materialidade esta que está submetida a um sem fim de fatores sociais, políticos, econômicos, sensíveis - Hanson alinha seu argumento às metodologias de Hollander, ratificando a roupa e o vestir-se como ato estético-político, disparador de discursos e narrativas até então ignorados. Esta medida de reconciliação pode ser clarificada no argumento de Hollander, que aproxima a moda ao mundo intelectualizado da arte e de seus desdobramentos e debates estéticos,

A moda é então como a arte moderna, porque suas mudanças formais ilustram a ideia do processo em um remover conceitual, como a arte moderna também o fez; é sempre um modo de representação. A moda produz sua própria sequência imagética em seu próprio meio formal, portanto possui sua própria história; não criando apenas um espelho direto de fatos culturais (HOLLANDER, 1994, p. 15, tradução nossa).

Ao compreendermos a moda - seus agentes, seus objetos e suas manifestações - como uma unidade integrante do campo sociocultural, não apenas respondendo visualmente a este mas sendo também produtora de sua realidade; os mundos da moda - assim como os mundos da arte de Howard Becker (1982) - passam a ser ativados em diferentes prismas. A passagem da questão estética - na moda - da filosofia às ciências sociais encontra-se no momento em que artistas e intelectuais empenham-se em desvendar as dinâmicas da modernidade no



fluxo de uma cultura urbana de uma sociedade industrial (BUENO, 2006). Esta transição pode ser vislumbrada a partir dos trabalhos de Gabriel Tarde, Georg Simmel e Thorstein Veblen, criadores da “primeira chave para pensar a moda no mundo capitalista e industrializado, a teoria da distinção social” (BUENO, 2006, p. 10). Deslocando posteriormente o debate teórico da distinção social para a questão dos estilos de vida, a moda - e sua função estética - arrola-se ao mundo das coisas palpáveis, compondo parte consideravelmente importante da estrutura social. Da intangibilidade à materialidade das discussões, a moda torna-se objeto sociológico de análise e tangencia neste processo questões problemáticas como sua circulação, monetarização de suas relações e seu papel na simbolização e construção de identidades móveis.

Nancy Troy aponta que o teor estético deste universo ao contrário de postulá-lo sob uma dada abstração, reforça suas conexões com o mundo dos negócios e do comércio, portanto, “ao reclamarmos o status de artistas aos estilistas de moda, longe de assinalarmos sua relativa independência dos interesses e influências comerciais, estamos reafirmando estes interesses” (TROY, 2002, p. 7). Ao desmontarmos as estruturas abstratas que elevam a disciplina estética em detrimento das demais dimensões da cultura, repensamos estes mundos sociais de forma distinta, enxergando, por conseguinte, suas facetas mais peculiares. Assim, ao compreendermos a estética como uma medida inerente à outras dimensões sociais do artefato-roupa (economia, política, cultura), podemos perspectiva-la em prol de uma maximização de nossos estudos, encontrando respostas em potencial que seriam eclipsadas pela medida aurática e espiritual da filosofia kantiana.

Como Troy pontuou, há estética na economia e economia na estética. A apreensão desta equação permite-nos pensar os alinhamentos entre moda e arte como importante estratégia de marketing no final do século XIX e início do século XX, momento em que a produção massiva de roupas começa a ganhar terreno. Em uma era em que versões relativamente

baratas das roupas poderiam ser facilmente reproduzidas em massa pelo avanço tecnológico da indústria têxtil, a promoção da *haute couture* à arte tornava-se uma estratégia de distinção que permitia aos costureiros afastar sua produção daquela impetrada pelas fábricas. Através de sua autopromoção como artistas, “os costureiros buscavam manter seu status de elite como criadores de peças únicas e objetos originais, e ao mesmo tempo capitalizavam seu potencial para a produção de cópias visando atender uma audiência mais ampla” (TROY, 2002, p. 8). Atualmente, a proximidade entre arte e moda visando uma pulverização de seus ativos econômicos tornou-se mais evidente:

Estilistas sempre referenciaram importantes obras de arte na construção de seus universos, como o vestido Mondrian de 1965 de Yves Saint Laurent, ou ainda ao utilizarem-se de artistas importantes para desfilarem suas produções, o caso de Tracey Emin que modelou para Vivienne Westwood. Há também um crescente número de colaborações entre artistas e estilistas nas publicações de moda, e publicidade de casas de moda em revistas de arte, (...), isto torna-se uma estratégia para desmistificar o crescimento da convergência entre arte e moda como uma simples promoção cínica (NEGRIN, 2012, p. 51).

O interesse deste universo em ocultar esta dada “promoção cínica” reside na tentativa em distanciar seus objetos do desvelo de uma interdependência entre estética e economia. Impossível de ser analisada sob uma única lógica que equacione tais dimensões, o interesse estético da moda no campo artístico equaliza proporcionalmente seu objetivo em repostular simbolicamente sua produção, tornando-a atrativa, intelectualizada e em consequência, possuidora de valor econômico. Não nos cabe aqui perdermo-nos nos labirintos teóricos que definem moda como arte, devemos, em oposição, nos ater aos seus desdobramentos sociais sem, contudo, perseguir qualquer axioma que assim a caracterize.

Ao invés de buscarmos uma definição geral

que englobe a moda aos cânones de disciplina artística, o que nos resta é interrogarmos quais os limites da concepção estética nos termos em que esta organiza os mundos da arte. Como Richard Schusterman argumenta, o que nós efetivamente precisamos é “pontuar noções mais amplas do valor e da experiência estética de modo a renovar as energias da arte e encontrar novas direções para o progresso que a tradição moderna utiliza para confinar e compartimentalizar a arte” (SCHUSTERMAN, 2000, p. 4), isto é, “a máxima que configura a experiência estética como algo que habita para além da imediaticidade fenomenológica e do sentimento vívido, não pode eclipsar o fato de que aquele sentimento imediato é crucial à experiência estética” (SCHUSTERMAN, 2000, p. 21).

Assim, não mais separada da experiência cotidiana - como na concepção kantiana - a estética acena a uma intensificação (e até mesmo uma integralização) dos sentimentos e motivos presentes na vida ordinária. Logo, esta progressão da disciplina nos permite apreender a moda como um fenômeno estético próprio, sem a necessidade de hierarquiza-la em relação à arte. Posteriormente quando a moda dos anos 1990 agencia da arte parte integrante de suas visualidades, esta relação surge como mecanismo de retroalimentação, um modo de operação que é mais marketing que abstração filosófica. Se a experiência estética da moda é também manifestação de fatores vivenciais do cotidiano, esta torna-se inerentemente social e estando locada no momento de inauguração da vida moderna suas transformações serão representativas e estruturais nos fenômenos de estetização e estilização do dito mundo ordinário.

### **A estetização do cotidiano e a moda**

A problemática estética moderna reside em sua inseparabilidade com a realidade urbana. Esta afirmação, embora certamente pragmática, vai de encontro aos estudos culturais no campo da sociologia que fundamentam a experiência moderna como experiência estética na urbe, isto é, o instante em que “em Baudelaire a experiência

histórica do moderno se amalgama com a experiência estética do moderno” (WAIZBORT, 2008, p. 2).

A amálgama descrita por Leopoldo Waizbort focaliza o fato histórico no qual a autofundamentação do moderno formulou-se inerentemente no campo da estética. Diferentemente das percepções até então sustentadas pela disciplina, a estética dessa modernidade inaugura-se na medida em que novas formatações sociais e culturais se formalizavam: a crítica de uma arte de vanguarda, a ascendência de novas classes sociais com práticas perceptivelmente urbanas, a popularização da vestimenta e seus diferentes usos teatralizados na sociedade. Nesse sentido,

Só a moda revelava em toda a linha o sentido de atualidade que brotava dessa nascente concepção de moderno. O presente não ganha sentido na oposição ao passado, mas somente no entrecruzamento do efêmero e do eterno, (...), o que vale é precisamente um senso de atualidade, que estabelece seus parâmetros (ao invés de tomá-los de outra época) e que é consciente de sua historicidade, vale dizer transitoriedade. Somente a moda sintetiza, simboliza e concretiza à perfeição esses sentidos, e por essa razão Baudelaire soube elevá-la a elemento fundante da autoconsciência do moderno (WAIZBORT, 2008, pp. 2-3).

Em *Filosofia da Moda* (2014), publicado originalmente em 1905, Georg Simmel ofereceu-nos um bom encaminhamento para refletir tais questões. Partindo de uma antropologia que estabelece o homem como um ser dualista (tal como o fez Baudelaire); Simmel argumenta que essa polarização pode ser vista menos em sua fundamentação última, interna e abstrata, “do que justamente em suas formas fenomênicas e exteriores” (WAIZBORT, 2008, p. 8). Essa fenomenologia exterior dos sujeitos modernos revela-se na “luta e nos ajustes entre as tendências sociais e individuais de fusão do indivíduo com o grupo e de elevação do indivíduo diante do grupo, ou seja, na luta pelas tendências particularisantes e universalizantes, diferença e

identidade” (WAIZBORT, 2008, p. 8).

Se para Simmel a ideia de diferenciação - que tanto será representativa aos escritos teóricos sobre a moda no século XX - concretiza-se em duas dimensões relacionais, isto é, sincrônica e diacrônica (aquilo que se diferencia, diferencia-se no registro da simultaneidade e no registro da sucessão), o tema da simultaneidade dos estilos, encontra na moda, “como talvez em nenhum outro fenômeno, (...), a dupla dimensão do processo de diferenciação que perpassa a sociedade” (WAIZBORT, 2008, p. 9). Assim, as estruturas fenomênicas de externalização das subjetividades e construção de identidades do homem moderno com as quais Simmel nos brinda, ocorrerão fundamentalmente na moda, emanando dela e se consolidando em sua funcionalidade social.

Este conjunto de fatores inerentes ao homem moderno associam-se à construção das mitologias contemporâneas, como assim as definiu Roland Barthes, isto é, a tessitura de uma iconografia dessa nova existência na urbe e que já desponta, por excelência, em vias de sua estetização. Em sua leitura de Barthes, o teórico do design Adrian Forty identifica o processo de elaboração dos mitos modernos como análogo ao avanço da estetização dos objetos cotidianos. Para ele um eco ainda ressoante do movimento Arts & Crafts inglês do século XIX, a gênese da estilização dos objetos domésticos associa-se a um só tempo às alterações nos padrões de consumo da sociedade industrial - agora esteticamente mais apurada - assim como da necessidade de diferenciação classicista, que inscreve os consumidores de dados produtos como pertencentes a grupos específicos destas comunidades (FORTY, 2007).

Num momento em que as antigas distinções sociais - aquelas facilmente legíveis pela indumentária, pelas espacialidades frequentadas e pelo gosto sustentado - começam a ser obscurecidas pelo avanço tecnológico e pela popularização dos objetos de desejo, o design - e aqui a moda - aceleram seu processo de criação como resposta aos anseios de distinção. O tipo de consumo pré-industrial, no qual uma única ou poucas peças serviam de sinalização social, é agora suplantado por um design integralista, isto

é, preocupado em erigir estruturas fenomênicas de diferenciação externas que abranjam a vida como um todo: utensílios de cozinha, telefone doméstico, e também as roupas (FORTY, 2007).

Este fenômeno, nomeado por muitos pesquisadores como estetização ou estilização da vida cotidiana, atua não só nos processos de diferenciação social mas espalha-se em toda a vivência dos sujeitos, denotando questões outras, mais específicas, isto é, “as maneiras de beber, comer, vestir e morar, associadas às escolhas literárias e artísticas, remetem a níveis de reconhecimento mais profundos: a classe social, a ocupação, mas também as opções éticas, políticas, estéticas e morais” (BUENO, 2008, p. 13). Ao refletir sobre as mudanças categóricas no comportamento cultural e nos padrões de consumo a partir do século XIX, Maria Lucia Bueno aponta que,

Outra manifestação dos estilos de vida moderna é a estetização da vida cotidiana, a qual os dândis no século XIX foram os primeiros a exortar. Para Oscar Wilde, que transformou o dandismo em modo de vida, “deveríamos ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte”. Levando o sentido estético do dandismo à sua radicalidade, Wilde formulou “a equivalência de todos os objetos ao anunciar a intenção de viver em concordância com seu aparelho de jantar de porcelana azul e branca, ou declarar que uma maçaneta poderia ser tão admirável quanto uma pintura”. Georg Simmel, ao cunhar o seu conceito, importa a expressão “estilo do domínio da arte” para enfatizar a dimensão estética da vida moderna que se desenvolve associada à cidade, ao individualismo e ao capitalismo (BUENO, 2008, p. 12).

Assim, o estilo de vida moderno formata-se a partir das experiências de aproximação e da associação “inédita entre literatura, arte, política, moda, gastronomia, decoração e as mais diversas práticas culturais, que reaparecem organizadas como práticas de consumo numa dinâmica que cada vez mais mescla arte e vida cotidiana, alta cultura e culturas populares” (BUENO, 2008, pp. 12-13). Neste fenômeno que prevê o *flirt* entre

esferas completamente estrangeiras convivem “no mesmo cenário (a cidade moderna) e orientam-se pela mesma dinâmica” (BUENO, 2008, p. 13).

Sobre o panorama da estetização ou estilização do cotidiano, Peter Burke vai ainda mais longe e demonstra sua emergência na teoria sociológica a partir da polarização do conceito de estilos de vida (*Lebenstil*, do alemão), no trabalho de Max Weber e Georg Simmel. Desenvolvido a partir da noção de estetização da vida, discutida por filósofos como Hegel e Kierkegaard e pela literatura de ficção decadente de Huysmans e Wilde, a organização sistemática destas forças reside no alinhamento entre padrões de consumo e processos de distinção,

Weber associou estilo de vida a padrões de consumo como parte da definição do que ele chamava de “grupos de status”. Enquanto Marx definiu seu sistema de classes em termos de produção, Weber definiu o seu em termos de consumo. Simmel, por sua vez, observou a “desconcertante variedade” de estilos em “nossa cultura”, como também a liberdade de escolha, o que levaria a uma multiplicidade de estilos de vida. “Toda moda é essencialmente uma moda de classe”, escreveu ele, usada por uma classe “para afirmar tanto sua própria unidade interior quanto sua diferença exterior de outras classes”. O paralelo entre Simmel e o Bourdieu de *La Distinction* é notável (BURKE, 2008, p. 29).

Para Burke há uma correlação direta e detectável entre estetização da vida e o desenvolvimento de padrões de consumo modernos num momento em que a necessidade de se participar deste mundo social dinamiza os sintomas de apropriação material e configura um estado no qual “o consumo assemelhou-se a uma performance” (BURKE, 2008, p. 33). Para ele os padrões de consumo podem ser categorizados em quatro fases distintas: a primeira delas no século XVII associada à cultura de corte francesa; no século XVIII, um segundo momento marcado pela comercialização do lazer e pela ascensão de modas lançadas por fabricantes; no século XIX, nomeadamente na Inglaterra, como consequência do capitalismo industrial; e, por

fim, em meados do século XX onde “os padrões de consumo definiram ou ajudaram a definir a identidade de diversas subculturas, (...), eles definiram as “tribos” britânicas do fim do século XX: os mods, os rockers, os skinheads, os punks e assim por diante” (BURKE, 2008, p. 34). Deste modo, a “ideia da estetização da vida, que cem anos antes estava confinada às elites, espalhou-se por toda a sociedade ou pelo menos por grande parte dela” (BURKE, 2008, p. 35).

Em analogia as quatro fases descritas por Burke sobre os padrões de consumo, podemos traçar um paralelo às quatro ondas de estetização do cotidiano pensadas pelos pesquisadores franceses Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. Segundo esta concepção, houve quatro grandes ondas estetizantes desde o surgimento da humanidade: a primeira iniciada na ação do homem primitivo de representação da caça e das micro-sociedades, identificada por eles, como artealização ritual; a segunda identificada como artealização aristocrática, encontra na dramatização medieval seu locus; a terceira, já caracterizada pela consolidação dos estados nacionais no ocidente; e a quarta, aqui, a que mais nos interessa, coordena uma ideia de transestética capaz de moldar o cotidiano em lógicas mercantis, inaugurando, em sua reflexão, a estrutura de um capitalismo artista (LIPOVESTKY; SERROY, 2015).

Percebemos, portanto, que os processos de estetização do cotidiano estão irrefutavelmente conectados ao avanço do modelo capitalista de produção e de seus impactos sociofuncionais nas comunidades de consumo nas quais opera. Nas primeiras linhas deste encerto pontuamos a dificuldade da disciplina estética - como estava configurada - em abarcar estas experiências no campo da moda; e mesmo quando o fazia parecia insistir num abismo entre um dado *homo aestheticus* - cuja existência opera no campo das simbolizações - e seu correlato *homo oeconomicus* - que reside nos meios de produção e consumo. O avanço proporcionado pela nova formatação do capitalismo industrial, e posteriormente financeiro, atua na correção desta distância, aproximando essas duas esferas possíveis e discutindo-as agora num campo único. Se a



estetização do viver é fruto dos novos padrões de consumo modernos, o *homo aestheticus* é em parte *homo oeconomicus*.

Na imagem que Simmel tece em *Filosofia do Dinheiro* (1989) - o capital expresso como força e movimento - encontramos a realidade da estetização econômica de final do século XX (WAIZBORT, 2008), na qual será indiscutivelmente o dinheiro a engendrar as forças que dinamizam e configuram - em parte - a estética dos estilistas-artistas na medida em que estes são incorporados pelo mercado corporativo. As posições diametralmente opostas entre *homo aestheticus* e *homo oeconomicus* serão progressivamente rearranjadas, inaugurando-se uma retroalimentação entre suas atuações expressa a um só tempo na estetização econômica da cultura, na emergência de um capitalismo artista e nas operações de hibridização responsáveis pela gênese ainda incerta de um *homo aestheticus oeconomicus*.

### **A moda entre polarizações: do conceito ao marketing**

Ao adentrar o campo econômico, os paradigmas estéticos - muitas vezes associados a uma fruição desinteressada de um certo universo simbólico - reconfiguram o quadro de forças operantes sobre a sociedade, azeitando a máquina capitalista e lhe provendo novas formas de monetarização e propulsão de lucro. Sobre este redimensionamento do caráter estético da economia, Olivier Assouly argumenta que no início dos anos 1980 as grandes empresas, uma vez confrontadas por desafios inauditos de um mercado em processo de globalização, passam a injetar volumosos recursos em estratégias estéticas que visam estimular e impulsionar o consumo (ASSOULY, 2008). Assouly nos falará de uma industrialização do gosto no qual o modo tradicional de gestão - centrado na racionalidade - é visivelmente deslocado para a disseminação do desejo e das afetividades. O consumo utilitário cede espaço à absorção emotiva de certos bens, cujo resultado, inigualável por produtos semelhantes, justificam seu superávit econômico.

Este diagnóstico traçado por Assouly tangencia as considerações de Serroy e Lipovetsky (2015) sobre um capitalismo artista responsável pelo acirramento de uma estetização do mundo, isto é, a expansão do fenômeno e da experiência estética para campos outros, distendendo sua tradicional limitação. Diferente de uma pátina da mercadoria, mascarada em certos valores estéticos, a ideia de um capitalismo artista abarca uma outra feição social na qual a estetização torna-se estrutural e traço operante de novos modelos de produção. Assim,

O capitalismo artista é o sistema em que são desestabilizadas as antigas hierarquias artísticas e culturais, ao mesmo tempo que as esferas econômicas e financeiras se interpenetram. Onde funcionavam universos heterogêneos se desenvolvem processos de hibridação que misturam de maneira inédita a estética e a indústria, arte e marketing, magia e negócio, (...), arte e moda, arte pura e divertimento (LIPOVETSKY, SERROY, 2015, p. 48).

Esta operação que prevê uma inflação estética dos bens associa, por vezes, um certo valor artístico a um corpus de mercadorias que anteriormente encontrariam dificuldades em acessar estas simbolizações. O *homo aestheticus oeconomicus* torna-se o agente que, participante da intenção estética, reescreve um sem fim de produtos sob uma nova roupagem, transubstanciando objetos ordinários em totens simbólicos que podem estar ou não providos de certos valores artísticos. Ao estetizar-se, os objetos deste universo reinauguram sua própria existência: o que antes existia apenas por sua funcionalidade irá arregimentar uma marcação simbólica que proverá seu usuário de um capital social, intelectual e artístico; os objetos não são mais meros objetos, o bem estético carrega em si e empresta ao seu usuário a, anteriormente incapturável, medida aurática da arte<sup>2</sup>.

Deyan Sudjic (2010) nos fornece uma gama de exemplos importantes sobre este panorama. Ao refletir sobre a profícua relação firmada entre moda e arquitetura nos últimos anos, por exemplo, elenca uma série de experiências que poderiam



ser vislumbradas sob a tese de uma estetização. Partindo do pressuposto de que a experiência de compra deve ser em si uma prática holística - isto é, não apenas relacionados aos produtos, mas ao espaço das lojas, seu aroma, suas cores, a vestimenta dos vendedores, o mobiliário, a trilha sonora; tudo garantindo a produção de uma atmosfera simbolicamente diferenciada - Sudjic aponta a construção semiótica das lojas de grife como processo análogo a uma inflação estética da prática comercial. A boutique Prada em Tóquio projetada pelo escritório suíço Herzog & De Meuron, que mais se assemelha a uma galeria de arte contemporânea; Hermès, também em Tóquio, pelo celebrado arquiteto italiano Renzo Piano; Peter Marino é o responsável pela *flagship* da Chanel em Los Angeles; esta pequena lista, que poderia ser avolumada pois são muitos os experimentos neste sentido, orienta assim uma simbiose entre moda e arquitetura, na qual “essa exibição de talentos de arquitetura visa aureolar o mundo do luxo, dá vida aos espaços de venda teatralizados e concebidos como verdadeiros templos dedicados à glória da marca” (LE BAIL, 2011, pp. 93-94).

É importante salientarmos que embora muitos bens estejam aptos a sofrerem os procedimentos de estetização, nem todos serão imbuídos de um valor artístico e lidos como tal. Não existe propriamente uma incompatibilidade entre a operação de estetização e artificação<sup>3</sup>, nos termos especificados pela socióloga francesa Roberta Shapiro (2007). Nos limitamos aqui em pontuar as diferenças entre os dois processos, gerando por fim um quadro teórico que nos auxilia a clarificar nossa hipótese. Como argumenta Adam Andrzejewski,

Assignar propriedades estéticas à um grupo

de objetos não significa que estes passam a ser qualificados como obras de arte, (...), embora artificação e estetização em muitos casos caminhem lado a lado, elas são sintomas de operações diferentes. Estetização significa o enobrecimento de determinados objetos através de propriedades estéticas; e apesar da artificação relacionar-se com a estetização, ela vai além disso. Artificação significa a adoção de procedimentos que são típicas da produção de objetos de arte que majoritariamente não encerram um caráter estético. Para os objetos artificados isso significa, antes de tudo, estarem associados a algum tipo de obra artística (ANDRZEJEWSKI, apud ORTIZ, 2019, p. 146).

Portanto, estetização e artificação podem se constituir como duas medidas do mesmo bem ou experiência, mas estão isentas de uma obrigatoriedade em sua coexistência. As lojas de grife que despontam estetizadas como discutidas por Sudjic podem ser vislumbradas como um exemplo desta estetização, reflexo de um novo tipo de capitalismo e de outros padrões de consumo, sem progredir, no entanto, ao fenômeno sociológico da artificação; diferentemente do que ocorre com alguns desfiles espetaculares dos anos 1990, que serão reposicionados por um discurso crítico e simbólico como estruturas híbridas, manifestando, em sua convergência cultural, estetização e artificação. Como delineado por Naukkarinem,

O neologismo artificação refere-se a uma situação e um processo no qual algo desprovido de valor artístico, no sentido tradicional da terminologia arte, transforma-se em arte ou em algo que é influenciado por uma maneira artística de agir ou pensar. Refere-se a um estado no qual a arte surge mesclada com outra coisa, assumindo os traços de

2 Utilizamos aqui a noção de aura da teoria benjaminiana apenas como ilustração para o problema. Percebemos que a real dimensão associada à estetização de determinados bens alinha-se mais as discussões sobre empréstimo de capital artístico e simbólico desenvolvida na sociologia de Pierre Bourdieu que a uma noção filosófica do problema.

3 A artificação como descrita por Roberta Shapiro (2007) e mais tarde por Shapiro e Nathalie Heinich (2013) é a transformação da não-arte em arte. Aqui não nos interessa discutir esse fenômeno que possui em si diversas particularidades e complexidades. Neste texto apenas pontuamos as operações estéticas que fazem a aproximação entre a arte e a moda como elemento produtor de um valor superavitário, tanto simbólico quanto econômico.

arte (NAUKKARINEM apud ORTIZ, 2019, p. 145).

Nesse contexto, a artificação corresponde a um deslocamento progressivo das fronteiras da arte, estas não são abolidas, sua legitimidade e validade não são contestadas, o que ocorre é uma dilatação de seus territórios de modo que estes passam a abarcar mundos sociais estrangeiros à sua realidade. Assim, quando os mundos da arte curvam-se à entrada categórica do corpo, da performance e de suportes inovadores a partir dos anos 1960, estes apenas acenam a uma expansão de seus limites, incorporando outras visualidades e permitindo - por aproximação - que outras formas culturais pudessem ser igualmente dilatadas: os desfiles de Alexander McQueen podem, por exemplo, ser estudados a partir de tais apontamentos (DUGGAN, 2002).

Independente de despontarem estetizados ou artificados, os produtos e experiências surgidos sob a égide de um capitalismo artista veem-se transmutados, reposicionados, assumindo-se como algo legitimamente relevante e habitando um mundo à parte. A beleza adentra o cotidiano, retirando os objetos de sua banalidade e de seu apego à funcionalidade; reinaugura-se um momento em que

As imagens, com todas as suas nuances, afastada de efeitos artificiais, concentram em forma de extrato as confidências e as graças de um mundo à parte, longe do alcance, onde a Beleza é exercida no cotidiano. Modestamente e em silêncio, como desejam as imagens e as palavras que as narram (CLAVIER, RICHARD, 2014, p. 7).

Este novo paradigma de uma Beleza extraordinária, capaz de ativar e reestruturar até mesmo o item mais banal formará a base das economias estéticas que atravessam a cultura de modo mais ou menos sistêmico - e de forma mais perceptível - a partir do final do século XX. Em 2010, a grife francesa Louis Vuitton buscando exaltar a tradição e a qualidade de seus objetos, promove uma campanha publicitária na qual bolsas, acessórios e roupas são trabalhados esteticamente de modo a recuperarem o trabalho

do pintor barroco holandês, Johannes Vermeer. Desenhados como reproduções ou imitações de cenas icônicas de Vermeer, cada um destes momentos estéticos visa recriar em exatidão a ambientação, a luz e a pureza imagética de seus quadros. O caso Vuitton-Vermeer pode ser identificado assim como um movimento duplo, isto é, onde as operações de estetização e de artificação caminham de modo paralelo e se retroalimentando de modo a reconstituir aquele conjunto de objetos - materialmente, institucionalmente, simbolicamente - em mercadorias híbridas, cujo nascimento é em si estetizado e estruturalmente mais valorizados do que objetos banais análogos por sua funcionalidade.

A amálgama tecida entre economia e estética se desdobra, conclusivamente, como uma solução epistemológica aos novos formatos e padrões de consumo do fim do século XX, de modo que um desmonte desta composição sob uma lógica mais purista que focalizasse apenas o campo econômico ou o campo estético constituiriam uma visão reducionista e pouco real deste quadro. Diana Crane ao pontuar sobre as aproximações desenvolvidas entre arte e moda no século XX argumenta que há uma inseparabilidade entre estas suas dimensões plásticas e sua penetração mercadológica,

Associar a criação de moda à arte é uma forma de conferir significado aos produtos de moda e atrair capital cultural para a profissão. Os estilistas tentam adquirir prestígio ao demonstrar suas ligações, sejam elas estéticas ou sociais, como integrantes do mundo das artes. Meu argumento é que, se eles se envolvem ou não nestas atividades, e como o fazem, isso afeta sua posição no mercado. As mudanças no mercado de moda estão levando a alterações na maneira pela qual estilistas concebem seu trabalho como arte. Sob pressão para se estabelecer em mercados muito competitivos, eles às vezes projetam imagens vanguardistas ou pós-modernas, mas as consequências dessas estratégias variam de acordo com os diferentes ambientes (CRANE, 2006, p. 272).

O argumento de Crane nos instrumentaliza não só a pensar as polarizações destes mercados, mas também as nuances conformadas em seu interior, equilibrando o poder político entre ambas dimensões. Nossa hipótese é que os mercados estéticos na moda contemporânea se organizam entre dois polos cujas existências são consideravelmente tênues de modo que, para permanecer no mundo dos negócios, em um determinado instante, os agentes pertencentes a um polo devem migrar para o outro, num movimento contínuo de adaptação. De um lado existem as operações de estetização/estilização de bens ordinários, processo inerentemente atrelado a uma evolução do capitalismo como sistema de produção e consequência da emergência de novos modelos de consumo (FORTY, 2007); de outro, procedimentos mais específicos que aproximam arte e moda. Este segundo universo, também vislumbrado como o lugar das operações de estetização do vestível e de suas experiências - e em alguns casos, sintomas de sua artificação - manifesta-se como um mecanismo que permite aos criadores adquirirem capital simbólico e social nestes círculos: os estilistas passam a “ênfatar o valor estético de suas criações e reivindicar seu status de artistas ou artistas-artesãos” (CRANE, 2006, p. 299).

As constantes citações de arte na moda fomentam ideias de vanguarda que “são adotadas com propósitos específicos e muitas vezes abandonadas mais tarde, e não levam necessariamente ao sucesso financeiro” (CRANE, 2006, p. 319); esse *modus operandi* associa-se ao choque e ao escândalo que para o sociólogo francês Pierre Bourdieu torna-se categórico na atração dos agentes atuantes no campo àquela nova produção, garantindo aos novos criadores um lugar nessa estrutura (BOURDIEU, 1993). Em nossa hipótese, a migração de um polo ao outro reside no fato de que as aproximações entre arte e moda são eficientes até determinado ponto e em formatos específicos, atraindo a atenção dos agentes autorizados a proferirem os discursos de legitimação; portanto, o campo da moda conceitual reserva um lugar ao estilista-artista (que apesar de suas experimentações estéticas

de cunho mais agressivo, estão cientes de uma necessidade de compatibilidade mercadológica). O mesmo não ocorre ao estilista que se torna puramente artista; a dificuldade em acessar e manter-se nestes mundos da arte são propulsores de um futuro incerto e que muitas vezes lhes reserva a derrocada econômica - vide os casos de Paul Poiret (TROY, 2002) e Hussein Chalayan (DUGGAN, 2002).

Assim, visando efetivar sua permanência neste sistema econômico, os criadores de moda devem balancear suas operações estéticas. Se as constantes citações à arte são fundamentais no reposicionamento simbólico de suas criações, estas também podem significar sua exclusão do campo. Deste modo, a estetização e a artificação da moda só são eficientes até o momento em que haja uma certa legibilidade de sua função, garantindo sua absorção por um dado mercado consumidor. No momento em que estas questões são superadas em prol de uma fruição ou pensamento mais abstrato, o objeto de moda perde seu apelo mercadológico e insere-se nos mundos da arte contemporânea, nos quais os públicos consumidores são mais enxutos e ligeiramente mais exigentes.

Em suma, a sobrevivência dos estilistas-artistas em um mercado estetizado deve-se ao seu potencial migratório, isto é, a medida exata em que agencia da arte seus valores simbólicos para aplica-las como estratégia de marketing, aproximando-se ao universo da estetização do banal que é em si sintoma de um novo tipo de capitalismo. Para galgar sucesso financeiro, a relação arte-moda deve residir inicialmente no universo do marketing - da geração de imagens a serem consumidas, de discursos a serem elaborados pela crítica, etc. - mesmo que esta posteriormente ocupe um posto artístico, sua gênese é mercadológica e voltada aos meios de circulação.

**Pistas conclusivas: Cultura e Economia como dimensões compostas, os mercados estéticos**

Dentre as muitas pesquisas no campo das

ciências sociais que buscaram compreender as rupturas vivenciadas pela sociedade no último século uma outra questão torna-se equalizadora nestas discussões: a ascendência e a consolidação do capitalismo financeiro a partir da segunda metade do século XX. Para Ianni (1995), a formatação de um mundo globalizado tem no capitalismo um de seus desencadeadores, uma vez que o capital atua produzindo um “processo civilizatório universal: compreendendo relações, processos e estruturas regionais, nacionais e mundiais, envolvendo indivíduos e coletivos, grupos e classes sociais, etnias e minorias” (IANNI, 1995, p. 53).

Ianni ainda destaca três pontos que o levam a perceber o capitalismo como um processo civilizatório: primeiramente, o capitalismo como antinomia, expressando simultaneamente sua capacidade de integração espacial, das formas de vida e da produção, e revolucionando, em paralelo, aspectos sociais, políticos e econômicos de países não-ocidentais ou não capitalistas; segundo, o modo capitalista de produção como catalizador de uma reprodução ampliada do capital - cada vez mais virtual - e em escala cada vez mais transnacional, diluindo as noções das territorialidades e comprimindo as espacialidades; terceiro, e talvez o que aqui mais nos interessa, “cria e recria as forças produtivas e as relações de produção, [...], sofisticando a divisão do trabalho social e a especificidade da força de trabalho, informatizando a organização e a atividade econômica, social, política e cultural” (IANNI, 1995, p.53).

Percebemos assim que a relação entre a distribuição do capital e o poder político da cultura encontram-se, no contexto globalizado, sob um regime de complementariedade que nos aponta à uma estetização econômica da cultura. Miqueli Michetti em seu estudo sobre moda e globalização argumenta, entretanto, que é “apenas como recurso a um quadro analítico que considera as relações intrínsecas entre cultura e economia que conseguimos perceber que a globalização perpassa a moda, [...], de maneiras complexas” (MICHETTI, 2012, p. 31), isto é, economia e cultura são campos que reagem de

formas diferentes à globalização, e embora seja possível identificarmos influências entre estas dimensões, sua organicidade é distinta.

Em seu livro *Mundialização e Cultura* (1998), Renato Ortiz clarifica esta dimensão ao, inicialmente, propor uma distinção entre globalização e mundialização. Para o pesquisador a ideia de globalização estaria atrelada a uma homogeneização ou unicidade, terminologias aplicáveis quando tratamos dos domínios econômicos ou tecnológicos. A cultura, por outro lado, se ramificaria de modo diverso; diferentemente da economia e da tecnologia, passíveis de serem percebidas à uma lógica realmente globalizada, a cultura e a sociedade não se enquadrariam nestes formatos: não há, de fato, uma sociedade ou uma cultura globalizada, estas devem ser compreendidas sob uma lógica outra, a da mundialização. Portanto, a globalização ocorre de maneira enviesada, oblíqua, estabelecendo uma composição mundial assimétrica e de difícil cartografia; assim, embora existam padrões passíveis de serem identificados e quantificados, o que se verifica é uma divisão desigual, polarizações - em sua maioria oriundas da distribuição monetária ao redor do globo - que colocam em descompasso questões sociais e culturais.

Ao compreendermos esta lógica sob o que Ortiz define por modernidade-mundo (2000), nos deparamos com uma composição heterogênea, uma dinâmica espacial transnacional, na qual capital e cultura se distribuem de maneira assimétrica. Para nos aproximarmos às ideias de uma estetização econômica cabe-nos aqui nos demorarmos, mesmo que brevemente, sobre dois outros conceitos delineados em sua teoria: *standard* (tradução) e *pattern* (padrão). Para Ortiz, a definição de *standard* associa-se aos processos de serialização dos bens culturais, enquanto os *pattern* (padrões) - dos quais o universo da moda, como é entendido hoje, também faz parte - correspondem ao conjunto de normatizações estruturalizantes das relações sociais, hierarquizando e legitimando alguns padrões em detrimento de outros. Poderíamos propor aqui uma aproximação com o que



Bourdieu define como “produção da crença”, na qual a credibilidade em determinados bens ou objetos da cultura é produzida através da “crença coletiva como desconhecimento coletivo, coletivamente produzido e reproduzido” (BOURDIEU, 1996, p. 198); isto é, a obra ou os bens culturais tem sua legitimidade assegurada por padrões estabelecidos por agentes e instituições específicas, simbolicamente autorizados a proferirem tais discursos.

É nesse contexto que podemos perceber que o intercruzamento acirrado entre economia e estética pode ser identificado como um traço característico dos novos arranjos assumidos por um capitalismo tardio num contexto globalizado (economia) e mundializado (cultura), nos quais os formatos tradicionais de operação tornam-se anacrônicos e dão lugar a composições que por sua hibridação são ligeiramente mais complexas.

Nessa realidade nos valem da reflexão da socióloga britânica Joanne Entwistle sobre os mercados de moda contemporâneos e sua relação com a estética, visando sistematizar analiticamente essas formatações. Para ela,

Um mercado estetizado é aquele no qual a qualidade estética - seja uma aparência ou um estilo - encontra-se mercantilizada, isto é, definido e calculado como um mercado em si e vendido visando lucro. Muitos produtos e serviços são estilizados (estetizados) e isto torna-se parte do produto que é vendido. Contudo, eu penso nos mercados em que a qualidade estética é o valor central da mercadoria, sua alma, muito mais do que quando é utilizada como ferramenta no processo de se vender algo (ENTWISTLE, 2009, p. 10).

Os verdadeiros mercados estéticos segundo Entwistle são aqueles “onde estética não é algo adicionado como uma firula decorativa que encontra-se além da definição do produto”, nestes mercados “a estética é o produto, tornando-se central nos cálculos econômicos desta prática” (ENTWISTLE, 2009, p. 10). A alteração na noção de economia - passando a abarcar a estética como núcleo estruturador de parte de suas manifestações - alinha-se às mudanças em

como o Estudo do consumo e cultura - temas até recentemente designados como secundários, periféricos e femininos em oposição a centralidade atribuída a esfera da produção e economia, mais masculinas - conquistou um lugar mais importante na análise das relações sociais e representações culturais (FEATHERSTONE, 1991, p.10).

O mundo passa, portanto, a “um autêntico híbrido, (...), as economias estéticas tornam-se um exemplo desta hibridação e apontam a necessidade de entender estes mercados como ‘econômicos’, e não meramente como ‘cultura’ ou ‘estética’” (ENTWISTLE, 2009, p. 11). O grande ganho nesta concepção das economias estéticas é a noção de que elas despontam já estetizadas em sua gênese, não constituem-se através de um aplique, suas experiências surgem remasterizadas de berço; ascendendo desde sua criação como híbridos socioeconômicos, de modo que, “a economia jamais poderá ser extraída das preocupações culturais, (...), cultura e economia são dois lados da mesma moeda” (ENTWISTLE, 2009, p. 11).

Para Entwistle foi a “virada cultural” ocorrida em meados dos anos 1980 a grande responsável pelo alinhamento entre economia e estética a partir do potencial comercial de sua produção imagética. Identificada como uma reação à teoria marxista, nomeadamente àquela derivada da análise althusseriana, que privilegia a economia como fator determinante da vida social, relegando como secundário - ou super-estrutural - todos os objetos culturais; a virada cultural caracterizou-se por um afastamento do estruturalismo marxista, inspirado em parte pela teoria feminista e pelos estudos culturais dos anos 1980 e início dos anos 1990, resultando num conjunto de análises e estudos que

Passam a pensar criticamente os signos, o vestir, as subculturas, o corpo, produtos culturais e a própria indústria cultural, e tudo que inicialmente encontrava-se alheio às ‘coisas econômicas’. Em alguns setores da sociologia e dos estudos culturais,



‘o objeto da cultura’ passa a assumir preponderante prioridade, com terminologias como a de Jamenson - estetização do cotidiano - sugerindo que a cultura loca-se como primária tanto em significado como em atividade (ENTWISTLE, 2009, p. 25).

A centralidade que os objetos culturais e a estetização assumem nos mercados a partir deste momento encontram-se, assim, alinhados a uma noção mais alargada de economia e de seus produtos como elementos auxiliares na externalização de subjetividades e construção de processos de identificação. Ao conferir peso subjetivo ao ato econômico, isto é, ao que nos impulsiona adquirir um produto em detrimento de outros, Joanne Entwistle percebe as economias estéticas também como lugar de construção do Eu,

Eu desejo comprar algo que foi especificamente desenhado; por exemplo as coleções de Alexander McQueen expressam muito dele, ele é o designer e, você sabe, ele é uma pessoa característica em quem você pensa em termos de sujeito, diferente de marcas como Max Mara, nelas você não consegue pensar em ninguém especificamente, é apenas um nome de etiqueta. Então é um pouco enganador (ENTWISTLE, 2009, p. 85).

Portanto, a ideia de uma economia estética na cultura contemporânea encontra-se sedimentada numa série de fatores representativos das mudanças sociais: as alterações na teoria e o advento dos estudos culturais; novas noções de identidade e identificação; evolução do capitalismo como sistema de produção; a globalização dos mercados e a mundialização da cultura; o advento de uma nova economia das imagens, a espetacularização do mundo. Ao observarmos atentamente estas causalidades, um ponto torna-se central, as economias estéticas fomentam a irradiação e a consolidação de um híbrido cultural-financeiro, e sendo responsivo das formatações inauditas que as comunidades contemporâneas formalizam é, intrinsecamente, parte do objeto sociológico.

Ao pontuarmos as economias estéticas na

moda contemporânea, principalmente àquelas que formalizam as relações comerciais e estéticas de uma moda conceitual, podemos tecer algumas analogias consideravelmente importantes. Para o sociólogo francês Frédéric Monneyron, “a moda não é um movimento irracional e aleatório, ela se desenvolve em estreita sintonia com o universo imaginário corrente, constituindo-se em um objeto privilegiado para desvendarmos o imaginário contemporâneo e de outros períodos históricos” (BUENO, 2010, p. 16). Em sua sociologia do imaginário, Monneyron estabelece que a moda - como fenômeno social - guarda em si certo poder antecipatório, uma medida premonitória de um por-vir. Ao analisar seu trabalho, Maria Lucia Bueno argumenta que

Para Monneyron, as roupas de moda antecipam um estado de coisas que está por vir, uma nova maneira de ser, que desponta para as pessoas como uma realidade consolidada, que é testada, simultaneamente, nesse processo. A moda aparece como simulação de um arranjo social novo, que experimenta sua viabilidade por meio dela. Ajuda a trazer à tona uma nova mentalidade, a qual num curto espaço de tempo pode se transformar em norma, em modo de ser corrente. Se as roupas são uma forma de antecipação social, os estilistas são os visionários dos novos tempos (BUENO, 2010, p. 16).

Se na “abordagem de Monneyron, as roupas e os estilistas têm um papel fundamental, pois é por intermédio deles que o pesquisador poderá identificar as antecipações sociais, que se depreendem das construções imaginárias evocadas pela produção de moda” (BUENO, 2010, p. 16), torna-se imperativo ao cientista que dialoga sobre tais fenômenos focalizar as economias estéticas na moda - teoricamente mas também empiricamente - de modo a cartografar formas recentes de criação e circulação de ideias e mercadorias na cultura. Muitos foram e são os agentes que atualmente transfiguram a moda num híbrido estético-econômico, acumulando para si e para suas empresas um capital simbólico e artístico que anteriormente lhes era de difícil

acesso<sup>4</sup>. Essas novas relações além de dinamizar os modos de consumo também inauguram outros mundos sociais com relações muito próprias e dispositivos ainda pouco cartografados nas ciências sociais. Se, como Rabaté argumenta, os fantasmas da modernidade retornam na negação de seu próprio passado e no interesse de se construir um novo e utópico futuro (RABATÉ, 1996), estes ressurgem de forma caótica, aberrante e híbrida (economia-estética); verdadeiros resíduos deixados pela modernidade. Cabe à sociologia estudar, sistematizar e descrever tais resíduos numa urgente forma de se repensar a cultura como prática social.

### Agradecimentos

Esse artigo corresponde a uma adaptação do primeiro capítulo da dissertação de mestrado intitulada *Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)* que foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens na Universidade Federal de Juiz de Fora e encontra-se disponível no repositório online da mesma. Esta pesquisa foi contemplada por bolsa de investigação da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

### Referências Bibliográficas

- ANDRZEJEWSKI, Adam. "Artification and the ontology of art". *Proceedings of European Society*, v. 5, 2013.
- ASSOULY, Olivier. *Le Capitalisme Esthétique: l'industrialisation du goût*. Paris: Cerf, 2008.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press, 1993.
- BUENO, Maria Lúcia. "Moda e Ciências Humanas". In: CRANE, D. *A moda e seu papel social: Classe, Gênero e Identidade das Roupas*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Cultura e Estilos de Vida". In: BUENO, M. L.; CAMARGO, L. O. *Cultura e Consumo: Estilos de Vida na Contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- \_\_\_\_\_. Por que ler...Frédéric Monneyron? *Revista D'Obras*, São Paulo, v.4, n. 10, 2010.
- BURKE, Peter. "Modernidade, Cultura e Estilos de Vida". In: BUENO, M. L.; CAMARGO, L. O. *Cultura e Consumo: Estilos de Vida na Contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- CLAVIER, Caroline; RICHARD, Pascale. *Artisans du Luxe Français*. Paris: Le Martinière, 2014.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: Classe, Gênero e Identidade das Roupas*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- DUGGAN, Ginger Gregg. "O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática". *Fashion Theory*, São Paulo, v. 1, n.2, jun. 2002.
- ENTWISTLE, Joanne. *The Aesthetic Economy of Fashion: Market and Values in Clothing and Modelling*. Oxford: Berg, 2009.

4 Ver a dissertação de mestrado "Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)", disponível em: <http://www.ufjf.br/ppgacl/files/2018/04/Disserta%C3%A7%C3%A3o-henrique.pdf>.

- FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. Londres: Sage, 1991.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. *Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.
- FORTY, Adrian. *Objetos de desejo. Design e Sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- HANSON, Karen. "Dressign Down, Dressign Up: The Philosophical Fear of Fashion". In: HEIN, H.; KORSMEYER, C. *Aesthetics in Feminist Perspective*. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- HOLLANDER, Anne. *Seeing Through Clothes*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- HOLLANDER, Anne. *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. Nova York: Alfred & Knopf, 1994.
- IANNI, Octavio. *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- JOHNSTON, Lucy. *Nineteenth Century Fashion in Details*. Londres: Victoria & Albert Museum Press, 2009.
- LE BAIL, Stéphanie. *Le Luxe, entre business et culture: evolutions, actualité et perspectives d'un modèle français*. Paris: France-Empire, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- MIQUETTI, Michele. *Moda brasileira e mundialização*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2015.
- MONNEYRON, Frédéric. *La Frivolité Essentielle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- NEGRIN, Llewellyn. "Aesthetics: Fashion and Aesthetics, a Fraught Relationship". In: GECZY, A.; KARAMINAS, V. *Fashion and Art*. Londres: Berg, 2012.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- ORTIZ, Renato. *O próximo e o distante: Japão e a modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- ORTIZ, Renato. *O Universo do Luxo*. São Paulo: Alameda, 2019.
- RABATÉ, Jean-Michel. *The Ghosts of Modernity*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.
- SCHUSTERMAN, Richard. *Performing Live*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.
- SHAPIRO, Roberta. "O que é artificalização?" *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, jan./abr., 2007.
- SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Natalie. "Quando há artificalização?" *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, n. 1, jan./abr. 2013.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia da Moda*. São Paulo: Edições Texto & Grafia, 2014.
- SIMMEL, Georg. *Philosophie des Geldes*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- SUDJIC, Deyan. *A Linguagem das Coisas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.
- TROY, Nancy. *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- WAIZBORT, Leopoldo. "Georg Simmel sobre a moda: uma aula". *Revista Iara*, São Paulo, v. 1, nº 1, 2008.

# O que quer dizer democracia? Uma análise dos discursos dos atores do campo popular realizados durante a Assembleia Nacional Constituinte brasileira de 1987

Joyce Louback Lourenço <sup>1</sup>

## Resumo

O presente trabalho pretende investigar os sentidos atribuídos à categoria democracia, elaborados pelos atores sociais pertencentes ao campo popular, que participaram das audiências públicas da Assembleia Nacional Constituinte brasileira (ANC) de 1987. Para tanto, optamos por analisar os discursos proferidos pelas diversas representações populares durante as audiências públicas da ANC, com o intuito de elencar algumas leituras possíveis sobre a concepção de democracia, bem como as inovações e problematizações do significado de tal conceito elaborados por esses atores. Partimos da ideia de que o entusiasmo associativista do período da redemocratização brasileira coloca, indiscutivelmente, a democracia como um valor a ser perseguido e uma ideia estruturante das práticas sociais. Sendo assim, a pergunta que norteia nossa análise é: “qual democracia?”, pois nos interessa compreender o modo como os setores populares pensam esta concepção e seu conteúdo substantivo. Portanto, escolhemos tratar de seis excertos de falas feitas nas audiências públicas da Assembleia Constituinte. Optamos por investigar os sentidos da democracia atribuídos pelos movimentos sociais e demais atores a partir dos debates sobre as “percepções de democracia” e dos “modelos de democracia”, muito importantes para o processo Constituinte. Nossa análise gira em torno do uso da democracia como uma “categoria prática”, além de entender em que medida esta ideia está vinculada à forma de governo, ao tema da participação, e às práticas políticas cotidianas.

Palavras-chave: assembleia nacional constituinte; democracia; participação; movimentos sociais.

## What does democracy mean? An analysis of the actors of popular social movements throughout the National Constitutional Assembly in 1987

## Abstract

This paper investigates the concept of democracy as perceived by the popular social movements, who participated in the public hearing of the 1987's Brazilian National Constituent Assembly (NCA). We analyzed the speech of different popular commissions during the public hearing of the NCA and

---

1 Doutora em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP-UERJ). Docente do Centro Universitário Celso Lisboa e pesquisadora vinculada ao Núcleo de Estudos de Teoria Social e América Latina (NETSAL/IESP-UERJ). Professora substituta da faculdade de educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

identified possible interpretations for the concept of democracy as well as possible innovations related to this concept. We suppose that the associativist enthusiasm as brought by the return of democracy in Brazil contributes to the idea of democracy being the structural foundation of social practices. Therefore, the main question that guides our analysis is: “which democracy?”, since we aim to understand how popular social movements comprehend such term. Thus, we analyzed five speech excerpts of the public hearing of the NCA. We analyzed the readings assigned to the term democracy by investigating “perception of democracy” and “models of democracy”, given the importance of these ideas to the constituent process. Our analysis is guided by the idea of democracy as a “category of practice” and aims to comprehend to which extent such idea is related to the governmental model, to the topic of participation and to the daily political practices.

Keywords: national nonstituent assembly; democracy; participation; social movements.

### Introdução

O processo de redemocratização brasileiro provocou um debate nacional sobre que modalidade de democracia seria adotada no país. A transição para a democracia se desenvolveu em um contexto politicamente fragmentado, em que a estrutura institucional, pouco ajustada ao novo momento político do país, foi confrontada por um momento de pujança e criatividade social efervescente. O notório desgaste dos grupos alinhados à ditadura militar, no entanto, não foi suficiente para suprimir, em definitivo, posicionamentos antidemocráticos e uma cultura política identificada com valores autoritários. De tal modo que a organização das diversas forças sociais naquela conjuntura engendrou um cenário em que as demandas de grupos subalternos e demais movimentos sociais ganharam proeminência. Assim, o debate acerca do modelo e do exercício da democracia tornou-se uma das pautas que perpassou decisivamente as lutas do campo popular e da sociedade civil naquele período. Um dos resultados mais importantes da articulação das forças sociais do período foi a participação dos vários setores da sociedade na Assembleia Nacional Constituinte (ANC), principalmente durante a realização das audiências públicas, na etapa dos trabalhos das subcomissões temáticas.

Diante do quadro esboçado, entendemos que pensar sistematicamente a democracia e

seu conteúdo substantivo foi essencial para os atores políticos vinculados ao campo popular. Resignificar os ideais democráticos e seus conceitos correlatos, como igualdade e cidadania, parece um caminho fundamental para a discussão sobre a diversificação da vida social do Brasil durante a abertura democrática. Por suposto, o sentido atribuído pelos atores da sociedade civil e os movimentos sociais à concepção de democracia está, em larga medida, integrada a uma perspectiva que pretende definir não apenas o teor do texto constitucional, mas um novo tipo de vivência social e práticas políticas.

O presente trabalho parte da análise dos discursos proferidos pelos representantes de movimentos sociais, organizações, associações, entidades de classe, entre outros grupos oriundos da sociedade civil, durante as audiências públicas da Assembleia Nacional Constituinte (ANC), realizadas em 1987. As falas foram apresentadas por 974 depoentes, em 192 audiências públicas, ao longo de 24 subcomissões temáticas, distribuídas em oito comissões, realizadas entre os dias 22 de abril e 25 de maio de 1987. Para o estudo proposto escolhemos como discussão os temas da “percepção de democracia” e “modelos de democracia”. Segundo nosso entendimento, as discussões sobre as formas de pensar a democracia e as formulações acerca do exercício democrático foram bastante profícuas, além de apresentarem as múltiplas possibilidades de se mobilizar concepções no momento dos



discursos, de acordo com as origens e vivências dos depoentes, e, também, suas reivindicações.

Os depoimentos (integrais ou parciais) foram escolhidos de acordo com os critérios fundamentais de 1) se tratarem de falas de representantes do campo popular e outros atores emblemáticos para o processo de articulação de demandas populares; 2) fazerem menção às concepções de democracia, além de ideias gerais sobre *liberdade, participação, discriminação, direitos, etc*<sup>2</sup>. Para este trabalho, selecionamos cinco trechos de falas feitas por representantes populares pertencentes a categorias profissionais ou de grupos organizados diversos, as quais podem indicar inovações nos sentidos atribuídos às concepções consagradas de democracia. Escolhemos analisar as atividades da *Comissão da soberania e dos direitos e garantias do homem e da mulher*, a partir dos trabalhos da *subcomissão dos direitos e garantias individuais*. Observamos, também, o trabalho *Comissão da organização dos poderes e sistema de governo*, com especial atenção para a *subcomissão do poder legislativo e a subcomissão do Poder Judiciário e do Ministério Público*. A opção pela análise dos discursos feitas nestas subcomissões justifica-se pela atenção dada aos temas da democracia participativa, embora seja sabido que tais discussões também apareçam em outras comissões e subcomissões.

Antes, porém, traçamos as principais discussões teóricas que guiaram esta investigação, as quais sustentam a hipótese de que houve, por parte dos atores políticos oriundos do campo popular, uma tentativa de ressignificar a concepção de democracia e outras categorias similares. Definimos como mote desta análise a compreensão das possíveis leituras elaboradas pelos participantes das audiências públicas escolhidas para o estudo no que diz respeito aos modelos de democracia, com especial atenção para a democracia participativa. Utilizaremos, portanto, a noção de “categorias práticas” (LAVALLE e SWAKO, 2015), a qual

nos servirá substancialmente para a análise do uso do termo democracia pelos depoentes. O intuito é contrastar o uso da “linguagem da teoria” ao uso de uma “linguagem prática”, a qual demonstra como os indivíduos foram capazes de construir seus argumentos a partir de categorias práticas que tornam um conceito clássico passível de ressignificação. Elegemos a noção de “multiplicidade dos conceitos”, de Reinhart Koselleck (2006) como uma concepção profícua para o tratamento do conceito analisado nos depoimentos selecionados. A formulação de Koselleck é decisiva para o trabalho, na medida em que colocam no horizonte os vários sentidos atribuídos pelos depoentes a conceitos consagrados, os quais já possuem um significado corrente. Incluímos, também, o aporte pragmatista da teoria política oferecido por John Dewey (1998), para compreendermos as diferenças entre a complexidade da ideia de democracia e o que, segundo o seu entendimento, se entende como democracia política.

Em suma, a investigação pretende abordar o espírito geral daquele momento histórico, a partir da análise dos argumentos apresentados, os quais reforçam a gramática da cidadania e dos direitos. Segundo o nosso entendimento, a construção dos argumentos, por parte dos participantes das interações em plenário, é fundamental para a compreensão dos limites e das possibilidades conjunturais da ação social em um espaço institucional, atravessado por relações de poder que, naquele momento histórico, eram responsáveis por frustrar maiores possibilidades de participação social em uma instância decisória. A capacidade persuasiva dos agentes é percebida como uma forma de negociar os sentidos do mundo e afirmar posições, com o intuito de confrontar concepções consagradas – neste caso, o sentido da categoria democracia. Ao final, a exposição dos argumentos que veremos ao longo deste trabalho, assim como a análise dos vários juízos sobre os tipos de modelos e noções

2 Os procedimentos metodológicos se basearam na leitura metódica das transcrições de tais depoimentos e dos debates por eles gerados em plenário, a fim de selecionar aquelas falas que melhor exploraram as ideias a respeito do conceito de democracia e seu escopo.

de democracia mais adequadas ao cenário brasileiro, podem informar sobre os sentidos das lutas populares pela redemocratização, além da capacidade de representação dos interesses plurais da sociedade civil.

### **A participação popular nas subcomissões temáticas da Assembleia Nacional Constituinte: um esforço interpretativo**

O auditório da Câmara dos Deputados e as tribunas do Congresso Nacional constituíram o espaço do inusitado. O desejo represado por participação tornou o plenário um campo para expressões exacerbadas de emoção, conflitos, cobranças e manifestações de todos os tipos<sup>3</sup>. Em um processo decisório importante, aberto à participação efetiva dos cidadãos<sup>4</sup>, tornou-se possível o encontro entre representantes de partidos comprometidos com a antiga ordem política e as novas lideranças e forças sociais forjadas nas lutas pela redemocratização,

cujas relações guardavam uma tensão clara e impossível de ser plenamente conciliada naquele espaço. O interessante jogo entre o discurso oficial dos deputados constituintes, expresso na confrontação direta com os depoentes, e o raciocínio que foi gestado paulatinamente pela sociedade civil é uma referência fundamental para o estudo<sup>5</sup>. Mesmo assim, consideramos que a participação dos grupos organizados, oriundos da sociedade civil, trouxe novidades importantes para o campo político do país no curso da abertura democrática. E é justamente a exposição metódica dos temas o que oferece um panorama mais completo daquilo que significou a intensa rotina das audiências e reuniões nas subcomissões.

A participação cidadã na ANC não foi gratuita, conduzida apenas para marcar a presença figurativa do campo popular no processo de redação da Carta Constitucional. Ao contrário, havia um sentido pragmático naquelas audiências, em que o objetivo crucial era discutir

3 “Entre muitos fatos inusitados que renderam matérias jornalísticas e reações diversas: um ex-presidiário interrompe e toma a palavra numa Subcomissão para um testemunho pessoal; conflitos entre defensores e opositores da reforma agrária ou entre defensores do Ensino Público e da liberdade de ensino à iniciativa privada, inclusive com o episódio de terem sido jogadas notas de dinheiro sobre o plenário da respectiva Comissão; meninos de rua escalando, durante manifestação, a cúpula externa do plenário da Câmara dos Deputados, rendendo festejada foto e uma reação da segurança que passou a impedir tal prática; o cocar indígena colocado na cabeça de Ulysses Guimarães.” (COELHO, 2009, p. 33).

4 A presença e participação dos representantes dos setores populares nas Audiências Públicas da Constituinte remontam aos plenários, movimentos e comitês pró-participação popular organizados no período anterior à ANC, entre 1984 e 1985. As contribuições do campo popular para as discussões mais gerais que resultaram na participação de grupos que apresentaram suas reivindicações tanto na Comissão de Estudos Constitucionais, cuja presidência era de Afonso Arinos, quanto para o Senado Federal, através do PRODASEN (Secretaria de tecnologia da informação) (MICHILES ET AL...1989: 61). Ademais, o processo de tramitação do ato convocatório e as eleições dos constituintes já sofreram fortes pressões do campo popular, cujo efeito foi a “introdução de mecanismos como as emendas populares e as audiências públicas” (COELHO, 2009: 31). A escolha dos representantes da sociedade civil nas audiências públicas obedeceu à lógica própria de cada uma das subcomissões temáticas e sua agenda de discussão. Claro, os atores participantes foram definidos de acordo com seu envolvimento com os processos prévios de mobilização e organização dos movimentos sociais e demais organizações.

5 As diversas bandeiras políticas contempladas na arena da Constituinte foram disputadas durante os embates tanto entre os próprios parlamentares, os quais faziam certo esforço para fazer valer sua sigla, quanto nos debates entre os deputados e senadores com os movimentos populares ali representados. Sim, as tensões entre as pautas publicizadas pelos representantes populares e os compromissos partidários firmados pelos Constituintes tornaram evidente que a divisão entre direita e esquerda ainda era eficaz para a compreensão daquele cenário. O caráter esmagadoramente centrista do parlamento matizou, por suposto, as discussões dos temas mais candentes. As bancadas partidárias e suas orientações ideológicas certamente definiram os caminhos do debate, já que a parcela de influência dos múltiplos grupos disputando o jogo da Constituinte se estabeleceu de acordo com a capacidade de articulação e organização dos partidos políticos. A salvaguarda dos direitos sociais, em especial aqueles referentes às minorias, foi ameaçada por uma oposição intensa dos parlamentares direitistas. No entanto, ganhou atenção dos setores centristas e da esquerda. O *lobby* dos partidos, de algumas entidades e de grupos econômicos determinaram a projeção ou dificuldades em torno de certos direitos em debate. O governo também atuou de modo a garantir sua influência na Constituinte. O *lobby* político organizado pelos ministérios e pelas Forças Armadas tentou barganhar o espaço dos militares no processo e curso e seus interesses para garanti-los no texto Constitucional.

e defender pautas reivindicativas suprimidas durante os longos anos do regime militar. O conteúdo dos pronunciamentos em plenário era caracterizado, fundamentalmente, pela afirmação de reivindicações claras e específicas, as quais necessariamente deveriam ser incluídas na nova Constituição Federal, além de tornar visíveis as pautas do seu grupo/movimento, etc. A capacidade de expressão concreta daquelas metas mais pertinentes e urgentes era o desafio maior enfrentado pelos representantes da sociedade civil. As falas em plenário pretendiam “(...) abranger uma multiplicidade de questões em curto espaço de tempo” (MIGUEL E FEITOSA, 2009, p. 207), mesmo que o propósito fosse falar dos seus temas de interesse. Ademais, a atividade permanente confluiu para um momento único, em que as pautas conversavam entre si nas comissões e foram expostas sistematicamente para toda a sociedade, despertando especial interesse da mídia, manifesta na sua cobertura diária dos diversos acontecimentos da ANC.

As discussões sobre os vários temas abordados nas subcomissões temáticas da Constituinte seguiram uma dinâmica singular apresentada pelos próprios assuntos, que demandavam especial atenção e tratamento específico. Por suposto, algumas matérias requisitavam debates de natureza mais técnica, enquanto outras discussões foram entabuladas com base nas experiências de vida e na militância dos depoentes. De fato, mesmo com temas tão distintos, alguns conceitos eram constantemente acionados, com o propósito de dar robustez ao argumento apresentado. A diversidade de temas defendidos pelos movimentos e demais grupos representados na ANC era articulada pelas discussões mais gerais acerca dos rumos da democracia e dos sentidos da cidadania. A tese geral difundida naquela conjuntura era a de que a democracia deveria ser radicalizada e vivenciada em todas as instâncias de governo e poder, sem distinções ou privilégios. Mas, qual democracia? Qual era a ideia compartilhada entre os participantes oriundos dos quadros da sociedade civil? Falar da democracia como um valor a ser perseguido é, pois, uma tendência

que está presente em muitas análises do período, tendo em vista o modo como o entusiasmo associativista balizou os debates sobre a transição democrática. Entretanto, tal processo demanda maior problematização, sobretudo, no que diz respeito às características mais interessantes presentes no pensamento dos convidados.

Diante das sinuosidades do contexto analisado, alguns temas concentram-se em torno de algumas ideias-força que ganharam proeminência nas formas de articulação entre as pautas reivindicativas e os vários conceitos mobilizados pelos atores políticos do campo popular que participaram da Constituinte. Às inúmeras, e significativas, demandas estavam atreladas ideias que deram o contorno final do projeto constitucional. Os debates travados na Constituinte foram alinhavados por falas que evocam os temas da *liberdade, igualdade, direitos, minorias, participação, reconhecimento*, etc. Tais categorias ganham maior ou menor importância, assim como adquirem novos sentidos dentro da linha argumentativa adotada pelo depoente. *Democracia* – e todos os outros termos correlatos a esta noção – certamente é um conceito que assume distintas acepções de acordo com o contexto histórico em que é mobilizado. Os usos e limites do termo se impõem irrevogavelmente, na medida em que os atores os utilizam em determinadas circunstâncias e com finalidades específicas. Interpretar os sentidos atribuídos às categorias de acordo com o momento em que são mobilizados depende também do que se entende por eles e em saber sua significação em outras épocas. A hipótese aventada neste estudo é a que durante a ANC os atores políticos vinculados ao campo popular tentaram elaborar, ainda que de forma intuitiva e como objetivo secundário, novas formas de pensar concepções tão arraigadas ao pensamento político e que, de certo modo, estão incorporadas ao léxico do cidadão comum.

### **A democracia como categoria prática: usos e ressignificações de um conceito**

Antes de iniciarmos a análise dos trechos das falas proferidas pelos participantes das audiências

públicas da ANC, é fundamental mapearmos algumas noções e conceitos que podem nos ajudar a compreender os meandros do tratamento do tema dos modelos de democracia por estes atores sociais. Transitamos por teorias que exploram a capacidade de ressignificação e reelaboração de noções consagradas, gerando percepções que estão em disputa permanente.

Há, por sua vez, um argumento a ser considerado no tratamento das ideias correntes na Assembleia Constituinte, que diz respeito à atribuição dos sentidos dos termos feita pelos atores sociais, ou seja, a construção de esquemas de significados que os próprios sujeitos lançam mão para realizar e justificar as ações cotidianas. A tese da “hermenêutica dupla”, de Anthony Giddens (1978), contempla a premissa que estrutura esta análise. Segundo o autor, o cientista social “(...) trata de um universo que já está constituído pelos próprios atores sociais, dentro de quadros de significância, e o reinterpreta dentro de seus próprios esquemas teóricos, medindo as linguagens comum e técnica” (GIDDENS, 1978, p. 171). Entendemos, pois, que a interpretação e o tratamento dos conceitos deve compreender o modo como os atores sociais utilizam os juízos conjunturalmente e o que está subjacente a esta construção.

Ainda tratando da abordagem metodológica possível para o estudo de uma situação de exposição de argumentos e debate de ideias, presumimos que a noção de “descrição densa” elaborada por Clifford Geertz (1989) pode contribuir para a análise das transcrições das falas dos participantes das subcomissões da ANC<sup>6</sup>.

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto,

algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade. (...) Compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade. (GEERTZ, 1989, p. 10).

Seguindo esta perspectiva, interpretamos a cultura como algo em constante construção, modificável pela ação dos indivíduos e que, por isso, é passível de ser descrita pelo pesquisador. Ao discutir as leituras das concepções de democracia, interessa-nos apresentar uma descrição mais fiel possível do modo de agir dos depoentes em plenário, os significados que os sujeitos da pesquisa emprestam aos termos que nos interessam e o modo como os utilizam no jogo político estabelecido na ANC. O propósito de Geertz era “(...) tirar grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados” (GEERTZ, 1989, p. 19-20). Tal qual esta afirmativa, a exposição oral dos convidados oferece uma compreensão geral da linguagem comum dos grupos populares e do contexto geral de ampliação da democracia.

Em paralelo a esta orientação geral que leva em conta a perspectiva do analista sobre os conceitos e percepções dos participantes das interações sociais, assim como a leitura dos conceitos do senso comum pelos atores leigos, percebemos que a ideia de conceito exige alguma problematização. A noção de conceito abrange uma série de significados e termos, os quais traduzem os múltiplos elementos e conteúdos utilizados para falar sobre determinados temas.

A discussão a respeito da gênese dos conceitos e das ideias é ampla e põe em relevo muitas nuances acerca do lugar das categorias para análise dos processos sociais. Reinhart Koselleck (1992, 2006) apresenta uma definição mais próxima do que entendemos por conceito.

O sentido de uma palavra pode ser determinado pelo

6 Embora a pesquisa não seja uma etnografia, fruto de um trabalho de campo, o estudo proposto é uma inserção em um campo cultural que, mesmo muito diversificado e com componentes oriundos de uma série de contextos, é estruturado com um propósito comum, que coloca seus participantes um mesmo lócus de ação, uma unidade social específica.



seu uso. Um conceito, ao contrário, para poder ser um conceito, deve manter-se polissêmico. Embora o conceito também esteja associado à palavra, ele é mais do que uma palavra: uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político-sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada, se agrega a ela. (...) Os conceitos são, portanto, vocábulos nos quais se concentra uma multiplicidade de significados. No conceito, significado e significante coincidem na mesma medida em que a multiplicidade da realidade e da experiência histórica se agrega à capacidade de plurissignificação de uma palavra, de forma que seu significado só possa ser conservado e compreendido por meio dessa mesma palavra. Uma palavra contém possibilidades de significado, um conceito reúne em si diferentes totalidades de sentido. (Koselleck, 2006, p. 109).

O autor aponta para a transformação dos elementos linguísticos em conceitos altamente ideologizados e sua utilização em situações eminentemente políticas, como é o caso dos debates em torno das demandas e reivindicações encaminhadas durante os trabalhos na ANC. Dito de outra forma, a transformação de uma palavra em conceito fundamental ocorre quando se dá sua incorporação pelo discurso engendrado a partir tensão das forças sociais, as quais se inclinam para redefinir a concepção sempre de acordo com suas próprias finalidades (FERES, 2014).

A *polissemia dos conceitos* abordada por Koselleck refere-se, no caso escolhido, a um período de intensas transformações, cujo cerne é justamente a negociação de um novo momento social. As relações sociais *per se*, bem como a interação entre a sociedade e o Estado impõem, em um contexto democrático e, também, de radical rejeição a um período de supressão de liberdades, a redefinição do sentido de alguns conceitos e termos que balizavam o modelo de sociedade que se desejava substituir.

Se, por um lado, os pressupostos teóricos que dão conta da ressignificação dos conceitos e as possibilidades de sentido que variam de acordo com o contexto são importantes para o tratamento

dos juízos dos atores políticos da ANC, por outro lado, diferenciamos o modo como tais ideias aparecem nas falas dos atores e, principalmente, como se dá o diálogo entre teoria e prática. O uso de “categorias práticas” pelos participantes das subcomissões temáticas nas discussões sobre a democracia nos importa, na medida em que apresenta os equívocos e contribuições possíveis no cenário em que tanto as contribuições conceituais foram fundamentais, quanto os usos práticos de determinados termos também constituíram procedimentos para a afirmação de argumentos em um momento importante.

Adrian Gurza Lavalle e José Swako (2015) chamam atenção para a distinção analítica que fazemos ao tratar de uma categoria como a democracia. As percepções dos atores sociais e os sentidos por eles atribuídos confrontam, em alguma medida, as leituras correntes do conceito analisado. A performance dos atores na Constituinte, bem como sua organização política prévia compõem o espectro prático da sua atividade, deslocando as leituras sugeridas pelos participantes das subcomissões temáticas para a formação de uma linguagem própria. Para além do entendimento da democracia como um conceito polissêmico, compreendemos que tal categoria possui “conexões entre os usos práticos e teóricos” (LAVALLE E SWAKO, 2015, p.174), que são elaborados de maneira mútua, sem que se exclua uma ou outra perspectiva.

Os debates sobre o sentido da democracia no contexto da transição democrática brasileira foram desenvolvidos no processo de escolha sobre o melhor modelo a ser adotado no país. O que a literatura do período propõe é tanto a afirmação de uma perspectiva de obtenção de direitos sociais, políticos e civis, quanto o desejo dos grupos populares por maior participação e capacidade deliberativa dos processos políticos, o que representaria um rompimento drástico com o período autoritário anterior. Uma linha argumentativa interessante está presente no anteprojeto constitucional elaborado por Fábio Konder Comparato, “Uma Constituição para o desenvolvimento democrático” (1986), texto que, retoricamente, segue o fundamento de que



a Constituição é um devir e não a imagem da sociedade naquele momento histórico. O nome do anteprojeto lançado por Comparato está em consonância com os desejos dos diversos movimentos e grupos populares que lutaram pela democratização. A vontade manifesta era a de promover, com a Constituição, uma mudança profunda, de modo a eliminar os traços de desigualdade e subdesenvolvimento do país. De acordo com os trabalhos da Assembleia Nacional Constituinte, a Constituição que se pretendeu fazer naquele momento deveria introduzir de uma só vez as mudanças gestadas durante o longo ciclo de lutas contra o regime militar e restabelecimento da democracia. As liberdades individuais e sociais, a participação popular e transformações no interior dos poderes públicos eram o foco das mudanças que deveriam ser operadas via Constituição.

Tendo em vista a discussão de Lavallo e Swako, podemos considerar que os estudos do período da transição democrática dialogaram substancialmente com as categorias nativas utilizadas pelos autores. O tipo de democracia ao qual se ansiava, assim como o constante elogio às formas plebiscitárias de exercício democrático compôs um panorama teórico que foi diretamente informado pela ideia de democracia empregadas pelos atores políticos organizados. A aplicação das formas teóricas e práticas no que tange aos sentidos da categoria “democracia” no período da abertura política brasileira abre caminho para a exploração de múltiplos significados do termo, os quais permitem caminhos distintos para a análise do período. As percepções dos atores políticos é o eixo de um debate que se constitui como um ponto de partida para a análise da Constituinte brasileira e seu impacto no texto constitucional final, e na formação de uma cultura política democrática.

Por fim, consideramos que o debate proposto se relaciona aos marcos das teorias democráticas, as quais tratam dos dilemas próprios da representação política nas democracias contemporâneas. A compreensão das experiências democráticas mais recentes, como é o caso brasileiro pós-abertura política, exige uma

leitura que equilibra as possibilidades abertas pela democracia representativa, e as novidades do contexto de eclosão dos movimentos sociais e da organização política dos atores políticos em várias frentes de atuação. Diante de tais circunstâncias, a análise de um evento ocorrido no curso da redemocratização brasileira nos impele a procurar por teorias que possam responder a questões pertinentes às discussões acerca do conteúdo substantivo da democracia.

Os escritos do filósofo John Dewey (1998) afirmam a vertente pragmatista da teoria política, e apresentam algumas ampliações do conceito de democracia, fundamentais para os nossos propósitos. Dewey propõe que se faça uma distinção entre a democracia como uma ideia e como um sistema de governo. A democracia como ideia, para o autor, rompe com os parâmetros do Estado e dos sistemas de governo. Trata-se, portanto, de um “modo de vida”, o qual tem repercussões em todos os âmbitos da sociedade (POGREBINSCHI, 2004, p.44). De tal maneira que o sentido substantivo desta ideia está traduzido nos movimentos políticos e, especialmente, na comunidade. Segundo Dewey, “a ideia permanece infecunda e vazia, exceto quando ela é encarnada nas relações humanas. (...) A ideia de democracia é uma ideia mais ampla e mais plena que pode ser exemplificada no Estado.” (DEWEY, 1998, p.1-2).

Neste sentido, as instituições políticas que surgiram ao longo da história, tais como o Estado e os sistemas de governo, não representam totalmente a ideia de democracia. A democracia política definida pelo autor se refere às formas de governo e suas constantes mutações, que independem da ideia de democracia. Temos, portanto, que a ideia de democracia não está conectada necessariamente às instituições e estruturas políticas. “Ao passo que a ideia de democracia é inabalável, suas ‘formas políticas’ estão sujeitas a críticas e crises constantes.” (POGREBINSCHI, 2004, p.44).

Dewey entende que a ideia de democracia ganha corpo e sentido na vida comunitária. Como membros da comunidade à qual pertencem, os indivíduos passam a governar a própria vida e a

vida coletiva, através de uma participação ativa. A participação dos indivíduos em todos os âmbitos da vida comunal proporciona um envolvimento direto nos assuntos de interesse comum, e constituem um processo ativo de organização da comunidade. A coisa pública, no sentido das necessidades coletivas, está assegurada pela ação dos indivíduos. A vida social se sobrepõe à vida política, na medida em que as potencialidades individuais se realizam coletivamente.

Na próxima seção, discutiremos cinco trechos de discursos proferidos em plenário, por atores de diferentes setores sociais, em cinco subcomissões temáticas. Escolhemos conduzir o debate acerca da concepção de democracia na Constituinte através do tema “*modelos de democracia*”, que abre ilustra a discussão geral sobre os sentidos da democracia. Entendemos que esta temática apresenta um panorama sobre os modos de pensar e repensar a democracia, e em que medida tais concepções foram sensivelmente modificadas, de acordo com as origens e vivências dos depoentes, e, também, suas reivindicações.

### **Repensando a democracia: uma análise dos discursos dos participantes do campo popular na Assembleia Nacional Constituinte.**

Ainda que a transição democrática tenha sido paulatina e amplamente negociada com os setores do governo autoritário, o desejo permanente entre os que lutaram pela redemocratização era o de afirmação radical do novo regime. A construção de uma sociedade mais igualitária a todos os grupos e classes tencionou uma série de inovações democráticas, institucionalizadas a partir da Constituição de 1988. Neste sentido, é premente sublinhar que a participação dos setores da sociedade civil no processo de construção do projeto democrático popular afirmado na Constituição de 1988 determinou as diretrizes

das novas relações entre Estado e sociedade civil.

Com a instalação da ANC abriu-se um importante canal de diálogo entre sociedade e o plano institucional. O estímulo à participação cidadã engendrou um movimento de circulação de ideias, tais como as novas formas de gestão, organização e prática política; as novas concepções sobre direitos, cidadania e identidade; a dissolução dos esquemas corporativistas atrelados ao Estado; a predileção pela democracia direta e práticas comunitárias; enfim, temas que descrevem os novos movimentos sociais que se organizaram o campo de lutas pela retomada da democracia no Brasil<sup>7</sup>. A complexificação da ação coletiva no Brasil deve-se, entre outros fatores, a criação de espaços extra-institucionais, em paralelo com os canais de participação consagrados, como o Estado, assim como outras instâncias de participação, tais quais partidos políticos e sindicatos (BOSCHI, 1987, p. 38). Isto posto, destacamos sobre o texto constitucional:

As linhas básicas do texto elaborado afirmavam o fortalecimento da cidadania, tendência à democracia participativa, o reconhecimento do papel da sociedade civil organizada, o fortalecimento de estados e municípios, o estado do bem-estar social, o sistema parlamentar de governo, o equilíbrio entre os Poderes, o protecionismo e reservas à empresas brasileiras de capital nacional, entre outros. Algumas decisões seriam mais tarde confirmadas, outras alteradas ou rejeitadas em plenário durante a votação final (RATTES, 2009, p. 87).

A novidade dos movimentos sociais que emergiram no Brasil no período compreendido entre 1970 e toda a década de 1980 foi, de fato, a possibilidade de uma ação complementar entre os grupos da sociedade civil, Estado, partidos e entidades de classe, sem agravo de uma ou

---

7 “Entre os movimentos que vêm assumindo este caráter novo em suas formas de atuação, pode-se destacar para o Brasil, parcela dos movimentos urbanos propriamente ditos, as CEBs (Comunidades Eclesiais de Base organizadas a partir de adeptos da Igreja Católica), o novo sindicalismo urbano e mais recentemente também o rural, o movimento feminista, o movimento ecológico, o movimento pacifista em fase de organização, setores do movimento de jovens e outros.” (SCHERER-WARREN, 1984, p. 7).

outra instância. De fato, as consequências da participação popular ao longo da ANC apontam que o repertório de ação dos movimentos sociais, construído em suas lutas cotidianas e através do diálogo com as esferas institucionais, direcionou – em parte – o escopo do texto final da Constituição. Desse modo, os canais de participação direta da população foram fundamentais, justamente por abranger especialmente os direitos sociais em sua totalidade.

Das muitas discussões acerca da categoria *democracia* durante a ANC, seguramente o debate em torno do modelo democrático ideal engendrou intensas disputas ao longo dos trabalhos nas subcomissões. A contenda pela escolha entre os modelos de democracia participativa e representativa diz respeito não só àquele que seria propriamente o melhor, mas também o mais adequado e o que promoveria o ideal de justiça social. Escolhemos tratar especialmente das discussões feitas pelos depoentes acerca do modelo de democracia participativa, bastante emblemático sobre o período considerado e cujo debate teve importantes repercussões no plano teórico e institucional.

Cabe, neste momento, uma análise dos discursos e falas dos participantes das subcomissões da ANC que debateram sobre a categoria democracia, a partir das percepções acerca desta ideia geral e da problematização do seu modelo.

### ***1 – Percepções da democracia***

José Lamartine Corrêa de Oliveira – Professor Titular de Direito Civil da Universidade Federal do Paraná - UFPR<sup>8</sup>:

O que significa isto, em primeiro lugar, que, ao contrário das constituições clássicas que se limitavam a disciplinar os poderes, a forma do Estado, a forma do poder, a forma de Governo e a estabelecer uma lista de garantias e direitos individuais, as

Constituições mais recentes preocupam-se com a necessidade de que a democracia não seja apenas algo que esgote suas potencialidades, na mera regra do jogo político, ou seja, que a democracia não seja apenas formal, do direito de voto, mas que haja uma democratização real, isto é, que a democracia sirva de instrumento para permitir condições de vida para o ser humano; as novas constituições se preocupam com a criação de normas que regulem concretamente os espaços da vida do homem comum. Então, as novas Constituições contêm normas ricas em matérias de direito dos trabalhadores, em matéria de funcionamento da família, em matéria de política de educação, em matéria de saúde etc. (P.102).

A fala do professor de Direito Civil José Lamartine Corrêa Oliveira pretende esclarecer o que deve ser a “democracia real”. A utilização de adjetivos que qualifiquem a democracia como algo genuíno, em oposição a uma democracia “falsa” aparece com frequência nos depoimentos selecionados para análise. No trecho em destaque, percebemos que a ideia de democracia verdadeira relaciona-se com um pensamento geral que extrapola os aspectos formais do regime. A referência a outras Constituições elaboradas no mesmo período da Carta brasileira tem a clara intenção de destacar a mudança de perspectiva, no que diz respeito à observação dos direitos sociais. Aqui, “Constituições clássicas” e “novas Constituições” são colocadas em confronto, pois há que se avançar na concessão de direitos e na ampliação da participação política. Neste sentido, a ideia de democracia explorada pelo depoente tem conexões com o que Dewey preconiza em suas teorizações. A ideia democrática indicada pelo convidado extrapola os mecanismos propostos pelo sistema democrático, tornando-se efetiva, na medida em que “sirva de instrumento para permitir condições de vida para o ser humano”. Vejamos outra discussão que envolve o sentido da democracia, e sua importância no contexto geral da abertura política.

---

8 José Lamartine Corrêa de Oliveira participou da 6ª reunião ordinária da *Subcomissão do Poder Judiciário e do Ministério Público*, realizada no dia 27 de abril de 1987. O tema abordado em seu pronunciamento foi “Corte Constitucional”.

## Flora Abreu – Representante do Grupo Tortura Nunca Mais<sup>9</sup>:

Por confiar nos objetivos desta Constituição é que aqui estamos trazendo a debate a questão da tortura. Não podemos discutir direitos e garantias individuais sem tratar, especificamente, da questão da tortura. Até hoje a tortura não é penalizada, não só no Brasil, como na América Latina. O tema tortura não aparece na nossa legislação. (...)

Queremos que hoje se construa a base para uma democracia em que todos sejam cidadãos de primeira classe, com condições de exercer os seus direitos e deveres na sociedade. Acho que a questão da tortura vai ser o indicador do nível de desenvolvimento que esta sociedade atingiu. Num país adiantado, civilizado, a tortura é algo que pelo menos de forma sistematizada não acontece. Assistimos, com horror ainda, quando termina o séc. XX, que a tortura em alguns países é institucionalizada. É fundamental que a nossa Constituição, que vai cumprir um papel – como dizia anteriormente – reflita um projeto nacional, e que as bases de nossa sociedade estejam definidas e seja construída no sentido de um avanço, para que esteja presente, de forma analítica, uma definição do que seja tortura.

Inicialmente, colocamos a tortura como crime de lesa-humanidade. A tortura não é um crime político, principalmente quando praticada pelo poder constituído. A definição da tortura na Constituição como crime de lesa-humanidade torna-a, portanto, imprescritível, inafiançável, inagraviável e inidutável, o que é fundamental. Entendemos ser necessário que se defina o que é tortura. (P. 101).

As noções a respeito de um país democrático, com cidadania plena e igualdade de condições e oportunidades perpassa um bom número de discussões feitas durante a Constituinte. Quando Flora Abreu apresenta uma percepção sobre

o que é uma sociedade democrática, há por parte da depoente um esforço em comparar a realidade brasileira com outros casos que servem de referência para o tema dos direitos humanos, assunto tratado pela convidada. Um país democrático é sinônimo de país “adiantado” e “civilizado” e que, neste caso, conseguiu penalizar a tortura. Desta maneira, para que o país prossiga no campo democrático e seja considerado, de fato, avançado, deve cumprir requisitos, como a garantia constitucional e efetiva dos direitos humanos. O que a fala da convidada revela é que o Brasil vivia naquela conjuntura uma situação que se opõe à “civilização”, um atraso que impede a consolidação de uma sociedade essencialmente democrática. A chave dos direitos humanos engendra uma discussão importante sobre a redemocratização e a elaboração de uma Constituição afim ao novo regime político, já que aponta caminhos para a superação do passado autoritário e a elaboração de um modelo de democracia que dialogue com a sociabilidade brasileira.

No depoimento a seguir veremos como a ideia de uma democracia ideal é acionada tanto para sustentar um argumento pró-mulheres, quanto para elaborar um raciocínio a respeito do que a democracia deve ser.

Maria Lucia D’Avila Pizzolante - Diretora-presidente do *Jornal Avante Mulher*. Membro do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher e presidente do Movimento da Mulher pelo Estado de Direito<sup>10</sup>:

Como integrante do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, sempre me posicionei em uma defesa determinada pela causa da mulher, mas nunca radical, nunca extremista; pelo contrário, entendendo que a luta pelos direitos da mulher é questão nitidamente social, porque não se pode falar em democracia plena com desigualdade de

9 Flora Abreu participou da 11ª reunião ordinária da *Subcomissão dos direitos e garantias individuais*, realizada no dia 29 de abril de 1987. Seu discurso abordou o tema da tortura.

10 Maria Lucia D’Avila Pizzolante participou da 15ª reunião da subcomissão dos direitos e garantias individuais, realizada em 6 de maio de 1987. O tema abordado pela participante foi “igualdade de oportunidades”.



sexos. (...)

A proposta que trago de criação no Brasil de um Conselho de iguais oportunidades também já existe em Portugal, que tem uma história a semelhante à nossa. Hoje já é demonstrado que esse conselho pode ser algo substancialmente importante e econômico, enquanto criado na esfera federal, mas seu desdobramento se fará gratuitamente, vez que, na área profissional, ele seria vinculado ao Ministério do Trabalho, e se desdobraria, com comissões voluntárias, em todas as empresas privadas e públicas do País. Por exemplo, nas usinas, em que mulheres e homens, gratuitamente, formassem uma comissão, com sensibilidade para os direitos humanos. Ali fiscalizariam a ascensão da mulher, para verificar se é igual à do homem suas promoções, seu grau hierárquico, se a mulher está assumindo os mesmos postos que os homens, se está tendo as mesmas oportunidades de tratamento. Seria um conselho com estrutura federal; mas com abrangência e aprofundamento a nível nacional, o que seria altamente econômico para o País e, de forma marcante, significativo para a emancipação da mulher, para sua igualdade, junto ao homem. Neste conselho todas as mulheres, e minorias, como os índios, os negros, enfim, os oprimidos – teriam a oportunidade de buscar defesa e de obtê-la.

O Conselho de Iguais Oportunidades visa com mecanismos próprios e resultados apreciáveis em países como Inglaterra, Suécia, Portugal e Itália, a garantir a igualdade de tratamento, quando frente uma situação profissional. Trata-se de uma experiência nova no Brasil, a suplantar inclusive a tese puramente feminista, eis que esse Conselho não defenderia tão-somente a mulher, numericamente a mais atingida pela discriminação, mas também o homem, sempre que marginalizado em seu genuíno direito. Sua criação, com vínculo ao Ministério do Trabalho, seria altamente econômica, pois num desdobramento natural e posterior, iniciaria, em todas as fábricas, usinas, sindicatos, empresas etc..., do País, comissões voluntárias, formadas de homens e mulheres, que sensíveis à causa dos Direitos Humanos, se prontificassem a fiscalizar a manutenção dessa igualdade, só apresentando ao

Conselho as questões insolúveis.

Na Suécia, de forma ampla, existe a figura do ombudsman cuja missão específica é fiscalizar a observação de igual tratamento, a exemplo de outros países que começam inclusive a mudar suas siglas, entendendo que o trabalho homem e mulher, sob nova ótica, passa necessariamente na luta pelos direitos humanos, eis que não se pode falar em Justiça Social, Democracia Plena, com desigualdade de sexos. Portanto, a proposta que oferecemos a título de sugestão constitucional é a seguinte: Inclua-se, no Projeto da Constituição, no Capítulo referente aos Direitos dos Trabalhadores e Trabalhadoras, o seguinte Fica proibida diferença de salário para o mesmo trabalho e de critério de admissão, promoção e dispensa por motivo de raça, cor, sexo, religião, opinião política, nacionalidade, idade, estado civil, origem, deficiência laica ou condição social. Essa proibição será disciplinada pelo Conselho de iguais Oportunidades a ser criado e regulamentado em legislação ordinária. (P. 155-156).

A proposta de criação de um *Conselho de Iguais Oportunidades* estrutura um argumento que sustenta a noção de democracia plena. A categoria nativa democracia é vinculada, neste caso, a igualdade entre os gêneros. O recurso à comparação com as experiências europeias aponta para uma inspiração em modelos exógenos, os quais poderiam nos oferecer caminhos para a implementação de uma tipo de democracia calcado na participação social. Neste depoimento, a democracia tem como premissa a redução das desigualdades entre homens e mulheres e a proibição das diferenças salariais. Assim, a ideia de uma democracia ampla e autêntica articula-se necessariamente a garantia institucional de que homens e mulheres terão as mesmas oportunidades, a despeito de suas diferenças estruturais. Além disso, o juízo da depoente acerca da afirmação de uma democracia substantiva conecta-se aos processos conduzidos pela sociedade, cuja culminância foi a fundamentação de canais de participação civil no âmbito estatal no texto final da Constituição. Entre



os marcos teóricos que assumiram a participação social como um mecanismo fundamental de controle social e os usos que o termo democracia adquirem no argumento, é possível entender a defesa do sistema democrático a partir da implementação de conselhos como um processo maior de promoção de justiça social, desta vez conduzido pelos atores políticos oriundos dos movimentos e organizações da sociedade.

A desconfiança permanente em relação a adoção de um modelo de democracia representativa foi central nas preocupações dos participantes da ANC. A radicalização da democracia e seu entendimento como uma prática cotidiana, guiada pelo poder decisório dos atores, é a síntese da concepção que a categoria democracia adquire. O sentido das ações dos participantes da ANC compõe uma linguagem que tipifica a utilização da noção de democracia atrelada necessariamente à participação dos movimentos sociais e demais atores políticos. É notório nas falas dos participantes o modo como os atores entendem a dimensão da (...) “potencialidade real de construção hegemônica” (SWAKO, 2009, p.258) da sua ação. Consequentemente, a democracia ganharia, através das demandas por participação, uma conotação mais ampla, que abriga o conflito entre a instância estatal e a esfera pública, e também sua intrínseca capacidade de reinvenção permanente.

## 2 – Modelos de democracia

As discussões sobre os modelos de democracia engendraram movimentos argumentativos interessantes nas subcomissões da ANC. A conjuntura história da redemocratização apresentou a democracia participativa como uma chave possível para a inclusão do Brasil entre as nações modernas, e como uma prática que romperia definitivamente com os vícios da democracia representativa. Os limites da representação foram problematizados pelos

atores políticos vinculados aos movimentos e demais associações da sociedade civil, a partir do reforço das formas de exercício da soberania popular. Neste sentido, a participação ativa dos cidadãos é o eixo de uma abordagem que avança nos parâmetros de uma democracia emergente. Vejamos agora alguns depoimentos que destacam a defesa do engajamento nos processos de decisão política.

Ulisses Riedel de Resende – Diretor técnico do Departamento Intersindical de Assessoria Parlamentar (DIAP)<sup>11</sup>

Na nossa avaliação, é preciso uma análise mais profunda daquilo que chamamos democracia representativa. Evidentemente, como disse de início, estamos dentro da linha da valorização do Congresso Nacional. Entendemos que ele deve ser valorizado, mas não perdemos de vista que o verdadeiro poder político pertence ao povo, que o único titular absoluto do Poder Constituinte é o povo. Na nossa avaliação, embora o Poder Legislativo deva ser valorizado, embora tenhamos que dar força a esse Poder que está mais diretamente ligado ao povo, é fundamental, pare que haja uma verdadeira democracia, que seja valorizada a democracia direta e não é representativo. É fundamental que as grandes questões nacionais sejam decididas de forma plebiscitária, mesmo porque, quando o cidadão, quando um trabalhador escolhe um representante, ele o faz genericamente dentro de uma linha partidária, dentro de um posicionamento mais ou menos global daquele parlamentar, mas raramente o posicionamento daquele Parlamentar corresponde ao do seu eleitor. Com todo o respeito a V. Ex. as , estamos absolutamente convencidos de que a democracia representativa reproduz sempre um desvio da vontade coletiva da Nação. Este não é fielmente representada, apresentada e apurada através da democracia representativa. A vontade da Nação só pode ser fielmente apurada através da consulta direta a ela, através da própria manifestação do

11 Ulisses Riedel de Resende fez seu pronunciamento durante a 7ª reunião ordinária da *Subcomissão do Poder Legislativo*, realizada em 5 de maio de 1987. O tema abordado em sua fala foi “Poder legislativo e a sociedade”.

cidadão. Por isso, este é um ponto que entendemos deva ser fixado na nossa Constituição, pare que ela posse realmente ser democrática, com a valorização da democracia direta e com a fixação de que as grandes questões nacionais sempre serão decididas através do processo de consulta popular, onde todos os cidadãos terão oportunidade de se manifestar a respeito.

Finalmente, há dois pontos que gostaríamos de ressaltar em seguida. No nosso entendimento, mesmo dentro da democracia representativa, fere os princípios mais elementares de democracia que o mandato dos senadores seja de oito anos. Está completamente fora de uma realidade democrática que senadores possam ter mandato com essa duração. A sociedade moderna é dinâmica, suas manifestações e posições se alteram dia a dia. E se olharmos o Brasil de oito anos atrás, veremos que ele não tem nada a ver com o Brasil de hoje e, com certeza, o Brasil daqui a oito anos nada terá a ver como de hoje. Não há sentido democrático pare a preservação de um mandato de oito anos pare os senadores. Chegamos a pensar, até, que o Senado Federal poderia ser extinto, mas isso é outro problema, e queremos nos fixar principalmente neste ponto, que nos parece fundamental, pois é inadmissível, dentro de um sistema democrático verdadeiro, a preservação do mandato de oito anos para os senadores.

Nesse sentido, entendemos que o Congresso Nacional, o Poder Legislativo deve ser valorizado e assim também todos os processos e todas as modalidades de participação popular e mais especificamente todos aqueles processos de plebiscito direto, de consulta direta à população, nas matérias que sejam de importância fundamental para a coletividade, pois, repetindo e encerrando com aquelas palavras que mencionei no início, o único titular absoluto do Poder Constituinte e o povo. (P. 119).

Das leituras possíveis sobre o modelo de democracia a ser adotado a partir da

Constituição, foi lançado um questionamento necessário acerca da democracia representativa e sua viabilidade. A fala do convidado foi feita no sentido de confrontar o significado da democracia representativa e compará-lo à democracia participativa. O argumento se estrutura a partir deste par de oposição, em que a participação direta é apresentada sempre em um viés positivo, virtuoso e única possibilidade de se reconhecer a “vontade da nação”. Há uma preocupação em descrever o sentido e a estrutura de uma “verdadeira democracia”, que aparece com uma categoria prática mobilizada para a defesa de um argumento. Somente a democracia direta via consulta popular permitiria a expressão do “verdadeiro poder político”, o que tornaria a Constituição “verdadeiramente popular”. Portanto, o que o depoente propõe é que a democracia se realizaria plenamente somente com a participação efetiva dos indivíduos na vida da comunidade, assumindo um lugar de protagonista no processo de tomada de decisões, uma noção em alguma medida aproximada das proposições de Dewey.

José Geraldo de Souza Júnior – Vice-Presidente da Comissão de Justiça e Paz da CNBB<sup>12</sup>

Se o caso brasileiro pode prestar-se à ilustração, as quatro Constituintes que tivemos dão uma mostra da definição da *cidadania*, utilizando-se o critério da representação. A recusa à identidade social por meio de mecanismo de destituição de direitos de *cidadania* ou de discriminação segundo estereótipos de criminalidade de minorias segue a mesma lógica da negação de papel político ou autonomia para grupos sociais, no espaço público que a política instaura.

(...)

Num momento constituinte, que se instaura no Brasil, sob a perspectiva de estabelecimento de novos paradigmas sociais, apresenta-se, pois,

12 O participante José Geraldo de Souza Júnior esteve presente na 12ª reunião de Audiência Pública da *Subcomissão dos Direitos e garantias individuais*, realizada no dia 30 de abril de 1987, e discursou sobre o tema “Instrumentos de participação direta e de iniciativas populares como garantias da *Cidadania*”.

a oportunidade de abertura de novos espaços, inclusive ideológicos, a possibilidade de associação livre, que assegure a ação de outras esferas políticas – não apenas institucionais – e de novos instrumentos políticos de participação. O repensar das condições de estruturação da sociedade, na perspectiva de um desenvolvimento econômico e seus reflexos nas questões da política e do poder, podem conduzir à direção de um cotidiano mais rico e menos opressivo, nas instituições que lhe são correspondentes e para a reinvenção da *cidadania*. Vive-se, no Brasil, efetivamente, uma transição. Transição de onde, para onde e por que meios, definirão as atitudes dos diferentes sujeitos sociais e os espaços civis que logrem abrir na sociedade para organizar a sua intervenção.

A armação, num documento constitucional, de uma estrutura de organização de poder e de direitos resultará apenas num arcabouço formal, se as forças sociais deixarem de responder consciente e mobilizadamente às indicações e referências de seu respectivo projeto histórico emergente, âmbito em que se localiza a possibilidade concreta de organização de um efetivo poder popular. (P.120-121).

José Geraldo de Souza Júnior nos fala sobre a possibilidade de “reinvenção da *cidadania*”, o que nos remete também, é claro, a possibilidades de se repensar esta categoria. O convidado explora a chance aberta para uma redefinição dos rumos e da estrutura da sociedade. O novo momento social é, em oposição às postulações de Constituições anteriores, marcado pelo incremento da participação. Percebemos que há um constante questionamento da democracia representativa em boa parte dos depoimentos selecionados. A ênfase na introdução de mecanismos da democracia participativa tem caráter urgente na fala do depoente e neles residem a chance de se modificar radicalmente a sociedade brasileira. O “poder popular” se articularia, portanto, em um momento político de descentralização e mobilização, fundamentalmente.

Em ambos os posicionamentos, percebemos como a democracia direta e os mecanismos de participação popular aparecem como a única

possibilidade de exercício democrático. A tematização do sentido da participação social e sua garantia constitucional acenam para uma tendência do período em abordar as novas possibilidades democráticas. O discurso dos atores aponta, portanto, para a importância do alargamento dos espaços de negociação entre sociedade e Estado, situando no plano dos movimentos sociais toda a potencialidade da nova democracia brasileira. Enquanto categoria prática, as formas de democracia direta e participativa significam um entendimento de uma democracia legítima em contraposição a um modelo ilegítimo, frequentemente identificado com representação política. A polarização deste debate é interessante, pois situa na sociedade civil a virtuosidade exigida para o bom funcionamento da democracia.

### **Algumas palavras finais sobre o conceito de democracia**

A ideia de democracia entremeou as mais variadas discussões entabuladas ao longo dos trabalhos realizados durante a ANC. O conceito de democracia talvez tenha sido aquele que mais esteve presente no léxico tanto das representações da sociedade civil, quanto dos representantes do legislativo e das demais instâncias de poder. Não sem razão, o ideal democrático esteve em franca disputa pelos vários quadros presentes no evento, compondo uma discussão maior sobre a sociabilidade e a nova cultura política em desenvolvimento. Pois bem, entendemos que algumas nuances do problema da democracia e da essência do termo demandam de alguma problematização.

Nossa análise considerou a democracia como uma categoria prática mobilizada pelos atores políticos presentes em algumas audiências públicas da Assembleia Constituinte brasileira. Buscamos elaborar uma análise sobre a democracia, tendo em vista o modo como os participantes oriundos do campo popular construíram seus juízos, de modo a marcar as relações entre este uso pragmático e as significações teóricas dos conceitos. Vimos

como o chamado à democracia esteve atrelado a demandas práticas, reais, em que o cidadão comum foi convidado a participar de modo mais efetivo.

A radicalização da democracia e dos valores que lhe são correspondentes era fundamental para a afirmação de um novo momento político e histórico e, claro, para o rompimento definitivo com práticas e instituições vinculadas ao passado ditatorial. Assim, as elaborações sobre o que seria a democracia estavam, por isso, sempre identificadas com um momento de avanço, uma passagem para um estágio superior do desenvolvimento da nossa história. A vigência da liberdade é o fundamento básico de uma sociedade que se pretende governar autonomamente. Neste sentido, a democracia radical foi utilizada para depreciar certo arranjo institucional que reconhece o Estado como único ente responsável pela promoção dos direitos sociais e da administração da coisa pública. As formas de controle estatal estavam em franco desacordo com a adoção de práticas que permitiam cada vez mais a participação social em todos os processos em curso na sociedade.

O modelo de democracia participativa foi mobilizado inúmeras vezes para legitimar um posicionamento crítico aos supostos vícios da representação política. Naquela conjuntura era impreterível posicionar-se em um dos dois polos da discussão. De tal modo que todos os predicados foram associados a uma visão autônoma e distanciada do Estado. A democracia direta e a intervenção das representações da sociedade civil nas instâncias decisórias mais importantes formaram um pensamento comum que considerava a democracia uma prática emancipadora. Tomar partido das decisões mais significativas para o país era o mote de uma vivência democrática e de uma leitura conceitual do momento político em andamento. Neste sentido, o uso das discussões sobre a democracia deweyana é interessante para pensarmos sobre o sentido da experiência social para o aprofundamento da democracia. Os escritos de Dewey lançam um olhar para a democracia como um modo de vida, o qual se realiza

plenamente na comunidade, sem que dependa do sistema de governo. A democracia, portanto, está em todos os lugares, e se constrói individual e coletivamente, através da participação.

As características do debate aventadas acima nos oferecem uma leitura possível tanto sobre o momento histórico em que as pautas se desdobraram quanto do próprio conceito de democracia e seus matizes. A revisão conceitual desenvolvida pelos atores sociais coloca a democracia não apenas como uma prática libertadora contínua, tal qual salientamos anteriormente, mas como um agente realizador dos anseios mais profundos e urgentes. A democracia por si mesma daria conta de provocar as mudanças esperadas pelos cidadãos e os conduziria a uma vivência próxima dos ideais de liberdade.

### Referências Bibliográficas

- BOSCHI, Renato. *A arte da associação. Política de base e democracia no Brasil*. São Paulo: Edições Vértice, 1987.
- COELHO, João Gilberto Lucas. “Processo constituinte, Audiências públicas e o nascimento de uma nova ordem.” In: Backes, Ana Luiza; Azevedo, Débora Bithiah; Araújo, José Cordeiro de. (Orgs.), *Audiências públicas na Assembleia Nacional Constituinte: a sociedade na tribuna*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.
- COMPARATO, Fábio Konder. *Muda Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DEWEY, John. *O público e seus problemas*. Cf. Hickman, Larry A. & Alexander, Thomas. *The Essential Dewey, vol. 1: Pragmatism, Education, Democracy*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- FERES JÚNIOR, João. “De olho nas pesquisas futuras. As camadas teóricas da história dos conceitos.” In: FERES JÚNIOR, João. (Org.),

- Léxico da história dos conceitos no Brasil. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIDDENS, Anthony. *Novas regras do método sociológico – Uma crítica positiva das Sociologias compreensivas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GURZA LAVALLE, Adrian; SZWAKO, José. “Sociedade civil, Estado e autonomia: argumentos, contra-argumentos e avanços no debate”. In: *Opinião Pública*, Campinas, vol.21, nº 1, abril, 2015.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- MICHILES, Carlos. et al. *Cidadão Constituinte: a saga das emendas populares*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- MIGUEL, Luiz Felipe; FEITOSA, Fernanda. “O gênero do discurso parlamentar: mulheres e homens na tribuna da Câmara dos deputados”. In: *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 52, nº1, 2009.
- POGREBINSCHI, Thamy. “A democracia do homem comum: resgatando a teoria política de John Dewey”. In: *Revista de Sociologia e Política*, nº 23: 43-53, Nov. 2004.
- RATTES, Ana Maria. “Um olhar de 20 anos”. In: *Constituição 20 anos: Estado, democracia e participação popular*. Caderno de textos. Centro de documentação e informação. Brasília, Edições Câmara, 2009.
- SCHERER-WARREN, Ilse. O caráter dos novos movimentos sociais. In: VIII Encontro Nacional da ANPOCS. *Grupo de trabalho: Lutas urbanas, Estado e Cidadania*. Águas de São Pedro, 1984.
- SZWAKO, José. “Os sentidos da democracia: crítica, aposta e perplexidade na produção do CENEDIC”. In: *Lua Nova*, São Paulo, 78: 251-303, 2009.

### Arquivos consultados

- ASSEMBLEIA NACIONAL CONSTITUINTE. *Atas das subcomissões*. Suplemento ao nº Diário da Assembleia Nacional Constituinte nº 59 do Diário da Assembleia Nacional Constituinte. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1987.
- ASSEMBLEIA NACIONAL CONSTITUINTE. *Atas das subcomissões*. Suplemento ao nº Diário da Assembleia Nacional Constituinte nº 66 do Diário da Assembleia Nacional Constituinte. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1987.
- ASSEMBLEIA NACIONAL CONSTITUINTE. *Atas das subcomissões*. Suplemento ao nº Diário da Assembleia Nacional Constituinte nº 79 do Diário da Assembleia Nacional Constituinte. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1987.
- ASSEMBLEIA NACIONAL CONSTITUINTE. *Atas das subcomissões*. Suplemento ao nº Diário da Assembleia Nacional Constituinte nº 98 do Diário da Assembleia Nacional Constituinte. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1987.



# A perspectiva abissal na representação do sertão nordestino

Luana Carolina da Silva Monteiro <sup>1</sup>

Kadma Marques Rodrigues <sup>2</sup>

## Resumo

O Sertão foi elaborado discursivamente como ponto de articulação de dualidades como: moderno *versus* tradicional; árido *versus* próspero; feliz *versus* sofrido; etc. e sobretudo como espaço de mediação de uma retórica das ausências. As narrativas das ausências relacionadas ao Sertão nordestino tiveram início a partir da estiagem de 1977, marcando profundamente desde então as diferentes representações que envolvem o lugar. Existem nessas construções discursivas e imagéticas aspectos que se assemelham às retóricas criadas sobre o Oriente (SAID, 1990) e uma perspectiva abissal dos significados criados sobre “o Nordeste”, manifestos pelos mais diferentes meios de produção cultural. Mas será que toda produção passa por um reforço das retóricas de dominação do outro? Dentre os modos de “narrar” o Sertão, alguns indivíduos ganham destaque pela sua atuação na construção de uma visão de Nordeste. Nesse artigo trazemos a perspectiva forjada pela fotografia contemporânea de Tiago Santana que assinala o desejo de compreender seu espaço de origem por meio do encadeamento de suas representações imagéticas para problematizar as produções discursivas sobre o Sertão.

Palavras-Chave: sertão abissal; fotografia; representação imagética.

## The abyssal perspective in the representation of the northeastern sertão

### Abstract

The Sertão was elaborated discursively as a point of articulation of dualities as: modern *versus* traditional; arid *versus* prosperous; happy *versus* suffered; etc. and above all as a space for mediation of a rhetoric of absences. The narratives of the absences related to the Northeast Sertão began from the drought of 1977, since then, the different representations that surround the place was marking deeply. There are in these discursive and imagistic constructions aspects that resemble the rhetoric created on the Orient (SAID, 1990) and an abyssal perspective of the meanings created on “the Northeast,” manifested by different ways of cultural production. But does all production go through a reinforcement of the rhetoric of domination of the other? Among the ways of “narrating” the Sertão, some individuals are highlighted by their performance in the construction of a vision of the Northeast. In this article we bring the perspective forged by the contemporary photography of Tiago

---

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Santana that signals the desire to understand his space of origin through the linking of its imagery representations to problematize the discursive productions on the Sertão.

Keywords: abyssal sertão ; photography ; imaging representation.

## Introdução

O Sertão é o espaço sempre requisitado quando o assunto é tratar das origens do ser cidadão (GIULIANI, 2017). As diversas leituras feitas de realidades tão múltiplas quanto as vividas pelos sertanejos nos faz hoje ter um conjunto de percepções que supostamente daria conta de explicar as vidas de mulheres e homens que habitam o campo.

O campo é explicado metaforicamente pela ideia de um estado de eterno findar e quando se trata de colocá-lo em debate é a retórica da perda que aparece como pressuposto base para pensá-lo. Como nos aponta Queiroz (1973) o rural é visto apenas como um aspecto do atraso que será suprimido inevitavelmente pelo desenvolvimento social econômico futuro.

Em verdade essa foi a perspectiva adotada pela Sociologia Rural (CARNEIRO, 2008) como forma assentida de pensar que campo e cidade encontram-se em relação de disparidade. Pois a cidade é a expressão do que é “novo” e “bom” e o rural encontra-se sempre em um patamar de inferioridade não sendo, portanto, capaz de abrigar a modernização e manter-se rural. Esta seria uma contradição lógica de seu próprio funcionamento. “[...] As diferenças entre o rural e o urbano tenderiam a desaparecer como resultado do processo de urbanização tido como natural e inevitável [...] o desenvolvimento do campo se daria no molde da cidade [...] O que culminaria então, no seu fim”. (CARNEIRO, 2008, p. 10).

Pensando a partir das contribuições sobre o Orientalismo (SAID, 1990) é possível notar aspectos que evidenciam possíveis relações entre a ideia política de criação do Oriente como categoria analítica pensada a partir do Ocidente com a criação histórica da ideia de campo.

Tendo como ponto de partida essa associação nos propomos a analisar o Nordeste, que foi construído como uma região problema a partir de visões que se encontravam fora deste como lugar.

Para problematizar as novas representações feitas sobre a categoria Nordeste trazemos o trabalho do fotógrafo Tiago Santana e seu olhar sobre a religiosidade existente nos festejos e penitências na região do Crato, Ceará.

## O sertão abissal

A região Nordeste foi e permanece como um “espaço”, não só geográfico, do qual permanentemente são construídas discursividades. Diferentes ramos sociais assumiram a tarefa de criar discursivamente definições para a região. Esses empreendimentos foram feitos em diversos campos e os primeiros a focarem-se no tema foram: o jornalismo, o fotojornalismo, a literatura, o cinema e as produções fotográficas (ALVES, 2009, p.25).

Foram essas retóricas que atribuíram forma à ideia de Sertão difundida país a fora. Mas em sua maioria esmagadora prescindem da perspectiva do próprio sertanejo. A nomeação Nordeste/Sertão aproxima-se, em uma compreensão comparativa, à ideia de criação do Oriente teorizada por Eduard Said (1990), onde o Oriente surge como uma criação discursiva construída pelo Ocidente. Analogamente, vivenciou-se, ao longo de décadas, este movimento acontecendo no contexto local nordestino. Insufinou-se uma concepção da ideia de “campo” que se fez do lugar de fala de indivíduos que ocupavam o espaço denominado “cidade”.

[...] o oriente não é um fato inerte da natureza. Não está meramente *lá*, assim como o próprio Ocidente

não está apenas lá. Portanto, assim como o próprio ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apoiam e, em certa medida, refletem uma à outra. (SAID, 1990, p.16 e 17).

Desse modo, a cidade criou discursivamente o campo. É interessante notar que tal acontecimento foi presenciado nas diferentes esferas sociais. Dentro do Nordeste essa divisão também se tornou real. Não foi à toa e nem fruto de ações involuntárias, que o processo de modernização em estados do Nordeste visou separar a população rica, garantindo um espaço socialmente desenvolvido, o provimento das tecnologias que surgiam em cada época e fomentando a diversidade cultural – baseada na cultura estrangeira. Quando essas zonas de desenvolvimento, geralmente as capitais dos estados, se viram ameaçadas pela presença de pobres retirantes vítimas das secas, barreiras sociais e físicas foram construídas. É desse modo que podemos analisar o surgimento de diversos campos de concentração do estado do Ceará. Campos que visavam conter fisicamente a presença dos sujeitos deslocados do contexto citadino e visavam controlar os impactos – sanitários<sup>3</sup>, econômicos e culturais – que a migração massiva de camponeses poderia trazer para a cidade.

Do mesmo modo, pode-se afirmar que a categoria sertão/interior não é um dado natural, mas sim uma construção histórica e cultural entremeada por interesses políticos

com o objetivo de domínio muito próximos da distinção entre comunidade e sociedade (WILLIAMS, 2007). Domínio que se dá a partir do conhecimento produzido sobre o outro.

É de grande importância notar como o conhecimento criado sobre a realidade do outro é formado predominantemente partindo de posturas negligentes, pois caracterizam-se como recortes discursivos que reúne apenas o que é de interesse daquele que pretende o domínio através da instrumentalização do outro.

Dessa forma, quando dos primeiros registros feitos por jornalistas da seca de 1877-1879 dos estados nordestinos que sofreram com a estiagem, foi a imagem da degradação humana que se cristalizou e passou a representar a região Nordeste do Brasil. Mesmo que tenha sido o Ceará a província<sup>4</sup> que mais vivenciou a situação de calamidade pública na seca de 1877, ainda hoje a associação desse evento como a condição do nordestino está presente no imaginário do brasileiro.

Os corpos dos nordestinos representados são pensados como um dado natural, tencionados como padrões estabelecidos por uma conduta do rural. “Em tese, o *destino* de homens e de mulheres adultos é estatutário, sufocado por esse imaginário que se cristalizou no Texto Brasileiro (TB)<sup>5</sup>” (FERREIRA, 2008, p. 138).

A escassez de recursos hídricos e o diminuto acesso à terra não era apontado como a causa do problema dessas populações. Preferiu-se a superficialidade da questão naturalizando e associando a seca geográfica à uma “vida seca” – construção dos corpos dos sertanejos como a representação fidedigna da seca. Aquelas

3 Na obra literária naturalista “A Fome – cenas da seca no Ceará” de 1890, Rodolfo Teófilo, um farmacêutico baiano que viveu grande parte da sua vida no Ceará, relata como os campos de concentração eram também uma barreira sanitária no controle de epidemias. Na seca de 1877, a varíola era uma das grandes vilãs. Rodolfo Teófilo trabalhou na campanha de vacinação, se tornando responsável também por alguns campos de concentração. A varíola ficou conhecida no Estado do Ceará por ter dizimado em um único dia, na cidade de Fortaleza, mais de mil pessoas. O fato ficou conhecido como “O Dia dos Mil Mortos” que aconteceu no dia 10 de dezembro de 1878.

4 No período, século XIX, o Brasil ainda era uma Monarquia e o país estava dividido em províncias.

5 O conceito de Texto Brasileiro faz referência ao trabalho de Daniel Lins que cria o conceito partindo de uma adaptação da noção francesa de Texto Ocidental (Pierre Legendre, 1974). “O Texto Brasileiro” faz alusão a um tipo específico de conteúdo escrito e incansavelmente difundido sobre certo tema específico, limitando autores e textos. “O Texto Brasileiro (TB) é uma palavras de ordem, espécie de palavra régia estruturada. Um discurso “autorizado” sobre o Outro – pessoas, coisas, objetos”. (FERREIRA, 2008, p. 130).

vidas estavam inevitavelmente ditadas pelo atraso. A partir de então, o Nordeste passou a ser representado como sinônimo de problema. “Mediante o fluxo de imagens, fotografias e fotogramas, publicados regularmente na imprensa jornalística das principais cidades brasileiras do período, instaurou-se um sistema de tensão com tema e face: o sertão-Nordeste como uma *região-problema*, como síntese de tudo que não se desejava ser” (ALVES, 2009, p. 25).

De modo semelhante à criação de uma “região-problema”, Said (1990) apresenta a gênese do Orientalismo como uma categoria de mediação criada por e para uso do Ocidente. “[...] O orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o [...]” (SAID, 1990, p.15). Assim, o Orientalismo, essa discursividade sobre o Oriente, é algo distinto, não necessariamente uma mentira, mas uma criação feita sobre a realidade de outrem. Said cita o caso de Flaubert com uma cortesã egípcia para ilustrar o poder de fala sobre o outro e a anuência dada ao ato.

Ele falou por ela e a representou. Ele era estrangeiro, comparativamente rico, homem, e estes eram fatos históricos de dominação que permitiram não apenas que ele possuísse Kuchuk Hanem fisicamente como também que ele falasse por ela e contasse aos seus leitores de que maneira ela era “tipicamente oriental”. Minha argumentação é que a situação de força de Flaubert [...] É uma representação passável do padrão de força relativa entre Leste e o Oeste, e do discurso sobre o Oriente que esse padrão permitia (SAID, 1990, p.17 e 18).

Também no caso nordestino, a “nordestinidade” foi criada fora desse espaço, mais especificamente na região para onde escoava semanalmente dados, textos e imagens oriundos da seca; o Sudeste do país. As imagens e relatos da seca, os romances que receberam grande reconhecimento nacional e que traziam como

temática questões enfrentadas pelo sertanejo, as migrações dos nordestinos rumo aos fluxos produtivos – a borracha na região Amazônica e a construção civil no Sudeste e no Centro-oeste do país – todos são fatos que estão presentes na composição do Nordeste como árido e pobre e seu povo caracterizado pela permanente fuga.

Os grandes jornais de ampla circulação exerceram forte papel na atualização semanal do contexto de desmoronamento social e econômico promovidos pela estiagem. As notícias que se espalhavam eram sempre de mais mortes, mais desesperos, mais desamparo e mais sofrimento. Com o tempo não era difícil saber que o Nordeste surgia para o resto do país como uma região de miséria e aridez.

Para Elder Patrik Alves (2009) a seca é um importante ponto de origem para compreendermos as construções discursivas sobre o sertão nordestino. A partir da seca de 1877 até a virada para o século seguinte, o sertão foi alvo de uma inflação da sua realidade: no momento em que foi devastado pela seca tornou-se foco de registros que se fizeram determinantes na definição do que era o Nordeste.

Alves (2009) problematiza a questão construída a partir dos relatos e imagens divulgados, afirmando que a seca era um problema social não por ter gerado a morte de quase meio milhão de pessoas e a retirada de outros dois milhões de suas localidades (Idem, 2009), mas porque criou-se a partir de tal fato “um grande drama social moderno” (Idem, 2009, p. 25). A seca passou a ser tratada como assunto de muito interesse para o jornalismo, gerando uma vasta produção de grande impacto no campo da produção cultural.

A seca como assunto de grande foco nacional propiciou a expansão de gráficas e centros de impressão de jornais e revistas. No Rio de Janeiro, o público leitor expandiu-se e tornou-se assíduo, fazendo crescer também o número de redações responsáveis pela cobertura de assuntos relacionados à seca. Não só o mercado da informação havia ganhado propulsão, mas também a circulação de todo material físico relativo à papelerias e gráficas como a literatura

de folhetim, a abertura de livrarias e até uma maior circulação de pessoas pode ser percebido (ALVES, 2009).

Uma nova mecânica do cotidiano abria espaço para uma adequação às tecnologias na produção em geral. Novo contexto passou a ser presenciado nas cidades de Minas Gerais, Espírito Santo, São Paulo e Rio de Janeiro. O Regime da expressão através da imagem passa a ocupar seu espaço em meio a tais transformações.

Muitos jornais passam a usar a fotografia como uma técnica que atestava a veracidade das reportagens. Duas décadas após a grande seca de 1877/79 a fotografia foi empregada em larga escala durante o conflito de Canudos, do qual se tem um dos mais ricos acervos iconográficos. A fotografia, em uma palavra, confere um novo significado ao conteúdo jornalístico (ALVES, 2009, p. 28).

A fotografia se tornou um importante meio de construção de uma discursividade sobre o Outro. À essa época era ainda considerada um meio fidedigno de representação do real. Sendo apropriada pelo meio jornalístico, a partir de então sua presença só ganhou mais e mais espaço no mercado editorial.

Ao percebermos a produção fotográfica como um ato formador de identidade, como afirma Bourdieu (1965), compreendemos a importância que se revestia o ato de utilizar o registro de imagens para compor o quadro Nordeste que estava sendo moldado pelos produtores de informação da época. A foto produzida, segundo Bourdieu (1965), é também distinção de classes. A ideia nos ajuda, olhando para uma subcamada dessa relação de cisão, a compreender a distinção feita entre campo e cidade<sup>6</sup> a partir do desnudar de elementos que revelam fraturas. As fotografias da seca retratando sujeitos esqueléticos, esqueléticos e bestificados criando um Nordeste distante das benesses tecnológicas e modernas que os centros urbanos nordestinos também estavam aptos a

receber.

Nesse sentido vemos a construção da ideia de sertão como o elemento fraturado da cidade. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2007) essa construção é derivada de relações de injustiça social que compõe estruturalmente o pensamento moderno ocidental. O sertão passa a ser apresentado partindo de uma cartografia abissal (SANTOS, 2007). “O pensamento abissal moderno se destaca pela capacidade de produzir e radicalizar distinções. [...] As distinções intensamente visíveis que estruturam a realidade social deste lado da linha se baseia na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha” (SANTOS, 2007, p. 72).

É na fratura que pensamos o rural e o urbano. O último como um lugar ideal para o desenvolvimento social, e o rural como aquele que precisaria perder todos os seus aspectos de atraso para conseguir alcançar o urbano. Por esse motivo o campo é sempre pensado como algo que está desaparecendo, como um resquício do passado que a lógica de vida moderna não comporta (QUEIROZ, 1973).

Assim percebemos a retórica abissal, no “lado de cá” há espaço apenas para o urbano. É a partir dele que construímos nossas cognições. O rural emerge apenas como elemento esquecido e descreditado e só é elucidado nesse jogo de relações quando é solicitado pelo urbano.

Do outro lado não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que na melhor das hipóteses pode se tornar objeto ou matéria-prima de pesquisa [...] O outro lado da linha compreende uma vasta gama de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis, assim como seu autores [...] (SANTOS, 2007, p. 73).

Maria Isaura Pereira de Queiroz em “Bairros rurais paulistas” (1973) nos mostra em uma perspectiva crítica como Antônio Candido,

6 Nesse ponto é importante frisar que a cisão campo/cidade acontece em seus diferentes níveis. Sendo a relação abissal entre cidades de um mesmo estado ou a relação de distinção construída historicamente em um nível maior que chega a dualizar regiões.



percussor das pesquisas sobre ruralidade, apresenta o meio rural. Sua concepção está pautada no “rural como algo que inevitavelmente tem seu fim” como uma premissa da verdade embutida na expansão capitalista urbano industrial. “Antônio Cândido delimitou com suas pesquisas o ‘bairro rural’, unidade mínima de povoamento nas áreas rurais paulistas, de nível econômico bastante precário, entrando em decadência muito facilmente e parecendo fadado à degradação social ao sofrer o impacto da industrialização ora em processo no estado”. (QUEIROZ, 1972, p. 1 e 2). Observamos em suas pesquisas as semelhanças entre as realidades de contextos locais e regionais quanto à separação entre urbanizado e ruralizado. Essa dualidade vai estar presente na unidade mínima populacional que enfrenta cotidianamente a luta pela manutenção de seus hábitos até a separação percebida em contexto regional.

O urbano, a expressão do moderno, dá visibilidade a formas de expressão dos sujeitos. O pensamento dualista dita a seleção das formas consideradas válidas. A distinção gera a exclusão de diversas outras maneiras que passam a ter sua própria existência posta em questão, “[...] conhecimentos populares, [...] camponeses, indígenas, do outro lado da linha, que desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso” (SANTOS, 2007, p. 73).

Existe um poder na elaboração do que deverá constituir o urbano e o rural. Nessa perspectiva dualizada ambos serão pensados sempre em relação ao outro, ambos se reforçam. Mas na relação campo/cidade, é o campo que está sempre em posição relativa, ele é pensado sempre a partir do que é a cidade, nunca sendo nessa relação um parâmetro.

SANTOS (2007) afirma que a primeira relação abissal do mundo moderno foi o domínio entre metrópoles e colônias. Foi a vivência dos primeiros processos de domínio no novo mundo que delimitou as linhas abissais que conhecemos até hoje. Nessa perspectiva há uma clara separação entre o mundo moderno e o mundo

colonial, este não contém em si as premissas de verdade que fazem parte da modernidade ocidental. Enquanto em um polo se encontrava a lei/direito como forma de regência da relação social, ao sul do equador era inocência que se via, estado de natureza.

A separação entre o que faz parte da cidade e o que é próprio do campo torna inexistente o que não convém ser elucidado. A discursividade gera o poder de fala sobre o outro – “A relação entre o Oriente e o Ocidente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia” (Said, 1990, p.15). Assim como nos aponta Said, o campo como uma criação da cidade nos revela acima de tudo uma relação de poder e domínio.

Existem semelhanças estratégicas de domínio vivenciadas por diferentes grupos e em diferentes espaços sociais que demarcam relações abissais. Assim também presenciamos nas narrativas construídas sobre o sertão que apresentam a conformação desse espaço socialmente construído como uma categoria abissal. Cinema, fotografia, literatura, jornalismo, produções acadêmicas etc. quando não trazem como pano de fundo uma reflexão do problema contido nas próprias análises, pautam as perspectivas sobre o sertão como um reforço do fosso existente entre cidade e campo. Numa perspectiva mais ampla, o Nordeste assumiu a posição do lado de lá – lado sobre o qual se narra – nos permitindo observar relações de semelhança e traçar paralelos entre as cisões percebidas nos binômios campo/cidade e Nordeste/Sul. Não que essa comparação sugira uma relação de equivalência, somente uma perspectiva comparativa para observar seus fatores centrais e gerais. Mas será que ainda hoje essa é a única carga cultural atribuída ao Nordeste?

### **Alguns aspectos da produção fotográfica**

Philippe Dubois, em “O Ato Fotográfico” (2012), propõe classificar as teorias sobre a fotografia que mais ganharam relevância na história. Inicialmente são três os tipos que mais se destacam: aquelas que (1) veem na fotografia

um ato de reprodução “mimética” do real; (2) as que teorizam uma vínculo de contingência e neutralidade da fotografia com a realidade; (3) e as que trabalham a fotografia como índice, uma vez que consideram que a imagem mantém, mesmo depois de produzida, uma relação com o real.

A primeira definição atribui à fotografia um caráter de infalibilidade do seu poder de representação do real. “[...] Essa capacidade mimética procede[ria] de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico [...]” (DUBOIS, 2012, p. 27). Não demorou muito para que tal abordagem fosse submetida a questionamentos mais complexos.

A segunda perspectiva tenta relacionar o potencial criativo da imagem fotográfica com uma premissa de neutralidade. Mas essa perspectiva de imparcialidade da imagem produzida em relação à realidade fotografada foi fortemente rebatida por diversos estudiosos.

Pierre Bourdieu (1965) foi um dos teóricos que hostilizou essa perspectiva e afirmou que a fotografia é um recorte de aspectos da realidade, sendo, portanto, ilusório imaginar não haver a interferência de critérios pessoais e sociais no processo de produção da imagem fotográfica. Assim, pois, quando nos deparamos com fotografia de família não são “propriamente indivíduos na sua particularidade singular [que vemos na imagem], mas sim papéis sociais [...]” e parcelas de realidade selecionados de forma arbitrária pelo fotógrafo (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006, p. 34).

Finalmente, a abordagem essencialista da fotografia é resultante das teorias que consideram a imagem fotográfica procedentes do índice<sup>7</sup>. Com o foco no índice, os herdeiros do pensamento semiótico tiram as parcelas de pluralidade que as diferentes imagens trazem para se concentrar em um aspecto único que é

sobretudo teórico. “A teoria do índice pretende ser, pois, uma ontologia, uma abordagem da essência da fotografia” (ROUILLÉ, 2009, p. 191). As teorizações do índice afirmam que a fotografia está despida de todas as suas características particulares e que a única coisa que realmente importa é a sua relação universalmente estabelecida com as demais imagens através de sua conexão indicial com a realidade. O debate semiótico na fotografia abriu espaço para um pensamento abstrato e generalista que se mostrou indiferente às condições concretas de produção imagética.

É a singularidade das imagens que põe-se em jogo quando aceita-se a sobreposição do suporte técnico e dos aspectos elementares na fotografia em detrimento da história, das particularidades das práticas e dos contextos para afirmar que a fotografia é uma só.

Para sair do eixo mimético e indicial/pragmático é preciso analisar as imagens fotográficas sem separá-las de suas pluralidades, características que as diferenciam e definem. Da fotografia deve-se investigar o movimento, o contexto, a história e não simplesmente o que poderia conter nela de contínuo.

Por meio da abordagem sociológica é possível perceber as possibilidades de atuação da fotografia na pesquisa social para além dos usos secundários que dela têm sido historicamente feitos. Nessa perspectiva, ela recebe o status próprio de objeto de pesquisa, deixando de figurar apenas como material de apoio. Essa é a concepção que permite perceber as imagens fotográficas como expressão circunstanciada de determinado tempo/espaço. “A Sociologia Visual poderia ser também e, talvez, sobretudo, uma *Sociologia do conhecimento visual*, Sociologia de um modo de conhecer visualmente a sociedade e suas relações sociais [...]” (MARTINS, 2016, p. 68).

---

7 “[...] representação por contiguidade física do signo [a fotografia] com o seu referente [...]” (DUBOIS, 2012, p. 45). Essa perspectiva resulta do deslocamento do poder de verdade na imagem para evidenciar a relação pragmática da imagem fotográfica com seu objeto. “[...] As fotografias [...] quase não têm significação nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior [...]” (DUBOIS, 2012, p. 52).

## Um olhar sobre o sertão

As fotografias que retratam o cotidiano e acontecimentos do meio rural são mais uma possibilidade narrativa de representar o cenário Sertão. Evidenciamos a produção de Tiago Santana, fotógrafo cearense, nascido na cidade do Crato, que traz fortemente em seus trabalhos a presença dos sertanejos que compõem o cenário religioso e festivo cearense. Seu olhar se volta para o cotidiano e principalmente para a religiosidade expressa nas peregrinações de fiéis e festejos comemorativos dos dias de santo no estado.

Tiago Santana, desde cedo, estabeleceu uma relação de produção autônoma com a fotografia. Seus referenciais se construíram na região onde Santana viveu sua infância e adolescência, no Crato, interior do Ceará. Desde 1989 atua como fotógrafo profissional e inicia seu percurso trabalhando com imagens dos sertanejos e sua relação territorial. No olhar elaborado e na sensibilidade empregada na produção das imagens e posterior organização, Santana considera ter cambiado da posição de simples praticante da fotografia para a de um profissional artista fotógrafo.

O registro de festividades religiosas é considerado uma temática, no que tange as representações feitas sobre o sertão, comum para a prática. As imagens que compõem o

ensaio “Benditos” (2001)<sup>8</sup> não são apenas a demonstração de fé, mas, expressão da corporeidade que faz parte das pessoas que frequentam aquele universo. A temática rural é continuada por Santana nos seus trabalhos realizados depois de “Benditos” (2001). Perpassa em sua obra um olhar que se volta para o interior do estado, trazendo à tona a seca, a religiosidade, o cangaço. A imagem produzida pelo artista não representa o clique instantâneo, mas é resultante de uma relação continuada de trocas e vivências com a realidade trabalhada.

A fotografia de Tiago Santana, produzida através de fragmentos que são expressos em uma ordem definida pelo autor, é feita através de diálogos entre o “eu” nativo e seus conterrâneos representados. Em nenhum momento Santana opta por simplesmente documentar os sertanejos devotos da fé católica. Ele estuda minuciosamente aquele grupo com sensibilidade para recontar suas histórias através das imagens. A atuação de Santana contribui para representar o protagonismo do povo sertanejo em seu contexto de semi-árido.

Santana contribui para a produção de novos sentidos de sertão. O foco do seu trabalho não paira na documentação de miséria e sofrimento, como comumente era abordado nas imagens documentais. Pelo contrário, é na ação e no protagonismo dos grupos sertanejos que seu olhar se volta. Suas imagens visam construir

Imagem 1 - Benditos



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13171/tiago-santana>

8 Ensaio realizado ao longo de oito anos. Posteriormente foi publica em fotolivro pela editora Tempo d’Imagem.

novas visualidades através de diferentes aspectos que compõem o Nordeste.

Sua produção está pautada no dialogismo e busca primordialmente “expressar situações humanas” respeitando a figura do “outro”, aquele que fez ou vai fazer parte da imagem produzida (ROUILLÉ, 2013, p. 183).

É fundamental, numa fotografia que valoriza os contextos e indivíduos em questão, a existência de um “antes” e um “depois” e que haja o conhecimento prévio para que o resultado não seja só a imagem em si, mas o processo realizado e o conteúdo tematizado. Numa tal situação, a ideia de “instante decisivo”, em que nem fotógrafo nem fotografado reconhecem ao certo o que rege tal situação, o trabalho resulta em imagens de invisibilidade, gerando um saber do outro que pode ser utilitário momentaneamente, mas que não se faz importante e com o passar do tempo perde seu valor. No entanto, reconhecer o lugar dos indivíduos e valorizá-los não é uma simples tarefa, “[...] pois, para acessar a realidade vivida pelos excluídos [...], para vencer a invisibilidade que os atinge, uma simples foto parece bem irrisória. A não ser que a fotografia se inscreva em uma abordagem que conjugue contatos e permutas” (ROUILLÉ, 2009, p. 179).

O processo de reconhecimento e inclusão do “Outro” na imagem é um dos grandes saltos da produção fotográfica no caminho da imagem-expressão, isso porque consiste em um dos maiores rompimentos estruturais que poderia acontecer com a prática comum a imagem-documento de impetuosa negação dos indivíduos.

A técnica fotográfica se faz presente no cotidiano rural e seu uso é representado também pela necessidade social de manutenção de práticas cotidianas. Pode-se discutir o caso apontado por Martins (2016) em que os devotos de Padre Cícero utilizam-se de fotografias para representar seus ex-votos<sup>9</sup>. A foto se transfigura em uma espécie de simulacro para representar alguma parte do corpo ou uma doença curada

de um devoto. “O corpo imaginado, das toscas esculturas de madeira, mera alusão à parte doente e afetada, contaminada, passa a ser substituído pela verossimilhança da fotografia” (MARTINS, 2016, p. 65).

Outrossim, temos o caso expresso por Bourdieu & Bourdieu (2006) quando apontam a função social que a fotografia cumpria na comunidade rural do Béarn, França, em registrar os momentos extraordinários do cotidiano. Uma vez que as cerimônias eram “documentadas” através das imagens, cópias e mais cópias eram distribuídas entre os parentes. Eram as famosas, *carte de visite*<sup>10</sup>, que contribuía para a renovação dos laços existentes entre diferentes famílias. “[...] as fotografias de casamento foram adotadas pela comunidade inteira desde o início, sem qualquer resistência, como um momento obrigatório do ritual social [...]” (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006, p. 35).

Santana fotografa atos de fé, mas suas fotos não trazem como conteúdo apenas a representação da fé investida nos atos dos fiéis. Outras características compõem a cena e até deslocam a atenção do observador. A imagem desafia o fruidor a reconstruir e ressignificar todos os elementos que foram reorganizados para a composição da imagem. Santana faz inversões de importância de ações e artefatos que não caracteriza a fé, mas que estão inseridos em um universo que transpira religiosidade.

Para Martins, Santana “[...] fotografou situações que testemunham [...] [concepções] cujos gestos e modos falam de uma fé fragmentária. Uma fé que é atravessada pelo cotidiano e pelo moderno (MARTINS, 2016, p. 89). Isso porque as imagens de Santana tratam de contextos religiosos em que a fé praticada está longe da ideia de pureza. São fés distintas as que possuem os moradores locais e os turistas, porque o olhar de dentro não vê apenas uma cidade sacra, mas o seu cotidiano que vai além dos elementos cristãos.

9 Objetos – esculturas, pinturas, fotografias – dados na forma de agradecimento por um pedido realizado.

10 Imagens fotográficas afixadas em cartões de papel de tamanho 9,5 x 6. O cartão de visita era um presente. Sua veiculação pelos serviços de entrega postal causou um grande fluxo de trocas de carta no Brasil. (ALVES, 2009)



Imagem 2 - Benditos



Fonte: <http://revistaold.com/site/wp-content/uploads/2015/06/benditos3.jpg>

A fotografia de Santana pode ser identificada dentro de uma tendência regionalista que tem sua origem no fotojornalismo brasileiro contemporâneo (SILVA, 2011). Em suas imagens existem escolhas estéticas que buscam enfatizar elementos presentes e acrescentar percepções na cena fotografada. Seu uso do preto e branco, realça aspectos que estão mais presentes no imaginário construído sobre aquele lugar do que propriamente no lugar. Nós não enxergamos em preto e branco, logo, em sua escolha cromática, Santana exprime um modo de perceber aquela realidade suprimida das suas cores originais. Ele elege outra opção cromática para sua representação acrescentando a particularidade do seu olhar sobre a realidade fotografada.

Do mesmo modo é a presença da granulação em sua produção, faz, por exemplo, uso de

filmes mais sensível à luz no contexto de cidades do semiárido. “A textura granular, também, distancia ainda mais do que se percebe a olho nu: dentro de um contexto de reprodução mecânica da realidade, surge um novo elemento, antes inexistente” (SILVA, 2011, p. 66).

Outra característica da fotografia de Santana são os recortes trazidos na imagem que privilegiam pela fragmentação dos corpos nas representações. Eles aparecem como recortes da realidade que geram configurações diversas para alcançar novas composições imagéticas. Suas fotografias trazem a presença de “[...] espelhos, janelas, reflexos, vãos, portas, e outros [elementos] de difícil distinção, fazendo referência a um outro espaço dentro do espaço inicial” (SILVA, 2011, p. 66).

Outrossim, a abordagem de Santana se

Imagem 3 - Benditos



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25892/romaria-de-juazeiro-do-norte-juazeiro-do-norte-ce>



encaixa ainda na fotografia contemporânea por trazer sua presença enquanto compositor de uma cena. Na fotografia contemporânea ou imaginada “[...] as impressões e sensações do imaginário do fotógrafo são francamente exploradas e traduzidas [...]. De tal maneira, a fotografia se estabelece como resultado de um trabalho de intervenção do fotógrafo sobre o real, no qual seu imaginário exerce papel central” (SANTOS, 2010, p. 03).

É possível perceber que na representação feita pelo fotógrafo as referências diretas ao espaço fotografado e às pessoas retratadas. Está latente na fotografia de Santana uma curiosidade sobre os momentos não oficiais de fé, elementos que não estão explicitados no cotidiano, mas que o fotógrafo os encontra em pequenos detalhes, como o terço no pescoço do menino sem camisa que brinca na rua.

Poderíamos reconhecer que existe na fotografia de Santana uma tendência “neoruralista” (GIULIANI, 2017) – uma afirmação dos elementos rurais na sua produção fotográfica – por buscarem representar uma nova perspectiva do que sempre foi visto como elemento constitutivo do meio rural, a religiosidade. Dessa forma, sua produção contribui para reformular os delineamentos consagrados que foram construídos por olhares externos acerca do que é o meio rural.

Nas imagens de Santana, o “Outro” são os indivíduos que compartilham do mesmo universo social que o fotógrafo. “O outro vem para finalizar o que ficou empenhado na imagem e no processo fotográficos com a emergência da escrita e a do sujeito”. (ROUILLÉ, 2009, p. 178). O Outro não é o desconhecido. São pessoas que compartilham crenças, parentesco e visões de mundo. A imagem produzida tem significado de valorização do outro indivíduo e do próprio meio em que fotógrafo e os demais estão envolvidos. Sua imagem não é um “roubo” do instante decisivo, mas sim resultante de uma construção imagética de valorização do seu lugar de origem. Santana contribui para uma fuga das produções que geram cisões de valores e realidades, pois ao invés de desvalorizar a imagem daquele que são

retratados, ele contribui com um ponto de vista que não nega, nem oprime, mas oferece outras faces de um mesmo contexto.

### Considerações finais

O sertão figurou-se como lugar de construção de narrativas com o histórico de formulação de discursividades acerca da sua organização conjuntural e de sua lógica própria de funcionamento. Muitas vezes pensa-se o sertanejo como aquele que está inserido na cosmogonia de uma realidade quase mítica. Ao pensarmos o campo a partir de tais parâmetros, a condição de vida dos sertanejos passa a ser naturalizada e essencializada reforçando as matrizes que deram origem a tais representações.

A fotografia de Santana, ao recortar uma realidade que muitas vezes já é enfatizada como parte da identidade rural – a religiosidade – reforça em parte a visão de que existe no sertanejo uma vinculação obrigatória com o divino, como provedor último e única esperança daquele povo. Mas quando Santana incorpora elementos sacros e profanos em uma mesma imagem gera uma espécie de questionamento acerca dessa pretensa devoção quase obrigatória, pois traz informações a mais sobre aquele contexto de fé, algo que possivelmente um olhar despercebido não teria capacidade de captar.

Alguém que só “pousasse” no campo de câmera em punho não teria um olhar atento voltado para as nuances presentes em um contexto de devoção. Dessa forma, como nos aponta Martins (2016), ao conhecermos a composição imagética feita por Tiago Santana conhecemos mais sobre ele do que sobre sua fotografia. Uma vez que toda a sua experiência de vida inserido também como nativo naquele contexto religioso lhe permitiu apurar o olhar para desvelar com seus cliques mais elementos sociais do que de fato uma fotografia sobre devotos e devoção poderia nos dizer.

As representações feitas no contexto sertão trazem a inegável carga do passado de construção “orientalizante”, assim como interpretada por Said. Uma elaboração cognitiva que está pautada

no domínio sobre o outro. E tudo que envolve o nordestino do campo passará de alguma forma pelo conhecimento que foi forjado por aquele que detiveram o domínio do conhecimento sobre o outro. Estabelece-se a partir daí uma relação que é também abissal, uma vez que o “outro lado” passa a existir enquanto retórica e não como realidade. Para o “outro lado” é determinado muitas vezes o esquecimento.

A fotografia de Santana rompe com os elementos que alimentam uma perspectiva abissal de segregação, de conflito ou apagamento, uma vez que é ele próprio enquanto fotógrafo também partícipe da realidade fotografada e investe em imagens de valorização dos sujeitos. Seu olhar volta-se para aquilo que lhe é familiar. Santana não assume uma postura de discriminação ou de cisão dos sertanejos retratados e suas realidades. Ao contrário, investe com sensibilidade em um olhar que busca conhecer a realidade que está fotografando atribuindo importância social aos indivíduos, seus atos de crença e seus hábitos.

### Referências bibliográficas

- ALVES, Elder Patrick Maia. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Instituto de Ciências Sociais, departamento de Sociologia, Universidade de Brasília (UnB), Tese de Doutorado. Brasília, 2009.
- BETHONICO Marina Romagnoli; Dubois, Philippe. *A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem*. 55 ARS ano 14 n. 27.
- BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. “O camponês e a fotografia”. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, 26, p. 31-39, jun. 2006.
- BOURDIEU, Pierre; BOLTANSKI, L.; CHAMBOREDON, J.-C. *Um art moye, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Ed. de Minuit, 1965.
- CARNEIRO, Maria José. “Rural” como categoria *de pensamento*. *Ruris* (Campinas), v. 02, p. 9-39, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *Onde estão as teorias da fotografia hoje? A virada digital: da imagem-traço à imagem ficção*. Fortaleza, UFC, 2016. (Comunicação oral).
- \_\_\_\_\_. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP Papirus, 2012.
- FERREIRA, Paulo Rogers. O texto brasileiro sobre o rural. Eterno retorno ao mesmo? *Ruris* (Campinas), v. 2, p. 129-153, 2008.
- GIULIANI, M. *Neo-ruralismo: o novo estilo dos velhos modelos*. 1990. Disponível em [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_14/rbcs14\\_05.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_14/rbcs14_05.htm).
- MARTINS, José de Sousa. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Introdução; *A definição dos bairros rurais*; Os métodos. In: \_\_\_\_\_. *Bairros rurais paulistas. Dinâmica das relações bairro rural – cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.
- ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal, das linhas globais a uma ecologia de saberes*. *Novos Estudos*, novembro, 2007.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das letras, 1990.
- SILVA, Fernando Jorge da Cunha. *O olhar contemporâneo e o ressurgimento da fotografia documental. Uma abordagem da obra Benditos, de Tiago Santana*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade

Nova de Lisboa. 2011.

SANTOS, Ana Carolina Lima. *A fotografia entre documento e expressão, um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer*. XIX Encontro da Compós, PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, junho de 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. Verbetes: Campo; Comunidade; Sociedade.

### **Sites Consultados**

Enciclopédia Itaú Cultural – *Tiago Santana* <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13171/tiago-s>

## RESENHA

### A Retórica e o Sistema: uma nova leitura da sociologia do direito

**REZENDE, Wagner Silveira. *As relações entre direito, política e sociedade: Retórica e Teoria da Ação na análise da argumentação em casos difíceis no Supremo Tribunal Federal*. Beau Bassin (Mauritius Isl.): Novas Edições Acadêmicas (International Book Market Service), 2018.**

**Raul Francisco Magalhães <sup>1</sup>**

O livro *As relações entre direito, política e sociedade* é uma obra cuja importância deve ser sublinhada considerando o alcance de suas formulações teóricas. Ao terminar uma hercúlea jornada de 503 páginas impressas em letras pequenas, embora muito bem diagramadas, o leitor sabe que está diante de um pensador, que não obstante ser um jovem doutor, rompe por completo com a velha e contumaz posição de replicador de teorias, que tanto caracteriza os intelectuais brasileiros, e nos entrega uma crítica profunda e original das teorias do direito, que certamente não se esperaria de um autor fora de certos centros de estudos, normalmente mais autorizados a esse tipo de procedimento, para que centros periféricos sigam mantendo-os como referência. Tudo no livro de Wagner Rezende impressiona pela constante atitude de investigação que se preocupa em não sacrificar o sentido do argumento em favor de textos mais palatáveis, por exemplo, o autor trata seu próprio escrito como ‘tese’ e não se preocupou em

expurgá-la do formato próprio da academia. Não se está diante de algo para ser simplesmente lido e sim de um texto científico para ser estudado com atenção, e que denota, a um só tempo, o notável conhecimento de dois campos, as ciências sociais e o direito (duas áreas onde o autor tem formação universitária) e a criatividade em mesclar essas teorias, levando os problemas do direito à notáveis aporias. A conclusão, que podemos encampar, estabelece que a própria linguagem do direito, que se constitui no código de operação do ‘sistema jurídico’, é um campo necessariamente aberto à ‘importação’ de tópicos, feitos em um meio de relações extrajurídicas, para justamente efetivar sua operação propriamente jurídica. Essa proposição nada tem de trivial se consideradas as exigências de ‘fechamento dos sistemas’ de acordo com certas teorias dominantes nesse campo. Operando com uma pragmática derivada das teorias da retórica, juntamente com uma teoria da ação, Wagner Rezende investiga e critica a operação do sistema jurídico, precisamente

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora.

em suas lacunas lógicas, que obrigam constantemente o contrabando de argumentos *ad hoc* para o funcionamento do sistema em seus níveis mais reflexivos, como na Suprema Corte do Brasil. O enfrentamento com esse problema central faz com que o autor construa um *tour de force* teórico, muito além do que normalmente se espera de uma tese de doutoramento, tanto na profundidade da bibliografia manipulada, quanto no mergulho seguro nas teorias envolvidas.

O primeiro grande voo do trabalho é a localização do problema do uso da linguagem jurídica dentro do arcabouço das ciências sociais, afinal que tipo de problema estamos lidando quando nos perguntamos como agentes sociais fazem o sistema jurídico operar, acionando e resolvendo suas pendências por meio de usos precisos de linguagem? A resposta de Wagner Rezende é, desde o princípio, entender que o que se passa é traduzível em elementos de teoria sociológica, a saber, estamos diante do problema da agência (operadores do direito querendo produzir resultados) e da estrutura (o sistema jurídico e suas instituições) que a um tempo limita, condiciona e é transformado pelos agentes. Quem se interessa por meta-teoria das ciências sociais sabe que esse problema é, por assim dizer, sua controvérsia mais profunda e com impactos diretos tanto para a compreensão das relações entre indivíduos e sociedade, quanto no delineamento de como é possível explorar metodologicamente essa aporia e formular uma descrição plausível de sua operação. Sabe-se que as pontes teóricas entre a leitura do ator, compreendido pela microsociologia e dos seus determinantes estruturais, consagrado por leituras macrosociológicas, são desafios de integração nem sempre fáceis. O melhor é acreditar por um lado que indivíduos apenas expressam as classes sociais a que pertencem ou, antiteticamente, que atores individuais são plenamente capazes de superar determinações sociais e devem ser explicados a partir de sua subjetividade. Ficar nos polos é bem mais seguro que atravessar a ponte e o que a tese em questão faz é precisamente aceitar o desafio de mostrar como as pontes macro-micro ocorrem na operação do sistema jurídico, indicando que sua força e fragilidade vêm da mesma fonte, ou seja, são pontes tecidas por proferimentos de um

tipo especial de linguagem capaz de agregar os agentes e administrar conflitos são, cabe enfatizar, *retóricas*. Essa sentença começa a ser construída, degrau por degrau, adentrando ao pensamento de importantes pensadores do século XX: a teoria do *habitus* em Bourdieu, e a teoria da estruturação de Giddens. Uma vez investigados com a complexidade requerida para um primeiro exercício de síntese: os atores de Wagner Rezende serão reflexivos como sugere a teoria dual de Giddens, porém emoldurados por campos simbólicos que condicionam suas possibilidades de expressão, que tanto caracterizam a sociologia francesa e, em especial Bourdieu. Não se tratou de uma visita curta, mas antes num mergulho demorado nas reentrâncias internas desses dois autores e sua síntese provisória, que poderia render ela mesma uma tese, só se justifica por se colocar um desafio maior que cumpre a tese, ao contrastar seu problema do ator jurídico com uma das principais teorias dominantes do campo do direito: a teoria dos sistemas de Niklas Luhmann.

Mais uma vez é preciso lembrar ao leitor que esse movimento de investigação é incrivelmente problemático para o próprio autor, na medida em que o afasta do conforto provisório de arquitetar, dentro das ciências sociais, uma articulação possível da aporia ação/estrutura mobilizando Giddens e Bourdieu; como disse antes, são atores reflexivos limitados por campos simbólicos que marcam suas origens e possibilidades. Este construto deixa de ser uma ponte teórica e transforma-se numa jangada ao se enfrentar com a configuração oceânica da obra do sociólogo alemão, a versão mais discutida do que chamamos de 'teorias dos sistemas' na sociologia, hoje um tópico obrigatório na descrição dos principais paradigmas que orientam o auto-entendimento do 'campo do direito', com ênfase na academia brasileira, tradicionalmente consumidora de Habermas e depois, enfaticamente, de Luhmann. Como um Odisseu que enfrenta suas antíteses e sobrevive a elas, Wagner Rezende põe-se de saída a tarefa de uma longa argumentação. Partindo de uma proposição que derrubaria por completo qualquer possibilidade de uma teoria da ação: para a teoria luhmanniana não há status explicativo na ação, salvo se ela é lida como expressão de um movimento sistêmico, que não



possui qualquer nível de coordenação subjetiva: para compreender os sistemas devemos pensá-los como processos complexos, cuja lógica operativa nada tem com a intencionalidade de agentes históricos. Parodiando Marx, os homens fazem os sistemas, mas não os fazem como querem, porque os mesmos homens são feitos pelos sistemas, ou seja, quando vivemos a política, ou a justiça, somos replicadores de lógicas de agregação, reconhecimento e conflito próprias dos sistemas. Esse olho do furacão que poderia por toda a tese no chão somente será superado pelo método de adensamento do conceito de sistema. O autor põe-se a descobrir-lhe a anatomia e o ponto fraco, mais precisamente, a necessidade de *fechamento operacional*, além de compreender as necessidades desse paradoxal ‘fechamento’ que consiste em receber informações de outros sistemas, para justamente manter sua ordem interna e sua reprodução. Tal reprodução é entendida por Luhmann por meio de um conceito livremente apropriado e adaptado da ciência cognitiva de Maturana: a *autopoiesis*. Como quem conduz o leitor, Wagner Rezende adianta proposições e passa a longas a demonstrações e assim é tratada a teoria dos sistemas, revisitada em seu âmago, para identificar na passagem da informação requerida pelo sistema, o nível de coordenação do ator no procedimento. É como se a jangada teórica fosse ao fundo do oceano, mas o navegante sobrevivesse à tormenta e ainda retornasse para matar a hidra multiforme que atende pelo nome de teoria do sistema social.

Considerando-se a complexidade do pensamento de Luhmann, que normalmente produz em muitos acadêmicos o efeito de recusá-lo *in toto* sem o ler, ou fazer uma minuciosa apologia descritiva da sua sociologia, temos aqui uma atitude original: são mais de 120 páginas bem nutridas em dois capítulos discutindo aspectos da teoria sistêmica em seus conceitos centrais, mas sem deixar de problematizar a todo instante suas afirmações e conceitos chave. A escolha de Wagner Rezende foi a de expor por dentro a arquitetura da teoria, realçando inclusive os seus pontos de atrito incontornáveis com o entendimento da sociedade como um conjunto de agentes que têm de ser subsumidos por códigos que se cumprem nesses atores, criando uma tarefa maior de descobrir como

os códigos sistêmicos se desdobram nos atores não devido a movimentos repletos de intencionalidade, mas antes de ajustes entre sistemas. Um juiz que profere um julgamento de um caso judicial na área econômica não é um ator criando um proferimento gerado por seu entendimento do caso, mas uma expressão que pode ser estatisticamente mensurada de direções prováveis que apenas emergem das interações entre os sistemas jurídico e econômico. Abro aqui parênteses necessários: embora seja possível remontar a ideia de que uma sociedade se desdobra no mundo da ação acima da vontade dos atores, como um dos elementos basilares da sociologia nascente de um autor como Durkheim, ou mesmo que ideias proto-sistêmicas são operantes em um filósofo como Hegel, em ambos havia sempre a preocupação em localizar o lugar de determinação da vontade subjetiva, o que significa um certo tipo de consciência da integração da unidade individual ao processo superior da ordem social; já Luhmann argumenta e fascina seus seguidores com a ideia de que os sistemas são ordens que operam em interações próprias e cujos desdobramentos não podem ser controlados por quaisquer agentes. Desvendar esse código é a tarefa da sociologia dos sistemas e suas ferramentas conceituais são primeiramente a noção de sistema fechado, pela qual se entende que cada sistema procura sua operação sempre a partir ‘de dentro’, isto é, tudo deve ser sempre decodificado com base em suas premissas operatórias internas, e, em segundo lugar, pela noção de autopoiesis, pela qual a reprodução sistêmica independe relativamente de estímulos externos, e mesmo estes quando se apresentam são subsumidos às disposições autopoieticas, i. e. são lidas e incorporadas, se e somente se, podem ser subservientes ao código sistêmico de referência. Numa simplificação, que tanto fascina os membros do sistema jurídico, só o direito cria a linguagem que torna o direito passível de reprodução. O grande mérito do trabalho de Wagner Rezende é mostrar teórica e empiricamente como tal operação é impossível sem um nível estratégico de coordenação do sistema pelo ator. Antes para fazer água no barco de Luhmann, mas sair dele carregando elementos assimiláveis pela teoria da ação, Rezende testa seus argumentos a partir de um ponto de vista

interno à teoria dos sistemas.

Na sua reconstrução da teoria luhmanniana Wagner Rezende acaba por evidenciar para o leitor que as tensões entre ator e sistema perseguem internamente o próprio projeto de Luhmann de criar uma teoria da sociedade na qual o componente voluntarista esteja totalmente ausente. É importante lembrar que a teoria sistêmica até então escrita era a de Talcott Parsons, onde o componente individual é um elemento importante extraído da necessidade de integrar os sistemas sociais tanto no nível macro, quanto no nível micro, este último responsável pela estabilização psicológica dos indivíduos frente aos valores sociais. Isso significava em Parsons ‘amarrar’ toda a teoria com os princípios integradores de Durkheim. Pois bem, Luhmann parte da lição de Parsons, assim como este já havia partido de Pareto, mas não pretendeu que seu sistema tivesse como metáfora o ‘organismo vivo’ que tanto caracteriza a noção de sistema social como queriam os funcionalistas na busca de sua *homeostase*. A metáfora de Luhmann recusa o organismo como modelo e extrai sua força de uma noção cibernética de *informação*, ou seja, dados binários selecionados na interação entre sistemas e que fazem sentido para os sistemas. O deslocamento cibernético de Luhmann, a meu ver, permite a ele construir abstratamente sua teoria sistêmica, totalmente a parte da tradição sociológica contida em Parsons. O caráter abstrato das formalizações de Luhmann dá à sua forma retórica uma incrível aparência de ‘ciência complexa’ que, não obstante as incontornáveis confusões a que se presta essa teoria da operação do mundo social, que não considera as pessoas como unidades analíticas, conquistou um público fiel (não há outra palavra) em especial fora da sociologia e com grande ênfase em acadêmicos do direito, que vão procurar torná-lo um paradigma maior nessa área. Antes de entrar em uma brevíssima consideração sobre estes conceitos e mostrar como o autor da tese os incorpora, quero lembrar que a necessidade de Luhmann em eliminar o componente individual da ação como princípio explicativo o leva à solução a um tempo óbvia dentro da teoria, mas consideravelmente problemática, isto é, tratar as pessoas como ‘subsistemas’, tal como Parsons já o fizera em escritos tardios. Essa operação repõe

tudo na estaca zero: se a sociedade é um sistema e as pessoas também, afinal qual é a fronteira entre a subjetividade e a ordem social que tanto perturbou a sociologia nascente? Como em toda ciência, a não resposta a todas as perguntas não impede a continuação das investigações e com a teoria dos sistemas não é diverso.

A jornada da tese investiga a noção plausível de que se concebemos sistemas como um conjunto de relações que tendem a se reproduzir por si mesmas (autopoiesis) dentro de um relativo fechamento operacional, um verdadeiro achado teórico formalista originalmente derivado da biologia. Resta entender como os sistemas podem ser impactados, ou ‘irritados’ por componentes externos, que vão ser incorporados ao conjunto de informações que serão relidas internamente pelos mesmos, explicando, por sua vez, como sistemas podem mudar e evoluir, o que equivale a entender a natureza da comunicação existente entre sistemas. Sabemos que as ações devem ser entendidas, não como representações psicológicas de escolhas, mas antes como sínteses das disposições sistêmicas, numa tradução simples e aplicável, o que um juiz pensa ao aplicar um artigo de lei não interessa à sociologia sistêmica, mas o fato do juiz ter de aplicar aquele artigo naquela circunstância mostra que a *situação* na qual ele se encontrava é que o levou àquele artigo da lei, seguido previsivelmente de um argumento, qualquer que seja, depondo sobre a racionalidade da escolha. Pronto, o sistema operou. Se há sentimentos e sentidos subjetivos a serem explicados por certa psicologia, do ponto de vista da sociologia do direito, o que se verifica é a realização da autopoiesis, o juiz leu a situação com base nas possibilidades pré-existentes e enquadrou o caso na forma do direito. Essa ilustração permite dizer que as opiniões pessoais do juiz sobre a lei não alteram o sistema, que só poderá tomar novas configurações caso se comunique com outros sistemas. Aliás, na peculiar teoria de Luhmann, o termo ‘comunicação’ é reservado às interações sistêmicas de cooperação e atrito. Em tal abordagem ‘atos de fala’, como estabeleceu a filosofia analítica incorporada por Habermas, não comunicam nada, ou melhor, eles são apenas ‘reduções de complexidade’ para ajustes intersistêmicos. Essas ideias pretendem uma descrição da modernidade como um

desdobramento cibernético. Permitam uma pequena digressão: sistemas de transporte e sistemas urbanos levam massas de pessoas de um espaço/tempo a outro, forçando adequações no sistemas econômicos que recebe e muda essas massas. Da mesma forma o sistema jurídico, que tem de regulamentar esse fluxo e tratar dos casos agregados de conformidade e desvio das normas estabelecidas, se atrita com os outros sistemas e desenvolve suas respostas aos casos agregados. Não custalembra que as representações subjetivas de qualquer unidade (indivíduo) pertencente aos deslocamentos forçados pela modernidade sequer são capazes de responder as verdadeiras razões que levaram os mesmos indivíduos a migrarem, casarem, cumprirem ou violentarem a lei: há uma ordem determinante dessas situações que precisa ser compreendida como resultado de operações autopoieticas, onde o sistema de transporte incorpora dados e tecnologia para continuar transportando, a aduana para continuar fiscalizando, assim como o mercado para continuar produzindo e vendendo. Integrando-se e atritando-se os sistemas se acoplam e se comunicam selecionando os dados que fazem sentido sistêmico, por exemplo, o subsistema de seguros contra danos à propriedade seleciona dados do sistema judiciário para continuar sua operação de vender, mais caro ou barato, os seguros, o que passa longe das razões individuais dos atores que lidam com os dois sistemas por qualquer razão. Compreender o momento específico da sociedade enquanto tal reside, no entender de Luhmann, em tomar a comunicação entre sistemas acoplados estruturalmente. Este é ato social por excelência. A sociologia explica essa forma de comunicação. A sociedade existe nos sistemas, não nas pessoas, que são apenas, por seu turno subsistemas.

Essa forma de comunicação, totalmente independente da consciência individual e de da mera partilha de informações, dá base para a aplicação do elemento invariante da teoria de Luhmann de que todos os espaços sistêmicos e externos, o meio, que pode logicamente incluir os demais sistemas, são, ao fim e ao cabo, 'diferenças de complexidade', entendendo que sistemas para funcionarem são redutores de complexidade, por meio das suas operações autopoieticas de tal forma que o sistema econômico reduz o meio

a valores, da mesma maneira que o sistema jurídico reduz o meio externo, necessariamente complexo, em tipificações e normatizações. Então há comunicação quando os sistemas selecionam e reduzem a complexidade das informações um do outro: o aumento de crimes econômicos é reduzido em sua complexidade a certo número de normas do sistema jurídico e o cipoal de normas do sistema jurídico é reduzido a preços pelo sistema econômico, mais uma vez isso não tem qualquer relação entre os entendimentos verbais oriundos de agentes dos dois sistemas. Nesses termos todos os sistemas, como as mônadas de Leibnitz, preservam sua lógica interna e somente mudam seus padrões de complexidade a partir de suas características matriciais internas. Abre-se então uma curiosa liberdade de pensamento: doravante os sistemas devem ser entendidos como relativamente autônomos, mesmo que obrigatoriamente acoplados a outros sistemas, o que significa, para os propósitos em questão, que o direito ganha um paradigma que não pretende reduzi-lo a ingerência de forças externas como a política, mas antes tenta explicá-lo como resultado de uma operação interna e impessoal. Mesmo ao preço de árduas leituras com altíssimo grau de abstração em relação à linguagem tradicional do campo do direito a 'compra' do projeto luhmanniano e consequente postulação de um 'sistema do direito' agradou especialmente aos intelectuais brasileiros.

Creio ser importante mencionar, e o livro deixa esse ponto bastante claro, que os problemas relativos à postulação do sistema fechado como o modelo heurístico da operação social não escaparam, nem ao próprio Luhmann, que realiza uma espécie de 'fuga para frente', evitando as aporias inevitavelmente decorrentes dessa ideia, nem a outros teóricos sistêmicos do direito, como Gunther Teubner. Na versão de Teubner, o sistema jurídico apresenta relativa porosidade a variáveis externas como classes, movimentos sociais e até atores individuais que podem interpelar o sistema estimulando-o. O sistema assim, embora tenha a tendência de se tornar cada vez mais auto-referenciado, exibindo autonomia frente aos impactos dos sistemas conexos como a política, pode ser sensibilizado pelas forças sociais e seus agentes. Sua autonomia é um prática circular de traduzir e reinterpretar

os laços de comunicação pelos quais o sistema é interpelado pelos atores. Num certo sentido, a crítica que Wagner Rezende faz a uma teoria não centrada no ator, como a de Luhmann, é muito semelhante à alternativa delineada por Teubner, pois parece claro para fins analíticos que há na sociedade atores capazes de se dirigir e estimular o sistema legal apropriando-se inclusive de elementos que lhe são internos, como as noções de direito, por exemplo. O que o autor do livro pretende realçar é que os atores do sistema jurídico também necessitam importar a todo tempo proposições, dados e discursos para realizarem o texto próprio do direito, que passa como o registro da operação de tradução autopoietica. O direito não apenas recebe interpelações legais, mas também requer o abastecimento constante de temas, doxas, consensos e até ideologias gestadas pela complexidade do meio. Wagner Rezende está pronto agora para por em suspenso o dispositivo sistêmico e retornar ao paradigma da ação, deixando no lugar um sistema no qual a noção de fechamento migrou da condição de característica operatória central para uma mera tendência de um processo em que a autopoiesis torna-se sobretudo uma chave retórica para permitir o trânsito dos atores para dentro e fora do campo do direito. Antes de deixar o grande mar que atravessou o autor ainda ataca a cidadela luhmanniana em sua colônia brasileira em um quadro digno de nota: a teoria dos sistemas embora possa ser plástica o suficiente para dar conta de inúmeras configurações perversas e mesmo anti-sistêmicas (fala-se trivialmente de 'corrupção sistêmica' no Brasil, por exemplo) o fato é que há um pressuposto integrador imanente a tais teorias. Elas não foram feitas para apontar os impasses hoje tão abundantes do que ainda chamamos de modernidade, ao contrário, elas são tradutoras de certo *status quo* em que os países centrais do capitalismo, do estado de direito e de bem estar social da democracia liberal, tornam-se teleologicamente metas sistêmicas. Não foi outra razão que o crescimento dessas teorias na academia acontece entre o início dos anos 90 do século passado, quando termina a guerra fria e a Europa retorna ao centro do mundo, até 2008, quando uma nova crise econômica global torna aguda as discrepâncias entre processos sociais e políticos

e a necessidade de regulá-los juridicamente, além de haver aberta rebeldia dos eleitorados nas democracias gerando resultados anti-sistêmicos. Se está cada vez menos convincente falar na integração dos sistemas sociais, no caso agudo do Brasil a transposição de Luhmann equivaleu a uma planta exótica cultivada na estufa da academia do direito, mas que nunca cresceu de fato, exigindo dos nossos intelectuais manobras como imaginar que em sociedades estruturadas por um tipo de 'modernidade periférica' não haveria condições estruturais para validar uma análise sistêmica nos moldes de Luhmann. Por aqui a poiesis do direito é reconhecidamente impactada por interesses de toda ordem, aliás, tema clássico da teoria política nacional desde o século XIX.

O capítulo 6, 'A retórica e a dualidade estrutura/agência para o entendimento da decisão judicial', é magistral - imagino que faria ele mesmo um programa de pesquisa sobre as tomadas de decisão no direito. O caminho de Wagner Rezende para o terço final do livro é feito esgrimando com base na teoria da ação ampliada pela análise dos usos da linguagem persuasiva, i.e., a retórica. Ele o faz de forma a tirar a carta de baralho que sustenta o mundo possível da teoria dos sistemas: todo edifício sistêmico vai ao chão se contrastado com uma investigação legítima, e não menos científica que a linguagem cibernética dos luhmannianos, da prática da decisão judicial. Afinal, como uma sentença que faz a operação do judiciário seguir em frente é produzida? Notem, epistemologicamente não se trata de contrabandear evidências de outro campo para refutar a teoria dos sistemas, o que se faz, sim, é um *teste teórico* essencial: se a teoria é consistente com a realidade, inclusive nos seus aspectos descritivos. Como foi o padrão dos capítulos anteriores, outra longa e circunstanciada jornada se dá em torno do estudo do problema prático de gerar uma sentença, ao qual um juiz está exposto ao final de cada julgamento. Acontece que, tanto quanto a reflexão e a excelente bibliografia mobilizada podem formar noção desse momento crucial do sistema, as sentenças de fato, quanto mais cresce a complexidade do caso, não traduzem apenas a domesticação autopoietica de informações traduzidas para o léxico do sistema jurídico, elas também importam retóricas em



forma de teorias, doxa comum, pacotes vendidos pela mídia, enfim temos no momento da sentença uma produção judiciária, onde o texto do direito é claramente colonizado por padrões argumentativos, cujas sustentações são exógenas ao sistema; e isso nada tem a ver com um caso de 'modernidade periférica' - um meio inadequado ao 'correto' padrão sistêmico existente alhures. Ao contrário, o problema é interno à teoria dos sistemas, é como se um luhmaniano fosse obrigado a concluir, em seus termos, que a complexidade do meio, não sendo estática, nem amorfa não pode ser continuamente reduzida à autopoiesis impedindo o fechamento estrutural, ao mesmo tempo em que modifica a própria linguagem interna do sistema. Uma patologia? Um desvio da modernidade? Nada disso, apenas a prosaica realidade como ela funciona requerendo, pois, para ser explicada, teorias que possam provar sua têmpera contra os fatos.

O autor não usa contra Luhmann a solução mais 'aceitável' do campo do direito que é se bandear para o grupo habermasiano, que incorpora a teoria sistêmica dentro de um bem conhecido quadro geral de uma teoria da racionalidade, sustentada pela proposição de que acordos comunicativos são, a um só tempo, a base e o *telos* de qualquer proposição normativa válida. A opção de Wagner Rezende é, como disse acima, reenquadrar a teoria da ação demonstrando como a produção sistêmica de sentenças depende da coordenação 'local' de agentes, no caso, os juízes. O 'retorno do ator' promovido por Wagner trata a racionalidade dos agentes como absolutamente capaz de perceber a incompletude do sistema jurídico, sobretudo quando cresce a complexidade do problema jurídico em causa. Como um problema empírico extremo, temos os 'casos difíceis' como os momentos de exaustão do repertório interno do direito e o reconhecimento da normatividade como um processo que depende cognitivamente de falar a língua do *meio* e não só a língua do *sistema*. Continuando o trabalho que já havia brilhantemente estabelecido em sua dissertação de mestrado (Rezende, W.S. *A retórica e o Supremo Tribunal Federal, o papel da argumentação na corte brasileira*, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010), o autor retoma a abordagem

retórica e lógica das sentenças na melhor tradição da filosofia analítica referenciada em autores como S. Toulmin, C. Perelman e M. Meyer: os argumentos são trabalhados em seus aspectos formais relativos às proposições feitas pelos juízes e faz-se o exame dos seus *pressupostos*, os *backings* desenhados por Toulmin e que produzem uma imagem lógica do argumento. Essas imagens lógicas possuem uma constante, derivada do imperativo de persuasão pretendido por qualquer retórico, ou seja, todos operam como *entimemas* e não como *silogismos*, uma aguda observação que remonta a Aristóteles. Para um entendimento mais claro dessa noção deve-se perceber o entimema como o dispositivo capaz de permitir que um argumento salte de premissas não totalmente claras, sobretudo em seus pressupostos, para conclusões assertivas como exigências da sentença. O juiz não tem como articular profundamente uma série de matérias com as quais ele lida em um *hard case*, ele tem limites sobre a compreensão da biologia, da economia, da antropologia e, não obstante essa condição normal à extensão do conhecimento, não há outra forma de proferir uma sentença senão operando algum nível de proficiência retórica nos campos envolvidos no julgamento. Os casos escolhidos por Rezende são colossais e é o momento no qual toda a gigantesca jornada teórica anterior passa a trabalhar para examinar como o Supremo Tribunal Federal produziu racionalidades retóricas com o fito de decidir sobre certos casos limite como o 'aborto de anencéfalos', o 'reconhecimento da união homoafetiva no Brasil', a 'demarcação das terras da reserva Raposa Serra do Sol' e a 'ação penal 470', midiaticamente o 'mensalão' do governo Lula. Aqui a tese apresenta um material empírico que escrutina seletivamente o voto de alguns ministros e desvenda com riqueza de detalhes as operações entimêmicas necessárias ao propósito teleológico da sentença: indicar uma solução ao problema posto dentro da norma disponível para regular um caso não estritamente adequado a ela.

Ao encerrar suas 503 páginas da presente edição, que incluem densos anexos, é impossível deixar de notar que não se trata de uma obra comum na academia brasileira, sobretudo pela envergadura reflexiva do autor, além da sua originalidade patente na riqueza de tópicos e



problemas trabalhados, sem perder por um só momento o seu argumento central que está lá, como um baixo contínuo da trajetória, um trabalho de gente madura feito por um jovem. O direito deve ser pensado nas *relações* com os outros campos como modificadores/modificados pelo próprio sistema do direito. Isso fica mais absolutamente claro quando o *hard case* é de natureza explicitamente política, como o mensalão. Essa imagem da colonização recíproca entre política e justiça para quem vive nos últimos anos a intensa interação do judiciário e da política brasileiras, onde políticos tornam-se ministros do STF e ministros usam o direito seletivamente, conforme a coloração política dos réus, poderia ratificar um diagnóstico de ‘patologia da modernidade periférica’, e o trabalho está longe de negar que o caso brasileiro tem suas peculiaridades. Mas ele é também um registro de uma forma de ‘operação normal’ do sistema de produção de sentenças judiciais que mostra a vitalidade do foco na racionalidade dos atores enquanto coordenação do sistema. Se os sistemas não se fecham aqui abaixo do equador, cabe a pergunta: mas em algum lugar ‘mais evoluído’ eles se fecham? E caso se fechem, como funcionam sem agentes? Essa ao meu ver é uma contribuição notável à meta-teoria da sociologia do direito, que de certa forma permite a inteligibilidade tanto dos casos que mostram as regras quanto dos casos erráticos, pois explicá-los não pode ser independente do retorno à sociologia da prática da produção do direito com uma ancoragem empírica que deve ser decomposta por análises com forte poder descritivo. Não há como fazer isso sem ter a análise da linguagem persuasiva como o registro no qual os movimentos da ação deixam sua marca para o analista. Wagner Rezende foi à linguagem das sentenças sem fazer qualquer hermenêutica do seu texto, antes formalizou as sentenças jurídicas revelando seu esqueleto e principalmente o funcionamento dos seus pressupostos, verdadeiros túneis que conduzem às passagens semi-clandestinas entre um sistema jurídico nominalmente fechado e seu entorno, um ativo campo de estímulos originados e explicados por ações que têm por instrumento o uso de retóricas específicas para configurar a operação societal à qual chamamos direito.

O livro merece ter uma arena de circulação

maior para que suas ideias sejam debatidas. Nesse sentido não ajuda muito a edição ser de difícil distribuição nas livrarias brasileiras e custar muito caro. A sugestão óbvia é transformar o material em um e-book de ampla circulação, ou num PDF livre disponível pela *web*. Somente assim será possível disponibilizar essa importante contribuição ao debate da sociologia do direito.

## RESENHA

### Sociologia das crises políticas: a dinâmica das mobilizações multissetoriais

**DOBRY, Michel. *Sociologia das crises políticas: a dinâmica das mobilizações multissetoriais*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.**

**Gustavo Paccelli <sup>1</sup>**

Michel Dobry é professor do Departamento de ciência política da Sorbonne na França. Sua obra se enveredou por distintos âmbitos das ciências sociais com contribuições acerca dos processos de fundamentação teórica e metodológica referente à Sociologia das Crises Políticas (SCP). Para o autor, as crises políticas são momentos excepcionais que estão na ordem do dia. Entretanto, ao interpretá-las o mesmo rema contra a corrente dada pelo senso comum e pelas presunções analíticas de que as crises políticas são momentos de ruptura ou de quebra do curso durável das coisas. Neste sentido, compreende que as crises políticas são fenômenos que possuem certa afinidade com os momentos rotineiros da vida social. São momentos compartilhados por um conjunto de atores em setores estratégicos que mobilizam, no decorrer das conjunturas fluídas, um conjunto de ações. Sua empreitada está em retirar da interpretação das conjunturas políticas a visão de fenômenos puramente patológicos – que irrompem à cena social – e entender que a dinâmica das mobilizações multissetoriais é feita por aquilo que se passa nelas. Assim, no lugar de analisar as crises políticas como o desenvolvimento de

fatores externos ou exógenos, Dobry dirige o foco de sua atenção ao evento em si, ao curso singular da contingência e ao encadeamento dos acontecimentos, deixando de lado o que precede a esses momentos de incerteza, apostando, por fim, no fato de que a maior plasticidade das relações sociais, característica destes fenômenos, está imbricada em um processo constante de rearranjo das relações de força. Com efeito, nos processos de crises políticas os atores mobilizam recursos na busca de viabilizar os seus objetivos, recursos que compreendem conflitos e acordos de mobilização e cooperação.

Seu livro é organizado em oito capítulos. A primeira parte que compreende os capítulos 1 e 2 o autor faz uma revisão e crítica e sumária de toda teoria mobilizada para pensar o fenômeno das crises políticas. A segunda parte, encerrada nos capítulos 3 a 8, esboça-se a teoria da SCP juntamente com um conjunto de conceitos e exemplos reais de operacionalidade da teoria. Apresentaremos, a seguir, a construção de toda a argumentação do autor apresentando suas ideias e conduzindo-as em torno dos seus principais conceitos.

No desenvolvimento de uma teoria da

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCSO) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

SCP, Dobry se envereda em uma crítica aos principais modelos de análise dos momentos de crise política. Sua primeira crítica se dirige aos modelos de causalidade encerrados na *Teoria da Ilusão Etiológica* e no modelo da *Teoria da Curva em J*. Aquela, tende a explicar os fenômenos de crise sob suas *causas*, adotando uma postura que se reduz à identificação de fatores, variáveis, ou de fenômenos situados a montante dos fenômenos ou eventos a explicar. Esta, por sua vez, tende a jogar o conjunto da explicação de uma crise sobre as motivações dos indivíduos ou grupos que vão entrar em ação. Isto é, ao explicar os fenômenos de crise política, a *Teoria da curva em J* estabelece uma relação entre as expectativas (a satisfação esperada de certas necessidades) e a realidade vivida (a satisfação real dessas necessidades) em um modelo mensurável, no qual indica como centro das mobilizações uma escalada das esperanças ao longo de um período seguida por seu brusco desmoronamento. De acordo com Dobry, o problema nessas duas abordagens é que enquanto a perspectiva *etiológica* restringe consideravelmente o espaço de relações de causalidade mobilizáveis para a explicação dos processos de crise, a abordagem da *curva em J* entra na busca eterna por uma discrepância qualquer não especificada entre as aspirações e satisfações reais, criando um horizonte de frustração ao vislumbrá-las em domínios da vida social ou em outros tipos de transformações conjunturais.

As outras duas abordagens as quais Dobry dirige sua crítica são a *Ilusão da História Natural* e a *Ilusão Heroica*. Para Dobry, a primeira investigação propõe estabelecer uma *marcha da história* por meio de uma ideia de *fenômeno-efeito*. Isto é, restituir o encadeamento particular

de diversas etapas que levam a um tipo dado de resultado. De acordo com o autor, a utilização de uma *lógica do método regressivo*, por meio de uma causalidade de fatores e um encadeamento de fatos, reifica o recorte que é dado à realidade nos momentos em que as crises ocorrem, criando obstáculos para uma abordagem comparativa ao elencar determinados fatos que justifiquem a existência ou não de um processo de crise política. Neste sentido, a ambição última da história natural consiste em mostrar que o processo estudado, desde o seu nascimento, é dotado de uma substância ou de uma essência que se encontra no resultado ao qual ele chega e que se orienta justamente no curso de sua direção.

A segunda investigação, a *Ilusão Heroica*, procede da ideia de que os períodos de crise política se opõem às *conjunturas rotineiras* ou estáveis à medida que aquelas mais do que estas se valem de uma análise decisional, a qual privilegia a escolha e a ação de indivíduos ou de grupos. À essa abordagem Dobry dirige sua crítica ao Grupo de Stanford e aos autores da Teoria do Processo Político<sup>3</sup>. Para Dobry, o problema enfrentado pelo Grupo de Stanford está na ambição de recortar períodos reificando as estruturas em torno da alocação dos bens políticos e sua relação com a dinâmica da ação. Mudanças nas estruturas promovem transformações socioeconômicas as quais permitem a abertura de espaços onde agentes da mobilização da demanda se mobilizam. Neste sentido, de acordo com o autor, a *teoria das coalizões*, às custas da noção de *janelas de oportunidades*, encara o fenômeno das crises políticas enquanto momentos nos quais os sistemas se encontram sempre com relativa instabilidade. O caráter

2 A *Teoria da curva em J*, utilizada por James Davies, visa, a princípio, explicar as revoluções, e sua proposição central enuncia aquilo que Davies considera ser uma generalização de certas intuições tomadas de empréstimo de Tocqueville e de Marx (DOBRY, 2014, p. 57-59).

3 A Teoria do Processo Político, desenvolvida por Charles Tilly, é um tipo de abordagem na teoria da ação coletiva que tende a entender os processos de mobilização através de uma relação entre os mecanismos causais que engendram uma crise juntamente com as *estruturas de mobilização* e as *oportunidades políticas* exploradas pelos atores ou grupos durante esses momentos de crise. Para o Grupo de Stanford os componentes nas fases de crises políticas se entrelaçam em torno de processos internos e externos, característicos do ambiente e do desempenho da política, que promovem uma fase de *sincronização* provocando transformações socioeconômicas que permitem a mobilização social com seus subsequentes processos de *dessincronização*, *ruptura* e *ressincronização* (DOBRY, 2014, p. 76). Ver também: MCADAM, D; TARROW, S. TILLY, C. Dynamics of Contentious. Cambridge University Press, Cambridge, 2004; TARROW, S. O Poder em Movimento: movimentos sociais e confronto político. Petrópolis, RJ, Vozes, 2009.

comparativo desses momentos concebe os sistemas sociais, em sua forma rotineira, em termos de um *equilíbrio homeostático*, onde a fase de atualização e sincronização que desemboca numa crise atualiza a estrutura em um ambiente relativamente diferente do anterior, mas que se utiliza do mesmo instrumento de referência antes concebido. O que não fica claro para Dobry é: as crises políticas, os períodos de sublevações sociais não são marcados justamente por uma instabilidade, uma evanescência, uma fluidez das relações sociais de tal forma que os termos *estrutura* seria deslocado? Esse uso não supõe, se seguimos a maior parte das abordagens que solicitam a noção de estrutura, uma repetição, uma recorrência, uma estabilidade no tempo das relações sociais de que se *extrairiam* os traços estruturais? Sua crítica, advém do fato de que nas crises políticas o instrumento de referência muda a cada fase da crise e, necessariamente, caber-nos-ia, todas as vezes que tentarmos restituir a lógica dessas situações, centrar a pesquisa não sobre as estruturas, mas sim sobre as ações e as decisões dos atores (DOBRY, 2014, p. 81).

Para Dobry, a aparição possível, o surgimento brusco de grupos sociais ou atores coletivos nos períodos de crise política intensa e, às vezes, o desaparecimento repentino destes parecem, se definir, de início, com relação aos *eventos* e são definidos por eles, isto é, pela própria crise política. A existência, na maior parte dos sistemas sociais modernos, de uma multiplicidade de esferas ou campos sociais diferenciados, inextricavelmente emaranhados e, ao mesmo tempo, mais ou menos autônomos entre si, constitui o fato estrutural fundamental para a inteligibilidade dos processos de crise política. Entretanto, os traços que explicitam como os setores podem ser sensíveis às mobilizações setoriais são moldadas, trabalhadas e transformadas por uma *historicidade* bem mais caótica e bem menos *funcional*. De acordo com o autor, no caso de emergência de mobilizações setoriais estamos lidando com um potente fator de coordenação *tácita*. Isto é, a diversidade própria às lógicas setoriais fazem com que estes setores se apresentem à observação como

*zonas limitadas de interdependência tática dos atores onde setores e arenas* se comportam de forma semelhante independente do momento, mas que a diferença é dada pelo lugar de troca. Para o autor, para entendermos as dimensões fundamentais das chamadas *transformações de estado* devemos recusar o chamado *realismo da estrutura*, nos termos de Bourdieu<sup>4</sup>, atentando-se para o reconhecimento da *plasticidade estrutural* dos sistemas complexos a fim de destrinchar o lugar teórico e empírico da fluidez política.

Com efeito, em Dobry, as *conjunturas fluídas* são caracterizadas por um processo de *dessertorização conjuntural do espaço social*. De acordo com o autor, esse processo é marcado por: 1) uma *redução da autonomia* dos setores em que há a ocorrência de jogadas transeitoriais das quais as mobilizações tendem a ser mais portadoras; 2) a *abertura dos espaços de confronto* com uma forte mobilidade de pautas que passam a ser elementos importantes para as táticas dos atores e a eficácia dos recursos localizados no jogo e nos setores; e 3) a *evasão dos cálculos* que ocasiona a diminuição da autorreferência dos atores (DOBRY, 2014, p. 106-108). A dessertorização, sob esses três aspectos, que marca determinado fenômeno de crise política enquanto puramente *conjuntural*.

Concomitantemente aos processos de dessertorização segue-se um momento de *incerteza estrutural* onde os cálculos dos atores passam a enfrentar dificuldades. Ele corresponde a um *estado particular das estruturas e das relações sociais* no qual ocorrem bruscas perdas de objetivação das relações setoriais. Decerto, com a dessertorização conjuntural do espaço social e a abertura dos sítios de confronto, assistimos a uma emergência tendencial da formação de contextos de *interdependência alargada*. As propriedades dadas por esses contextos de interdependência alargada comandam a inteligibilidade de um grande número de problemas ou dilemas que se impõem aos atores nas conjunturas críticas. Isso constituirá, para o autor, a chave teórica dos aspectos táticos das lógicas de situação: as coerções, que em tais contextos, pesam sobre

4 Ver: BOURDIEU, P; ZANOTT-KARP, A. Structuralism and theory of sociological Knowledge. Social Research, Vol. 35, No. 4, Focus—Conservative Approaches in the Human Sciences (WINTER 1968), pp. 681-706.

as percepções, as estimativas, os cálculos e a atividade dos protagonistas dos confrontos constitutivos das crises (DOBRY, 2014, p.135). No limiar desse processo os atores desferem jogadas em formas de jogo por meio dos *sistemas de execução*.

De acordo com Dobry, aos momentos de fluidez ocorrem pelo menos três efeitos emergentes típicos que tendem a diminuir o espaço das possibilidades alargadas: 1) as *soluções institucionais ou ressetorização*, quando a intervenção de procedimentos ou de definições institucionalizadas terá como efeito o de contribuir de maneira significativa para estabilizar o valor dos diversos recursos e das linhas de ação colocadas em funcionamento, isto é, para provocar uma redução sensível da fluidez (DOBRY, 2014, p. 170); 2) a *retração da arena política*, na qual os líderes de um regime e seus adversários estabelecem processos de barganha onde os primeiros julgam com frequência capazes de limitar a influência e até mesmo de controlar inteiramente seus futuros parceiros (DOBRY, 2014, p. 176); e 3) as *estratégias carismáticas* que são entendidas no sentido particular da atestação social da qualificação carismática para oferecer uma saída ou uma solução para a crise (DOBRY, 2014, p. 182).

A teoria da SCP se arrima em uma concepção particular da *diferenciação estrutural das sociedades complexas* que se atesta em torno de uma abordagem relacional das crises políticas explicitando os vários componentes e fatores distintos que fazem parte destes eventos. Neste sentido, a ideia de diferenciação não deve ser vista enquanto resultante de uma concepção funcionalista simples, a qual coloca os fenômenos sociais a partir de um centro onde todas as mobilizações se referenciam a ela. Antes, compreendida como um produto inteiramente histórico e contíguo, em que as relações e clivagens sociais, ou as formas institucionais necessariamente simétricas ou homólogas, se comportam dentro de um espaço de *lógicas de situação*, no qual os atores desferem jogadas. De certa maneira, a pretensão do autor é restituir à dinâmica das crises políticas seu aspecto de conjunturas fluídas, de espaços nos quais as ações multissetoriais guardam relativa interdependência com os esquemas práticos

interiorizados pelos indivíduos, quanto para com a mobilidade desses esquemas. Note-se aqui, uma aproximação fortuita da SCP com a teoria da prática de Pierre Bourdieu, sobretudo ao tornar inteiramente constitutivo do universo das crises políticas a leitura das lógicas de posições, disposições e confiança no *habitus*.

A SCP tem como pretensão dar conta de configurações de fatos, ou as crises políticas, que habitualmente colocamos na categoria dos acontecimentos. Para Dobry, esses são processos muitas vezes repletos de consequências nos quais sempre existe uma tentativa, por parte dos pesquisadores, de apontar os seus resultados, saídas ou efeitos. Sua obra considera abertamente esses fenômenos críticos como objetos de *parte a parte históricos*, não necessários e habitados pelo acaso. Isso não significa, que em face de sua interpretação nega-se a historicidade acerca de cada crise. Os fenômenos de crise política são fenômenos críticos contíguos que se observam nos sistemas sociais complexos que se tornam inteligíveis em seus traços essenciais desde que pensamos em termos de *dessestorização tendencial do espaço social* desses sistemas. Isto é, uma transformação conjuntural do estado dos sistemas sociais concernidos, transformação esta que revela a plasticidade da estrutura destes.

O livro de Dobry é uma obra necessária e importante para o conjunto das Ciências Sociais, sobretudo ao se tratar de uma perspectiva relacional das crises políticas que tende dar atenção tanto para a classe de fenômenos conjunturais quanto microsociais. A plasticidade das chamadas conjunturas fluídas nos convida a um exercício intelectual constante e a obra de Dobry nos fornece instrumentos importantes para pensá-las. O fato é que para entender as crises políticas o autor não desqualifica qualquer forma anterior que venha a ter os sistemas sociais complexos. Antes, concebe as crises como elementos que são comuns e corriqueiros aos contextos rotinizados ou estáveis: as conjunturas de crise não teriam como característica abrir aos indivíduos espaços de escolha maiores do que eles se dispõem. Na verdade, a dessestorização do espaço social abre o campo para que os atores possam estabelecer e desferir jogadas de acordo com diversos quadros interpretativos de ação. Apesar de sua perspectiva buscar fugir do



funcionalismo clássico, ela ainda se esvanece no campo do estrutural-funcionalismo ao propor um entendimento da dinâmica das crises a partir de um postulado contido na teoria dos campos de Bourdieu. Entretanto, o interessante sobre seu trabalho é que ele desestabiliza nossas presunções teóricas e analíticas ao estudar as crises políticas tornando mais complexo o tema das mobilizações multissetoriais.

## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

A Revista “Teoria e Cultura” do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora é uma publicação semestral dedicada a divulgar trabalhos que versem sobre temas e resultados de pesquisas de interesse para a Sociologia, a Antropologia e a Ciência Política. Esta revista está aberta para receber artigos, ensaios, resenhas, verbetes, conforme as suas Diretrizes para Autores.

O material pode ser enviado para o e-mail [teoriaecultura@gmail.com](mailto:teoriaecultura@gmail.com)

### DIRETRIZES PARA AUTORES

O MANUSCRITO DEVE SER PREPARADO COMO SEGUE:

**Tipografia:** O manuscrito deve ser preparado com espaçamento entre linhas simples, fonte Times New Roman ou Arial tamanho 12, paginado com margens de 3 cm à esquerda e superior e a 2cm à direita e inferior, em papel A4.

**Citações:** as citações diretas deverão utilizar a mesma fonte em tamanho 10, e as notas devem apresentar o mesmo tipo de letra, no tamanho 9. Não utilizar fontes nem tamanhos distintos no texto. Caso pretenda destacar alguma palavra ou parágrafo, utilize a mesma fonte em cursiva (itálico).

**Título e dados do autor ou autores:** O título do trabalho deverá ser redigido em negrito e com a inicial em letras maiúsculas. O nome do autor ou autores seguirá logo abaixo, indicando a instituição de origem (universidade, departamento, empresa, etc.), a especialidade e o correio eletrônico para contato. Pode se inserir dados biográficos adicionais em uma nota desde que esta não ultrapasse 60 palavras.

**Resumo:** O artigo deve vir acompanhado de um resumo no idioma em que está escrito (150 – 250 palavras) e sua tradução em língua estrangeira (resumo e título). Caso o artigo esteja em português, as línguas contempladas nas traduções do resumo devem ser (obrigatoriamente) o inglês e o espanhol ou, alternativamente, o francês. Se o artigo estiver em inglês utilizar-se-á, além do resumo neste idioma, as suas respectivas traduções para (obrigatoriamente) o português e (alternativamente) o espanhol ou o francês. Mas, caso o texto esteja originalmente redigido em espanhol, a tradução do resumo para o 2º e 3º idioma deverá necessariamente recorrer ao

uso do português e do inglês.

**Palavras-chave:** o texto deve conter entre 3 e 5 palavras-chave assim como Keywords e Palabras-clave (Motsclés), sobre o tema principal, sempre separadas, por ponto.

**Texto:** o texto deve possuir uma extensão entre 5.000 e 9.000 palavras para artigos e de 3.000 a 5.000 tanto para opiniões, pensatas e ensaios como para notas de investigação; e de 2.000 a 3.000 para resenhas de livros e obras acadêmicas.

**Idiomas:** o trabalho deve vir acompanhado de título na língua vernácula e em inglês, dados biográficos do(s) autor(es) (e que não ultrapassem 60 palavras), resumo na língua vernácula e em língua estrangeira (150 a 250 palavras), as divisões internas que se julguem necessárias (geralmente, introdução, referencial teórico, metodologia, resultados e discussão, conclusão), agradecimentos (se pertinente) e referências. Para os artigos escritos em inglês ou espanhol deve ser enviado necessariamente um resumo em português, assim como o título; palavras-chave (entre três a cinco, separadas por ponto) nas duas línguas dos resumos.

**Ilustrações:** as ilustrações (quadros, gráficos, esquemas, fluxogramas, organogramas, gravuras, fotografas e outros) e tabelas deverão ser inseridas no texto. Todos devem possuir legendas – título e fonte. As tabelas devem seguir as Normas de Apresentação Tabular do IBGE. Pode se utilizar imagens coloridas, embora se deva avaliar a possibilidade de utilizá-la em formato papel, em branco e preto para que que legível no caso da edição impressa.

**Abreviações e acrônimos:** Deverão ser de nidos claramente no seu primeiro uso no texto.

**Citações e Referências:** as referências, assim como as citações, no corpo do texto, devem seguir as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas NBR 6023:2002 e NBR 10520:2002.

**Notas:** as notas explicativas devem ser utilizadas somente se forem indispensáveis, e deverão vir sempre como notas de rodapé, utilizando o mesmo tipo de letra deste (Times New Roman ou Arial) no tamanho 9.

## GUIDELINES FOR AUTHORS

### THE ARTICLE MUST BE PREPARED THIS WAY:

**Typography:** The article or another contribution must be prepared with simple space between the lines, Times New Roman or Arial font, 12. The borders or edges of the pages must be as follows: 3 centimeters to the left and superior (above) and 2 centimeters to the right and inferior (below).

**Citations:** The direct citations have to use the same font, but in another size. In this case, the correct size to use is 10. Don't use different fonts or distinctive sizes in the text. If necessary to put any highlighted part in the text, use the same font in italic.

**Title and author's data:** The title of the work must be written in bold and the initial letter in capital form. The author's name or the authors' names must be put below of the title, showing the author's institution (university, department or similar), the formation, mainly the specialty, as well as the e-mail to contact. It can be inserted additional biographic data in a brief note, since that don't exceed 60 words.

**Abstract:** The article must be accompanied of the abstract in the language that it was written (150-250 words) and its translation for a foreign language (abstract and title). If the article is in Portuguese, the abstract need to be in the same language. Moreover, the abstract must be translated to the English and Spanish and alternatively for the French. If the article is in English, the abstract need to be in the same language and mandatorily is necessary to translate it for the Portuguese and, in alternative cases, to the French or Spanish. Finally, if the text is in Spanish, the translation of the abstract has to be in English and Portuguese.

**Keyword:** The text must contain between 3 and 5 keywords about the main theme, always separated, like "Palavras-Chave", "Palabras clave", "Keywords" and "Mots-clés" by (ponto final).

**Text:** The text must have between 5.000 and 9.000 words to articles and 3.000 – 5.000 words to commentaries, essays, investigations notes and similar productions. Finally, book reviews and academic productions can have between 2.000 words and 3000 words.

**Languages:** The academic production must be followed of the title in the original language, author's biographic data (limited to the 60 words), abstract

in the original language and its respective translations (150-250 words), as well as the internal division that the author understands to be necessary (usually introduction, theoretical supports, methodology, results, discussion, conclusion, agradecimentos, if pertinent and references). To the articles written in English or Spanish must be sent an abstract in Portuguese for us, as well as title and keywords and, additionally these parts translated in two other languages.

**Illustrations:** The illustrations and tables must be inserted on the text. All these elements need to have subtitles, titles and fonts. The table must follow the "Tabular Presentation Rules of the IBGE. Can be used colored images, although the necessity to consider the readability to the use them in paper format, in black and white.

**Abbreviations and Acronyms:** These should be clearly defined in its first use in the text.

**Citations and References:** as well as citations in the text, must follow the guidelines of the Brazilian Association of Technical Standards NBR 6023:2002 and 10520:2002.

**Notes:** The notes should be used only if necessary, and should always come as footnotes, using the same font (Times New Roman or Arial) in size 9.