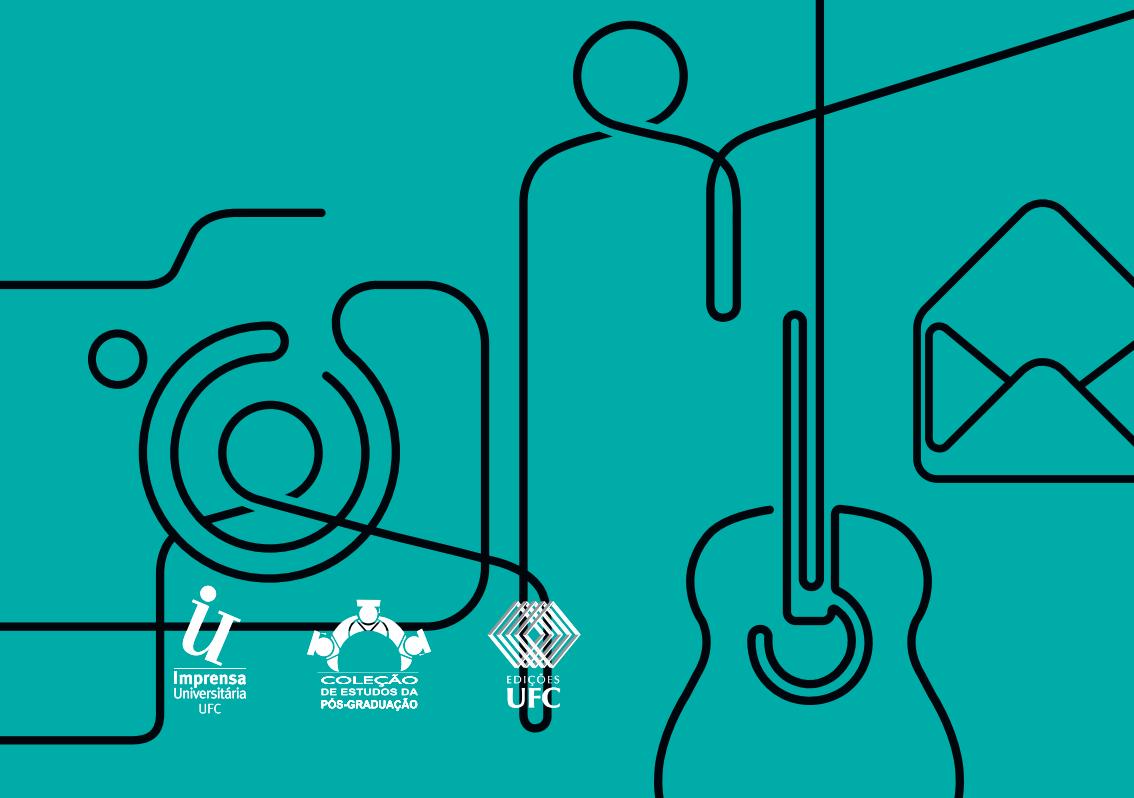


Irlys Alencar Fimo Barreira

O labor criativo na pesquisa

Experiências de ensino
e investigação
em ciências sociais



Imprensa
Universitária
UFC



COLEÇÃO
DE ESTUDOS DA
PÓS-GRADUAÇÃO



EDIÇÕES
UFC

O labor criativo na pesquisa

Experiências de ensino e investigação
em Ciências Sociais

Presidente da República
Michel Miguel Elias Temer Lulia

Ministro da Educação
José Mendonça Bezerra Filho

Universidade Federal do Ceará - UFC
Reitor
Prof. Henry de Holanda Campos

Vice-Reitor
Prof. Custódio Luís Silva de Almeida

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Prof. Antônio Gomes de Souza Filho

Pró-Reitor de Planejamento e Administração
Prof. Almir Bittencourt da Silva

Imprensa Universitária
Diretor
Joaquim Melo de Albuquerque

Conselho Editorial
Presidente
Prof. Antonio Cláudio Lima Guimarães

Conselheiros
Prof.^a Angela Maria R. Mota Gutiérrez
Prof. Ítalo Gurgel
Prof. José Edmar da Silva Ribeiro

Irlys Barreira

O labor criativo na pesquisa

Experiências de ensino e investigação em Ciências Sociais



Fortaleza
2017

O labor criativo na pesquisa: experiências de ensino e investigação em Ciências Sociais

Copyright © 2017 by Irllys Barreira.

Todos os direitos reservados

IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC)

Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica – Fortaleza – Ceará

Coordenação editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de texto

Antídio Oliveira

Normalização bibliográfica

Luciane Silva das Selvas

Programação visual

Sandro Vasconcellos / Thiago Nogueira

Diagramação

Thiago Nogueira

Capa

Heron Cruz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária Luciane Silva das Selvas CRB 3/1022

B2711 Barreira, Irllys.

O labor criativo na pesquisa: experiências de ensino e investigação em Ciências Sociais / Irllys Barreira. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.
232 p. : il. ; 21 cm. (Estudos da Pós-Graduação)

ISBN: 978-85-7485-285-0

1. Ciências Sociais. 2. Pesquisa - metodologia. 3. Pesquisa sociológica. I.
Título.

CDD 301

SUMÁRIO

O LABOR CRIATIVO NA PESQUISA.....	7
FERRAMENTAS INICIAIS	7
A CRIATIVIDADE NA EXPERIÊNCIA DO FAZER ARTESANAL.....	13
EXPERIÊNCIAS DIDÁTICAS	25
ESCUTAR OBJETOS.....	33
CARTAS COMO OBJETO DE PESQUISA.....	37
IMAGENS FOTOGRÁFICAS COMO FONTE	
E OBJETO DE PESQUISA	49
FOTOGRAFIA E POLÍTICA.....	57
AS FOTOS DA PREFEITA NA IMPRENSA JORNALÍSTICA.....	64
MARIA LUIZA: A IMAGEM DA POLÍTICA.....	69
AS IMAGENS DA VITÓRIA.....	74
FOTOS DIFUNDIDAS DURANTE MOMENTOS CRÍTICOS.....	78
DESENHOS E CHARGES: A IMAGEM CONOTADA.....	84
CHARGES DIFUNDIDAS APÓS O RESULTADO ELEITORAL	85
CHARGE DIFUNDIDA APÓS A ELEIÇÃO DE ERUDINA PARA PREFEITA DE SÃO PAULO	91
O FEMININO NA POLÍTICA.....	91
INVESTIGANDO CARTÕES-POSTAIS	97
CARTÃO-POSTAL: UM TEXTO-IMAGEM A DECIFRAR	99
POSTAIS: LEMBRANÇAS E REGISTROS.....	103
OS POSTAIS COMO NARRATIVAS	116
OS GUIAS TURÍSTICOS COMO UM CAMPO DE PESQUISA.....	121
O GUIA DAS NARRATIVAS INSÓLITAS	131
RITUALIDADES DA DESCOPERTA E RECRIAÇÃO DE CIDADES.....	137
A CIDADE COMO DISCURSO: EXAMINANDO SLOGANS DE CAMPANHA ELEITORAL.....	145
INVESTIMENTOS SIMBÓLICOS.....	149
A CIDADE CARTÃO-POSTAL	151

CAMPANHA POLÍTICA EM METRÓPOLES	153
A LINGUAGEM DAS OBRAS E EDIFICAÇÕES URBANAS.....	157
"JURACI FAZ"	158
"VILMA FEZ E VAI FAZER MUITO MAIS"	159
BOATOS – A AMEAÇA AO COTIDIANO DAS CIDADES	
COMO ESTRATÉGIA ELEITORAL	162
AS IMAGENS DA IDENTIFICAÇÃO	164
RITUAIS E DEMARCAÇÃO DE ESPAÇOS.....	168
COMÍCIOS: A RESSIGNIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS SOCIAIS.....	169
CAMINHADAS: A ESCRITA MÓVEL NO ESPAÇO URBANO	172
TEMPO, ESPAÇO E IMAGINÁRIO, A CIDADE EM CAMPANHA ELEITORAL.....	174
ESCUCHAR A VIDA SOCIAL – MÚSICA, LINGUAGEM E COTIDIANO EM CHICO BUARQUE.....	179
A MÚSICA COMO INTERPRETAÇÃO SOCIOLOGICA	179
DECIFRANDO O POÉTICO E O MUSICAL	188
O MUNDO SOCIAL PELAS LENTES DO COMPOSITOR.....	193
OS EXCLUÍDOS DO MUNDO URBANO	196
NOMEAÇÕES IRREVERENTES DO FEMININO	202
AMBIVALENCIAS DE UM BRASIL MODERNO.....	207
MÚSICA E POESIA	211
A PESQUISA COMO FONTE PERENE DO CONHECIMENTO.....	215
A Autora	231

O LABOR CRIATIVO NA PESQUISA¹

(Experiências de ensino e investigação em Ciências Sociais)
Irlys Barreira

FERRAMENTAS INICIAIS

A experiência do fazer artesanal em Ciências Sociais, especificamente Sociologia e Antropologia, fundamenta o propósito deste livro. Trata-se de uma releitura de minha prática de pesquisa e ensino, cujo sentido exprime-se em uma articulação intelectual entre áreas afins do conhecimento, envolvendo temáticas não convencionais, postas no que comumente é designado por representações culturais e políticas. Mergulhando em minha trajetória de pesquisadora, não diretamente assumida como especialista em metodologia, fui trilhando caminhos nos quais o fazer científico iluminou-se e solidificou-se pela prática e seus desafios consequentes, mais do que pelo domínio da especialização nos cânones da investigação.

¹ Gostaria de agradecer e registrar a revisão cuidadosa da professora Sulamita Vieira, do Departamento de Ciencias Sociais da UFC, sem a qual este livro ficaria devendo, em termos de clareza e precisão das ideias.

Como sugere o próprio título deste livro, a abordagem dada pelo sentido menos usual de investigação sociológica da vida social supõe uma busca e um labor criativo nem sempre encontrados nas formas convencionais de produção do conhecimento. O que estou designando de “experiências de pesquisa não convencionais” baseia-se no registro de temas de investigação que atravessam caminhos inusitados, isto é, pouco usuais no fazer cotidiano da pesquisa sociológica. Temas que supõem também a recorrência a autores clássicos, pioneiros na inovação de questões advindas de uma realidade da qual foram protagonistas inquietos na busca de explicações dos desafios de sua época.

É importante ressaltar que o saber sociológico mais focado nas estruturas e processos históricos tem longa temporalidade e sedimentação, em contraponto aos enfoques de pesquisa mais recentes baseados em representações culturais. Essa formulação, longe de ser posta como opção antagônica, impõe ao pesquisador a procura de informações mais recentes de investigação baeadas em caminhos ainda pouco trilhados.

Incorporando o legado sociológico e antropológico de autores clássicos e contemporâneos, inspiro-me também em Becker (2009), para quem existem diversas maneiras de representar o social que não se restringem ao saber diretamente sociológico. Em tal perspectiva, filmes, fotografias e outras formas de representação podem se constituir matéria para uma reflexão metodológica. Diferentes maneiras de falar da sociedade sugerem ao investigador e cientista social a tarefa de compreender, sociologicamente, como se efetivam as representações da sociedade.

O presente livro apresenta textos resultantes de pesquisas, todas elas preocupadas com a necessidade de não desperdiçar caminhos intuitivos, nem sempre comuns de utilização dos métodos de investigação, sem abrir mão das experiências acumuladas pela Sociologia e pela Antropologia. Os materiais tratados ao longo do livro como cartas, guias turísticos, fotografias, cartões-postais, *slogans* de campanha política e composições musicais serviram de pontes para a compreensão dessa fronteira difusa que se interpõe entre representações e explicação sobre o funcionamento da vida social.

Uma exposição de práticas de pesquisa que fui constituindo ao longo de minha trajetória, mais do que apontar o “como fazer”, pretende partilhar com outros profissionais da área, incluindo aprendizes, o esforço da pesquisa como aventura, um mergulho na investigação pensada como recurso sobretudo criativo. Tomei como referência algumas investigações realizadas como pesquisadora do CNPq, desde o ano 2000, e professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará nos cursos de Graduação em Ciências Sociais e Pós-graduação em Sociologia.

A apresentação das pesquisas, feita ao longo dos capítulos do livro, implicou uma explanação de materiais em sua forma original de coleta, incorporando reflexões inéditas como uma releitura, para entender a investigação em sua processualidade e desdobramento. A forma atual de exposição supõe, portanto, uma nova mirada nos dados e uma reflexão sobre os modos de coleta, assim como as possibilidades analíticas de interpretação das informações recolhidas. A prática de ensino de disciplinas pertencentes à área de Metodologia foi incorporada também como elemento para aprofundamento da análise. E aqui emerge, ainda, a experiência de fazer pesquisa como recurso pedagógico: a sala de aula sugerindo um laboratório de amadurecimento coletivo de ideias.

Essa proposta de edição de um livro de Metodologia busca, portanto, substituir o “como fazer” pelo “como fiz, ou venho fazendo”, supondo que a criatividade em pesquisa – atributo evidentemente não exclusivo da autora, porque fruto de uma elaboração coletiva na qual se incluem colegas do Departamento de Ciências Sociais – conta com a vivência e o desafio de soltar a imaginação. Trata-se também de caminho já trilhado por porta-vozes do pensamento sociológico e antropológico.

Inicialmente, apresento reflexões sobre a pesquisa como modo de fazer artesanal, tendo como inspiração principal as formulações de Wright Mills sobre a maneira de registrar e processar diferentes investigações. Em seguida, descrevo algumas experiências didáticas, no desenrolar de disciplinas de metodologia e teoria ministradas

por mim nos cursos de graduação e pós-graduação referidos. Trata-se de situações nas quais pude exercitar tentativas de pensar sobre a metodologia como um permanente questionamento, suscitando as tensões do “como fazer” que se impõem constantemente na prática cotidiana do professor. Algumas dessas disciplinas foram partilhadas com colegas,² reforçando o hábito salutar da construção coletiva da prática pedagógica.

As considerações acerca das cartas como objeto de análise sociológica são seguidas de formulações sobre fontes de obtenção de dados e possibilidades de análise. Ao lado das cartas, as fotografias abrem um espaço amplo de reflexões sobre viabilidades analíticas das imagens no âmbito da Sociologia. Na situação apresentada, as imagens associam-se ao campo da política e do jornalismo. Outra perspectiva do uso da imagem em pesquisa aborda os cartões-postais como expressão emblemática, idealizada do “mundo urbano”.

Além desses materiais que, gradativamente, vêm-se consolidando como objeto de análise sociológica e antropológica, apropriei-me também de guias turísticos como fonte de construção de imaginários sobre cidades. Neles, pude explorar a construção de narrativas em diferentes cidades e momentos históricos, incorporando também profissionais e *sites* voltados para o mercado do turismo.

Finalmente, no último capítulo, trato da música como expressão do cotidiano brasileiro, baseando-me em composições de Chico Buarque de Holanda. A música e letra como expressões cadenciadas de símbolos culturais e imaginários, construídos em diferentes momentos da sociedade brasileira.

A utilização dessas diferentes fontes de pesquisa implicou esforços de entender as possibilidades de interpretação sociológica voltada para representações sobre a vida social em diversos registros.

Os diferentes textos apresentados no livro são fruto de pesquisas construídas de forma artesanal, tateando objetos ainda

² Ministrei em parceria disciplinas de metodologia na graduação e pós-graduação com as professoras Alba Carvalho, Sulamita Vieira, Rejane Carvalho e Glória Diógenes.

pouco tratados na literatura sociológica. As formulações teóricas e os dados empíricos muitas vezes realimentaram-se, sem o engessamento de hipóteses prévias. Apurar sentidos do olhar, da escuta e da observação mais sistemática permitiu a construção de densidades e descobertas das possibilidades de imaginação sociológica.

A CRIATIVIDADE NA EXPERIÊNCIA DO FAZER ARTESANAL

Início este livro lembrando-me do tempo em que os ensinamentos metodológicos baseavam-se em uma série de lições com etapas a seguir, entre as quais o famoso chamado “recorte do objeto”. Este se constituía na tarefa mais árdua, pois se aconselhava aos iniciantes o controle sobre possíveis desvios, supostamente evitados, se o pesquisador soubesse, desde o início, o que precisamente desejava investigar. Definir hipóteses e diferenciá-las de pressupostos e objetivos integrava uma espécie de receituário a ser seguido, em torno do qual emergiam vários ensinamentos.

Mais recentemente, é possível dizer que houve uma “flexibilização”³ acerca das formas de investigar, seja pela utilização de técnicas não convencionais de pesquisa, seja pelo uso da etnografia advinda da Antropologia que supõe formas interativas de relação entre pesquisador-pesquisado, favorecendo a construção permanente do “objeto” no próprio trabalho de campo. Suposições tais como flexibilidade ou “achados de pesquisa” foram, nesse sentido,

³ Bassi (2014) refere-se à flexibilização de modelos de investigação, considerando que a pesquisa, tal como uma partitura de jazz, lida com a improvisação que se desprende da partitura inicial para repor problemas provenientes da prática de observação e análise dos dados.

valorizados, o que não significava aleatoriedade ou falta de rigor no processo de investigação, mas diálogos permanentes entre teoria, investigação e atores envolvidos no processo. A noção de criatividade refere-se, aqui, à possibilidade de incluir improvisações, refazer caminhos e incorporar dados capazes de questionar ou modificar pressupostos iniciais.

Na dúvida e nos ajustes entre saberes prévios e contato com o mundo empírico, a investigação sociológica foi-se alimentando no rastro da criatividade. Nesse sentido, a prática do pesquisador passou a contar, fortemente, nos rumos do fazer sociológico ou antropológico, considerando-se a efetivação de eventuais recortes sucessivos, realizados no processo de observação e análise do material pesquisado.

É importante ressaltar que as experiências individuais e as oportunidades institucionais interferem hoje, diretamente, no exercício da investigação, criando tensões entre as exigências da difusão da pesquisa e a maturação das informações. Assim, resultados ainda não plenamente amadurecidos são difundidos, tendo em vista o cumprimento de calendários dos financiadores. Nesse sentido, vale a pena refletir sobre a influência da temporalidade na produção intelectual. Conceber a pesquisa como prática artesanal supõe a dimensão laboriosa do fazer, em tempo lento, a tessitura de atos avessos à condição da reprodução em série que caracteriza o trabalho industrial. O artesanato, na mesma lógica do trabalho intelectual, aproximar-se-ia da arte, evidenciando uma autoria ou um fazer dotado de individualidade.

A tecelagem, já evocada por Benjamin⁴ para pensar sobre a prática da narrativa, remete a outro momento da história no qual a escuta, o trabalho e o seu produto transitavam em um circuito interdependente. Em formulação semelhante e readaptada ao tempo presente, Sennett (2012), tendo por base a figura do artífice, analisa a forma de produção artesanal, afirmando o vínculo substancial entre

⁴ Ver Benjamin, Walter, *Magia e técnica, arte e política* (1986).

mão e cabeça, requisito auxiliar no desenvolvimento de habilidades sofisticadas: o amadurecimento feito por meio do hábito e aprendizado lento.⁵ Segundo ele, o animal *laborens* ultrapassa a rotina do trabalho, estando o pensamento e o sentimento conectados no processo do fazer. Contrapondo-se à concepção de Hanna Arendt, que valorizou o discurso em separado do trabalho manual, Sennett reforça a importância da atividade laboral associada à criatividade.

A habilidade artesanal “designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo” (SENNETT, 2012, p. 19), construindo o elo entre polos supostamente antagônicos, como a mente e o corpo, o pensamento e a ação, a teoria e a prática. Supõe, concretamente, a prática artesanal, o trato com o meio ambiente, a engenharia e o conjunto amplo de ações sociais que se desenvolvem no mundo contemporâneo.

O tecelão antigo – exemplificado em Hefesto, deus dos artifícies – encontraria uma expressão moderna nos usuários de programas de computação com código aberto (Linux), capaz de viabilizar uma participação pública da comunidade baseada na busca de qualidade e acesso. O sistema operacional Linux poderia, na percepção de Sennett, ter ajudado Wright Mills em seu propósito de valorização da participação da comunidade na experimentação do trabalho artesanal. Tomando a metáfora da oficina, Sennett supõe a possibilidade de funcionamento de laboratórios científicos sob o prisma da colaboração em rede, por meio da qual pessoas com diferentes habilidades trabalhariam em função de problemáticas comuns.

Pensar o trabalho de pesquisador sob a ótica do artesanato traz enormes desafios, considerando-se as condições efetivas de elaboração da pesquisa e as descontinuidades entre o tempo de in-

⁵ O paradoxo dos danos que o homem inflige a si mesmo nas coisas que produz, a exemplo da bomba atômica e do mito de Pandora, é retomado pelo autor, considerando a capacidade de repensar as coisas materiais e suas práticas concretas de forma não dicotômica. Criticando a supremacia da fala e do pensar sobre o trabalho, em Hannah Arendt, Sennett fundamenta seu argumento na capacidade de se fazer bem as coisas, sob a ótica do trabalho artesanal (SENNETT, 2012).

vestigação, de exposição e de escrita. Mills (1969) referia-se, por exemplo, à necessidade de construção de marcadores temporais importantes. Trata-se da separação entre o que designava “contexto da descoberta”, ainda marcado pela individualidade do pesquisador, e “contexto da apresentação” submetido a uma forma coletiva e objetiva de difusão da investigação.

Nos idos de 1970, como estudante de ciências sociais, ao ler o capítulo sobre o artesanato intelectual, de Wright Mills, em *A imaginação sociológica*, no referido livro, tomei suas reflexões de forma mais pragmática: lições sobre como realizar uma investigação sociológica. Só posteriormente percebi que o artesanato não era exclusivamente uma forma de organizar o material empírico, constituindo-se também afirmação de uma perspectiva metodológica e teórica, associada a um regime de trabalho e a um tempo.

Ressalte-se que o texto de Mills acerca do artesanato intelectual sinalizou uma forma de produzir típica de uma época. Era o momento no qual o intelectual tecia suas ideias de forma mais lenta, um pouco mais afastado das premências atuais provenientes de “desencaixes”, para usar uma expressão de Giddens (1991), entre maturação e difusão do trabalho face a exigências institucionais. A propósito das formas de fazer pesquisa, de modo mais gradual e baseado em observações, Martins (2014) lembra o momento em que o artesanato intelectual era um recurso acessível aos principiantes, sendo um exercício e treino do “olhar sociológico”. Recorda que, ainda estudante, documentou o cemitério, em São Paulo, com base na observação cotidiana de sinais simples, tais como a mudança de uma porta, sinalizando a rotação das elites locais.

O arquivo contemporâneo do intelectual é composto de atividades didáticas, participação em seminários, congressos e demandas múltiplas. Trata-se de experiências que imprimem uma velocidade nem sempre compatível com a suposta maturação e difusão das ideias. O fazer artesanal é atualmente submetido a uma agenda na qual escritos vivem a descontinuidade das exigências de exposição e publicação.

Por outro lado, o momento da escrita do texto de Mills (1969) sobre o artesanato intelectual precede ao uso sistemático do computador, hoje instrumento cotidianamente utilizado na produção intelectual que favorece o processo de memória e edição. A forma de elaboração e classificação de arquivos sugeridos pelo autor pode, potencialmente, materializar-se na organização dos dados de pesquisa com o auxílio da informática, permitindo maior agilidade às notas de pesquisa, segundo critérios amplos de classificação.

Na atualidade, temos a posse fácil da máquina e, com isso, “ganhamos tempo”, as formas de produzir também exigiram uma velocidade que, muitas vezes, esbarra no momento necessário de maturação. Os editais que impõem a feitura de projetos submetidos a cronogramas, e as avaliações de produtividade parecem tornar anacrônicas as ideias de Mills a respeito da maturação teórica. Trabalhamos, hoje, com ritmos e agilidades nem sempre conformados ao registro permanente e crítico das experiências cotidianas, produzindo alguns desencaixes. Percebo o desencaixe mencionado anteriormente em vários planos: o tempo da escrita e o tempo da difusão do conhecimento; a descontinuidade entre atividades do trabalho acadêmico que impede a alimentação contínua de arquivos; enfim, a separação entre as obrigações didáticas, a escrita, a pesquisa e as atividades referentes ao cumprimento de funções técnicas e burocráticas. É importante ressaltar que arquivos são perpassados por esses desencaixes acomodados por estratégias de aproveitamento de oportunidades nem sempre viabilizadas.⁶

Em tais condições, não seria exagerado afirmar a existência de um modo de produção do conhecimento indissociável das demandas institucionais, pondo em evidência uma relação complexa entre a ampliação de oportunidades de financiamento e as tensões por demanda permanente de produtividade.

⁶ Falo, por exemplo, da possibilidade de ministrar cursos sobre temas de pesquisa; da apresentação de trabalhos de investigação em congressos e das formas de tentar fazer coincidir os processos de maturação e escrita de arquivos submetidos aos calendários de financiamento e avaliação de produtividade.

A escrita sociológica contemporânea constitui a afirmação de um campo de saber próprio de um mundo cada vez mais movido pela tecnologia e regido pelo prisma das oportunidades. Se as ciências sociais do início do século XX emergiam em uma dinâmica propositiva, hoje a sua autonomia efetiva-se em um contexto diferente, criando outras problemáticas mais complexas do que aquelas a que Weber (1968) se referia quando buscava diferenciar o mundo intelectual do mundo político.

Visando à preservação de autonomia do conhecimento, Bourdieu refletiu sobre a necessidade de preservação de uma forma de operacionalidade do saber das ciências sociais, fundamental para o desenvolvimento do conhecimento na área. Em seu escrito sobre *O ofício do sociólogo* (BOURDIEU, 1989), sem se ater à ideia mais concreta de elaboração de um arquivo, apresentou uma teoria prática da Sociologia, conjugada ao questionamento sobre as imagens do senso comum e as rupturas necessárias ao conhecimento, entre as quais se incluía o profetismo. As dificuldades de exercício do ofício estariam precisamente na distância entre o que se impõe como óbvio e o que deve ser reformulado sob o crivo da reconstrução do problema sociológico.

A complexidade contemporânea do trabalho acadêmico suscita um ordenamento da difícil equação que polariza constrangimentos de agendas e oportunidades institucionais. A vigência de redes interativas do conhecimento constitui um ganho evidente propiciado pelos apoios institucionais.

A postura teórica e metodológica de Wright Mills tornou-se clássica, sendo também de uma atualidade surpreendente, exigindo uma reflexão crítica sobre o modo de se fazer Sociologia, desde suas potencialidades heurísticas. Se essa perspectiva de artesanato pode indicar uma maneira ideal de pesquisa e produção do conhecimento, não totalmente condizente com os tempos atuais, as referências fundamentais sobre o cultivo necessário da sensibilidade e o modo de organização das ideias permanecem como bússola e alertam para se pensar sobre o fazer cotidiano do cientista social.

O sentido do artesanato intelectual em Wright Mills como arquivo especializado da produção acadêmica supõe a Sociologia como um ofício, um senso útil para a aplicação do método e da teoria como partes interdependentes de uma totalidade.

O autor relaciona vida e trabalho como práticas indissociáveis, considerando que a atividade intelectual é, sobretudo, uma laboriosa construção processual, impondo aos seus interlocutores dedicação e organização. O sociólogo teria o cuidado com a mente e com a tessitura das ideias, comum nos escritores que, ao contrário do homem típico da modernidade, valorizam as menores experiências, guardando-as em sua memória para transformá-las em texto. A ideia de artesanato emerge, portanto, na reflexão de Mills como central e fundante para o fazer permanente do intelectual, que alia passado e presente como pontas unidas pelo fio da experiência cotidiana.

No sentido de conferir praticidade às suas ideias, o autor sugere ao sociólogo a construção de um arquivo no qual seriam escritas elaborações sistemáticas, sob a forma de um diário, sendo este veículo de inscrição da necessária e permanente reflexão que acompanha a tarefa acadêmica. O arquivo expressaria a junção entre o que o intelectual está fazendo e o que está vivenciando na condição de sujeito inscrito em um tempo e espaço. Permitiria a captura de pensamentos marginais, ou ainda prematuros, servindo de controle para evitar repetições no trabalho. Trechos anotados, conversas e sonhos, enfim, escritos vários acerca de situações observadas serviriam de material para o exercício cotidiano da reflexão.

A relevância intelectual das anotações estaria, portanto, associada a uma experiência direta e permanente. O pensamento, ao ser cultuado em forma de escrita, faria com que vivências aparentemente insignificantes ganhassem densidade. Sempre que experimentamos, dizia Mills, sensações significativas sobre acontecimentos ou ideias, devemos registrá-las e, ao fazer isso, tornamos as formulações expressivas e conectadas de modo produtivo. Dessa maneira, seria cultuado o hábito de escrever, pois, dizia ele, para que o pesquisador torne viva a atividade intelectual “não é possível man-

ter desembaraçada a mão”. A escrita desenvolveria a capacidade de explicitação das ideias, viabilizando um modo de fazer guiado pelo circuito entre mão e cabeça que configura a experiência artesanal.

O arquivo, composto de anotações teóricas e assuntos provenientes de fontes de pesquisa variadas, fundamentou-se, por outro lado, na crítica de Mills dirigida àqueles que não punham um espírito crítico diante de informações já catalogadas. Contra a suposta evidência dos registros, o caráter sociológico da pesquisa deveria englobar sucessivos estudos capazes de relativizar os dados de visibilidade imediata. Percepções gerais sobre aspectos interessantes do tema em foco incluiriam observações sobre suas formas de expressão e tendência histórica.

Opondo-se à dissociação entre o dado empírico e a pesquisa teórica, o autor propunha uma análise baseada na história das ideias. O autor centrava seus ataques ao “empirismo abstrato” que caracterizava, sobretudo, o arcabouço teórico de Talcott Parsons. Mills constatou que o bom trabalho na ciência social não poderia ser feito apenas com investigação empírica claramente delineada. Pensando a pesquisa como processo, o autor afirmava que a decisão sobre o que estudar, tendo por base um conjunto de registros, não poderia ser tomada enquanto o material não fosse retrabalhado sob o prisma de hipóteses gerais. Hipóteses a serem construídas por cada investigador, segundo sua experiência e formação teórica.

Percorrendo leituras, anotações e questionamentos, Mills indagava a respeito do modo como a imaginação poderia ter seu livre curso. Uma imaginação instrumentalizada seria transformada em registro de ideias ou dados, sem a exclusão das inúmeras possibilidades de abordagem de um tema. Crítico do que nomeava empirismo abstrato, Mills não abdicava do saber sociológico que diferenciava, por exemplo, o intelectual e cientista social, do jornalista.

A imaginacão sociológica capacitaria seu possuidor a compreender o cenário histórico mais amplo de inscrição dos acontecimentos e seu significado para a vida íntima e carreira exterior de inúmeros indivíduos (MILLS, 1969). Consistiria a imaginação sociológica

na capacidade de passar de uma perspectiva pontual a outra mais abrangente e estabelecer uma visão da sociedade em sua totalidade: as articulações possíveis entre biografia e história. Seria no curso da imaginacão sociológica fundamentada em uma solidez teórica que se ligariam fatores aparentemente desconexos da vida cotidiana.

A imaginação sociológica teria uma dimensão cumulativa, sendo fruto de um trabalho feito na combinação e adensamento de ideias. Trabalho também realizado por meio de pesquisa feita em arquivos, dotada de certa aleatoriedade: as pastas contendo informações poderiam ser misturadas sob novos conteúdos, viabilizando o emergir repentina de temas não subordinados a um planejamento prévio.

A busca das palavras e o registro dos vários sentidos a elas atribuídos, as muitas possibilidades de classificação e a construção de tipologias, baseadas em subtemas, permitiriam operacionalizar a imaginação à moda de um caleidoscópio. Nessa perspectiva, entrariam como parte da pesquisa os dicionários, discursos provenientes de várias fontes e interlocuções e pontos de vista classificados em categorias capazes de emprestar visibilidade a esquemas ainda não evidentes no curso inicial da investigação.

Os diagramas como modelos prévios de organização das informações permitiriam pensar com maior clareza dados inicialmente desconexos, sendo as classificações categóricas elaboradas segundo características comuns à gramática cruzada da imaginação. A comparação, por contraste, auxiliaria na formulação de tipologias, isolando pontos comuns e classificando perspectivas diferentes. A exposição de percepções antagônicas facilitaria também a visualização de convergências e nuances importantes na descrição e delimitação dos objetos de investigação.

Além do mais, afirmava sabiamente Mills, seria importante contrastar versões diferentes de forma a colher os vários ângulos possíveis no tratamento de um objeto. Nesse sentido, estar a par da literatura sobre a questão em foco e saber identificar os “adversários” e “amigos” detentores de todos os pontos de vista existentes sobre uma temática em julgamento seria de grande relevância.

O controle de uma escala tipológica, na condição de preceder às estatísticas, estaria submetido ao crivo da imaginação do pesquisador, sempre crítico na busca de sobrepor as ideias aos números. A título de exemplo, indagava Mills: “que aspectos deveriam ter as aldeias analfabetas, considerando-se uma população de trinta milhões de habitantes?” (MILLS, 1969, p. 231).

A dimensão cultural incrustada nos dados empíricos permitiria eliminar a exclusividade conferida à informação estatística; esta sempre subordinada ao curso da imaginação e das evidências históricas.

No propósito de compreensão dos elementos antecedentes dos dados empíricos, Mills propunha a comparação de casos segundo uma escala temporal. Considerava importante direcionar o olhar para o momento histórico da ocorrência de questões da pesquisa no curso da civilização, tendo em vista a busca de chaves para o entendimento sociológico.

A intelegibilidade e a clareza seriam também fundamentais no curso do trabalho intelectual. O autor criticava tanto o jargão sociológico como o culto à escrita difícil. Afirmava, assim, a importância de se levar em conta, de antemão, a que público o texto se dirigia, imaginando a necessidade de um discurso dotado de interlocução, não feito exclusivamente para os pares.

A ideia do trabalho intelectual como labor – daí o sentido metafórico do artesanato – consistiria no exame e reexame de um arquivo feito de anotações e rascunhos que conformariam um pequeno mundo organizado com base em tópicos e temas. O intelectual artesão deve “viver nesse mundo construído e saber o que é necessário: ideias, fatos, ideias, números, ideias [...] Assim descobriremos e descreveremos fixando os tipos para a ordenação do que foi descoberto” (MILLS, 1969, p. 239).

O caráter relacional dos itens e os sentidos acionados no decurso do registro de situações e experiências formariam um modelo funcional. “Pensar e lutar para impor ordem e ao mesmo tempo abrkar o maior número possível de aspectos” (MILLS, 1969, p. 240). Por esse motivo, o autor considerava a necessidade do tempo

de elaboração das ideias, tendo em vista não ser possível parar de pensar sobre um tema demasiadamente cedo, antecipando a maturação dos dados. Tampouco deixar que o pensamento continuasse sem uma diretriz temporal, indiferente à necessária sistematização periódica de conteúdos. O próprio amadurecimento das ideias conduzia à descoberta do tempo ideal de organização e exposição pública do conhecimento acumulado.

As formulações de Mills não podem ser tomadas como um manual de metodologia, considerando-se que a imaginação sociológica de cada pesquisador conduziria o curso de sua investigação. Tampouco essa imaginação assumiria a condição de virtude pessoal do pesquisador, sendo a Sociologia uma ciência explicativa do funcionamento do mundo social a exigir fundamentação teórica interpretativa dos fatos sociais.

A ideia de artesanato intelectual insurgiu-se também contra a rigidez das metodologias convencionais. Tecer os fios do pensamento supunha que teoria e metodologia se curvassem diante da prática experiente do artesão. A tessitura desses fios exigiria também a inserção dos registros de ambientes microssociais em totalidades mais abrangentes. A Sociologia viabilizaria o pensamento comparado, fundado nas estruturas sociais do qual emergiria a articulação entre biografia e história.

A autonomia moral e política da produção sociológica estaria também baseada na construção de um arquivo não submetido a agendas institucionais. Sob a força da imaginação e do compromisso, o arquivo seria um produto da experiência permanente do fazer intelectual.

As ideias de Mills possuem também pontos de semelhança com a perspectiva de investigação em Becker (1993), para quem é importante “um modelo artesanal de ciência, na qual cada trabalhador produz as teorias e métodos necessários para o trabalho que está sendo feito” (BECKER, 1993, p. 12). Insurgindo-se contra uma perspectiva de pesquisa à moda de um receituário, o pesquisador também valorizava a orgânica conexão entre dados empíricos e

explicação teórica, pensando o sentido de truque e artifícios na resolução de problemas de pesquisa.

Muitos intelectuais inspiraram-se nos escritos de Mills, que servem hoje de referência para se pensar sobre as formas contemporâneas de construção de arquivos de pesquisa, considerando-se a vigência de constrangimentos temporais e as disposições institucionais que interferem nas possibilidades e limites do fazer artesanal.

A leitura e reflexão sobre o texto de Mills em cursos de metodologia têm sido importantes para aprofundar a ideia de arquivo e o modo como as pesquisas se constroem e se acumulam. Trata-se da construção criativa de um caminho que, longe de supor engessamento, abre possibilidades de diálogo permanente entre informações e análise de conteúdos de pesquisa. Os efeitos do artesanato como prática de pesquisa iluminam tanto formas concretas de investigação como formas didáticas de construção de programas de ensino de metodologia.

EXPERIÊNCIAS DIDÁTICAS

Se, entre a Sociologia e as demais produções científicas, há dissonâncias de propósitos e finalidade, não custa lembrar que, no reino das confluências, o tema da criatividade emerge como solo comum interpondo-se ao fazer sociológico. Aqui vale a pena evocar as formulações de Martins (2014, p. 17) quando, referindo-se à importância da literatura para a compreensão do funcionamento da vida social, postula, em contraponto ao princípio da objetividade, a sensibilidade tão importante para a transmissão do conhecimento como para a investigação. Segundo suas palavras: “eu começaria a ensinar sociologia pelo avesso porque esta é a sociedade dos avessos. Começaria o curso pelas *incertezas vivenciais* e não pelas *certezas sociológicas*. Eu não trataria o homem como *objeto* e sim como *sujeito*. Eu começaria sugerindo aos alunos que, além de literatura, lessem antropologia e só no fim do curso fossem à ciência política e à economia. Eu inverteria o percurso convencional”.

A concepção do autor não se limita ao âmbito da metodologia, mas sugere elementos interessantes para se pensar sobre as formas de produção e transmissão do conhecimento.

Nas reflexões sobre as experiências didáticas, apresento alguns registros de docência nos cursos de metodologia para alunos

de graduação e pós-graduação, enfatizando dinâmicas utilizadas em sala de aula que se revelaram interessantes para discutir sobre os projetos de pesquisa e suas possibilidades exploratórias.

Na disciplina Métodos de investigação social, ministrada junto com a professora Rejane Carvalho, em 1991, para alunos de graduação, ensaiávamos reflexões metodológicas como laboratório. Procurávamos, conforme o programa, “desmontar ou desfazer as diferentes etapas de pesquisa já executadas (produtos) e simultaneamente solicitar aos alunos que elaborassem ou reelaborassem os seus próprios projetos de dissertação de mestrado”. Nesse momento, livros ou artigos resultantes de pesquisa serviam como referência exemplar das formas possíveis e variadas de investigação. Percorriámos os caminhos trilhados por outros pesquisadores, atentando para o modo de elaborar e expor a coleta de dados, de forma organizada em artigos ou livros.

Ainda no mesmo ano, dividi com a professora Alba Carvalho uma disciplina na graduação cuja proposta era assim explicitada: “Embora a palavra laboratório fosse imprecisa para designar atividades de pesquisa concernentes à vida social, pensamos que ela indica um caminho operativo: o de pensar a teoria como instrumento e a própria prática como caminho importante da elaboração teórica. Enfatizaremos, assim, a criatividade como elemento imprescindível ao desenvolvimento da pesquisa, que, simultaneamente, é aplicação teórica de modelos e descobertas. Em outras palavras, é importante discutir com os alunos seus impasses, idas e vindas na construção do pensar metodológico, que não se reduz a fórmulas mágicas do ‘como fazer’”.

Com o propósito de articular pesquisas qualitativas, com o apoio teórico metodológico da Sociologia e da Antropologia, eu e a professora Sulamita Vieira dividimos, em 2005, a disciplina para alunos de mestrado, ocasião em que trabalhamos as possibilidades de uso da descrição densa como ferramenta de pesquisa, seguindo a inspiração teórica de Clifford Geertz (1989). Objetivávamos discutir algumas importantes questões referentes ao modo como são construídas a investigação e a produção do conhecimento na área de ci-

ências sociais, enfatizando o “recorte do objeto” e a construção dos “dados”. O curso intercalou textos teóricos com base etnográfica, finalizando com a apresentação dos objetos de investigação redefinidos e aprofundados pelas leituras e debates realizados durante os seminários. As questões suscitadas durante as aulas possibilitaram aprofundar as articulações entre os textos e as temáticas de investigação, permitindo também uma reflexão sobre a montagem e a realização da dissertação.

A forma de pensar a metodologia como processo de socialização de dificuldades encontrava consonância com o pensamento de Bourdieu, para quem “nada é mais universal e universalizável do que as dificuldades. Cada um achará uma certa consolação no facto de descobrir que grande número das dificuldades imputadas em especial à sua falta de habilidade ou à sua incompetência, são universalmente partilhadas” (BOURDIEU, 1989, p. 18).

Em 2010, ministrei uma disciplina para alunos da Pós-graduação denominada Metodologias não convencionais: usos da imagem, do som e da performance. Na ocasião, propus-me a analisar as diferentes possibilidades de uso de metodologias pautadas em objetos que tinham como referência a imagem, a música ou outras formas de criação artística. A experiência suscitava uma discussão até certo ponto pouco presente no Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC, embora algumas teses ou dissertações já viessem trabalhando com várias possibilidades de tratar analiticamente o mundo sensível das representações da vida social. A disciplina era destinada basicamente aos alunos que estavam sob minha orientação, e as aulas eram efetivadas por meio de seminários semanais, fundamentadas em textos ou teses já publicados sobre os temas propostos. Contando com o suporte de vídeo e sistema de som, tentávamos fazer daqueles encontros um laboratório de possibilidades de tratamento temático, utilizando abordagens de cunho sociológico e antropológico.

O grande desafio era fazer com que as “linguagens”, advindas de diferentes lugares de criação, pudessem ter uma interpretação de

cunho sociológico supondo, na linha interpretativa de Becker (2009), que as representações sobre a sociedade são produtos organizacionais devendo ser enfatizado, na análise sociológica e antropológica, o mundo dos códigos profissionais, assim como os diferentes meios e formas de construí-lo.

Sair do encantamento dos produtos artísticos enredados em trabalhos, profissões e tecnologias de produção era vislumbrado como caminho interessante para situar as práticas, seus contextos e redes comunicativas. Tal perspectiva abria uma via importante de abordagem, pois permitia uma contextualização das obras artísticas e dos profissionais nelas engajados. Para alunos preocupados em “entender” linguagens e formas de expressão aparentemente estranhas ao fazer sociológico, destacava-se uma abertura e ponto de partida. Essa formulação relativamente recente no contexto das ciências sociais exigia leituras sobre o tema das representações, sobre as formas de linguagem e as possibilidades de entendimento de fontes de análise.

Um exercício inicial sobre o enquadramento dos temas e seus percursos animava os alunos e permitia uma ruptura do princípio segundo o qual algumas formas de representação da realidade social eram estranhas ao fazer sociológico ou antropológico.

A busca de deciframento dos vários registros de representação da vida social era também iluminada por leituras de Bourdieu (1992) a respeito das tarefas sociológicas de interpretação da arte. Nessa direção, buscava-se entender os contextos de produção dos diferentes temas dos alunos e as possibilidades de exploração dos materiais.

O sentido de um pensamento criativo voltado para casos concretos inspirou-se também em Bourdieu (1989, p. 22), para quem,

o ensino de um ofício ou, para dizer como Durkheim, de uma ‘arte’, entendida como ‘prática pura sem teoria’, exige uma pedagogia que não é de forma alguma a que convém ao ensino dos *saberes*. Como se vê bem nas sociedades sem escrita e sem escola – mas também é verdadeiro quanto ao que se ensina nas

sociedades com escola e nas próprias escolas – numerosos modos de pensamento e acção – e muitas vezes os mais vitais – transmitem-se de prática a prática, por modos de transmissão totais e prácticos, firmados no contato directo e duradouro entre aquele que ensina e aquele que aprende (faz como eu).

Posteriormente, em 2013, ministrei a disciplina Prática de pesquisa, junto com Igor Monteiro, à época aluno de doutorado, sobre fotografia dirigida a alunos de graduação. O público era basicamente formado por estudantes que desenvolviam investigações amparadas no uso das imagens, fosse como fonte ou como objeto de pesquisa. As aulas foram efetivadas por meio de seminários semanais, apoiados por textos oriundos de capítulos de livro ou artigos. Os seminários eram realizados com recursos visuais ou outras formas de registro de imagens, tentando fazer dos encontros um laboratório de possibilidades de tratamento temático. Uma pesquisa sobre fotografia feita por alunos finalizou a síntese entre leitura de textos teóricos e exercício de captura de imagens.

Uma ocasião especial de busca de novos caminhos de elaboração da pesquisa aconteceu na ocasião em que ministrei a disciplina denominada Seminário de tese, na qual fui desafiada a incentivar alunos que estavam com dificuldades de finalizar o trabalho de doutorado. Na ocasião, desenvolvi reflexão sobre a estética do trabalho acadêmico, utilizando uma metáfora inventada que designei de “cena inaugural”, utilizada para facilitar o trabalho de exposição da pesquisa.

O termo referia-se ao modo como cada estudante apresentava um extrato de seu objeto de investigação, buscando torná-lo interessante do ponto de vista do leitor e do lugar acadêmico no qual se inseria. A “cena inaugural” definia-se como parte mais significativa da apresentação do objeto por meio da qual evidências mais impactantes da pesquisa, de teor empírico ou teórico, eram enfatizadas.

A “cena inaugural” poderia apresentar a narrativa de um evento, um discurso especial, enfim um indício de algo que consti-

tuía um núcleo de questões a serem desmembradas em seu caráter processual. Muitas “cenas inaugurais” viraram posteriormente introdução da tese, constituindo-se numa espécie de *trailer* cinematográfico que reunia partes significativas ou fundamentais do tema de investigação.

Em 2014, ministrei a disciplina Prática de pesquisa II, para alunos da graduação, tomando como referência a pesquisa como observação e sistematização do conhecimento, tendo em vista o desenvolvimento da imaginação sociológica. O cientista social como artesão / autor, a leitura, a escrita e a observação foram postos como ferramentas articuladas a serem utilizadas no decurso das pesquisas. Um dos objetivos principais da disciplina era repensar a pesquisa como uma totalidade na qual conceitos e achados empíricos realimentavam-se, embora não estivessem previamente concatenados. A metodologia seria construída no próprio contexto de elaboração dos projetos dos alunos, sendo alimentada como arquivo nos termos propostos por Wright Mills.

A delimitação de um campo de observação comum, a ser partilhado com o conjunto dos alunos, contrariando a ideia usual segundo a qual cada um tem seu tema de investigação, trazia desafios. O objetivo principal buscar um solo comum de investigação empírica e teórica capaz de mobilizar tarefas coletivas e leituras convergentes. A formulação de um núcleo partilhado de questões semelhantes tinha a função de constituir um ponto de partida empírico e teórico a ser posteriormente desmembrado em subtemas.

A ideia básica, já experimentada por outros professores da mesma disciplina, era a de enfocar um tema amplo a ser desenvolvido pelo conjunto dos alunos, abordando diversos subtemas articulados. O espaço urbano de Fortaleza como campo potencial de investigação serviu de referência para pensar sobre técnicas de investigação, análise de arquivos e metodologias de teor qualitativo e quantitativo. A partir dos conceitos de sociabilidade, usos do espaço e conflitos sociais, foram escolhidos vários subtemas de pesquisa que tiveram como referência fundamental o centro da cidade. Nesse sentido, fo-

ram realizadas leituras sobre o centro de outras cidades, agregando dados empíricos comuns sobre a morfologia do centro de Fortaleza.

A estrutura geral da disciplina, que buscou funcionar como uma espécie de laboratório de investigação, permitiu uma razoável articulação entre ensino, teoria e dados empíricos, supondo possibilidades de inclusão de categorias analíticas suscitadas pela atividade de investigação que foram, gradativamente, sendo reincorporadas ao projeto inicial da disciplina. A experiência acenou com oportunidades para se conhecer modos de fazer pesquisa em ciências sociais, articulando trabalho empírico e conceitos como ferramenta analítica.

Não obstante o fato de os alunos pertencerem a semestres diferentes do curso de graduação, a disciplina teve como princípio geral fortalecer o envolvimento coletivo com as atividades práticas de pesquisa articuladas. As leituras de textos, orientadas segundo o conteúdo da pesquisa ampla que servia como pano de fundo dos subprojetos dos alunos, auxiliaram na busca de conexão entre conceitos e dados empíricos de observação.

Especial atenção foi dedicada à aprendizagem da prática de pesquisa de campo e desenvolvimento da imaginação sociológica. Durante o curso, foram realizadas visitas ao campo, incluindo exercícios de descrição relatadas em sala de aula, repensando a problematização e proposta de investigação. Orientações individuais, seminários e discussões de textos em sala de aula possibilitaram a aprendizagem da prática de pesquisa com seus problemas e redefinições.

No primeiro semestre de 2015, ministrei a disciplina *Métodos de investigação social* para alunos de mestrado, abordando o modo como se processam a investigação e a produção do conhecimento na área de ciências sociais, sobretudo Sociologia e Antropologia. Os textos da bibliografia do programa deram subsídios à reflexão sobre o “recorte do objeto” e a “construção dos dados”, verificando suas implicações e consequências na condução da pesquisa. Diferentemente dos alunos da graduação que puderam trabalhar, na disciplina de metodologia, um tema comum de investigação, os mestrandos

possuíam temas individuais, o que implicou para o professor o desafio da busca de convergência nas reflexões. O funcionamento do curso baseou-se na criação de um espaço de debates em torno de diferentes temáticas de investigação, organizando alunos em função de blocos de interesse afins.

Os textos e artigos baseados em dados empíricos de longo alcance foram lidos, buscando-se conexão com os objetos de investigação. Com base nesse material, foram analisadas a construção da problemática de estudo e as possibilidades de realização da pesquisa dos alunos. Além disso, a análise de exemplos concretos contribuiu para ilustrar o diálogo entre teoria e pesquisa. Os alunos tiveram a oportunidade de apresentar e debater seus anteprojetos de dissertação, observando as formas não acabadas e não canônicas do saber experimental da pesquisa.

A disciplina foi desenvolvida em momentos interdependentes. Na primeira fase, foi destacada a apresentação dos objetos e a descoberta de pontos de interseção entre os vários temas de dissertação. A seguir, foram trabalhados os textos metodológicos a partir dos quais os alunos repensaram seus objetos de pesquisa apresentados no processo de seleção. No momento seguinte, foram enfocadas as diferentes etapas do “trabalho de pesquisa”, com base em investigações já concluídas, oriundas de dissertações ou livros. Finalmente, os alunos expuseram os objetos de investigação redefinidos e aprofundados pelas leituras e discussões realizadas durante os seminários. Com o debate, pretendeu-se aprofundar as articulações entre os textos do programa e as temáticas de investigação, pensando a teoria como *ferramenta* e a pesquisa como *ato de criação*. A disciplina possibilitou a condução de uma reflexão sobre a montagem e a realização da dissertação, funcionando como um laboratório experimental.

Outra experiência do ensino de metodologia tendo como referência a ideia de laboratório aconteceu na disciplina Tópicos avançados em metodologia, que tive oportunidade de dividir com a professora Glória Diógenes, no segundo semestre de 2015. O funcionamento da experiência didática baseou-se na criação de um espaço

coletivo de reflexão em torno das diferentes temáticas dos alunos, intercalando artigos teóricos e etnográficos. Um exercício permanente em torno dos temas, feito por meio de apresentação e elaboração de texto escrito pontuou o sentido artesanal do fazer sociológico, sempre permeado de retoques sucessivos. Uma escuta propositiva antecedeu a esse processo e nesse sentido merece ser detalhada.

ESCUTAR OBJETOS

Solicitamos aos alunos que expusessem, oralmente, em sala de aula, seus objetos de investigação, atentando para a clareza de ideias e possibilidade de pensar coletivamente “o que cada um gostaria de pesquisar”. Isto se transformou em uma das experiências mais significativas da disciplina. Na medida em que apresentavam suas propostas e se viam diante de perguntas de esclarecimento, os alunos constatavam o quanto determinadas ideias precisavam ser amadurecidas, tanto na fala quanto na escrita. Nossa ideia é que eles incorporassem para si o princípio de autoria, fazendo com que as escolhas tivessem consequência sobre a compreensão clara do que queriam eleger como prioritário, dentro das formas sociológicas ou antropológicas de fazer pesquisa.

Precisar a historicidade do objeto, as formas de observação e as questões envolvidas no tratamento do mesmo significava tanto o respeito ao desejo de pesquisa de cada um, como indicava a responsabilidade subjacente às escolhas. Nesse processo, ficava clara a não separação entre teoria e metodologia, assim como as possíveis chaves de leitura para analisar o que estava sendo considerado como “problema”. A separação entre problema social e problema sociológico tornava-se exemplar, no momento em que a exposição das questões deixava emergir os discursos construídos sobre o tema provenientes de instituições, meios de comunicação e outros lugares de enunciação. Expor o tema de pesquisa era uma forma de explicitar as questões nele envolvidas que impunham a cada aluno

um tratamento diferenciado do que é visto socialmente como “problema”. Nessa direção, textos teóricos como o de Remi Lenoir⁷ adquiriam sentido para as diferentes experiências ou propostas. Aliás, a perspectiva fundamental da disciplina era a de não anteceder a “teoria” ou a “metodologia” aos objetos, de modo a introjetar a feitura dos mesmos como processo artesanal, montado com base em “idas e vindas”.

Em quase todas as ocasiões de exposição, nas quais o aluno lia em voz alta a descrição do objeto e as maneiras de realizar o processo de investigação, ficavam claros para o autor os impasses ou caminhos a percorrer. A prática de escuta operava de forma coletiva e individual, de modo que os impasses referentes a um tema repercutiam diferentemente, na ampliação da clareza, praticidade e, sobretudo, opção de cada autor. Considerando que as teses serão necessariamente avaliadas, reforçar o sentido de autoria tornou cada investigador ciente da tarefa sociológica de “criar” objetos sem abandonar, evidentemente, os caminhos trilhados por outra investigações.

A exposição também tornava conectados os processos de delimitação do tema, a bibliografia utilizada, as categorias operacionais, as delimitações temporais, enfim os procedimentos comumente adotados em projetos para seleção que, na verdade, possuem mais o dom do protocolo a ser seguido do que aquilo que é efetivamente realizado na pesquisa.

A possibilidade de desconstrução dos objetos passava, assim, por uma análise crítica dos projetos apresentados no exame de seleção feito pelo Programa de Pós-graduação. Sem dúvida, o projeto era ponto de partida, mas ficava evidente que havia muito ainda a ser efetivado no que poderia ser denominado por caminhos da investigação.

Em muitas ocasiões, ficava também claro para o próprio expositor o que ele não gostaria de fazer em sua tese, sendo essa uma pri-

⁷ LENOIR, Remi. Objeto sociológico e problema social. In: CHAMPAGNE, Patrick; RENOIR, Remi et al. (Org.), *Iniciação à prática sociológica*, Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

meira elucidação, baseada na exclusão de opções. A linguagem utilizada para falar sobre os objetos era também oportunidade de escuta. Assim, expressões normativas ou nativas tais como “ausência do estado”, para referir-se à carência de políticas públicas ou “falta de percepção comercial”, para mencionar as formas não hegemônicas de troca econômica, entre outras, geravam tema de reflexão e oportunidade de esclarecer em que a perspectiva sociológica ou antropológica distanciava-se das formas usuais de descrição das questões.

A elucidação da proposta implicava também a explicitação dos não ditos ou implícitos da pesquisa, um “inconsciente” que cada exposição trazia em sua forma de apresentação. Assim, a vontade de não repetir a investigação anterior, baseada no princípio de originalidade que cada tema supõe, muitas vezes, fazia com que os alunos evitassem falar no objeto da dissertação ou buscassem afirmar diferenças nem sempre evidentes da tese de doutorado. A trajetória dos assuntos pesquisados era, assim, uma oportunidade de deixar claro, para cada autor, as escolhas e os percursos nela envolvidos. A relação com outros temas convergentes era também outro ponto importante de reflexão. A ideia de que o objeto já havia sido pesquisado por outros, inscrevendo-se, portanto, em uma linhagem comumente tratada por “revisão bibliográfica” era também o momento de trabalhar com o sentido de autoria sem a perspectiva da exclusiva originalidade. Dialogar com autores, sobretudo colegas do mesmo nível, recuperava o sentido da pesquisa como acumulação do conhecimento.

Uma articulação entre o “desejo” de cada pesquisador e as possibilidades científicas de elucidação dos processos de pesquisa permeou o conjunto das apresentações.

O fato de todos os alunos apresentarem, mais de uma vez, seu objeto de investigação e metodologia por meio de textos escritos que eram lidos por todos e debatidos viabilizou um sentido de amadurecimento. O princípio de artesanato vigorou muito bem no espaço desse laboratório de experimentação.

Considerando o conjunto de disciplinas ministradas citadas até aqui, pode-se dizer que elas tiveram em comum a apresentação

das múltiplas possibilidades de investigação, suscitando também o recurso de fontes que serão abordadas nos escritos a seguir.

CARTAS COMO OBJETO DE PESQUISA

Cartas amareladas pelo tempo, guardadas em um velho baú. Essa é a cena de abertura do filme *As pontes de Madison*, que inicia a narrativa pela descoberta do arquivo-testemunho de um amor clandestino, vivido, no passado, por uma mãe pertencente a uma família supostamente bem estruturada na constituição de seus papéis sociais. Os filhos descobrem, após a morte da mãe, por meio das referidas cartas, o forte envolvimento que ela tivera com um fotógrafo, quando a família se ausentou de casa por quatro dias. Essas revelações fazem os filhos questionarem seus próprios casamentos, dando sentido à trama narrativa do romance proibido e dos registros que passam a assumir a dimensão da descoberta de um segredo.

Imagens como essas povoam roteiros cinematográficos ou romances baseados em retrospectivas que sensibilizam pela força irreversível do tempo. Se, no atual momento, a correspondência passa a ser uma expressão antagônica ao contexto histórico no qual o papel era um depositário de segredos, as cartas tiveram sua importância como registros de sentimentos e ações. Muitas delas à espera da melhor ocasião para revelação. O conto denominado “A carta roubada”,

de Edgar Allan Poe, explorado do ponto de vista da psicanálise por Jacques Lacan, mostra o uso de princípios românticos no decurso de uma investigação policial baseada no conhecimento da personalidade do suspeito. Os paradigmas científicos foram postos de lado, fizeram prevalecer o sentido subjetivo das ações, fundamental para a compreensão do desaparecimento da carta.

Em uma perspectiva voltada para o entendimento de contextos sócio-históricos Thompson (2005) refere-se ao momento em que cartas anônimas tiveram papel relevante. Na sociedade nas quais as instituições reguladoras responsáveis por queixas e demandas, a exemplo dos sindicatos, ainda não tinham sido criadas, as cartas, assim como os boatos tinham a missão de denunciar ou registrar os não ditos da vida social, postando-se na divisória tênue das relações entre o público e o privado.

No espaço das investigações jurídicas, as cartas têm desempenhado a função de prova documental. Por meio delas, foram investigadas declarações, confissões e comprovações irrefutáveis de demonstração de sentimentos. Nas cartas, estavam contidos os segredos, as traições e as ações que não tinham lugar nas práticas de aparecimento público.

As cartas supõem a existência de um borrão, evidenciando um tempo de escrita, um estilo, a recomposição de uma época, a exemplo da clássica correspondência entre Madame de Sevigné⁸ e sua a filha, no século XVII, contando o modo de vida da nobreza. Na medida em que as cartas expressavam uma rede de relações sociais, tornavam-se documentos, contendo testemunhos de um contexto em vários aspectos. O romance epistolar de Laclos, denominado *Ligações perigosas*⁹ é outro a ilustrar a importância da correspondência para análise da produção literária.

Ressalte-se que, no século XIX, as cartas estabeleciam elos entre os escritores. Durante o modernismo, há o reforço de ideias na

⁸ SÉVIGNE, Madame de. *Cartas a la hija*. Barcelona: Editorial El Aleph, 2007.

⁹ DE LACLOS, Choderlos. *Relações perigosas*. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1995.

troca de correspondência, a exemplo do projeto ideológico de nacionalidade que esteve presente nas cartas de Mário de Andrade.

A relação entre carta e literatura pode ser vista mais recentemente no livro organizado por Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda,¹⁰ contendo cartas da poetisa Ana Cristina César, escritas entre 1976 e 1980. As missivas revelam o tema da subjetividade circunscrito a uma época específica da sociedade brasileira.

Não obstante serem as cartas expressão de formas de sociabilidade, a banalização de seu uso não as tornava instrumento de curiosidade. Denota-se a importância do estudo sobre a cartas exatamente no momento em que elas tendem ao desaparecimento.¹¹ O mercado editorial abriu-se para a publicação de cartas de escritores, artistas, personalidades históricas e cidadãos, trazendo elementos importantes para a compreensão da vida do escritor e seu contexto de produção literária. As cartas de Euclides da Cunha têm informações importantes para a história política brasileira.¹²

A investigação sociológica e antropológica têm sabido tirar suas vantagens no uso de cartas como fonte de dados. E é sobre algumas das possibilidades de uso das cartas nessa perspectiva que se baseiam as reflexões aqui formuladas. Embora eu não tenha feito investigação empírica precisa utilizando cartas como fonte, busquei discutir o tema com os alunos inspirada em autores que usaram esse veículo de registro em suas pesquisas. O sentido era o de pensar em possibilidades de investigação a serem exploradas com materiais às vezes negligenciados, supondo a primazia mais convencional das entrevistas e das formas explícitas de obtenção de dados.

¹⁰ FREITAS, Filho Armando; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

¹¹ A esse respeito, o livro de Walnice Nogueira Galvão com o sugestivo título *Prezado Senhor, Prezada Senhora, estudo sobre cartas* (São Paulo, Companhia das Letras, 2000) apresenta fatos da história do Brasil, desde as missivas de Pero Vaz Caminha para o rei Dom Manuel.

¹² Ver, a esse respeito, em Cristina Tiradentes Boaventura, "Machado de Assis e José Veríssimo: aspectos da correspondência entre o escritor e o crítico". *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8-9, p. 101-117, 2008.

É importante pensar inicialmente que uma carta, independente dos objetivos a que se destina, porta uma linguagem, um conjunto de valores, sentimentos e impressões de uma época. Norbert Elias, por exemplo, foi sensível a esse aspecto quando, por meio de correspondências trocadas entre súditos e membros da hierarquia superior, percebeu os modos formais e as reverências que expressavam padrões civilizatórios da sociedade da corte.

O tratamento excessivamente formal, vigente naquela sociedade europeia do século XIX, demonstrava o momento em que as hierarquias eram marcadas pela reverência e instituição de lugares sociais. Os tratamentos e os protocolos presentes na linguagem das correspondências apontavam um mapa das distâncias e possíveis proximidades sociais.

No livro que escreveu sobre Mozart, Elias (1995) utiliza as cartas trocadas entre o pai do músico e representantes da corte como fonte reveladora das reverências da época. Tenta, nesse sentido, elaborar uma “sociologia em escala individual”, movendo-se no descompasso de uma sociedade em transição. Nela, o uso de cartas – hoje para nós excessivamente formal – tinha a função de registrar pedidos, agradecimentos e outras informações postas no âmbito dos protocolos burocráticos. Na época da corte, elas apontavam a lógica dos favores, das dívidas simbólicas e veneração que cerceavam os dependentes daquela forma de figuração social, incluindo os músicos.

Elias, com sua sensibilidade de historiador e sociólogo, preocupado em recompor o *habitus* de uma época, pensava as cartas como expressão de padrões de comportamento, fonte de revelações históricas apresentada nos sutis meandros de relações pessoais. As cartas de civis para as frentes de batalha, escritas no verão de 1944, forneciam um arquivo dos pensamentos e sentimentos de pessoas comuns, numa época em que o curso efetivo dos acontecimentos estava tornando cada vez mais improvável que a guerra pudesse ser ganha e a derrota evitada. Assim, as missivas de soldados enviadas às suas mães e parentes, no período de apogeu do nazismo, revelavam, além do amor filial, o sentido nacionalista de um dever a ser

cumprido, justificador do sacrifício de guerra para além da crítica que hoje fazemos ao tempo do holocausto.

As cartas escritas durante a ascensão do nazismo mostram os primeiros momentos do despertar do sonho de uma promissora grandeza para uma realidade histórica que ainda era impensável em suas consequências. Os alemães acreditavam nas promessas de seus líderes e introjetavam valores e deveres “importantes a serem cumpridos”. Do ponto de vista mais íntimo, mostravam um considerável autodomínio, sendo também possível introduzir a ressalva de que as pessoas poderiam ter sido advertidas para não se lamentarem em correspondência com seus familiares. As cartas também deixavam claro o quanto os combatentes não tinham sido preparados para a experiência de guerra e estavam desinformados sobre a situação política no mundo e na Alemanha.

Na abordagem de Elias, as cartas como fonte de pesquisa não estão separadas, de uma reflexão de cunho teórico que supõe a relação entre indivíduo e sociedade. Sobre esse aspecto, é importante aprofundar as interseções entre teoria e as formas de investigação de natureza empírica e teórica.

Seguindo percurso semelhante a Dumont, Elias (1994) considera as dificuldades de definição dos significados dos conceitos de indivíduo e sociedade. Enquanto o primeiro reforça a ideia de pessoa singular, como se fora uma entidade em completo isolamento, o segundo percebe a sociedade como mera acumulação de muitas pequenas e variáveis pessoas individuais, sem completa estruturação. A temática que serviu de fascínio ao conjunto da obra de Elias possui um dos pontos de maior aprofundamento a partir do conceito de *habitus*, explicitado na balança nós-eu, variável conforme o processo de industrialização e diferenciação da sociedade.

A propósito da indagação sobre o que é uma sociedade, afirma o autor que existem duas possibilidades de respostas expressivas. Respostas que refletem visões antagônicas sobre a relação entre indivíduo e sociedade: de um lado, as configurações sociais aparecem como tendo sido projetadas, planejadas ou criadas por indivíduos

e, de outro, o indivíduo tem sua importância minimizada, equiparando-se a seus semelhantes dentro de uma perspectiva evolutiva e naturalizada da história. As variações a respeito das representações construídas sobre os indivíduos englobam, segundo o autor, concepções negativas referentes à doutrina do individualismo ou relativas a concepções positivas baseadas na valorização da personalidade singular.

Uma reflexão sobre a interseção entre indivíduo e sociedade – caracterizada no modo como Elias trabalhou em seus estudos – merece ser explorada. A obra já mencionada de Elias (1995), intitulada *Mozart, Sociologia de um gênio*, contém ideias interessantes sobre as conexões ou redes que se estabelecem entre o *individual* e o *social*. A vida do compositor é analisada como expressão emblemática de valores de uma sociedade da corte que acolhia, de forma contraditória, músicos burgueses, provocando conflitos e tensões. Tensões circunscritas ao destino de artistas que vivenciavam os limites de um padrão estabelecido.

O talento de Mozart, embora fruto de uma educação esmerada, chocava-se com a desadaptação do compositor aos ditames artísticos da corte. No referido contexto, o individual e o social antes de serem pensados como dimensões opostas complementavam-se. O artista não seria fruto único de um talento herdado, mas o representante típico do encontro entre tendência criadora e domínio das possibilidades efetivas de torná-la pública. Nessa perspectiva, a potencialidade criativa, que poderia ser interpretada como expressão de uma individualidade, agregava-se a um processo intenso de socialização para cultivar o talento, somente visível pela possibilidade de construção de um espaço público de consumidores.

Elias, com sua percepção de historiador preocupado em recompor o *habitus* de uma época, pensava as cartas como testemunho de padrões de comportamento, fonte de revelações inusitadas que podiam apresentar os sutis meandros de relações pessoais. As cartas de civis para as frentes de batalha, escritas no verão de 1944, forneciam uma ideia dos pensamentos e sentimentos de pessoas comuns, numa

época em que o curso efetivo dos acontecimentos estava tornando cada vez mais improvável que a guerra pudesse ser ganha e a derrota evitada. Essas cartas mostram os primeiros momentos do despertar do sonho de uma promissora grandeza para uma realidade de destruições que ainda era impensável.

Outras pesquisas voltadas para a compreensão de situações lúminares apontam a importância das cartas como objeto de conhecimento de práticas não reveladas. A pesquisa de Lacher (2008) sobre as mulheres migrantes muçulmanas, radicadas na França, vitimadas pela violência constitui um exemplo do uso de cartas como fonte de análise. Trata-se de correspondência endereçada a associações de defesa das mulheres em situações de violência cujo teor era o de denunciar e, simultaneamente, solicitar ajuda. As cartas demonstram a exposição pública do sofrimento privado de mulheres, dirigidas a associações para as quais elas contavam seus dramas interiores, estabelecendo pontos de conexão com os destinatários e partilhando com eles a cumplicidade de um segredo. Eram escritos marcados pelo domínio das emoções postas no âmbito da insuportabilidade. O investigador também observou a existência de cartas de denúncia não feitas diretamente pelas vítimas, mas escritas em seu nome. As cartas analisadas por Lacher demonstram a distância entre a legalidade da igualdade de sexos na cultura francesa e a realidade de migrantes mulheres, testemunhando a presença invisível da violência no Estado laico.

No âmbito da sociedade brasileira, investigações sociológicas baseadas em cartas expõem os mecanismos nem sempre explícitos de funcionamento da sociedade. No campo da política, as missivas funcionavam como formas de mediação ou modos de acesso aos representantes governamentais.

Emergiam, no espaço das interlocuções entre representantes políticos e setores populares, cartas dirigidas ao Presidente da República, no momento em que era bastante disseminada a existência do “pedido”, feito de forma direta e de próprio punho. Particularmente encontrei, entre objetos pessoais de minha mãe, uma carta dirigida a

Getúlio Vargas solicitando-lhe transferência do emprego de meu pai, bancário concursado, do interior do Ceará para a capital.

Outras correspondências provenientes da sociedade onde as relações pessoais e os afetos não estão ainda sob a égide da impessoalidade burocrática afirmam a importância desse instrumento de comunicação como veículo de revelação de uma época, uma história e suas formas de mediação entre população e poderes públicos.¹³

Em momentos mais recentes, as cartas ainda portam o papel de fonte de pesquisa. Analisando seu papel dialógico no entendimento das relações políticas, Reis (1990) observa ser esse veículo de comunicação uma porta de entrada importante para entender os meandros da sociedade. Segundo a autora dirigir-se pessoalmente a autoridades políticas é uma prática comum no cenário brasileiro. Assim, diz ela, as pessoas escrevem ao ministro, ou ao presidente, por exemplo, pedindo favores ou sugestões, incluindo parentes e autoridades. As missivas analisadas em sua pesquisa afirmam o mito da “boa autoridade”, o carisma e os “direitos” como “favores”.

As cartas como fonte de relações pessoais na política foram tratadas na pesquisa de Moraes¹⁴ (2011) sobre as interações entre a primeira-dama, Luiza Távora, e seus eleitores durante o Governo de Virgílio Távora no Ceará, no período 1962-1966. Nas correspondências, foram identificados os remetentes, que, na maioria das situações, eram pessoas da periferia de Fortaleza. Os assuntos tratados nas missivas referiam-se a pedidos de emprego, promoções, transferências e nomeações. As correspondências evidenciavam também as formas de tratamento utilizadas, evocando a ideia de proximidade entre remetente e destinatário, deixando clara a hierarquia e o sentido de promessa.¹⁵

¹³ KUSCHNIR. Trânsito e aliança na representação parlamentar. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 30, n. 11, p. 101-119, fev. 1996.

¹⁴ MORAIS, Ana Flávia Goes. *As representações sobre Luiza Távora na política cearense – 1962-1966*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.

¹⁵ Luciana Quillet Reyman examinou, por meio de cartas pertencentes ao arquivo Filinto Muller, o universo das representações que orientam a comunicação entre represen-

No âmbito das queixas e demandas por meio da palavra escrita, Boltanski (1982) analisa as diferentes maneiras de denunciar, observando, entre outros veículos, as cartas em suas linguagens e signos, diferenciando interrupções, singularidades gráficas e sintáticas. A pesquisa feita pelo estudioso francês observa as modalidades de gerar denúncias que correspondem a estratégias de intermediação entre o campo jurídico e o campo político.

A sociologia da vida cotidiana vem, na mesma direção da investigação baseada em missivas, beneficiando-se de matérias dessa ordem. Machado Pais, professor do Instituto de Ciências Sociais de Lisboa, por exemplo, orientava seus alunos em disciplina denominada Sociologia do cotidiano a buscarem correspondência travada entre soldados e as chamadas “madrinhas de guerra”. Eram moças que davam apoio aos soldados que partiam para atividades cívicas, atuando como intermediárias dos laços culturais de origem. A sugestão dessa perspectiva de investigação denominada “Amor em tempos de Guerra” tinha, no programa da disciplina, a seguinte justificativa:

O docente da cadeira tem em constituição um arquivo de materiais 'primários', nomeadamente de documentos 'íntimos', produzidos de maneira espontânea por militares portugueses que, em África, viveram a Guerra Colonial, tais como correspondência com familiares, fotografias, etc. Onde param esses milhares de aerogramas que os nossos soldados escreviam a seus pais, familiares, namoradas e madrinhas de guerra? Do que não há dúvida é que mais alguns anos passados e deixaremos de poder contar com esse tesouro de memórias sociais que deveria ser considerado como património nacional. Neste trilho podem embarcar alunos que queiram partir à descoberta do “tesouro”,

tantes políticos e camadas populares. Ver o texto apresentado “A correspondência com o poder”, REYMAN, Luciana Quillet. A correspondência com o poder. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 2004, 28, CAXAMBÚ-MG. *Anais...* CAXAMBÚ: ANPOCS, 2004.

nomeadamente dos que têm algum familiar ou amigo que tenha estado em África e que guarde em qualquer baú de recordações documentos do género. O material reunido ficaria à guarda do docente da cadeira que o conservará em Arquivo, de acordo com protocolos a estabelecer com alunos e informantes (apenas no caso de haver consentimento destes).

Alguns desses documentos recolhidos por alunos da disciplina foram discutidos em aula prática, e o trabalho individual passou por uma análise de conteúdo das informações. As cartas seriam, nessa forma de exercício da investigação, um veículo importante para o registro de emoções e afetos usualmente confinados a arquivos pessoais só disponíveis em momentos posteriores.

A descoberta posterior de arquivos reservados ao mundo privado comumente ocorre quando o tempo dilui os impactos da revelação, notadamente em se tratando de personagens “notáveis”.

É interessante, nesse sentido, observar a quantidade de livros contendo cartas de autores cuja fama tornou o registro digno de edição e difusão. As cartas operam, assim, como o conhecimento da faceta íntima do cientista ou literato. Por meio delas, mostra-se a outra dimensão da imagem pública, relativizando-se prováveis sentimentos hostis ou o cultivo do humor de figuras de domínio público. As cartas, ao reporem o domínio das individualidades, explicitam dúvidas que parecem inexistentes em cientistas ou líderes políticos de reconhecimento público. O circuito das cartas obedece também ao fluxo do tempo. Hoje a era da informática torna obsoleta a correspondência por meio de cartas e o faz com economia de tempo e palavras. O “baú” da informática é também efêmero. Apagam-se rapidamente registros que não resistem à força do tempo.

De uma perspectiva sociológica e antropológica, as cartas podem revelar linguagens, costumes, relação amorosa entre sexos, amizade e trocas institucionais. Inclui-se aí o tema da ritualidade: a teatralidade da vida social brilhantemente explorada por Goffman, em várias de suas obras, trazendo indicações relevantes sobre for-

mas de comportamento e performances que se efetivam no espaço cotidiano das interações. Do ponto de vista metodológico, as cartas não são, portanto, livres de estratégias, supondo esse meio de comunicação a existência de um interlocutor e um propósito que implica o conhecimento de um espaço social, evidenciando a conexão entre o mundo público e o privado. Os veículos de difusão das cartas também influenciam o modo da escrita associada a uma temporalidade e espacialidade. No Brasil, os correios eram administrados pela corte até o momento da República, passando de uma administração patriarcalista para uma outra burocrática. Essa transformação interferiu na rapidez e estilo de comunicação.

Observa-se, assim, que cartas não são apenas artefatos técnicos de comunicação, mas exprimem atos significativos de contextos ou situações sociais; evocam relações de teor subjetivo onde existem interações entre atores, expectativas e trocas culturais.

Antes que as cartas virem papel sem importância, é preciso pensá-las como sinais do tempo e da vida. Há muito para se descobrir nas chamadas “mal traçadas linhas”.

IMAGENS FOTOGRÁFICAS COMO FONTE E OBJETO DE PESQUISA

Em outubro de 2003, por ocasião do XVI Encontro anual da Anpocs, apresentei um texto denominado “Imagens do feminino na política”, que constituía o resultado de pesquisa sobre fotos da primeira prefeita eleita pelo Partido dos Trabalhadores, PT, em Fortaleza, difundidas em periódico local. Era o início de uma incursão no tema. Ali, comecei a me debruçar sobre uma literatura até então desconhecida para mim. No ano seguinte, na condição de “experiente” no assunto, fui convidada para ministrar um curso no Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco intitulado “O uso da imagem em ciências sociais”. Na ocasião, expus, para alunos curiosos em temáticas de pesquisa não convencionais, algumas possibilidades de exercício do olhar como fonte de pesquisa e os potenciais caminhos de uma análise sociológica.

A reflexão aqui exposta sobre imagens fotográficas como fonte e objeto de pesquisa apresenta uma dupla perspectiva. De um lado, uma reflexão mais abstrata sobre a fotografia, os mecanismos sensíveis de produção das imagens e suas aberturas de análise socio-

lógica ou antropológica. De outro, o modo como explorei a temática da imagem associada às suas apropriações no âmbito da política.

Falar sobre imagem é inicialmente abordar a temática do olhar, aludindo à representação que se filtra pelo modo sensível pelo qual percebemos o mundo circundante. Não por acaso, usamos as metáforas “ponto de vista”, “visão de mundo”, “retratar a realidade” para nos referirmos a modos de apreensão e produção do conhecimento. A visão é, portanto, o sentido utilizado para falar de um conhecimento aparentemente carregado de certezas, pois, como diz Leite (1986), o ato de “ter visto” ultrapassa a narrativa.

A testemunha ocular é, assim, a que supostamente tem prerrogativa do conhecimento, pois o olhar seria uma “janela da alma”,¹⁶ tema já explorado por filósofos como Merleau-Ponty em referência às possibilidades de funcionamento de nosso aparato cognitivo. O senso comum também utiliza a metáfora do olhar para anunciar o sentido da observação, “o que os olhos não veem o coração não sente” diz o conhecido adágio popular. Ou então, a famosa frase contida no *Pequeno princípio*, de Saint Exupery, “Só se vê bem com o coração”, acrescendo, para além do tema da objetividade, o olhar como centro metafórico do discernimento afetivo.

O olhar também se encontra vinculado à memória, e os registros visuais podem ser pensados como desejo de partilhar uma experiência pioneira de descoberta, a exemplo da iconografia de viajantes europeus durante a época do descobrimento (PORTO ALEGRE, 1989). Nessa circunstância, o importante era não só relatar, mas mostrar ao outro a mesma “visão” que o visitante teria tido durante seu trajeto.

Com o aprimoramento da fotografia, o olhar ganha novo sentido. Mais do que o desenho, a foto reveste-se de um senso de realidade, atuando como registro incontestável de uma presença que conforma no espectador uma percepção inicial de passividade. Se

¹⁶ Ver título homônimo do documentário de João Jardim e Walter Carvalho (2001) feito a partir do depoimentos de pessoas com problemas visuais, como miopia e cegueira.

olhamos uma foto, a imagem emerge como uma expressão de “realidade”, supondo a máquina em sua capacidade de registro de uma totalidade cênica contida no papel. A máquina, mais sensível do que o olho humano, captaria, em sua técnica singular, ângulos e detalhes inusitados. É importante lembrar que os arquivos policiais, em tempos de ditadura, buscavam detectar “procurados” em manifestações coletivas por meio da ampliação de fotos de supostos militantes disfarçados na multidão.

A fotografia como recurso analítico para pesquisas no domínio da história, sociologia e antropologia tem-se mostrado eficaz, na medida em que permite articular estruturas sociais com percepções e representações cognitivas da realidade. Seja na forma de ilustração, ou na perspectiva de compreensão sobre como a realidade é apreendida, por meio de seus signos estéticos e imaginários, mostra-se ou se constitui uma via importante de complementaridade ao discurso ou à narração.

A preocupação sociológica ou antropológica referente ao registro visual é, portanto, da ordem da interpretação, supondo-se que “tomar a imagem fotográfica como documento social em termos absolutos envolve as mesmas dificuldades que há quando se toma a palavra falada, o depoimento, a entrevista, em termos absolutos, como referência sociológica, que são as dificuldades de sua insuficiência e de suas limitações” (MARTINS, 2008, p. 11).

A composição fotográfica encontra-se, assim, no plano do imaginário, exigindo do pesquisador um trabalho de decomposição e decodificação. A percepção sedimentada de que a realidade e sua representação formam um *continuum* impõe o tratamento de dimensões imprescindíveis de compreensão acerca da especificidade do registro fotográfico. O âmbito da interpretação também interpela o pesquisador o enfrentamento da natureza paradoxal dessa forma de apreensão da realidade que atesta objetividade e simultaneamente investimentos de significados subjetivos e/ou culturais.

A fotografia como rede intricada de significações aguça modos específicos de interpretá-la, pondo-a na categoria de repre-

sentaçāo da realidade. A apreensão de uma foto supõe, portanto, a seleção de signos dados conforme o objeto a ser analisado: sob a lente do fotógrafo, a lupa do pesquisador também munido de câmara teórica.

Algumas dimensões importantes do uso da fotografia como documento sociológico merecem ser explicitadas: a foto como produto de investimento de agentes com objetivos determinados; como expressão de um contexto cultural; como publicização de conteúdos e a imagem em sua dimensão subjetiva, envolvendo escolhas pessoais e atributos de talento do profissional. A primeira característica apontada refere-se ao fato de que um suposto caráter espontâneo não deve omitir o investimento anterior de personagens, o fotógrafo, produtores e outros veículos que dão suporte ao produto final. Nessa perspectiva, Boltanski (1982) lembra-nos da congregação de estratégias que devem levar em consideração os agentes, veículos, produtores e difusores da imagem. É sob esse campo operativo que a análise anora-se, explicitando as estratégias intermediárias das quais a imagem pode ser vista como produto.

A versão segundo a qual a foto se insere em um contexto cultural implica pensar sobre a necessidade de recolocá-la em uma referência mais ampla. Nós, cientistas sociais, sabemos que o olhar está sempre circunstanciado por um contexto cultural, o que significa que as imagens são partes de uma totalidade da qual foi retirado o fragmento. Fragmento que é resultado de uma escolha: o ângulo a partir do qual o fotógrafo definiu suas preferências e recorreu a cenarios de uma época ou lugar.

Posta em seu contexto de origem, a foto possibilita caminhos de análise que podem ter o seguinte teor: como, de que modo e em quais circunstâncias as pessoas se deixam fotografar. Esta é a questão que se pôs Bourdieu (1982), ao analisar a fotografia como expressão de sociabilidade e cultura, envolvendo diferentes grupos sociais. A fotografia pensada como objeto de análise sociológica diz respeito ao modo como a sociedade ou diferentes segmentos sociais fazem a escolha daquilo que é considerado digno de registro: o que é ou não

fotografável. Em outras palavras, as opções de escolha que acompanham as rotinas de construção da imagem.

No contexto de uma abordagem da fotografia como prática social, torna-se necessário, conforme nos ensina Bourdieu, perceber como sujeitos e grupos sociais, em distintas épocas e culturas, fazem a escolha daquilo que consideraram importante para compor o acervo de memórias visuais. As funções sociais da fotografia apontariam para a valorização de momentos, de rituais que afirmam a memória coletiva, integrando agendas do cotidiano presentes nas várias circunstâncias históricas.

Compreender o significado da fotografia supõe verificar as suas diferentes funções tais como o registro de momentos, de rituais que compõem a memória coletiva e, como tal, de que modo elas servem, de fato, para solidificação e afirmação de grupos sociais. As fotos familiares são um exemplo bastante significativo a esse respeito.

Pensar a imagem fotográfica a partir de um sentido que a antecede implica também analisar a publicização de conteúdos anunciados, estereótipos ou hiper-realismo cuja situação mais comum encontra-se no tema da propaganda. Nesta, a intencionalidade prioriza ângulos, anuncia valores e constrói mensagens nem sempre sutis.

As análises de Goffman (1988) a respeito da fotografia de mulheres em anúncios de publicidade são elucidativas a esse respeito. Explicitam o modo como as expressões do “feminino” são divulgadas, reforçando um universo homogêneo de atitudes e emoções. Situações de timidez, desproteção ou provocações de sentidos afirmariam uma suposta natureza feminina difundida nos veículos de propaganda de produtos. O sentido da fotografia na pesquisa de Goffman foi, preponderantemente, explicitado no terreno da publicidade, onde a mensagem a ser captada emergia da necessidade de venda de um produto. Era assim que as imagens projetadas lançavam mão de motivos e sinais capazes de orientar um ideal de consumo. De todo modo, como pensa Goffman (1988), a fotografia permite a introdução de ritos de vida social que se radicalizam, principalmente na publicidade, por meio do uso de estereótipos e modelos culturais hegemônicos.

Essas características da fotografia, postas de forma ampla, remetem ao fato de que as representações que a cercam, embora partilhem a mesma necessidade de decifrações operam na sua especificidade de modo diferente de outros registros.

A dimensão analógica da fotografia como reproduzibilidade de uma cena que explicita “algo de real” impõe complicações para a análise sociológica ou antropológica. De um lado, o código próprio do texto fotográfico que tem uma apresentação que implica formato, plano, arranjo etc; de outro, a reinserção da foto em seu contexto anterior de referência.

A foto supõe, assim, uma apreensão interativa, e a sua interpretação requer um desmonte inicial para o que está posto na condição de produto. Analisar fotografias significa emprestar vida a uma imagem paralisada, recompondo os cenários antecedentes. Trata-se de ações que demandam desconstruções ou decomposições. A imagem arrumada omite, inicialmente, o que ela contém embutido como ações, percepções e versões sobre o produto construído.

No recuo da cena congelada, percebe-se o fotógrafo com sua técnica e estética capazes de unificar objetos, ou pessoas espontaneamente dispersas. Isso pode ocorrer até o ponto em que o aprisionamento da câmera cria o constrangimento da “melhor imagem”, condensando, por meio do *click*, a fluidez de gestos e comportamentos em um instante emblemático.

A análise da foto opera em sentido inverso ao quebra-cabeças, supondo um momento de decomposição e recomposição. Uma atividade criativa cruza a imaginação e leva a indagar sobre por qual razão as pessoas estão ali enquadradas e a partir de quais circunstâncias. Uma foto também pode integrar uma série, cuja análise implica a observação de uma totalidade.

A criatividade acompanhada das intenções teóricas do investigador pode conduzir para a junção de conjuntos, criando possibilidades variadas de interpretação e formulação de hipóteses. Imagens seguidas de legendas ou textos podem oferecer pistas importantes para pensar sentidos mais ou menos implícitos, incluindo as ideias

do fotógrafo. A título de exemplo, fotos referentes a cenas familiares, rituais solenes, campanha política, ou propaganda possuem propriedades específicas a serem equacionadas quando postas em série.

Em outra perspectiva, o tempo opera como variável importante na ressignificação de imagens. A memória condensada em um registro promove a capacidade permanente de evocações, associações com variáveis suscetíveis ao domínio dos sentimentos. Fotos antigas trazem registros de pessoas desaparecidas, podendo também expressar costumes de uma época, transformando-se em documentos. O leilão de fotos de famosos artistas já falecidos comprova o investimento feito nas imagens que adquirem valor simbólico e material com o decorrer do tempo.

As referências à evocação histórica das imagens servem não exclusivamente para pessoas. Paisagens ou cidades remetem ao passado, mostrando transfigurações do tempo que podem servir de testemunho ou provocar nostalgia. As imagens de ruínas, ou paisagens devastadas pela guerra operam como expressão carregada de simbolismos, deixando margem para várias interpretações, tornando-se iconizadas como expressão da destruição. O cientista social mergulha então na imagem para recolocá-la em seu tempo e analisar sua ressignificação no mundo contemporâneo.

As interpretações nessa retrospectiva são transitórias, pois, com o tempo, as imagens vão ganhando diferentes sentidos, constituindo-se em arquivos a serem desvendados. Isso demonstra que a interpretação do visível tem um sentido que pode ser permanentemente revelado, cerceando o espaço variado e variável das representações.

Pensar sobre uma foto em sua carga de registro ritual supõe também incorporar a filtragem subjetiva da apreensão da imagem.

Uma foto pode emocionar, alegrar ou entristecer. Ela se associa a outras imagens, aguçando sentidos e ferindo em um ponto de observação, sobre o qual tratou Barthes (1984), nomeado de *punctum*. Por esse motivo, não olhamos uma foto da mesma maneira, e a subjetividade pode interromper o plano objetivo que parece vir do fato de ser o “real” aquilo que a imagem traduziu, tornando-a inquestionável.

Como técnica projetiva de uma imagem, a fotografia contém seus códigos específicos, ao lado de outros vigentes em toda forma de comunicação, referentes à emissão e recepção de mensagens. A perspectiva sociológica da fotografia estaria, segundo Barthes (1990), tanto nas percepções e atitudes presentes na imagem, como nas peculiaridades da técnica fotográfica reveladoras de um paradoxo. Trata-se do seu caráter analógico (denotação), que acena com a reproduzibilidade do real, ao lado de outra perspectiva de sentido (conotação) referenciada na cultura ou simbologia que exprime a retórica de uma época.

É o ideal da plenitude analógica que dá à fotografia uma “linguagem própria”, que impede a descrição ou transformação literal da imagem em texto. O “ter estado lá” supera a descrição, compactuando com a noção de senso comum de que a imagem fotográfica é a repetição da realidade. Nesse sentido, a fotografia portaria uma imagem sem código, que caracteriza as formas visuais da comunicação de massa, ao lado da mensagem codificada com signos e tratamentos próprios de um contexto sócio-cultural.

Perceber a articulação desses elementos torna-se importante, na medida em que a fotografia impõe essa dose de realismo mítico, capaz de aproximar-a da ideia de verdade. Assemelhando-se ao objeto, da forma que nenhuma obra de arte o faz, a imagem naturaliza os objetos tal qual as interpretações ideológicas da realidade social (MACHADO, 1983).

Por esse motivo, Barthes (1984, p. 16) nos fala sobre a presença de “signos que coalham como leite”, pondo para o pesquisador uma questão subjacente: como interpretar, traduzir em palavras ou em texto aquilo que é do domínio do visual?

Um certo caráter essencialista da imagem vai de encontro ao descompasso já apontado por Martins (2008) acerca da distância entre imagem fotográfica e realidade. Criticando o suposto congelamento do real que nunca interrompe seu fluxo, Martins relativiza a condição da foto como documento, posta previamente em sua irrefutabilidade. E, recorrendo ao filme *Blow Up*, de Antonioni, exemplifica a autonomia da foto capaz de apresentar imagens inesperadas,

processando, assim, o fetichismo das coisas, próprio da sociedade das aparências. A imaginação do fotógrafo e a fotografia entram em processo de tensão, deixando no espectador dúvidas sobre o lugar dos objetos e a interpretação do fotógrafo na elucidação da trama.

Descrever uma fotografia é mudá-la de registro e, consequentemente, desfigurar signos que são de outro domínio. Nessa troca irremediável de registros, acrescentamos outros textos, fazendo emergir a foto como um detalhe do todo. A imagem vira, assim, documento e aponta o cuidado imenso para compreendê-la como técnica especial de registro. Trata-se de entender os comandos, as regras de uso, os espaços, as cores e o tempo.

Trabalhar com fotografia é trabalhar com a memória, recompondo o registro de significações, emoções e rituais. Eis a perspectiva inicial do pesquisador: o que a foto nos “diz” ou “oculta” na tentativa de imprimir uma mensagem.

Na busca de percepção da fotografia como expressão de um contexto social, torna-se patente a existência de um elo que implica os interesses do fotógrafo, o objeto fotografado e as formas possíveis de interpretação da imagem. É essa dinâmica que permite as interpretações sociológicas da foto, para além de mero registro dos acontecimentos.

Passo agora a descrever o modo como trabalhei com a imagem fotográfica, buscando articular leituras sobre o tema com a organização de conteúdos capazes de fornecer pistas de interpretação.

FOTOGRAFIA E POLÍTICA

A pesquisa sobre a gestão municipal da ex-prefeita de Fortaleza, Maria Luiza Fontenele, eleita em novembro de 1985 pelo Partido dos Trabalhadores não incluía imagens fotográficas. A ideia de tomar a fotografia como objeto de pesquisa surgiu, posteriormente, da observação de um arquivo de registros fotográficos dessa administração municipal. Era um “achado” que considerei interessante

pela recorrência de certas tomadas de imagem as quais, em um primeiro momento, pareceram-me peculiares, haja vista a informalidade ou o caráter inusitado dos registros. A condição de gênero e a situação política pareciam imprimir um diálogo instituído por meio de imagens. Por vias diferentes, mas próximas à publicidade, percebi que as fotografias de políticos tinham a característica de acentuar ritos e firmar estilos. Com essa perspectiva, examinei alguns aspectos que relacionavam imagem fotográfica e imagem política.

Tratava-se de uma coleção de diferentes fotografias, retiradas de jornais e outros periódicos, reunidos como se fossem um arquivo especial tradutor de uma série. Essas fotografias – que dispersas talvez não provocassem interesse – uma vez reunidas mostraram regularidades gestuais, poses ou cenários que extrapolaram a memória narrativa dos eventos, induzindo à descoberta de outros caminhos. Estes, inicialmente intuitivos, convergiram para as possíveis vinculações entre fotografia e registros não explícitos: as imagens da política e da mulher perfeita.

A partir desses registros, que mais pareciam “álbum de recordações”, tive a ideia de examinar os arquivos fotográficos de jornais veiculados no período da gestão municipal, 1986/1989, observando o modo como compunham notícias de ordem variada.

Essa perspectiva de reunião de imagens para o exame de uma série foi também sugerida por Becker, a propósito da imagem de Nixon associada ao fenômeno genérico do escândalo político e os recursos da mídia impressa utilizados para indicar o seu declínio. Segundo suas palavras, “uma boa análise sociológica desse problema exigiria comparações de fotografias de Nixon em vários estágios de sua carreira. Nixon seria um excelente tema para uma análise como essa porque sua carreira e reputação flutuaram amplamente e em tempo relativamente curto, e seria justificado esperar que as representações fotográficas variasssem de maneira correspondente (BECKER, 2009, p. 200).

A seleção das fotos de jornais para a pesquisa sobre as imagens da primeira prefeita eleita pelo Partido dos Trabalhadores foi articulada segundo o teor das notícias e o modo como os jornalistas exerciam o “diálogo” entre tomada fotográfica e legendas, fazendo com que as imagens tivessem a força persuasiva das informações veiculadas nas notícias.

Tentando compreender o espaço produtor das imagens, entrevistei jornalistas e procurei relacionar as tomadas fotográficas com os diferentes momentos de gestão política. Foi a partir da mensagem conotada, isto é, referida aos códigos culturais de uma época e contexto, que busquei construir um plano de análise de conteúdo, no qual valores, sentidos e significados seriam visualizados por meio de dimensões estéticas, fotogenia, sequência, além do próprio texto vinculado à imagem.

A observação de jornais veiculados no período de junho de 1985 a dezembro de 1988 ampliou e contextualizou as fotos, agora acrescidas de legendas; mostrou a presença de discursos e, consequentemente, deu maior solidez às ideias iniciais. Também entrevistas com três fotógrafos, com a prefeita à época e o secretário de imprensa ajudaram a melhor compreender os mecanismos indutores da produção da imagem política e da fotográfica.

Concluí questões interessantes sobre o processo cronológico de elaboração das fotografias que nomeei de “imagens em deslize”. As fotos iniciais de celebração e entusiasmo de uma administração considerada inovadora foram substituídas, ao longo do tempo, por imagens reveladoras de crises política e crises pessoais, exemplificadas na diferença entre o primeiro e a último registro publicado no periódico. A última foto tinha a seguinte legenda: “De musa das capitais restou Maria cansada de guerra”.

As cinquenta charges editadas durante esse período foram também significativas para indicar a emergência de conflitos simbólicos, típicos dessa gestão sugerida por meio de imagens desenhadas. Alusões ao feminino apareceram com vigor, sendo o humor uma importante porta de entrada para sinalizar modos específicos

de dizer permeados por ambiguidades. A brincadeira seria um modo de realizar trânsitos ou deslizes entre espaços nem sempre articulados tais como a esfera pública e a vida privada. A condição de uma prefeita mulher prestava-se de forma exemplar a um forma de humor e brincadeira condizente com estereótipos e representações associadas ao gênero feminino.

A singularidade desse momento, catalisador de conflito em torno da “esquerda” e do “feminino”, permeou visões do senso comum (incluindo estereótipos) e discursos jornalísticos acompanhados de fotografias, desenhos e charges. De tal modo que se torna possível dizer que a gestão municipal catalisou conflitos, tensões e ambiguidades, não confinados explicitamente à esfera do poder, atingindo outras dimensões da vida social, tais como crenças, atitudes e valores.

Assim, a diversidade de opiniões em torno de uma imagem que comumente perpassa o lugar do político, pareceu, nesse momento, ter atingido certa radicalidade, na medida em que arquétipos, estereótipos e mesmo expressões de enaltecimento afluíram com grande frequência.

Não por acaso diversos discursos apontavam um momento de transição, por si só viabilizador de conflitos, na medida em que afirmava uma temporalidade emergente em oposição às consideradas “práticas políticas do passado”. Houve, nesse sentido, um lugar político em construção, submetido a um conjunto de olhares, cuja classificação remeteu a forças políticas, e grupos sociais diversificados, sobre os quais os meios de comunicação actuaram de modo decisivo.

A compreensão da forma como diferentes forças sociais e representações simbólicas encontraram-se articuladas supôs uma análise das especificidades da fotografia, assim como de outros componentes que a antecederam: as escolhas que informaram as fotos de representantes políticos, permeadas por conteúdos às vezes não explícitos.

Muito embora as fotos jornalísticas mantivessem um pacto com “a verdade dos fatos”, situações peculiares, tais como as

apresentadas a seguir, criam elos de sentido, enfatizando mensagens e códigos.

As fotografias, como também as imagens humorísticas e desenhos, foram a porta de entrada da investigação, capaz de apontar significantes de um contexto político associado à estética de uma temporalidade, ou a um estilo de ser e fazer política.

Uma observação sobre a relação entre imagem política e imagem fotográfica implica perceber de que modo os rituais e cenas da vida política são dignos de registro e de que modo são registrados.

A relação entre fotografia e determinadas conjunturas políticas aparece, sobretudo, em momentos nos quais a proibição de discursos confere maior importância à imagem. Assim vários jornalistas notabilizaram-se na divulgação de fotos-denúncia que geralmente apontavam atos de violência, arbitrariedades, ou formas coletivas de protestos. No Brasil, a partir de 1978, a cobertura política ganha um lugar importante, voltando-se para o registro de “retratos de poder” (LIMA, 1989).

Em se tratando de fotografias de representantes políticos, é possível dizer que elas estão contidas no interior de um circuito amplo de representações culturais que dizem respeito a “qualidades” ou “defeitos” no desempenho dos seus papéis. De modo geral, essas fotografias estão fortemente marcadas por valores culturais e políticos que podem apontar o “político próximo do povo”, o “responsável”, o “eficiente”, enfim, a possibilidade de correspondência entre o realce de características classificadoras e sua tradução no plano do olhar explorado pela câmera.

As fotografias de candidatos a cargos políticos em momentos eleitorais ilustram de forma mais nítida o que poderia ser denominado “construção de uma imagem”, assemelhando-se assim ao que ocorre no terreno da publicidade. A esse respeito, o depoimento de fotógrafos é ilustrativo:

Uma vez fotografei uma candidata do PC do B. Ela estava com medo da sua imagem. Disse que não tinha jeito para foto e criou

uma expectativa tensa. Eu pensei então que ela podia enfatizar sua imagem de doçura e pureza (fotógrafo nº 3 do jornal *O Povo*).

Um candidato pode estar de lado, mas tem que olhar para as pessoas. O ‘portrait’ do político é de 1º plano, é preciso simular um lado de naturalidade (fotógrafo nº 3 do jornal *O Povo*).

Um político deve ser fotografado conversando ou gesticulando. Se ele está fazendo parte de uma conversação, ser fotografado junto com os outros (fotógrafo nº 2 do jornal *O Povo*)

No que pese a diversidade de opiniões a respeito do que deveria ser considerado na foto de um político, as posturas, expressões e gestos que são objetos de um registro afirmam valores concernentes à representação de um papel social. A submissão permanente de políticos ao olhar público faz com que as fotografias de representantes façam parte de seu papel social.

A esse respeito, as formulações de Machado (1983, p. 39) sobre a anti-imagem do político são elucidativas:

Fixar as personalidades da vida pública em um instante de estupefação ou no esboçar de um gesto obsceno, petrificá-los em um trotar de asno ou sorriso de hiena, revelar nas suas feições a carranca medíocre ou alucinada do poder. Que fotógrafos da imprensa política habitual têm senso crítico e vontade desctrutiva suficientes para tal gesto enunciador?

As características da anti-imagem do político ou daquilo que não deve ser fotografado evidenciam que valores integram a sua *performance* e quais atributos estéticos contribuem para a produção de modelos.

A fotografia como expressão de um estilo de ser político (é importante lembrar que a frase repetida no senso comum, “todo político deve ter uma boa imagem”) possui referências no modo

como o próprio poder é afirmado. A produção de gestos, de expressões e o cenário podem ser pensados na perspectiva de um investimento de tecnologias apropriadas que incidem sobre o corpo (FOUCAULT, 1977). O corpo do político é, portanto, objeto de diferentes estratégias não só de imagens fotográficas, mas também de discursos, a exemplo da doença e morte de Tancredo Neves, que ocupou grande espaço nos meios de comunicação (FAUSTO NETO, 1989). É o líder político fotografado uma afirmação de um lugar ou de um estilo, condição que se encontra exacerbada no exemplo da Alemanha sob o nazismo de Hitler (FREUND, 1974).

O caráter de uma representação projetada e apropriada pela imagem define a ostentação do sujeito fotografado, pois “cada fotografia é a irrupção do privado no público” (BARTHES, 1984, p. 146). É essa consciência de uma imagem passada a público que cria, nos sujeitos fotografados, e mais ainda nos políticos, o medo de, na foto, não se apresentarem segundo determinados critérios normativos.

A fotografia aponta questões referentes à autenticidade das representações sociais vigentes não só nos meios de comunicação, mas também em outros grupos sociais nos quais se destaca a presença de registros dessa natureza. A pesquisa desenvolvida por Marasca (1991), a propósito de fotografia de camponeses, mostra as diferenças entre a imagem que eles têm de si e aquela apropriada pela imprensa. Esse circuito de imagens questiona os ideais de realismo e autenticidade que acompanham a fotografia e sua inserção no mundo camponês.

Pensando as relações entre a imagem e o poder construídos ao longo da história, Haroche e Courtine (1988) referem-se às noções de aparência e interioridade como elementos fundamentais de política que, tal qual o teatro, tipificam essa disjunção entre o homem da vida pública e sua esfera privada. O poder, ao longo do tempo, tem-se constituído dessa ambiguidade, na qual o princípio simboliza homem público, sujeito a olhares e, nesse sentido, escravo de sua aparência. Assim, a política e o teatro são constituídos por

um olhar cujos elementos fundamentais encontram-se na aparência e representação. A partir desse olhar, estabelecem-se dominações e resistências, pois nenhum poder se firma fora das estratégias de aparência. Os meandros da percepção do poder apontam a luta dos adversários em distinguir o poder por trás da visibilidade, um para além do aparente.

A máscara conformava o estatuto do poder na era da monarquia. O homem moderno, ao contrário, seria, segundo Haroche e Courtine, moldado por uma interioridade muda, baseada no cálculo das aparências que remete à própria constituição de identidade do sujeito.

É contra a duplicidade monárquica que se ergue, assim, um *eu autêntico*, criando-se uma nova política do rosto. A fotografia sinalizaria o realismo, confundindo identidade e aparência. Tudo se passa como se a fotografia fosse altamente comprometedora das representações a ela associadas, sendo o instante do registro também uma alusão ao homem político.

O campo da fotografia não é livre, como diria Bourdieu (1982), pois está sujeito a escolhas e injunções valorativas. Assim, é possível acrescentar que a articulação entre fotografia e política impõe novas delimitações analíticas. A fotografia apontaria a estética do profissional político, afirmando ou acentuando seu estilo de ser. Nesse sentido, cabe falar de uma correlação entre imagem política e imagem fotográfica, não de forma linear, supondo-se que a fotografia integra o lugar da aparência na era moderna. Tornou-se, pois, o registro fotográfico um dos referentes constitutivos das significações, valorizações e atributos do representante político.

AS FOTOS DA PREFEITA NA IMPRENSA JORNALÍSTICA

As formulações gerais e breves sobre os usos da fotografia na política podem ser tomadas como pilares referenciais para analisar as fotografias de Maria Luiza Fontenele, difundidas pela imprensa

durante o seu período de gestão no governo municipal de Fortaleza no período 1986-1989. Considera-se, na situação analisada, que as regras que informam a produção fotográfica são dependentes de circunstâncias específicas dos meios de comunicação, no caso a imprensa jornalística, ao lado de peculiaridades locais dos jogos de poder e das representações culturais.

Foi sobretudo em função de valores associados à coragem, ao otimismo, à juventude e à beleza que se consolidou um padrão estético reiterado pelos meios de comunicação e assumido pela prefeita.

Alguns depoimentos exprimem a vigência de um padrão estético:

As fotos de Maria Luiza sempre são fotos sugestivas, fotos alegres. Eu a fotografei vibrando, sorrindo no dia em que ela recebeu a notícia de que tinha sido eleita (fotógrafo nº 2 do jornal *O Povo*).

A Maria Luiza é diferente de vários políticos, porque ou ela aparece sorrindo ou aparece com raiva. Na hora em que ela tá criticando o governo, ela aparece com fisionomia de raiva, mas, na hora em que ela tá falando para eleitores, ela sorri (fotógrafo nº 1 do jornal *O Povo*)

Fotografar Maria Luiza tinha vantagem porque ela era expressiva, movimentava os braços e tinha gestos exaltados. Ela parece que tinha consciência da sua imagem e aplicava o princípio de que, se você não pode evitar ser fotografada, deve saber como se deixar fotografar (fotógrafo nº 3 do Jornal *O Povo*).

O humor, segundo a declaração de diferentes repórteres, termina por conferir um dos elementos significativos desse padrão estético em curso, desde os tempos de campanha da candidata. Assim, gradativamente, por diferentes reforços, foi consolidado um padrão estético, incluindo fundamentalmente a imprensa.

É possível pensar a fotografia da imprensa, segundo a formulação de Boltanski (1982), como resultado de uma série de intervenções na qual se destaca uma “cultura jornalística” peculiar, ou seja, o estilo do jornal e os diferentes setores profissionais representativos desse veículo. As tensões ou articulações entre campo político e campo jornalístico sugerem a vigência de “imagens negociadas”, segundo a terminologia de Sérgio Miceli, utilizada em contexto bem diferente, para exprimir a presença de sentidos estéticos na confecção de pinturas de políticos.¹⁷

É importante frisar que o encontro de valores convergentes, provenientes de diferentes lugares de elaboração simbólica, transforma as “boas fotos” em um resultado das expectativas estéticas. Muito embora a imprensa jornalística tenha sido caracterizada pela difusão de versões críticas sobre a gestão da prefeita, existem oscilações em torno de um padrão estético linear. É possível dizer que o jornal *O Povo* incorporou as mensagens de otimismo e simpatia que se fizeram presentes nos momentos iniciais do Governo de Maria Luiza.

Na realidade, o que vai caracterizar a frequência de fotografias é a presença de padrões variados, expressão de um conjunto de representações erguidas em torno da eficácia de uma administração municipal. Foi sobretudo no impacto de uma vitória inusitada que as fotos da prefeita do PT apareceram em manchetes e revistas do País. Fossem acompanhadas de entrevistas, ou notícias que falavam de ascensão da oposição política, as fotografias, em sua maioria, assinalavam *flashes* da vitória da primeira prefeita eleita pelo PT apresentados de modo celebrativo.

Assim, logo após o período eleitoral, e durante os três primeiros meses, isto é, de janeiro a março de 1986, o jornal *O*

¹⁷ O autor faz uma análise sociológica da produção retratística de Cândido Portinari, considerando que os quadros expressam o sinal da posição ocupada e as expectativas sociais do retratado, condensando relações sociais e sentidos provenientes de um contexto específico de confecção das imagens. Ver Miceli (1996).

Povo registra a exposição de 61 fotos, incluindo-se, nesse rol, 27 charges e desenhos.

Embora não se tenham informações precisas sobre a frequência de fotos de outros políticos na mesma situação, surpreende o número de charges e desenhos que, em sua maioria, apontavam o lado crítico ou os estereótipos de uma nova imagem política em evidência.

De todo modo, se retirarmos a frequência das charges (aspecto a ser explorado posteriormente), a incidência de fotos corresponde às expectativas usuais de uma representante política recém-eleita e, portanto, factível de uma demanda de declarações ou indagações a propósito da nova gestão a ser implantada. Ressalta-se ser bastante comum a cobertura jornalística dos momentos iniciais de um mandato político com entrevistas ou notícias sobre o período inaugural e suas projeções de futuro. Sobretudo considerando-se o final da ditadura e a eleição, em uma capital nortes-tina, de uma prefeita de esquerda, desquitada, pertencente a um partido ainda jovem e com recursos financeiros precários.

O número de fotografias publicadas nos anos da administração municipal, segundo o espaço que ocupam no Jornal *O Povo*, oferece um quadro geral das características dessa composição.

Tabela 1. FREQUÊNCIA DE FOTOS

ANO	FOTOS DE 1 ^a PÁGINA	FOTOS E DESENHOS DA COLUNA POLÍTICA	FOTOS DE REPORTAGENS	CHARGES	TOTAL
1986	6	26	36	26	94
1987	13	29	82	17	141
1988	7	2	77	12	98
TOTAL	26	57	195	55	333

FONTE: Elaborada pela autora.

Os dados da tabela mostram uma exposição constante de imagens distribuídas por ano, em períodos mensais irregulares, conforme a evidência de eventos considerados dignos de registro. Tais eventos referem-se, preferencialmente, ao período inicial da gestão, às greves, às demissões, à relação com o governador Tasso Jereissati pós-eleição, à acusação de que teria recebido dinheiro dos coronéis, à avaliação de um ano de gestão.

Em termos genéricos, a presença de fotos ilustra as notícias que se referem tanto aos eventos cotidianos da gestão municipal, quanto a acontecimentos associados a conflitos. As colunas sociais priorizam os temas de ordem privada, os quais, pelo fato de dizerem respeito a personalidades públicas, adquirem também funções políticas, reportando-se à questão da legitimidade.

A rigor, não é a incidência das fotos tomadas isoladamente que constitui elemento curioso para a análise, mas, sobretudo, sua estética ou a forma como ilustram as notícias.

A própria perspectiva de ruptura assumida pelo governo do Município pode ter por efeito uma incidência maior de notícias e consequentes registros fotográficos. Essa é a opinião do então Secretário

de Imprensa, falando a propósito da relação entre meios de comunicação e imagem política:

Se você fizer uma análise do ponto de vista da exposição do Governo Ciro Gomes, ela (Maria Luiza) teve um nível de exposição maior, mesmo contra ou a favor (Entrevista concedida à autora em 8 de novembro de 1990)

Embora a incidência de fotos, considerando-se diferentes políticos, possa ser elemento relevante em qualquer situação de ocupação de cargos públicos, relativizando uma impressão de estética peculiar, é importante insistir na hipótese da qualidade dos registros e sua produção estética como indutores de especificidades que caracterizaram a gestão da prefeita Maria Luiza Fontenele. Trata-se de pensar a hipótese de que a imagem fotográfica faz parte das representações construídas sobre o período da gestão municipal.

MARIA LUIZA: A IMAGEM DA POLÍTICA

Não é possível entender o conjunto de fotos que configuram o “álbum político” de Maria Luiza sem uma referência ao contexto político no qual ele é produzido. Após a acirrada disputa eleitoral, as fotos anunciam a vitória em gestos espontâneos e legendas significantes. Estas, referidas ao “nascer de uma estrela” (Foto 2), à “derribada de preconceitos” e ao “destino de Fortaleza”, consolidaram a imagem do corpo em movimento: uma vitória partilhada e vibrante.

Após o longo período em que a escolha do prefeito era feita de forma indireta, o resultado eleitoral tinha um duplo sentido de vitória na cidade de Fortaleza: o fim do reinado dos “coronéis”, traduzindo uma ruptura, em moldes diferentes, da transição identificada com o PMDB. A sinalização de uma nova imagem política aparece como contraponto da sisudez, da austeridade e do distanciamento como típicos do momento de autoritarismo.

De fato, o riso, além da evidente alegria, aponta para a leveza, com um sentido de proximidade, enfim, valores provenientes do mundo da festa, da arte ou de um espaço designado como popular. O encontro desses referenciais valorativos, expressivos de uma fase da política brasileira, tem nessas circunstâncias um caso tipo-ideal, evidentemente favorecido pelas características pessoais de uma candidata que portava dotes carismáticos.

Maria Luiza, praticamente inaugura e consolida a presença do sorriso na política cearense, criando uma estética que unifica gestos e posturas celebrativas (Foto 4). Estas poderiam ser potencialmente provenientes de outros cenários. Abstraídas as legendas sobre o resultado eleitoral, poder-se-ia pensar as imagens fotográficas desse momento como vitória de um concurso de “miss”, exaltação da rainha do carnaval ou porta-bandeira de escola de samba.

O enaltecimento do sorriso e a abertura dos braços rompe a imagem dual da política “para dentro” e “para fora”, dotada, nesse momento, de uma interioridade visível e supostamente acessível a todos. “Faremos uma administração transparente”, dizia a candidata durante a sua campanha.

Não obstante o sentido emergente das fotos, que indica um aspecto unitário, puro e cristalino da vitória, há um acontecimento que remete o leitor ou observador a uma identificação projetiva com o passado: a memória recente dos caminhos do poder local.

Um segundo bloco de fotos apresenta diferentes “momentos críticos”. Há uma visível mudança de humor nas imagens, que sugere discursos, reflexões, dúvidas ou atitudes de defesa. Em uma das fotos difundidas no jornal, chama a atenção a presença da imagem da “Virgem Maria” (Foto 6), seja como contraponto à outra Maria, seja como um lugar de vigilância e censura.

Embora a presença dessa imagem possa ser explicada como mera contingência, pois a imagem religiosa faz parte do cenário do gabinete, a legenda da foto, “O PT não perdoou os pecados de Maria”, sugere a possibilidade de uma conexão entre as duas marias.

É importante ressaltar que as fotografias que se propõem a registrar “momentos críticos” apresentam uma imagem que não olha de frente, sugerindo certo ar reflexivo de uma interioridade circunstancial pouco evidente.

A existência de polêmicas que permearam a gestão municipal define uma cronologia de humores, que aponta um “antes” e “depois”. Esse pode ser um fato comum, que se apresenta na maioria das vidas de representantes políticos em exercício de mandato. Talvez em Maria Luiza o contraste se sobressaia no confronto entre o entusiasmo inicial e os problemas cotidianos de uma administração marcada por conflitos permanentes.

As legendas típicas das situações de crise apontam cenas de ataque e defesa: “Maria, pode ser indiciada criminalmente” (Foto 8), “Executiva Estadual expulsa Maria Luiza do Partido dos Trabalhadores” (foto 6), “Maria em vigília com greve de fome” (Foto 7).

As fotos que sinalizam dimensões da vida íntima ou privada conduzem uma imagem submetida a um olhar constante e curioso. Especulações sobre os “namorados de Maria”, ex-maridos ou amantes percorrem os rumores locais de modo muito frequente. Para os condescendentes das histórias da cidade que circularam durante o período de gestão municipal, as fotos são carregadas de sentido, na medida em que seus personagens são também conhecidos. A foto cuja legenda fala do flagrante do “casal do ano” (Foto 9) contraria, em vários sentidos, a imagem convencional do representante político calcado em um modelo masculino. Trata-se de imagem que contraria uma lógica daquilo que é esperado de uma autoridade representante do executivo municipal.

A foto exprime, seja pelo ar clandestino, por uma atitude próxima de práticas mais afeitas ao âmbito popular, ou pela espera cansada do motorista (que se encontra junto do casal), a publicação da imagem conduz à seguinte questão: até onde pode o registro de personalidades políticas ignorar a teatralidade imposta pelo cargos arriscando a contribuir para uma perda de credibilidade?

As fotos iniciais, referentes às “cenas românticas do Paço” (Foto 10), radicalizam, de forma mais nítida, a dupla condição da vida afetiva e política. Nas situações de greve de fome, o beijo “desfaz” a natureza da contestação em um lugar, o Paço Municipal, no qual se supunha que o papel político “deveria” se projetar plenamente. É como se o beijo, ali, negasse a seriedade exigida do comportamento político; assim, aquele joga a prefeita para o cenário “mundano”, tirando-a “do sério”. A foto apresenta a dualidade de papéis sociais em um trânsito paradoxal, envolvendo significantes de uma performance que transita entre o popular, o feminino e o político.

A ideia de um epílogo da administração municipal, configurado por meio de registros fotográficos afirma uma cronologia simbólica, que sugere um antes entusiasmado, seguido de um depois decepcionante. A legenda das fotos associada à comparabilidade dos dois momentos (início e fim) aponta esse percurso de forma nítida.

O conjunto de fotografias reunidas como uma série dá possibilidade de uma discussão aprofundada sobre a relação entre fotografia jornalística e sentidos culturais e políticos. Valores sobre os arquétipos do feminino, ao lado dos estereótipos da esquerda confluem para os elementos mais significativos de elaboração da imagem da prefeita presentes em desenhos e charges.

Foto 1 – Título da notícia: “Prefeita promete não abortar administração”.

Subtítulo: Ela quer fazer do projeto na prefeitura um filho sadio.



Fonte: Matéria retirada do jornal *O Povo*, em 22 de janeiro de 1986.¹⁸

¹⁸ Todas as imagens desta seção foram extraídas de domínio público, desde o acervo do jornal *O Povo*, até sites com acesso público. Abaixo de cada imagem, está especificada a respectiva fonte.

Estamos gestando uma administração muito bela para essa cidade e nada fará com que ela seja abortada. Já basta de tanta violência contra a mulher. Esse filho será alimentado com leite puro das mulheres corajosas desta cidade (declaração de Maria Luiza feita na Praça José de Alencar, reproduzida no Jornal *O Povo*, 22 jan. 1986).

Quando ganhei a eleição – disse Maria Luiza – uma mulher me falou: foi gestada no Ceará uma criança que nasceu no útero de uma mulher muito forte (*Jornal do Brasil*, extra Especial, eleições 1985 – reportagem “Vixe Maria”, dezembro, nº 2).

AS IMAGENS DA VITÓRIA

Foto 2 – Título da notícia: “Nasce uma estrela”.
Subtítulo: A vitória de Maria Luiza em Fortaleza derruba preconceitos e surpreende o Brasil.



Fonte: Matéria editada pela revista *Veja* – Jan/86. Foto de Ricardo Smith.

Foto 3 - Foto da prefeita no jornal *O Nordeste*.



Fonte: <<http://www.onordeste.com/administrador/personalidades/imagemPersonalidade/c4505fea7dff79273c28362caf8d0496269.jpg>>.

A foto a seguir talvez seja a mais significativa e representativa da vitória. Nessa gestualidade de abertura, as mãos expressam o aceno ao coletivo, a presença de vigor e otimismo.

A maioria das fotos feitas logo após as eleições mantêm essa postura de afirmação de uma força política emergente, acompanhada de um sorriso.

Trata-se de um foto “inaugural” de um período marcante da transição. A cidade, na foto 2, vista ao fundo, faz da imagem uma cortina ao vento, abertura para um novo cenário. Por outro lado, a foto sugere um cenário anterior, com a presença não só da câmera, mas de um público que valida o aceno e legitima a conquista das urnas em um gesto.

Foto 4 – Título da notícia: “Povo leva Maria ao poder”.



A vibração de Maria Luiza com o vitória contagiou seus correligionários e um carnaval tomou conta da cidade.

Fonte: Matéria editada pelo jornal *O Povo*, em 18 de novembro de 1985.

Foto 5 – Título da notícia: “Antes da posse, o repouso e a preparação do ritual”.



Fonte: Matéria editada pelo jornal *O Povo*, em 18 de novembro de 1985.

É no plano de estética que o cenário que antecede a exposição da imagem política aparece mais harmonioso. Os intervalos de preparação acentuam a condição feminina de vaidade, aproximando a mulher comum e a mulher política.

A condição feminina apresentada por meio da vaidade, surge como momento de intervalo; o preparar-se para a cena política propriamente dita. A apresentação do ritual sugere o reconhecimento da dupla imagem que, assumindo-se dessa forma, faz emergir o espontâneo como valor também caro para a política.

FOTOS DIFUNDIDAS DURANTE MOMENTOS CRÍTICOS

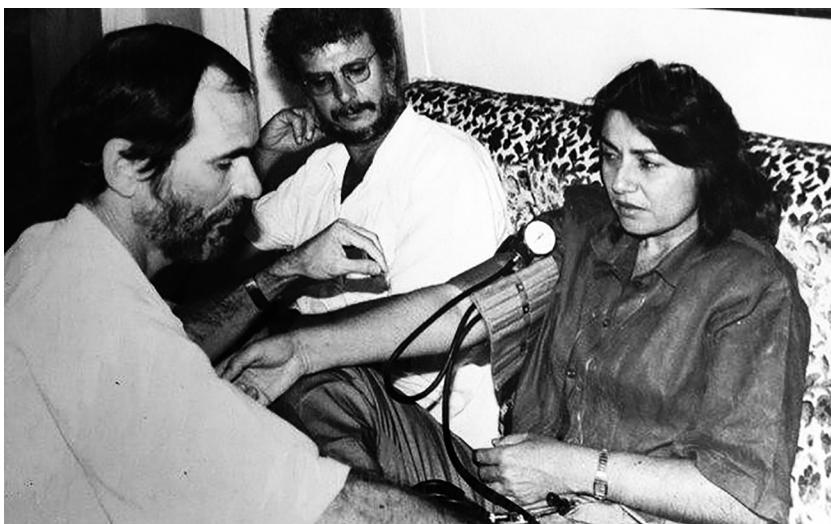
Se é possível pensar que as gestões são variáveis no tempo, comportando diferentes momentos de reconhecimento público, ou legitimação, a administração municipal caracterizou-se por situações de otimismo e de pessimismo que designei de “momentos críticos”. Eles dizem respeito a situações de greve, conflitos partidários e dívidas municipais, sendo as notícias acompanhadas de imagens significativas desses momentos.

Foto 6 – Título da notícia: “Executiva estadual expulsa
Maria Luiza do Partido dos Trabalhadores”.
Subtítulo: *PT não perdoou os pecados de Maria.*



Fonte: Matéria editada pelo jornal *O Povo*, em 26 de abril de 1988.

Foto 7 – Título da notícia: “Maria em vigília com greve de fome”
Subtítulo: *Maria protesta durante a visita de José Sarney.*



Fonte: Matéria editada pelo jornal *O Povo*, em 22 de julho de 1988.

Foto 8 – Título da notícia: “Maria
será indiciada criminalmente”
Subtítulo: *A Prefeita foi responsabilizada por agressões ao vereador.*



Fonte: Matéria editada pelo jornal
O Povo, em 28 de julho de 1989.

Foto 9 – Título da notícia: “Flagrante do casal do ano: Maria Luiza e Antônio José”.



Fonte: Matéria editada pelo jornal *O Povo*, em 2 de dezembro de 1987.

Foto 10 – Título da notícia: “Autorizada a rolagem de dívida da prefeitura”
Subtítulo: Durante o movimento o Paço foi palco de cenas românticas.



FONTE: Matéria editada pelo jornal *O Povo*, em 22 de julho de 1988.

Uma intimidade em exposição constitui uma das características evidentes dos registros fotográficos da Prefeita durante sua gestão. O conteúdo da notícia sobre a greve de fome da Prefeita, com o objetivo de conseguir a rolagem da dívida municipal parece contrariar o registro visual. Observa-se que a foto apresenta um flagrante de uma “cena romântica”, segundo as palavras editadas, que se contrapõe não só à condição crítica presente no protesto que era apoiado pela representante municipal, como à sua posição de autoridade como chefe do Executivo. A cena confunde hierarquias, tornando a foto exemplo de uma desestruturação de papéis.

Foto 11: Título da notícia: "Maria enfrenta agora o julgamento da história".



Título da notícia: "De musa das capitais eleita em 85..."

Fonte: Matéria editada pelo jornal *O Povo*, em 19 de novembro de 1988.

Foto 12: "... restou Maria cansada de guerra".



Fonte: Matéria editada pelo jornal *O Povo*, em 19 de novembro de 1988.

DESENHOS E CHARGES: A IMAGEM CONOTADA

A relação fotografia e fotografado supõe uma articulação distinta do desenho ou da charge face ao personagem desenhado. Nestes, os aspectos de conotação encontram-se evidentes por meio do humor e da crítica. Seriam as charges, na situação analisada, uma hipérbole do que já está, de alguma maneira, contido nas fotos?

A incidência de temas que aparecem tanto nas fotos como nas charges aponta uma continuidade entre registros, não obstante a existência de singularidades que caracterizam essas diferentes formas de elaboração e construção da imagem.

Talvez seja possível pensar que o conjunto de questões polêmicas, as ambiguidades e as contradições, “antecedentes” das imagens, influenciaram a feitura das imagens que estão nas escolhas dos ângulos, expressões gestuais e outros signos que aparecem nos mais variados registros.

As charges do jornal *O Povo*, produzidas pelo humorista Sinfrônio, caracterizam-se pela pelo domínio de aspectos da política local, incluindo também fatos problemáticos da vida cotidiana. Durante a gestão da prefeita Maria Luiza, elas foram frequentes no jornal, perfazendo um total de cinquenta e cinco registros, concentrando-se sobretudo em momentos e situações críticas.

A quantidade e qualidade das charges observadas durante a campanha e gestão municipal evidenciam diferenças, quando comparadas à difusão desses materiais tendo por referência outros representantes políticos.

Os conteúdos das charges enfocando a gestão municipal de Maria Luiza revelam a evidência de valores que não estão circunscritos somente no âmbito interno da política. Representações concernentes às concepções sobre o feminino e a esquerda solidificam estereótipos e traduzem o senso comum, associados a ingredientes do humor local.

Os desenhos ou caricaturas, embora não estejam acompanhados de legenda, revelam características significativas de arquétipos

femininos: figuras alusivas a personagens míticas femininas, tais como bruxa, Mulher Maravilha ou a simples dona de casa. Essas são características que acompanham pequenas notícias veiculadas na coluna política da segunda página do jornal *O Povo*.

CHARGES DIFUNDIDAS APÓS O RESULTADO ELEITORAL

Figura 1 - Charge do Sinfrônio



Fonte: Charge retirada do jornal *O Povo*, 18 de novembro de 1985.

Figura 2 - Charge do Sinfrônio



Fonte: Charges retiradas do jornal *O Povo*, novembro de 1985.

Figura 3 - Charge do Sinfrônio

As dificuldades aumentam

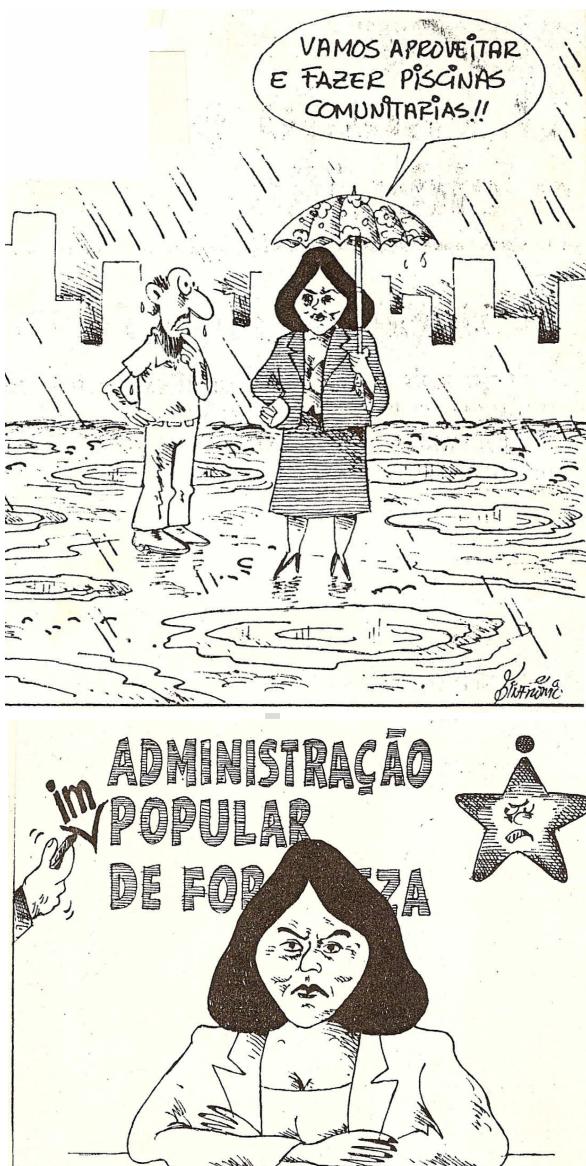


Maria comemora 6 meses



Fonte: Charges retiradas do Jornal *O Povo*, agosto de 1986 e março de 1987.

Figura 4 - Charge do Sinfrônio



Fonte: Charge retirada do jornal *O Povo*, 28 de abril de 1987.

Figura 5 - Charge do Sinfrônio



Jornal O POVO, 03/12/87



Fonte: Charges retiradas do jornal *O Povo*, 24 de abril de 1988 e 3 de dezembro de 1987.

Figura 6 - Charge do Sinfrônio



Fonte: Charges retiradas do jornal *O Povo*, março de 1988.

Figura 7 - Charge do Sinfrônio



Fonte: Charges retiradas do jornal *O Povo*, junho 1986.

CHARGE DIFUNDIDA APÓS A ELEIÇÃO DE ERUNDINA PARA PREFEITA DE SÃO PAULO

Figura 8 - Charge do Sinfrônio



Fonte: Charge retirada do jornal *O Povo*, 18 de novembro de 1988.

A condição de gênero, ao lado da identidade nordestina, constitui dois importantes pontos de referência que são também vinculados na imprensa paulista e paraibana (PENNA, 1992). Essa charge destaca a condição de gênero como lugar canalizador de projeções estereotipadas.

O FEMININO NA POLÍTICA

Reflexões sobre a presença de mulheres na política constituem uma das temáticas bastante exploradas nos diversos estudos do gê-

nero. Embora por vias diferenciadas, as alusões à participação da mulher em atividades tradicionalmente ocupadas por homens, convergem no sentido de qualificar a natureza dessa participação.

Representações associadas ao “feminino” comparecem com eficácia nos momentos de crise política ou transição. Seja na ótica corretiva (“uma mulher age diferente”), na ótica altruista (“interesses coletivos acima dos individuais”) ou salvacionista (“relações mais humanistas”), emerge a perspectiva de uma postura “diferente”, geralmente marcada por oposições radicais. Nesses termos, o grande carisma atribuído à Maria Luiza seria fruto da projeção de um lugar político, permeado de expectativas.

A associação entre imagem feminina e transição política conduz a um rico caminho de análise, partindo de estratégias de identificação construídas com base em mitos e valores que fundamentam desejos e utopias. Nesse sentido, Hobsbawm (1987) constrói uma original investigação, ao analisar a iconografia feminina presente sobretudo nos movimentos revolucionários socialistas do século XIV e início do século XX. Esse autor observa que a liberdade é figurada alegoricamente pela imagem da mulher inspirada na heroica Marie Deschamps, vista como mulher do povo.

A novidade da *liberté* de Delacroix está no fato de que, ao contrário da fraqueza, ela representa a força concentrada do povo, congregando um conjunto de classes e profissões diferentes.

Na situação do registro fotográfico da gestão de Maria Luiza, aqui analisado, é importante destacar a presença de uma simbologia que faz da moral e da sexualidade um dos referentes fundamentais de construção e “desconstrução” da imagem política. Se essa problemática pode ser vista como um aspecto corriqueiro, que acompanha a presença da mulher em espaços mais visíveis da política, é o caso de indagar que pontos peculiares estarão presentes nas representações sociais vigentes na administração da Prefeitura de Fortaleza. Destacaria a personalidade de Maria Luiza, o espaço ocupado pelo jornalismo e a incidência de um conjunto de arquétipos femininos que se configuraram em um lugar carregado de sentido histórico.

A trajetória de Maria Luiza foi permeada pelo desempenho de papéis sociais fora dos padrões convencionais, presentes na condição de mulher desquitada, declaradamente de esquerda e atuante em muitas mobilizações ocorridas na cidade de Fortaleza. As alusões à presença dos dois ex-maridos em secretarias municipais, a legenda da última foto que a denomina “cansada de guerra”, evocam as personagens de Jorge Amado, Dona Flor e Tereza Batista.

O uso de símbolos, associado à condição feminina, não é prerrogativa da imprensa e opinião pública. A própria Prefeita, em discurso proferido na praça do centro da cidade, por ocasião de ameaça de “impeachment”, afirma que “não vai abortar a administração e vai fazer do projeto na Prefeitura, um filho sadio”. Gestão e gestação são dois signos associados, que se confundem e se reforçam.

Essa “perturbação” de signos, oriundos de espaços diferenciados, interfere no interior do campo jornalístico, especificamente no fotojornalismo. Evidentemente que a câmera não cria imagens, muito embora selecione recortes e introduza, no objeto fotografado, o desejo de mostrar-se da melhor forma. Esse parece ser um suposto universal que aponta o desejo de correspondência entre imagem projetada e consumidor.

As fotos de Maria Luiza acentuam questionamentos acerca da objetividade jornalística ou realismo fotográfico. A relação entre fotógrafo e fotografado ultrapassa o mero registro, escapulindo também para o âmbito de valores concernentes ao mundo da política. É como se, entre o mundo da imprensa e o da política, se interpussem outros espaços, capazes de promover uma “imagem em deslize”. Algo que resvala para outros significantes, transformando a câmera em um conjunto de olhares, registros ambíguos, que se explicitam mais fortemente nos desenhos e charges.

É na evidência do “não coerente” ou do “questionável” que a pesquisa sociológica penetra na brecha desse deslocamento (*imagem versus objeto*), buscando motivações baseadas nos antecedentes da cena que se escondem por trás da cena. Também o faz a psicanálise por meio do retorno do inconsciente reprimido, a fixação do inespe-

rado, a repetição de detalhes aparentemente banais, enfim, os outros comandos do clique.

No âmbito dessa disputa entre um caráter de conotação e de notação, passeia uma câmera curiosa, revelando espaços de intimidade, captando intervalos que antecedem aos rituais do poder, afirmindo ou negando a construção de uma imagem política.

Os elementos que conferem especificidade à administração de Maria Luiza introduzem arquétipos do feminino, vinculados a questões de ordem moral e política, que merecem ser exploradas a partir da comparação com outras situações semelhantes.

É importante observar que as projeções de imagens e as identificações que informam um lugar do feminino na política apontam um rico caminho de investigação. Espera-se que as veredas dessa discussão abram possibilidade de novas pesquisas e perspectivas de análise.

A pesquisa apresentou a imagem como componente que integra o ritual da política como um fato constatado por diversos analistas, preocupados em entender a estética na sua capacidade de formar estilos de apresentação no cenário público. A própria legitimidade dos atores políticos (aqui a palavra é bastante significativa) perpassa a criação de uma estética, que faz dos meios de comunicação, um poder simbólico essencial da era contemporânea.

Essa articulação entre estética e temporalidade torna possível a visibilidade de diferentes momentos da história mais recente do Brasil que, segundo Sodré (1991), aparecem na carranca da ditadura contra o sorriso da Nova República, prudente diria eu, até a instalação ousada da jovialidade que acompanha a era Collor.

Se a valorização da dimensão simbólica na política supera as tradicionais classificações ideológicas, esse é um ponto que merece discussão. De todo modo, o Brasil simulado e o Brasil Real (usando a rica expressão de Sodré) interpenetram-se em um horizonte complexo e cheio de indagações. A partir de tal perspectiva, a simulação não pode ser vista como mero falseamento, pois tem nítida correspondência com os valores culturais, as estratégias de identi-

ficação e outros componentes que integram os diferentes modos de fazer política.

Nessa configuração, a fotografia com seus códigos específicos tem função de construção da imagem, congelando gestos e expressões, que cada vez mais integram o ritual da política.

A influência crescente da imagem como componente da vida cotidiana é um fato constatado por diversos analistas, preocupados em entender a estética, na sua capacidade de registrar eventos, sinalizar fatos históricos, formar opiniões e difundir valores. A estética hoje torna os meios de comunicação um poder simbólico essencial das eras moderna e pós-moderna. A fotografia, o cinema e outras técnicas visuais com seus códigos específicos tem função de construir representações, congelando gestos e expressões, que cada vez mais integram a vida contemporânea.

O uso da fotografia e outros recursos visuais necessitam, entretanto, ser pensados fora do campo da evidência que a imagem parece sugerir. Trata-se de uma discussão hoje recorrente na área das ciências sociais, interpelando os pesquisadores sobre os limites e as possibilidades das representações baseadas nos registros fotográficos, nas narrativas imagéticas e em outras formas de reprodução do “real”.

As imagens fotográficas analisadas nessa pesquisa apresentam elementos conotativos próprios de um contexto político de referência, desmistificando a percepção da fotografia como reprodução da realidade social. A interdependência entre fotografia, gênero e política deu um suporte importante para uma “leitura” das imagens e sua simbologia típica de um contexto. É importante perceber como as imagens compuseram um quadro de valores travando com as charges um diálogo provocativo.

A pesquisa sobre as fotografias como elemento componente da legitimidade de representantes sugere um caminho analítico interessante que pode ser enriquecido por outras investigações embasadas em diferentes contextos espaciais e políticos.

INVESTIGANDO CARTÕES-POSTAIS

Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu peso em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas (CALVINO, 1991, p. 30).

Esta investigação tem como tema a imagem e suas possibilidades de uso em pesquisas. Os postais estabelecem com as fotografias o parentesco dos signos que se reportam ao registro de uma realidade. No entanto, distanciam-se, na medida em que um postal é assumidamente a “boa imagem”, já traduzindo de antemão a dimensão conotativa de sua existência. Foi na condição de pesquisadora do mundo urbano, preocupada com a formulação de imaginários sobre a cidade, que passei a ver os postais como referência importante. Por meio deles, pude recompor contextos, sem abdicar de pensar

sobre suas especificidades, ao longo da história das formas de comunicação visual.

Sem uma referência mais concreta a respeito da maneira de analisar os postais, segui inicialmente o rumo dos registros, observando coleções e entrevistando colecionadores. A “história” dos postais permitiu uma reflexão mais abrangente sobre os usos anteriores dessa imagem como veículo de comunicação entre viajantes e seus amigos ou familiares. A entrevista feita com colecionador viabilizou, por outro lado, uma reflexão sobre a utilização de materiais, incluindo cores, papel e o modo como eram confeccionados. A relação entre a imagem dos postais e a cidade serviu de fio condutor à análise, apontando, mais recentemente, a emergência do turismo como forma de consolidação de “uma imagem para ser vendida”.

Deixar que os caminhos analíticos fossem se delineando no decorrer da pesquisa foi interessante para demonstrar que uma certa “soltura” para trabalhar com materiais pouco usuais é importante, evitando reduzir os postais a um discurso ideológico expressivo sobre a cidade. Assim, a operação de decomposição da imagem pensada para a fotografia (autoria, ângulo, escolha de localidades ou monumentos) permitiu buscar sentidos culturais e artísticos específicos dessa forma de apresentação da cidade. A perspectiva analítica de abordagem dos postais só foi possível por conta da experiência anterior de trabalho com a fotografia, o que aguçou a busca para entender a construção de imagens em sua complexidade analítica associada à explicação sociológica. A feitura das imagens, os usos e apropriações guiaram inicialmente o trajeto de investigação.

Se a cidade dos cartões-postais parece distanciar-se da cidade vivida, aproxima-se, por outro lado, dos ideais que integram narrativas para consumo de visitantes e moradores. A ideia de tomar os cartões-postais como emblemas de apresentação de cidades traz por suposto o uso recorrente desse tipo de imagem como marca característica de metrópoles contemporâneas. Encontrados em bancas de revistas, lojas de *souvenirs* e livrarias, os postais funcionam como registros paradigmáticos de espaços ou monumentos, variáveis no

decorrer do tempo. Nesse sentido, é possível associar uma cronologia dos postais a uma história dos modos de exposição de cidades. Situações, personagens e lugares delimitam representações a serem divulgadas a um público amplo, revelando singularidades históricas e padronizações estéticas.

Não foi intenção da pesquisa fazer um levantamento cronológico de postais, mas tomá-los como registro significativo de cenários que dão suporte a imaginários urbanos. A capital cearense recebeu investimentos de governantes, desde o século XIX, baseados em ideais de modernização e, mais recentemente, vem sendo incentivada, por meio de políticas públicas, tendo em vista a formação de um “destino turístico”. Essas referências foram importantes para se pensar sobre os postais como forma de apresentação da cidade. A pesquisa empírica, contendo imagens emblemáticas da cidade de Fortaleza, documentadas em diferentes momentos históricos, ofereceu suporte às reflexões delineadas ao longo do texto.

Do ponto de vista da coleta de informações, o acervo de cartões-postais obtido em arquivo de colecionador,¹⁹ além de consulta feita em *sites*, livros e lojas de artesanato serviram de referência empírica às articulações entre imagens, imaginários e contexto urbano em Fortaleza.

Tendo em vista a percepção dos postais como emblemas de uma totalidade urbana, torna-se relevante uma reflexão sobre as possibilidades metodológicas de uso desse material como fonte de pesquisa.

CARTÃO-POSTAL: UM TEXTO-IMAGEM A DECIFRAR

Os cartões-postais, como um dos exemplos mais significativos de representação iconográfica de cidades, parecem corroborar

¹⁹ Trata-se do arquivista cearense Miguel Ângelo de Azevedo, conhecido por Nirez, proprietário de uma vasta coleção de discos, livros, postais e fotos considerados expressivos da “memória de Fortaleza”. Todos os postais apresentados neste texto fazem parte do seu acervo.

com a ideia de que uma imagem vale mais do que mil palavras. Na condição de alusivos a uma totalidade, funcionam como imagem-síntese do espaço urbano, ou cena reproduzida em série, transformando locais ou monumentos em suportes de narrativas.

As considerações de Walter Benjamin sobre a existência de textos, folhetos, brochuras e cartazes, como materiais indicativos ou pistas que caracterizam a feição estrutural de uma cidade, constituem fontes de inspiração na observação dos postais. Mesmo desencantado com o potencial desaparecimento da narrativa, em um mundo de rápidas transformações, lideradas pelo mercado das trocas, Benjamin não cessou de procurar nas cidades sinais expressivos de uma totalidade histórica, a exemplo das alegorias e “passagens parisienses” como representação arquitetônica do traçado urbano moderno.

Em um mundo atravessado pelo comércio de imagens, os postais podem também constituir alegorias de espaços urbanos, corroborando com o princípio da construção da imagem como mercadoria. Para além de uma função original utilitária, referente ao exercício da correspondência, os postais são indicações de cenas especiais da cidade, ou seja, mostras que funcionam como metonímias – o recorte que pretende exprimir uma totalidade urbana. Como apreendê-los, do ponto de vista sociológico, constituiu o desafio metodológico inicial que deu suporte a este artigo.

Os postais constituem, em princípio, imagens retiradas de um cenário social, comungando com a fotografia, uma dimensão “real” do objeto apresentado (BARTHES, 1990). Mesmo que o colorido e o teor estético tendam a dar um realce impressionista ao visual, exercendo a condição de propaganda, a imagem apresentada corresponde a um espaço urbano efetivo. Os postais fazem parte do circuito de memórias que buscam indicar uma valorização da cidade pelo recorte de cenários considerados representativos. É nessa perspectiva que esses registros visuais podem ser abordados como “textos” a serem decompostos, observando-se sua forma de edição, seu conteúdo e a sua historicidade, associados a processos urbanos e interesses econômicos e políticos.

A imagem focalizada nos postais, ao tornar-se fruto de uma escolha arbitrária, suscita a mesma questão feita por Bourdieu (1982) a respeito da fotografia: por que determinados tipos de registro tornam-se legítimos em detrimento de outros? Adequando a questão para o objeto em pauta: que espaços ou objetos são dignos de um postal? Ou ainda, que objetos ou locais possuem a capacidade de representar a cidade? Por que esses e não outros? E, ainda, quem define o que tem tal capacidade e com base em quais critérios o faz?

Imagens recorrentes utilizadas ao longo do tempo, tais como edificações, praças e ruas, constituem uma “linguagem universal” desses materiais visuais. Em princípio, a matéria do postal é menos voltada para apresentação de pessoas, conferindo prioridade a espaços, abertos ou focalizados em monumentos. A valorização do ambiente urbano supõe a cidade como cenário estético, semelhante à pintura de um quadro, invertendo o sentido da fotografia, que toma como registro preponderante a presença de pessoas.

Os postais também anunciam “marcas” ou ícones de cidades. Imagens tomadas do alto sinalizam a verticalização de metrópoles, diferenciando-se de outras caracterizadas pela preservação de espaços verdes e edificações históricas. Os materiais visuais, nesse sentido, são objeto de valorização estética, pela qual cada cidade se dá a conhecer.

Por esse motivo, o postal é indicador do “bom uso” da cidade, sendo dele excluídos os “contra-usos” (LEITE, 2004), isto é, as paisagens degradadas, ou as restrições geográficas que tensionam a ideia positiva de cidade a ser difundida. Exceção de locais em processo de destruição ocorre quando é possível associar a imagem com a “história”, transformando-a em ruína.

Assim, favelas circundantes a locais nobres, ou zonas de baixa conservação usualmente não fazem parte do acervo de postais. Mesmo que inspirações artísticas, evocações humorísticas e “apropriação do típico” invertam essa ordem de registro, as imagens emitidas nos postais constituem um *marketing* da cidade. Não por acaso, utiliza-se a metáfora da “cidade que parece um cartão-postal”, o Rio de Janeiro, em referência à especificidade estética de um

cenário urbano evocado de modo recorrente. Como testemunhos da beleza, os postais realizam o pacto da imagem idealizada de cidade.

As imagens apresentadas em postais são geralmente “pacatas” e “resolvidas”, no sentido de omissão das tensões urbanas. Na medida em que os cenários visuais estão fortemente conectados ao circuito da propaganda, funcionam como emblema da cidade idealizada. Novas edificações, por exemplo, são apresentadas como “resultado” de uma intervenção bem-sucedida, indiferente a eventuais conflitos e processos de destruição do cenário anterior. Na mesma perspectiva, exposições de postais em eventos instituídos em nome do patrimônio são reveladoras de um pendor pelo passado, contendo imagens da “história da cidade” sugestivas de um sentido de “evolução” naturalizada de processos de transformação espacial. É sob o marco de um “crescimento urbano” que os postais instituem uma cronologia da cidade, apontando o fato como sinalização de um movimento linear.

Os cartões-postais podem, em princípio, ser considerados ícones da cidade. Nessa condição, buscam informar a visitantes e moradores singularidades especiais e identidades urbanas por meio de paisagens, artesanatos, monumentos e edificações diversas. A existência de postais, por outro lado, encontra-se inseparável da vida moderna e das articulações entre turismo e consumo visual, questões assinaladas por Urry e Crawshaw, 1995), referindo- se à forma como visitantes exercitam o olhar como parte significativa da experiência de conhecimento de cidades. As reflexões do autor, mais voltadas para entender o papel da fotografia na memória de viajantes, podem servir de referência para o significado dos postais como fonte de conhecimento e produção de memória.

Uma rápida enquete feita com alunos do curso de sociologia urbana,²⁰ sobre o significado de postais, trouxe elementos para refle-

²⁰ Disciplina ministrada pela autora, no Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará.

xão acerca do uso desse veículo como forma de sociabilidade, recordação ou testemunho de viagens:

“O cartão identifica a cidade, chama atenção para coisas que outras cidades não têm”.

“Acho que o cartão-postal, como o artesanato, é uma lembrança da cidade”.

“Quando estou em outra cidade, costumo mandar cartões para amigos, para compartilhar experiência. Às vezes, compro os cartões e trago comigo, quando não há tempo de enviar. Às vezes, compro só para guardar”.

Observa-se, portanto, uma plasticidade no uso dos postais, aliando funções de comunicação pessoal com a difusão de percepções da cidade e imaginários urbanos. Os postais põem também em evidência espaços legitimados, que reforçam investimentos aliados a interesses comerciais e ação de gestores públicos. Prédios que sediam serviços governamentais e atividades comerciais, situados no centro da cidade, tornam-se exemplos de apresentação de uma região político-administrativa. Também ideais de progresso e embelezamento informam um conjunto de registros visuais, realçando locais frequentados pela elite. No contexto de observação dos postais como fonte de narrativas, torna-se importante verificar o que foi digno de registro, exprimindo a apresentação de cidades segundo a estética urbana de uma época.

Uma reflexão sobre os postais como fonte de lembranças e memória da cidade torna-se interessante para se pensar sobre a relação entre processos sociais e imaginários urbanos.

POSTAIS: LEMBRANÇAS E REGISTROS

Em tese, os postais servem, tanto para dar suporte ao conhecimento prévio de localidades, como para transmitir lembranças re-

colhidas por viajantes em diferentes percursos. A prática de correspondência ou a construção de arquivos como fonte de recordação de visitas sintetizam os usos mais comuns. Ao lado de fotografias, compõem álbuns de viagem, estando inseridos em uma memória afetiva.

Utilizado originalmente como veículo de mensagens rápidas, os postais evocavam lugares visitados, reforçando a comunicação à distância. Os primeiros materiais portadores dessa função surgiram no século XIX, em formato semelhante ao atual. Figuras com motivos militares ilustraram, durante a guerra franco-prussiana, cartões que serviam para estabelecer contato entre parentes.²¹

A prática de trocar postais relembra também a *Belle Époque*, momento caracterizado como sinalizador de uma visão de mundo otimista. Alguns desses materiais eram impressos em estilo *art-noveau*, com alegorias florais e imagens.

A relação entre cartões-postais e memória de cidades encontra-se exemplificada no trabalho de Gerodetti e Cornejo (2004) sobre as imagens de capitais brasileiras impressas no início do século XIX. Desde esse momento, os registros visuais apresentados nos postais traduzem ícones de cidades, por exemplo, o Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro; o Rio Amazonas, no Estado do mesmo nome, e outras cenas do litoral do Nordeste do Brasil.

Os postais não se separam também de formas de sociabilidade vigentes em diferentes momentos históricos. Introduzidos no Brasil, em 1880, foram inicialmente utilizados com restrições, justificadas por conta da intimidade exposta na correspondência aberta. Posteriormente, as formas de comunicação por meio de cartões-postais impuseram-se. Um pequeno histórico da edição de postais com registros da cidade de Fortaleza traz elementos importantes para se pensar sobre as imagens consoantes a processos de transformação urbana. De acordo com as informações do colecionador conhecido por Nirez, a edição de postais na capital cearense data do final do século XIX e início do século XX, sob iniciativa de casas comerciais.

²¹ Ver o site <<http://www.brasilpostcard.com/português.html>>.

Os “Irmãos Boris”, proprietários de armazéns de atacado, produziram, naquele momento, uma série para venda. Também, empresas fotográficas mais conhecidas, como a Aba Film e a Foto Sales, editaram e comercializaram muitos postais nesse período.²² Uma das produções exclusivas inspira-se em cartões amorosos editados na França, no início do século XX, diversificando o modelo original, baseado em imagens da cidade.

Do ponto de vista da forma, os cartões-postais eram de fundo branco, impressos em litografia. Só posteriormente apareceu a imagem “sangrando”, isto é, ampliada nos limites das bordas, com a parte inferior deixada em branco para eventuais dizeres. Os produtores iniciantes de postais, ainda inexperientes na arte gráfica, escreviam no negativo confundindo a ordem das letras. Em 1905, 1906 e 1907, os postais apresentavam imagens superpostas, contendo, por exemplo, visões simultâneas do litoral e do interior do estado do Ceará. Havia também uma sazonalidade. Em época de Natal, os postais eram apresentados com motivos típicos e dizeres que ornavam fotos da cidade.

Em 1928, houve o lançamento de postais em marrom, verde e azul, que, segundo as palavras de Nirez, “tinham um colorido feio”, expressando o processo, ainda em curso, de aprimoramento da impressão visual. É só em 1955, em Fortaleza, que surge o postal colorido, com formato semelhante ao atual. As imagens apresentadas explicitam também transformações em curso na cidade.

A remodelação espacial de Fortaleza, na virada do século XIX, acompanhada de uma crença no progresso, define as estratégias reguladoras da intervenção urbana. A criação de praças, no centro da cidade, responde, nesse momento, ao fluxo crescente de espaços planejados. As reformas citadinas coadunavam-se, naquele momento, com estilos arquitetônicos adotados na Europa. O discurso baseado

²² A partir de 1930, aparecem postais produzidos pela Aba Film e Foto Sales, a exemplo do Excelsior Hotel, postal distribuído na inauguração em 31 de dezembro de 1931. Os postais eram também patrocinados por bancos, a exemplo da Casa bancária Frota e Gentil.

no progresso e na modernidade tornou-se também hegemônico nas formulações da oligarquia Accioly, desejosa de ampliar suas bases de aceitação (PONTE, 1993).

Os cartões postais em Fortaleza, do final do século XIX e início do século XX, registram marcas urbanas de uma espacialidade emergente que se apresentam nas praças, prédios, ruas e igrejas. As imagens desse período correspondem à tentativa de apresentar a cidade em sua face moderna, com estética urbana organizada. Os prédios informam o apogeu do comércio, sendo a presença da classe dominante, nas ruas, notificada nos trajes de passantes, localizados nas zonas consideradas de maior prestígio. Os registros de edificações governamentais, lojas comerciais e empresas de serviços constituem “cenários do poder e da riqueza”, nos quais se observa a tomada fotográfica ampla, com planos abertos que buscam dar um sentido de unidade, hierarquia e coerência. Trata-se de imagens que exemplificam os relevos estruturais de uma cidade (ZUKIN, 2000). A cena ampliada revelaria também uma essência da cidade: o monumento, o lugar ou a paisagem.

A presença de pessoas nas ruas é pouco comum em postais de cenários amplos, sendo a paisagem, destituída dos “atropelos do cotidiano”. É possível, no entanto, identificar duas maneiras de registro. Em uma primeira situação, personagens anônimos podem ser caracterizados como passantes, criando a hipótese da imagem fotográfica tomada de forma espontânea, com a supremacia conferida à praça, à rua ou à edificação. Outros postais sinalizam, ao contrário, um cenário de pose, sugerindo uma relação de interação entre fotógrafo e fotografado.²³

Figuras notáveis em situações performáticas, como pode ser observado no postal do Passeio Público, que se tornou uma imagem clássica da cidade, revelam práticas e atitudes de uma época na qual o local apresentava formas estratificadas de ocupação.

²³ Para uma reflexão a respeito da relação entre fotógrafo e fotografado nas ruas de São Paulo, ver Frehse (2005).

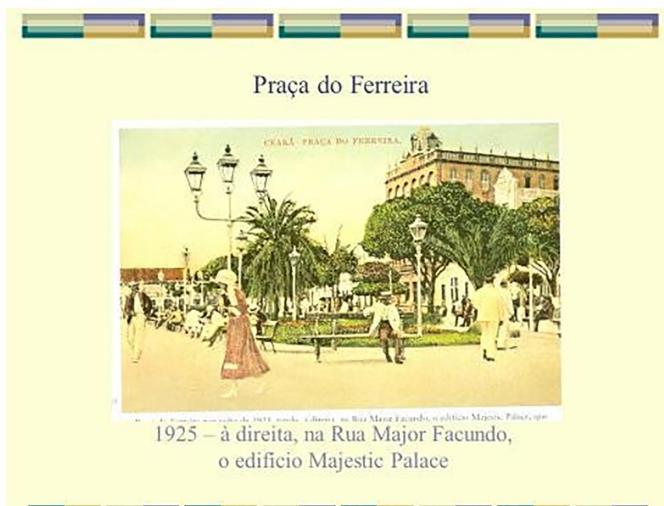
Figura 9 - Passeio Público (Fortaleza, 1920)



Fonte: Arquivo Nirez.

Na mesma direção do realce de imagens da cidade, observa-se a “nobreza” de lugares ou edificações tais como palácios recém-inaugurados, ou praças, a exemplo do prédio feito de pedra da firma Ceará Harbour Corporation Ltda, inaugurado em 15 de julho de 1891. O local tornou-se, em 1920, cartão da Praça do Ferreira, podendo ser considerado uma imagem síntese de Fortaleza. Trata-se de um espaço representativo, característico do momento no qual se observa uma convergência espacial de atividades comerciais, bancárias e administrativas. A Praça do Ferreira simbolizava o *coração da cidade*, sendo posteriormente objeto de várias intervenções urbanas arquitetônicas interessadas em recuperar um sentido de patrimônio baseado no prestígio histórico do local.

Figura 10 – Praça do Ferreira (Fortaleza, 1925)



1925 – à direita, na Rua Major Facundo,
o edifício Majestic Palace

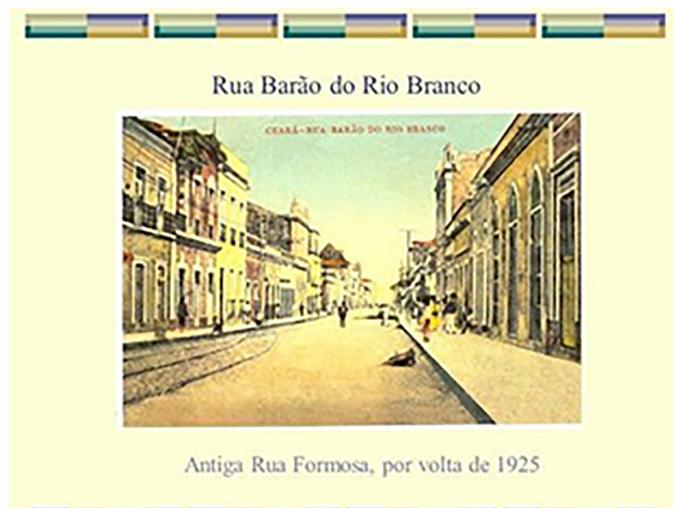
Fonte: Arquivo Nirez.

Os primeiros cartões-postais apresentavam Fortaleza a partir do centro da cidade, do Passeio público, da Catedral e avenidas largas. O mar, nesse momento, não era realçado, isto é, não figurava como componente básico da paisagem. A Praia de Iracema, por exemplo, situada próxima ao centro da cidade, era apresentada em postais com imagens de homens andando de paletó e mulheres em trajes de passeio, corroborando o princípio de uma cidade voltada para dentro. A geografia simbólica citadina traduzia um ordenamento planejado que tinha como referência o centro e as ruas.

Praças, palacetes, igrejas e outros espaços evocadores de uma cidade, em processo de modernização, eram motivo de registro nos postais do alvorecer da modernidade da capital cearense. Eram imagens que valorizavam o centro da cidade, assim como a apresentação de ruas. Muitos postais editados em 1931, por exemplo, mostravam o cruzamento das ruas Major Facundo e Guilherme Rocha, no centro de Fortaleza, fotografado, segundo as informações de Nirez, do

alto do hotel Excelsior ou do Palacete Ceará. Nesse período, a loja Crisântemo editou também vários postais da cidade, em cor marrom, mostrando o Teatro José de Alencar, a Secretaria da Fazenda, a igreja Coração de Jesus, a Praça do Ferreira e a Praia de Iracema.

Figura 11 – Rua Barão do Rio Branco (Fortaleza, 1925)



Fonte: Arquivo Nirez.

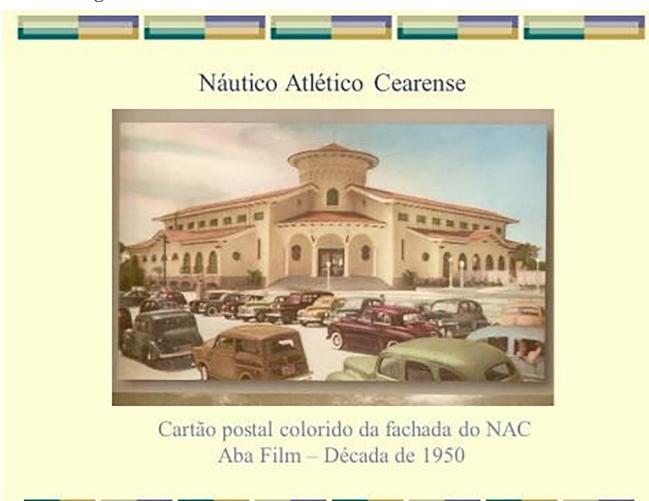
Os registros da modernidade sinalizam uma série de cartões-postais que acentuam a organicidade de ruas e a majestade de monumentos, supondo uma harmonia entre o todo e as partes. Além dos espaços já mencionados, o Forte, a estação ferroviária e as pontes compõem esse arquivo de ícones que pode ser considerado uma interseção de temporalidades.

Ao longo do tempo, os postais que retratavam equipamentos, zonas e prédios representativos do centro da cidade foram aos poucos desaparecendo, cedendo lugar a imagens de praias e outros recantos de lazer compatíveis com os ideais de investimentos turísticos. Os

hotéis também passaram a se localizar na avenida Beira-Mar, sinalizando a desvalorização simbólica do centro da cidade e a emergência de outras imagens utilizadas para a apresentação do espaço urbano.

No final da década de 1950, observa-se, nos cartões-postais, a forte presença de clubes, atestando o emergente estilo de vida urbana e sociabilidade típica de uma classe média alta.²⁴ O clube Náutico Atlético Cearense figura como um dos postais difundidos nesse período.

Figura 12 – Náutico Atlético Cearense (Fortaleza, 1950)



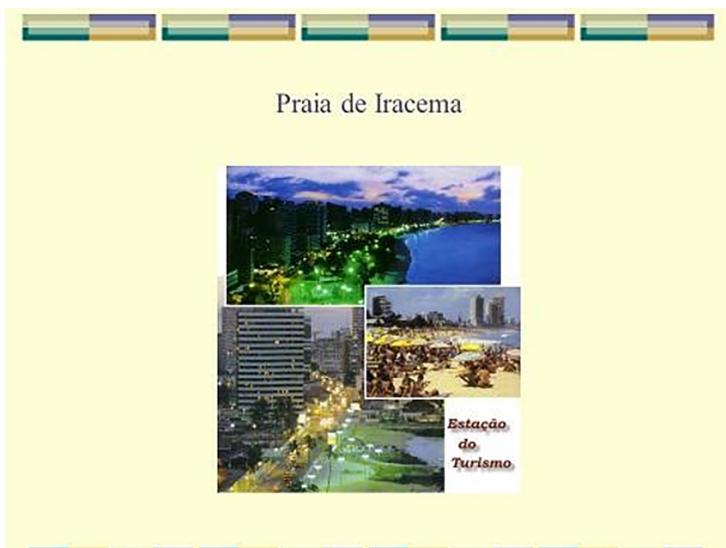
Cartão postal colorido da fachada do NAC
Aba Film – Década de 1950

Fonte: Arquivo Nirez.

Os cartões-postais das décadas de 1960 e 1970, em Fortaleza, foram caracterizados por cenários amplos. A “descoberta do mar”, por meio de fotos coloridas, diz respeito ao momento de mudança de concepção do espaço urbano. De fato, a visibilidade de praias atesta a emergência de novos hábitos: a face descontraída da cidade-metrópole, que se inaugura em Fortaleza desde a década de 1960.

²⁴ Ver PONTES, Albertina (2005).

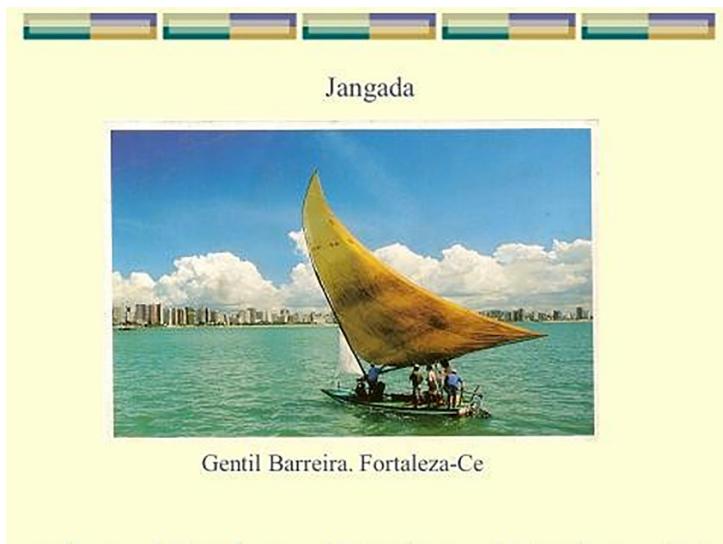
Figura 13 – Praia de Iracema (Fortaleza/CE, 1988)



Fonte: Arquivo Nirez.

Além da associação entre registros espaciais e momentos históricos, é importante também considerar os postais como representações simbólicas de imagens emblemáticas que parecem ultrapassar o tempo. Tradições apresentadas por meio da extração de “produtos nativos” evocam, na imagem da jangada, a atividade pesqueira como expressão idealizada do trabalho: a forma tradicional de arrancar o produto de seu meio natural. A natureza e o trabalho de extração dos produtos integram o circuito de imagens típicas, desvinculando-se de uma temporalidade para se tornarem emblema da cidade, ou uma de suas expressões mitológicas.

Figura 14 – Jangada (Fortaleza/CE, 2000)



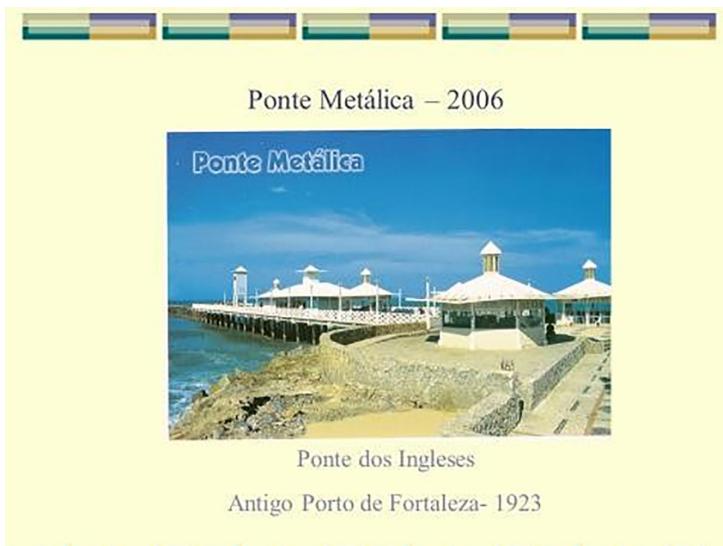
Gentil Barreira, Fortaleza-Ce

Fonte: Gentil Barreira.

Se a jangada pode significar o lado anacrônico de Fortaleza – uma cidade que aparenta resistir a mudanças – uma certa tensão entre transformação e preservação informa outro conjunto de narrativas iconográficas, mais interessadas em mostrar o “progresso”. A cidade metrópole dos arranha-céus apresenta-se na vertical. Agrega-se a essa imagem, o cenário das águas verdes do mar, como zona de respiração alusiva ao contraste entre cidade e natureza.

Os postais refletem também mudanças nos padrões de comportamento. O lazer noturno, a valorização do mar e a chamada *revitalização* ou *patrimonialização* interferem no modo de priorizar imagens difundidas em postais. As modificações realizadas no bairro Praia de Iracema, nos anos 1990, foram notabilizadas em postais que visualizavam a mostra da cidade “pós-moderna”, aliando investimentos culturais e patrimoniais a uma estética urbana (GONDIM, 2007).

Figura 15 – Ponte Metálica (Fortaleza/CE, 2000)



Fonte: Gentil Barreira.

A relação com o presente e o futuro, mais do que o passado, marca atualmente a apresentação iconográfica de Fortaleza. “Uma cidade que se modernizou”, segundo textos representativos de um imaginário difundido em materiais informativos, convive com espaços e monumentos que seriam testemunhos do passado. Entretanto, não é nem no passado nem nos monumentos históricos que a cidade de Fortaleza institui sua principal forma de apresentação. Uma arquitetura moderna compatível com a verticalidade, hoje presente nas grandes metrópoles brasileiras, torna evidente esse lado mais plástico e mutante da cidade.

Uma busca de recomposição da “história” da cidade, por meio de investimentos visando à preservação do patrimônio, surge mais recentemente na capital cearense, desde a década de 1990, coincidindo com um grande aumento do número de edifícios e áreas específicas de lazer e comércio, típicos das metrópoles contemporâneas. No âmbito da “descoberta do mar”, os postais primam pela valoriza-

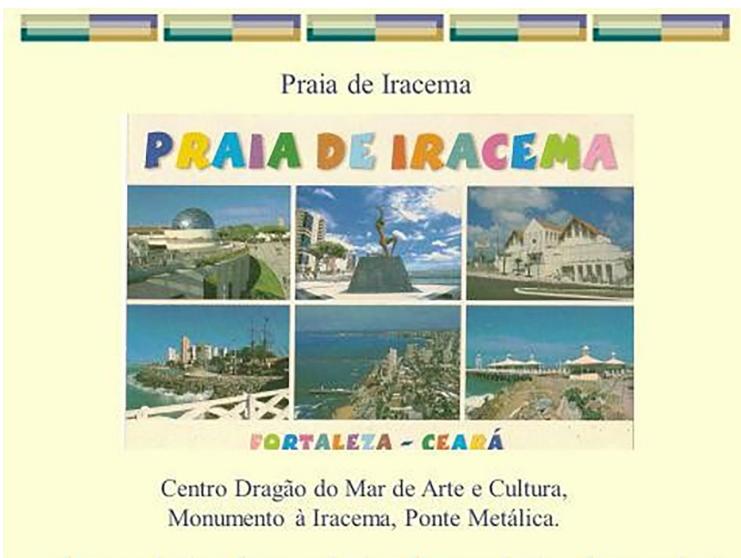
ção da natureza, em recortes que enfatizam contrastes entre espaços abertos e espaços construídos. A faixa do litoral, apresentada como zona de lazer, faz parte da paisagem mais recente da cidade, pontuando o refúgio da vida urbana agitada.

A transformação gradativa da cidade em metrópole ocorreu, reproduzindo características semelhantes a outros cenários urbanos brasileiros: crescimento acelerado e convivência simultânea de modernização e pobreza. Nessa direção, a partir da década de 1970, Fortaleza passa a experimentar um processo de verticalização e descentralização das atividades de comércio e de lazer. Essa tendência é acentuada nas décadas de 1980 e 1990, ocasião em que a cidade consolidava sua condição de metrópole com “vocação para o turismo”, conforme estava explicitado em várias das políticas públicas urbanas. Fortaleza hoje possui grande densidade populacional, com mais de dois milhões e meio de habitantes e riqueza significativa nos setores comercial e turístico. Este último é responsável por substancial fonte de renda, sedimentada por investimentos públicos de ordens municipal e estadual.

A ampliação da rede de hotéis e a oferta de serviços respondem a uma fase atual de crescimento urbano, marcada por diversificação de atividades e oferta de bens de lazer e cultura. O incentivo cada vez maior ao turismo vem criando um novo discurso de exportação de imagens a serem propagadas e absorvidas para consumo.

Duas perspectivas de apresentação da cidade marcam essa dinâmica. Enquanto a primeira remete ao crescimento monumental da metrópole, a segunda propõe uma espécie de paraíso, fundamentado na visão de uma região privilegiada por belezas naturais. É na perspectiva de uma elegia à natureza que emerge uma série de cartões-postais interessados em cultuar a ideia de um destino turístico.

Figura 16 – Praia de Iracema (2006)



Fonte: Cartão Postal, 2006.

O contraste entre a verticalização e as zonas de lazer caracteriza a paisagem típica de outras cidades nordestinas que apresentam a beira-mar como zona fronteiriça entre o mar e a força do concreto. A descentralização gradativa de atividades em Fortaleza explicitou as diferenças de zonas por oferta de serviços e equipamentos, gerando discursos sobre as desigualdades e a necessária recuperação de áreas tidas anteriormente como nobres, como é o caso do centro da cidade. Um certo culto ao passado da cidade tem nas imagens e cartões-postais antigos um novo ponto importante de registro. Contrapõe-se, nesse momento, a cidade do passado à do presente, evocando a imagem literária de Calvino sobre o sentimento experimentado na observação da distância entre as transformações espaciais e os velhos cartões-postais.

OS POSTAIS COMO NARRATIVAS

Na reflexão sobre os cartões-postais como suporte de narrativas da cidade, é importante, mais uma vez, evocar o pensamento de Walter Benjamin. Narrativa e experiência, na acepção do estudioso das alegorias urbanas, estiveram associadas até o momento de emergência do romance. Este, impessoal no estilo de criação de personagens, assemelha-se à fotografia nas técnicas de reprodução massiva. Aí também podem ser incluídos os postais, na condição de imagem-mercadoria.

As narrativas da cidade próprias das metrópoles contemporâneas podem ser consideradas como um modo de apresentar e representar cidades, priorizando espaços e lugares. Os postais traduzem as narrativas da cidade em imagens, apresentando versões sobre a vida urbana e os imaginários próprios de cada contexto histórico. Os registros visuais explicitam modos de apresentação da urbe para “outros”, caracterizando-se pela afirmação permanente de símbolos e pela busca de singularidade em sintonia com o circuito de imagens globais da cidade. Para satisfazer os turistas atuais, a “cidade real”, com seus impasses e contradições, e a “cidade imaginada” precisam encontrar-se na prática de visitação, sendo os postais a expressão dessa imagem idealizada de um lugar a ser conhecido.

A evocação das origens, os processos de apresentação da “história da cidade”, os desafios enfrentados e as curiosidades povoadas narrativas e as imagens que sintetizam as articulações entre passado e presente, dotando a cidade de uma “identidade” diferenciada das demais.

Os postais podem, assim, ser considerados como reiteração de representações, valorização de espaços urbanos e instituição de marcas de atração. Constituem, portanto, alegorias remissivas a uma transição entre a cidade apresentada e a cidade vivida por seus habitantes. Ao mesmo tempo que as imagens suscitam a curiosidade, necessitam informar e dar referências à imaginação. Nem por isso deixam de guardar a reminiscência do apelo ao fantástico, presente

nos recortes luminosos propositadamente acentuados em cenários coloridos. As narrativas baseadas na imagem são também fonte de consumo para os moradores das urbes envolvidos pelo espírito ufanista da dignificação de “sua cidade”.

As dinâmicas de produção e recriação das imagens são fundamentais na instituição de narrativas (FORTUNA, 1999), contribuindo para a celebração de acontecimentos, instituições de heróis e tantos outros ícones a partir dos quais são gerados princípios de identificação e sentidos de pertença. Também dimensões de ocultação. Por trás de cada narrativa baseada em discursos e imagens, é possível encontrar o silêncio das experiências não triunfantes. Barthes (1989), em análise da dimensão mitológica contida no *Guide Bleu*, acentua o lado pitoresco e hegemônico da paisagem de montanhas e acidentes geográficos. Segundo suas palavras,

A humanidade da cidade, na sua concepção, desaparece frente à exclusividade conferida aos monumentos. A mitologia provocada pelas imagens ocorre, na versão do autor, da seguinte forma: a seleção dos monumentos suprime a realidade da terra, assim como a dos homens, não testemunha nenhuma realidade presente, isto é histórica; e, desse modo, o próprio monumento se torna indecifrável, logo estúpido. O espetáculo vai-se assim anulando, e o *Guide* transforma-se no oposto daquilo que proclama: num instrumento de cegueira, através de uma operação comum a toda mistificação (BARTHES, 1989, p. 74).

As formulações de Barthes indicam aspectos relevantes para se pensar sobre os discursos e imagens difundidos para apresentar Fortaleza. A metrópole não se expõe nos postais, a partir de tensões ou conflitos, antes sugerindo uma evolução crescente do traçado urbano, condizente, desde a modernidade, com a ideia de uma cidade “cheia de futuro”.

Os imaginários da cidade que se revelam em fotografias e postais são também utilizados como fonte de rememoração ou legi-

timação de propostas patrimoniais. A exposição de materiais iconográficos, denominada “A imagem é a voz do tempo”, realizada em Fortaleza, a partir de mostra de fotos de arquivo em 3 de setembro de 2004, tinha como objetivo “apresentar as mudanças ocorridas no espaço do centro de Fortaleza e, com isso, ampliar o debate sobre a revitalização da área”.²⁵

Uma certa diversidade de registros caracteriza a circulação de imagens, contendo novos locais para serem conhecidos e classificados, de acordo com as designações turísticas de ordem cultural, folclórica ou religiosa. Em tal perspectiva, os postais funcionam como moeda simbólica, explicitando uma estética urbana capaz de tornar a cidade “digna de ser visitada”.

Os postais traduzem imagens da cidade de Fortaleza em diferentes momentos. Contêm a dimensão estética e ideológica do apagamento de tensões, omitindo o movimento contra a verticalização. Produzem a metonímia da imagem idealizada da cidade e pretendem traduzir a “personalidade” da cidade. Nesse sentido, constituem uma imagem-síntese do espaço urbano.

Uma comparação entre postais, segundo contextos espaciais diferentes, revela uma dinâmica variável de registros. A apresentação de transformações espaciais sucessivas, explicitadas pela crescente urbanização, em Fortaleza, diferencia-se, por exemplo, da experiência de cidades europeias, marcadas pela visibilidade de patrimônios arquitetônicos que reforçam um sentido de história.

Em termos gerais, os postais colaboraram com o senso da apresentação monumental de cidades, eliminando as tensões e os conflitos que acontecem no espaço urbano. O caráter ideológico ou mitológico dos registros, antes de significar oposição à realidade cidadina, apontam a possibilidade de tomar os postais como expressão de narrativas que alimentam imaginários da cidade. Do ponto de vista sociológico, analisar um cartão-postal supõe desconstruir

²⁵ Conforme folheto da exposição patrocinada pela Empresa de Trânsito e Transporte Urbano SA – ETTUSA.

ou decompor a imagem, buscando descobrir os processos e atores que lhe deram suporte, incluindo profissionais e produtores de imaginários. Implica também pensá-los como objeto indissociável das políticas de turismo e das maneiras de dar forma aos rituais de apresentação de cidades.

Os guias turísticos que serão expostos na seção seguinte suscitam também reflexões interessantes sobre as possibilidades analíticas de exploração de materiais associados a processos urbanos.

OS GUIAS TURÍSTICOS COMO UM CAMPO DE PESQUISA

Os guias turísticos aparentemente constituem material voltado exclusivamente para apresentar localidades, extinguindo sua função no ato de conhecimento dos visitantes. Minha percepção de que esses materiais continham imaginários e formas especiais de apropriação de localidades apareceu mais fortemente no momento em que, morando em Berlim, por um período de quatro meses, experimentei a estranheza de alusões à guerra, à destruição de monumentos e, sobretudo, ao conflito simbólico entre formas de apresentar uma cidade dividida por investimentos e gestões de ordem política e ideológica. Assim, escritos turísticos aparentemente banais ganharam sentido para a investigação sociológica, mantendo alguns elos comuns com os materiais apresentados nas seções anteriores e subsequentes.

A presença de estereótipos próprios de campanhas políticas e fotografias, a propaganda de localidades contidas em postais criaram elos de conexão entre as diferentes formas de trabalhar e imaginários. Considerei os guias turísticos como narrativas e explorei os modos de apresentar várias cidades dirigidos a visitantes.

A pesquisa sobre os guias turísticos foi feita em bibliotecas que continham acervos de materiais antigos, em livrarias com estan-

tes especializadas para viajantes e em casas de turismo ou agências de viagem. Entrevistas com profissionais que exerciam a função de guias e depoimento de visitantes, que foram escolhidos mais pela oportunidade de convivência do que por método amostral, foram importantes para sinalizar expectativas e formas de apresentar cidades.

Uma classificação do material recolhido foi relevante para registrar mudanças importantes. Observa-se, por exemplo, que os guias, em determinado momento de sua produção, têm estrutura semelhante aos relatos de viagens, estendendo-se em descrições e avaliações subjetivas. Uma retrospectiva de materiais em bibliotecas apontou a economia de tempo e racionalidade nas visitas processadas mais recentemente no circuito da brevidade. Articulações entre história e literatura foram também visualizadas, mostrando que a apresentação de cidades supunha estilos e impressões que se utilizavam da experiência do narrador.

Em uma perspectiva ampla, ressalta-se também o fato de que as práticas de visitação que se fazem acompanhar da assimilação e consumo de materiais turísticos integram também um contexto social mais abrangente de circulação de povos. É essa a percepção de Roche (2003) quando afirma que as viagens só podem ser analisadas na confrontação com práticas de mobilidade mais amplas, originadas de uma transformação psicológica e social que se articula com o tempo e com o espaço sociológico e geográfico.

A análise do tema dos guias baseou-se em investigações realizadas em diferentes cidades. As narrativas como fonte de pesquisa reportaram-se a modos de apresentação de contextos urbanos, fundamentados em um conjunto de informações obtidas em guias dirigidos a visitantes, relatos de operadores do turismo, postais, fotografias e representações de moradores e visitantes sobre o uso do espaço. As questões fundamentais que balizaram os dados empíricos referiram-se à percepção de como a cidade era apresentada a visitantes e moradores, quais dimensões espaciais eram priorizadas e que artefatos materiais e simbólicos passavam a fazer parte de narrativas difundidas como marcas singulares de contextos urbanos.

A dinâmica das narrativas foi também observada por meio de práticas de visitação alimentadas pela atuação de profissionais, empresas e instituições mais ou menos associadas a políticas culturais. Os profissionais do turismo funcionavam como narradores, empregando à sua prática de apresentação da cidade, informações históricas e estratégias variadas de valorização dos locais visitados. Foi com base nessas observações que diferentes cidades foram pesquisadas, abrindo possibilidades de estabelecer nexos comparativos e acréscimos ao sentido das cidades como objeto de narrativas.

Em Lisboa, guias turísticos, catálogos e roteiros literários, elaborados em diferentes momentos da história da capital portuguesa, atestaram a longevidade desses impressos vigentes, desde a época do império, sinalizando diferenciações nas formas de apresentação da cidade associadas a sentidos de tempo e lugar.

A perspectiva de tomar os bairros como espaços representativos de uma totalidade foi também utilizada em Lisboa, considerando-se as inter-relações que se estabeleceram entre investimentos materiais e representações temporais que contribuíram para a instituição de narrativas. Nesse ponto, história e imaginário mesclaram-se, atestando a ressignificação e apropriação de fatos sociais presentes na forma de apresentar cidades.

Em uma perspectiva metodológica, a análise desses materiais voltados para apresentação de cidades permitiu observar a produção de imagens veiculadas pelo turismo, ao lado de classificações e disputas simbólicas. Nesse sentido, foi importante, seguindo as inspirações de Robert Darton (1986), indagar sobre as possibilidades infinitas de registro na análise das narrativas da cidade.

Foi possível identificar características gerais das narrativas com base em algumas recorrências observadas nas diferentes situações de pesquisa.²⁶

²⁶ Refiro-me particularmente à pesquisa realizada em Berlim, com base em guias turísticos e catálogos de apresentação da cidade e a investigação realizada em Lyon, tendo como referência o mesmo material.

1. Associação entre fatos históricos, lendas e imaginários referentes à origem da cidade;
2. Utilização de uma linguagem hiperbólica na apresentação de monumentos e espaços urbanos;
3. Reforço à singularidade de bairros e outras localidades consideradas ícones de cidades;
4. Valorização de “tradições” apresentadas como expressões do passado readaptadas ao presente;
5. Circularidade entre memórias nativas, representações sobre o turismo e práticas de intervenção.

Destaca-se na apresentação das cidades, hoje difundida nos meios massivos de produção do turismo, a formulação de um marco original onde se mesclam dados históricos, lendas e imaginários. As cidades são descritas como fruto de resistência a invasões ou conquista de terras longínquas. Algumas cidades europeias que viveram a experiência de guerra traduzem bem essa perspectiva.

A linguagem hiperbólica, presente na afirmação do *mais, melhor ou maior*, traduz o esforço recente pela dignificação de imagens, expressando rivalidades entre localidades. É nessa direção que emerge o reforço à singularidade por meio da apresentação de costumes e espaços sociais considerados típicos.

A procura de um distintivo faz parte da exposição de localidades, sendo hoje referência para as narrativas que cultivam a ótica das experiências perdidas. O reforço à natureza, proveniente do mar, da serra ou da montanha, segue a lógica compensatória da experiência urbana das grandes metrópoles, sob o impacto das mobilidades permanentes que acontecem em um mundo cada vez mais suscetível a interações entre continentes.

Os conflitos simbólicos entre cidades ou no interior de um mesmo espaço, ao lado da disputa pela longevidade histórica, vêm propiciando um emergir permanente de narrativas, redefinindo uma relação peculiar entre espacialidades e temporalidades. As varia-

ções quanto à forma e o estilo respondem a momentos relacionados a percepções e modos de viver na cidade.

As narrativas da cidade com seus aportes históricos e políticos constituem fontes sociológicas importantes a serem exploradas do ponto de vista do imaginário e dos processos culturais vigentes no mundo social contemporâneo.

Os guias impressos não cessam de representar e referir-se a espaços sendo sua função justificada pela tensão que eles se esforçam em reduzir para o leitor entre a diversidade discursiva que tem o objeto e a busca de um ideal de unidade. Um espaço de conduta e descoberta articula diferentes dimensões geográficas, históricas, políticas e institucionais, fazendo emergir múltiplas leituras do espaço baseadas em hierarquias, valores estéticos e morais, incluindo percepções e representações sobre os motivos das viagens de natureza educativa, econômica e comercial (GILLES; COHEN, 2000).

As narrativas e práticas de visitação explanadas a seguir apontam a interação entre discursos e rituais como forma de apresentação de cidades.

LISBOA, LENDAS E MISTÉRIOS

No âmbito da programação *Lisbon Walks*, realizada aos domingos, com objetivo de apresentar a capital portuguesa a turistas, estão incluídos vários roteiros. Mesclando explanações fundadas em fatos históricos e histórias mais delineadas pela imaginação, os percursos denominados “Lisboa, lendas e mistérios” e “Lisboa cidade antiga” podem ser identificados como rituais de apresentação da cidade a visitantes, com recursos de valorização do pitoresco e ênfase na originalidade, tal como pode ser observado no roteiro exposto a seguir.

O itinerário denominado “Lisboa, lendas e mistérios” partiu do arco da Rua da Prata, centro da cidade, propondo-se a narrar fatos “menos conhecidos da história de Lisboa”. A capital portuguesa

foi apresentada “com muitas provas de maçonaria”, a começar pela estátua de Dom João IV, colocada em uma posição na praça que, em vez de se posicionar no meio, encontrava-se na equidistância de um suposto triângulo, símbolo da seita religiosa.

Outro desenho, também associado a essa sociedade secreta, integrava o roteiro das visitações e apresentações. Era uma águia representando o primeiro empreendimento de um inventor que havia sido precursor do balão chamado de máquina voadora. A demonstração do voo teria sido feita defronte ao palácio real.

Na entrada da rua Augusta, situada no centro de Lisboa, o narrador apontou, no alto do arco, a presença de uma rosa que simbolizava a iniciação ao culto da maçonaria. Durante a caminhada, o narrador chamou atenção para a porta de uma igreja que também evidenciava as características da sociedade secreta, singularizada pela simplicidade e falta de recuo na entrada. A igreja havia sido erguida, explicava o guia, após a morte de uma jovem, fato que provocou grande comoção familiar. Uma noite, seus pais simultaneamente sonharam que ela era prostituta, aviso que consolava a morte prematura da filha, passando a tragédia a ser vista como algo enviado por Deus para proteger a família do desgosto moral. A construção da igreja era, assim, uma retribuição à proteção familiar divina.

Algumas histórias de adultério foram contadas durante o percurso, enfatizando o narrador que as sanções morais foram reprimidas em épocas remotas, com duro castigo ao cônjuge traidor. Outro episódio pitoresco agregava-se ao conjunto das explanações: havia sido colocado em uma das portas de uma residência um par de grandes cornos, incitando o marido a reagir à traição e tomar providências contra a esposa. A provocação de uma resposta a ser dada pelo marido traído era uma evocação ao castigo considerado merecido, sinalizando uma moral coletiva de repressão dirigida à adúltera e seu amante. A forma de contar histórias era ilustrada na narrativa por meio da apresentação de moradias exemplares onde os fatos teriam acontecido. O narrador valia-se de demonstração para a explanação de “costumes característicos da antiga Lisboa”.

Uma nova parada na porta de uma igreja situada nas proximidades do centro de Lisboa mostrava outro símbolo da maçonaria. Na igreja da Sé, José Manuel contou o episódio do bispo morto e atirado da janela porque foi tido como traidor da autonomia das lisbonenses em favor do reino da Espanha. No interior da mesma igreja, Santo Antônio foi apresentado como personagem casamenteiro e protetor de “coisas desaparecidas”.

No bairro Alfama, conhecido como centro histórico e turístico que abrigou fortemente no passado a presença moura, o guia apresentou uma fonte, também objeto de mistério, por conta de sua perene produção de água em momentos inesperados.

A construção do aqueduto de Lisboa tornou-se também objeto de narrativas jocosas. O idealizador da obra, sem argumentos suficientes para convencer o rei quanto à eficácia de seu empreendimento, teria feito com sua namorada um enorme bolo que simbolizava uma maquete do desenho. O artifício teria sido suficiente para convencer o monarca da validade da obra.

No final do percurso, o narrador referiu-se ao assassinato da família Távora realizado, segundo sua versão, a mando do Marquês de Pombal. A apresentação do local onde ocorreram os crimes e a “demonstração do fato”, com a explicação de detalhes favoreciam as tentativas de construção de veracidade presentes na narrativa.

A Casa dos Bicos, construída em um dos locais do bairro Alfama, o Terreiro do paço, sendo objeto de intensa visitação turística, foi mostrada como empreendimento arquitetônico com diamantes originais na ponta dos desenhos, construídos em forma pontiaguda e influenciada pela arquitetura renascentista italiana. Trata-se de local onde atualmente funciona a sede da Fundação José Saramago.

Na apresentação da Sinagoga, transformada posteriormente em igreja após a ocupação cristã, o narrador mostrou o desenho de São Miguel como prova reveladora da resistência dos cristãos novos, convertidos à religião, mas críticos quanto à condição de obrigatoriedade de seguir a doutrina que lhes era imposta. A pequena estátua encravada na pedra, com formato duvidoso no qual não ficava claro

tratar-se de um homem ou de uma mulher, seria o retrato dessa ambiguidade entre fé e obrigação.

A narrativa de apresentação da cidade, feita com humor e apelo à curiosidade, mesclava fatos verídicos, crenças populares e revelação de episódios pitorescos emprestando singularidade à caminhada. A ideia de uma forma diferente de roteiro turístico conferia ao narrador atributos especiais por meio dos quais procurava distinção.

A entrevista feita com um dos coordenadores da equipe da empresa de turismo *Lisbon Walks* revelou aspectos interessantes para situar o leitor no significado atribuído ao empreendimento turístico e suas repercussões sobre a forma de apresentar a cidade:

A ideia surgiu um bocadinho porque essa forma de visitas guiadas era um modelo que dava certo, já tínhamos começado em outras capitais europeias, especialmente com meu amigo José Varandas, que esteve a viver em Berlim. Ele acabou por fazer uma série de passeios relacionados com a segunda guerra mundial e com os bunkers que pareciam com os nossos.

Esse formato de roteiro é interessante porque as pessoas não precisam fazer qualquer tipo de reserva, encontram a informação no nosso folheto, num hotel ou num posto de turismo, com a programação indicada sobre cada um dos passeios. Temos uma agenda semanal com a informação de cada dia de passeio – o que há – o horário, e o caminho para chegar ao ponto de encontro. Lá chegando compra-se o bilhete diretamente ao guia e não é preciso fazer qualquer tipo de reserva. Como eu já tinha dito, não é exigido um número mínimo de pessoas para que o evento aconteça. Às vezes, com poucas pessoas é até mais engraçado porque possibilita o aparecimento de um lado mais pessoal. Quando o grupo é pequeno as pessoas ficam mais próximas e acabam por poder interagir muito mais.

Comparando essa forma de empreendimento com outras existentes no turismo, José Manuel afirmou ser sua atividade de teor mais

específico. “Nós temos alguns temas especiais que atrairão mais a algumas pessoas do que a outras. Esse gênero de conteúdo interessa mais a determinados tipos de pessoa. Nós achávamos que esse era um exemplo de turismo que ainda não existia aqui em Lisboa”.

O empreendimento *Lisbon Walks*, na busca de imprimir uma marca diferenciada, uniu profissionais de diversas áreas incluindo especialistas em história moderna, comunicação e engenharia, interessados em apresentar a “história da cidade de Lisboa”. A formação dos integrantes incluía, também, pós-graduação em gestão cultural de cidades. “Não tínhamos formação na área de turismo”, revelava um dos coordenadores, acrescentando, no entanto, que facilmente conseguiu entender alguns elementos importantes para o desenvolvimento de seu negócio.

O processo de implementação do empreendimento durou meio ano, sendo os passeios iniciados no dia 1º de novembro de 2005, exatamente 230 anos após o terremoto de Lisboa: “Escolhemos justamente essa data porque fizemos um passeio temático sobre esse evento, ocorrido em 1775”. O recurso a caminhadas como forma especial e aprofundada de conhecimento da cidade é assim descrito por José Manuel:

Para passar nessas zonas como Alfama, ou mesmo por exemplo, pela Baixa, a pessoa tem uma noção completamente diferente daqueles edifícios modernos, e tudo isso só se consegue a pé, e em qualquer cidade do mundo, não só em Lisboa. E depois há outro problema, é que fazer um passeio a pé com alguém que pergunta 'você é de Lisboa?' permite interagir de forma tal que não se consegue num guia impresso.

No âmbito do mesmo programa *Lisbon Walks*, um outro passeio, denominado “Cidade antiga”, fazia um trajeto pelas origens da capital portuguesa, afirmando a presença de “invasores” (mouros e romanos), sendo o bairro Alfama considerado o espaço inaugural de emergência da cidade.

“Foi em Alfama que Lisboa começou”, informa-nos o guia José Manuel, encarregado de liderar o percurso iniciado desde a Praça do Comércio.

A dimensão “histórica” de apresentação de Lisboa esteve presente em todos os momentos do passeio, reportando-se o narrador a períodos marcados por intervenções governamentais, estilos arquitetônicos e curiosidades, a exemplo das intenções específicas ou não explícitas de religiosos, construtores de igrejas e demais edificações. Durante o percurso, foram apresentadas igrejas, sinagoga e locais considerados históricos e pitorescos, figurando o bairro Alfama como histórico e representativo de Lisboa, desde a época da presença dos mouros.

Percorrendo vias urbanas, o narrador apresentava também sua rua preferida, caracterizada por um estilo arquitetônico de sacadas e azulejos feitos de forma artesanal. O interior de algumas das casas, apontadas como exemplo de conservação, mantinha o estilo artesanal e a amplidão de espaços característicos da arquitetura da antiga Lisboa. A visita a Alfama prosseguiu com a parada na Praça da igreja de São Miguel na qual se observavam vestígios das comemorações das marchas de Santo Antônio. Lá, destacava o narrador, existia uma moradora cega que conhecia os caminhos do bairro, afirmando algumas vezes “não precisar de ajuda” para seguir até sua casa.

José Manuel concentrou também seus esforços no que chamou de “características dos moradores” apresentados como autênticos, residentes no bairro desde a infância e marcados pelo princípio de solidariedade. Velhos que não mais saiam de casa e avós que cuidavam de netos integravam a paisagem do bairro que “conservava o estilo antigo”, corroborando com a condição de local que também havia resistido ao terremoto. As condições precárias de vida dos moradores eram apresentadas como sendo uma característica de residentes com habitações minúsculas, sendo compensadas as dificuldades pelo princípio da ajuda mútua.

A festa de Santo Antônio atestava, portanto, a “identidade de Alfama” e a busca de um reconhecimento elaborado de forma paciente e permanente por moradores antigos. O bairro, nesse sentido, era também apresentado pelo guia como conservador e reticente a inovações. Citava, como exemplo, a existência de investimentos artísticos ousados e malsucedidos, como era o caso de uma obra de arte mal recebida pelos moradores que expunha moscas sobre dejetos animais. Outra tentativa mais restrita de exibição artística com reduzido sucesso havia sido empreendida por meio de teatro realizado em lavanderia coletiva.

O processo mais recente de mudança de Alfama era configurado pela presença de novos moradores jovens, os bares da moda e os investimentos na ocupação de espaços vazios que foram pouco mencionados no roteiro. A ideia de antiguidade, autenticidade e o reforço à curiosidade marcaram o relato do guia que entremeava sua fala com fatos históricos e demonstração de “conhecimento de uma Lisboa pouco apresentada nos guias turísticos convencionais”.

O reforço a singularidades e a ideia de redescoberta estão também presentes na explanação de outra forma de apresentação da cidade realizada em Fortaleza.

O GUIA DAS NARRATIVAS INSÓLITAS

Embora a existência de narradores que apresentam a turistas a história de cidades seja comum em vários contextos europeus, Jean Luc Chavant tinha uma forma especial de exercer sua profissão. Autor de guias turísticos impressos²⁷ e organizador de percursos em Lyon – França, possuía qualidades que o distinguiam dos demais profissionais.

²⁷ Ver, por exemplo, CHAVANT, Jean-Luc; NEYRET, Régis. *Lyon Méconnu*. Lyon: Éditions Lyonnaises d'art et d'histoire, 1998. 3 v.

Entre elas, destacava-se o cultivo do humor explicitado na apresentação de recantos da cidade não contidos em roteiros convencionais. O “guia de grandes bigodes” – expressão que ele próprio utilizava para ser reconhecido no primeiro encontro com grupo de turistas – cultuava sua imagem de narrador singular, contador de fatos curiosos. Semelhante a um ator de teatro, Chavent exercia a arte de contar, prendendo a atenção do público pela explanação de histórias inusitadas, por vezes inspiradas em narrativas populares acrescidas de teor pessoal imaginativo. Opondo-se, ignorando ou acrescentando fatos à história oficial, o profissional do turismo insólito afirmava não se reportar a datas ou fatos reconhecidos como verdadeiros.

Chavent valorizava acontecimentos de domínio público, frequentemente evocados pela expressão “dizem” – pronunciada de forma irônica, com a intenção de aparentar descompromisso com a “verdade” da versão transmitida ao público ouvinte.

A narrativa de Chavent, recheada de técnicas usualmente presentes em histórias infantis, pela tônica do suspense e do inusitado, pretendia expor lugares e cenários cujos detalhes eram freqüentemente ignorados. Aliás, a sua marca principal era a de apresentar ao turista uma cidade ao avesso presente em subterrâneos, cúpulas de igreja e passagens secretas abertas. Um molho de chaves que ele costumava carregar em sacola imprimia à sua posse uma raridade dos acessos associada ao poder de desbravar caminhos inusitados.

Uma rápida explanação de roteiro destinado a um conjunto de turistas, do qual tive oportunidade de participar, ilustra bem o sentido dessa forma de mostrar a cidade.

Sábado, dia 15 de maio de 2003, o grupo seguiu o caminho de apresentação do bairro Croix Rousse, a partir do ponto de encontro feito na praça de mesmo nome. A maioria de pessoas cuja faixa etária situava-se entre 60 a 70 anos, seguia o percurso a pé, detendo-se em locais escolhidos pelo guia para o desenrolar de narrativas. Na primeira parada, o narrador deteve-se para falar da estátua do idealizador de uma forma de produção da seda, só posteriormente aplicada

por industriais locais e copiada por japoneses. Chavent ironizava a pígia homenagem feita ao produtor pioneiro, com uma estátua na praça, em contraste com o descaso com sua tumba, segundo ele, “até hoje abandonada e sem a devida reverência”. Outro fato pitoresco: a produção, no bairro, de frutas frescas havia provocado na burguesia a vontade de consumi-las. Como os abastados não faziam diretamente as compras, nem frequentavam o bairro operário, mandavam as domésticas realizar essa tarefa.

Mais adiante, em outro momento de interrupção do percurso, o guia referia-se às diversas origens da cruz que dera nome ao bairro. Inicialmente era uma construção de madeira e, posteriormente, foi apropriada pela Igreja como símbolo religioso. Vários políticos tentaram capitalizar o símbolo e, entre eles, havia um com face grande e larga que escondia em sua boca uma cruz, só descoberta após a sua morte.

As histórias mesclavam fatos de conhecimento público com acréscimos construídos pelo guia, provocando risos em todos. Na realidade, a ironia continha um teor crítico às versões da história oficial, substituídas na narrativa pela valorização da cultura operária do bairro. A crítica aos “poderosos” aparecia, de forma sutil ou mais explícita, nas diferentes descrições dos monumentos ou recantos escolhidos.

Em outra parada, o narrador apresentou uma igreja submetida a inúmeras reformas, tendo em vista conter as enchentes do rio. Nas escavações, apareciam “descobertas e mistérios” que Chavent buscava comprovar com ajuda de fotos de grandes pedras e outras figuras misteriosas.

O trajeto foi percorrido com paradas e entradas em atalhos (*traboules*), cenários que, conforme a interpretação de Chavent, eram dotados de atribuições singulares com variações de gravidade ou sons inusitados, identificados inicialmente por operários construtores.

As grandes escadarias e as passagens entre edificações, feitas sem elevadores, apresentavam o uso exemplar da colina com dife-

rentes entradas que permitiam aos moradores acederem ao local de moradia por caminhos inesperados.

A última parada aconteceu na Place des Terreaux, local emblemático onde se concentram estabelecimentos administrativos e comerciais, situado no centro da cidade. Em lugar de se referir aos prédios como Hotel de Ville e Opera, usualmente percebidos como pontos turísticos de significação histórica, o narrador reportou-se a fatos curiosos sobre o seu passado traumático de praça de execuções capitais, razão pela qual, sediava inúmeros negócios malsucedidos. Lojas e empreendimentos significativos estiveram supostamente envolvidos em situações recorrentes de falência.

Outros pontos dotados de sentido esotérico aparecem fortemente no roteiro turístico de Chavent. Durante a visita feita aos *traboules*, por exemplo, o guia acessou, com seu molho de chaves, uma porta cujas inscrições em placa na entrada referiam-se à existência de uma seita.

O ambiente escuro apresentava um corredor ladeado por mesas, máscaras e imagens. No final do ambiente, havia uma espécie de altar com imagens gravadas em uma pedra, simulação alusiva, na narrativa do guia, à presença de forças malignas. A imagem de uma tumba criava o cenário feito para causar medo aos visitantes. A “pedra” havia sido carregada à força por um homem como imposição de castigo a uma falta cometida, provocando nas pessoas que à época assistiam à cena original uma situação de horror, aumentada sobretudo pelo ar de sofrimento do portador. Ao final, sob o acender das luzes, o guia desfazia a simulação de reprodução “do fato”, utilizando o recurso à fantasia: a tumba era feita de papel.

A ida ao cemitério representou outro momento de incitamento à curiosidade com reforço ao esoterismo. A tumba do Mago Philippe, no cemitério de Loyasse, apresentava inscrições de graças alcançadas e flores postas em reconhecimento àquele que era considerado curandeiro. Os testemunhos de cura estavam inscritos em placas, e o clima de estranhamento e “sensação de algo diferente” era descrito pelo guia, tendo como referência as inúmeras visitas fei-

tas ao local. Ele próprio declarava já haver sentido, ali, “impressões estranhas”. Ao término do trajeto, o narrador reiterava sua proposta de visita guiada diferente das formas convencionais de conhecimento da cidade.

A perspectiva de construção singular da narrativa de Chavent passa a compor um turismo alternativo, destinado a grupos específicos que valorizam a prática de relatos inusitados. Circunscreve-se também à memória mítica da cidade, conforme pode ser vista em um dos guias impressos, contendo roteiro de fatos e locais de apresentação da cidade: “La géographie urbaine de Lyon, avec ses constructions serrées, ses traboules, ses souterrains, son confluent, son Vieux Lyon et sa Croix-Rousse labyrinthique, inspire les chantre de la magie, au même titre que Prague et que Londres, avec lesquels Lyon formait um “triangle sacré” (NEYRET, 2000, p. 130).

Em certo sentido, a explanação opõe-se ao convencional, sem abdicar dos investimentos turísticos e das várias formas de aprovação e construção de narrativas. O registro de uma visita insólita ilustra a característica da narrativa de Chavent. O acesso ao interior da igreja era seguido da apresentação de diferentes recintos não abertos ao público. O guia, a cada momento, explicava e mostrava as visões que se tinha em diferentes alturas de longas escadarias. Portas eram abertas, dando acesso a salas que circundavam os degraus. A primeira parada, feita na escadaria, permitia a visão do altar central e das enormes pilastras que circundavam as imagens. Uma das salas tinha, na versão de Chavent, a peculiaridade do eco de um som planejado por um arquiteto, há cem anos, momento em que a inexistência de aparelhos eletrônicos demandava recursos dessa ordem. A ideia do arquiteto, segundo o narrador, era a de prestar uma importante homenagem à virgem, criando “a catedral mais bela do mundo, em estilo barroco”.

Inúmeras escadas conduziam até altas torres, das quais se obtinha a visão panorâmica da cidade. Outras portas, situadas nas torres adjacentes, davam acesso aos subterrâneos das cúpulas. Na entrada de recintos, viam-se locais apresentados como secretos,

com espaços destinados à restauração e manutenção. A enorme escultura da virgem, a partir desses acessos inusitados, deixava evidente o planejamento arquitetônico. De perto, a imagem dourada tinha mãos enormes.

O percurso pelo interior da igreja era acompanhado de histórias sobre a possibilidade de exploração de recantos ignorados por “visitantes comuns”. A visita insólita baseava-se na vista de subterrâneos das escadas, com ângulos e detalhes a partir dos quais o narrador inseria sua forma peculiar de mostrar a igreja.

Ao longo do caminho, uma porta de ferro sinalizando perigo anunciava os subterrâneos do templo. Uma alusão à presença de água, segundo Chavent, suficiente para um passeio de barco, era demonstrada pelo barulho sem visibilidade da cascata. Nesse momento, o guia mostrava fotos de objetos encontrados nas escavações. Uma grande pedra localizada por ocasião da edificação da igreja, “sem explicação racional”, sugeria a presença de muitos mistérios nos subterrâneos.

O final do percurso desembocava no centro histórico *Vieux Lyon*, no quarteirão St. Paul, situado em local caracterizado pela presença de muitos restaurantes. Antes da chegada, a passagem por um corredor, fechado a chave, além do interdito de um código, mostrava as formas antigas de residência, com acessos limitados. A antiguidade das edificações aparecia na arquitetura e no material de construções feitas de pedras. O teto enfeitado com arcos justificava o desejo de ostentação dos investidores italianos em séculos passados.

O interior dos recintos testemunhava a sua antiguidade. Um restaurante com aparência medieval, pouco iluminado e com recanto ao fundo, imitando uma gruta, finalizava a apresentação histórica do bairro. O pedido de licença para que uma brasileira pudesse entrar no recinto emprestava à visita o sentido insólito do roteiro turístico.

RITUALIDADES DA DESCOBERTA E RECRIAÇÃO DE CIDADES

As explanações sobre as visitas guiadas apontam para tentativas de recriação das cidades pelo incitamento a “descobertas” associadas a políticas culturais e investimentos turísticos. Trata-se de situações comuns a cidades contemporâneas que mobilizam investimentos associados a uma comercialização da “cultura”, incluindo imaginação de atores ou grupos locais.²⁸

O incitamento à descoberta, a perspectiva de reencantamento e a condição de exploração da cidade postos no contrafluxo dos roteiros convencionais ensejam a construção de narrativas especiais nas quais está presente a busca de outros sentidos de mobilização urbana. Estou designando por *recriação* esse conjunto de práticas e investimentos que visam a dotar os espaços urbanos de significados simbólicos, seja por meio de um discurso de autenticidade,²⁹ seja por meio de tentativas de conceder ou recuperar “historicidades” apontadas como perdidas no decurso das transformações pelas quais passou a cidade.

Se as urbes emergem estabelecendo um princípio de deslocamento, provocando migrações, reversão de tradições que induzem práticas e movimentos, as caminhadas ou os roteiros insólitos operam na revitalização de conteúdos que reiteram ou denegam formas estereotipadas de apresentação da cidade

As narrativas compostas de rituais de deslocamento operam também em um campo mais vasto de disputas simbólicas entre a forma de apresentar cidades. Considerando-se que os roteiros turísticos ocorrem no âmbito de um espaço de interesses, é possível

²⁸ Uma reflexão sobre o turismo cultural associado a uma comercialização da “cultura” e suas expressões por meio de grupos locais encontra-se em TALAVERA, Augustin. *Horizontes antropológicos*, 2003.

²⁹ O tema da autenticidade tornou-se evidente em vários trabalhos que enfocaram o turismo e seus impactos nas culturas locais. Dentre alguns dos trabalhos antropológicos, destaco particularmente o livro de KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Karen. *Destination culture: tourism, museums and heritage*. Berkeley: University of California press, 1998.

verificar o nexo de concorrências que induzem a diferentes tipos do turismo. O religioso, o voltado para práticas filantrópicas e o comercial, entre outros, apontam classificações e disputas que fazem parte de um campo no sentido atribuído por Bourdieu (1989). Nele estão presentes agentes sociais, empresas e profissionais das diversas ordens, atuando como um sistema relativamente integrado de interações sociais.

Se os profissionais do turismo insólito e outros animadores culturais justificam suas atividades como situadas fora do circuito restrito do comércio, propondo, nesse sentido, uma forma inovadora de conhecimento da cidade, não é possível identificar essas práticas fora do contexto da concorrência entre narrativas.

A razão justificadora do turismo insólito baseia-se na alteração do ritmo das visitações e na escolha dos locais, evocando uma apresentação diferenciada da cidade, servindo também como discurso de valorização do conhecimento em oposição ao denominado “turismo de consumo”. Nesse sentido, o “turismo convencional”, baseado no consumo e reiteração de ícones e monumentos, e aquele que se postula como “representativo”, voltado para o ritmo cotidiano e mais intuitivo do conhecimento, fazem parte de um conjunto vasto de percepções e práticas associadas a investimentos econômicos e simbólicos. É nesse espaço que os profissionais do turismo insólito assentam sua agenda, sugerindo outras formas de sociabilidade e singularidade a serem cultuadas em um mundo onde “tudo parece igual”.

Poderiam os profissionais do turismo, isto é, os guias, serem considerados os *flanêurs* contemporâneos, narradores da cidade?

Em Walter Benjamin (2006), o *flanêur* é o observador ao mesmo tempo encantado e crítico com as transformações que experimenta em sua cidade. O autor das *Passagens* refere-se aos sentimentos vivenciados pelo observador da metrópole, tais como medo, embriaguez, volúpia, entre outros, permeando a cidade em constante devir. Nostálgico, diante de um tempo e espaço em usual processo

de destruição, ele evoca um passado que abriga a imagem onírica e objetiva do presente.

Os profissionais do turismo *insólito* e os programadores culturais da memória citadina, seguindo essa perspectiva de análise, na sua tarefa de “reencantar” os turistas, tentam reproduzir a experiência de alegoria do *flanêur*. Estariam, no entanto, talvez mais comprometidos com o onírico da “redescoberta” do que com o despertar da população para uma condição crítica quanto às transformações do espaço urbano.

Os profissionais do turismo *alternativo* são como novos narradores que buscam diversificar suas atividades denegando, de alguma forma, seu caráter de mercado. A eufemização das relações de mercado transfoma a prática em uma espécie de encantamento do mundo.

Os profissionais do turismo alternativo podem também ser reiteradores de mitos e inventores de tradições no sentido empregado por Hobsbawm (2002). A narrativa em detalhes da “história” da cidade, apontando o que ela foi e o que dela se esconde pela ação corrosiva da transformação urbana contribui para a formação de alegorias entre passado e presente, não comprometidas com o sentido temporal objetivo.

Sobretudo os profissionais que se autointitulam produtores do turismo alternativo buscam passar aos visitantes a imagem da cidade fantástica. Priorizam, a exemplo de Chavent, a apresentação de lugares de seitas, supostamente dotadas de mistérios, evocando o mito da metrópole ameaçada por forças ocultas, em contraste com a racionalidade planejada. Os guias insólitos buscam, no visitante curioso e enfastiado de seu local de origem, o encontro ideal entre cidade real e cidade imaginada, construindo mapas alternativos e narrativas não habituais. Contribuem para uma exploração topográfica da cidade, reconstituindo antigos rios, florestas e labirintos característicos de um tempo que já não é, mas se mantém como ruínas da memória iluminada pela voz do narrador.

Da perspectiva dos profissionais do turismo *insólito*, a especialidade de sua narrativa dirigida a um grupo de “visitantes” especiais simbolizava um conhecimento experimental capaz de reeditar o sentido de descoberta do espaço urbano, com base em emoções partilhadas. A ritualidade da visita guiada era percebida como um percurso também didático, contendo descrições nas quais se mesclam explanações históricas, imaginários e relatos baseados em fatos cotidianos.

O importante a realçar é o fato de que os roteiros e percursos construídos sob essa forma de recriação de narrativas citadinas são indutores de táticas e estratégias de uso do espaço urbano que produzem invenções e especializações profissionais. Demonstram as possibilidades de instituição de narrativas em seu paradoxo de homogeneização e diferenciação, próprias de roteiros turísticos e culturais.

A reiteração de narrativas por meio de rituais de apresentação destaca as visitas a localidades ou circuitos turísticos como expressão de reconhecimento de lugares e confirmação de seu caráter diferencial. A perspectiva de que os rituais põem em relevo e justificam o que é usual na sociedade (PEIRANO, 2003) faz pensar sobre a existência de certa estrutura que confere sentido às práticas de visitação.

As visitas ocorrem em um contexto de visões de mundo partilhadas, menos por uma cultura de base comum e mais pela condição moderna de turistas que portam uma linguagem universal baseada na busca de lugares desconhecidos. Nesse sentido, as palavras são atos (AUSTIN, 1970), modos de afirmação de lugares e símbolos explicitados no instante da visitação: o exercício do andar, olhar e, em algumas situações, tocar objetos que passam a ter uma dimensão de sagrado.

A narrativa sobre lugares implica atos performativos, supondo, na apresentação, a consequente confirmação de que, de fato, o lugar deve ser digno de conhecimento e merece ser visitado. As visitações como “narrativas em ato” supõem sequências ordenadas (caminhadas, paradas, escritos, registros fotográficos, contemplação, entu-

siasmo, emoção), mostrando graus variados de formalidade, estereotípia e repetições. Os participantes experimentam uma performance de escuta e concessão da palavra ao guia, respondendo várias vezes em uníssono, às suas perguntas com opiniões sobre os locais visitados. O valor de culto que Benjamin supõe desaparecer, substituído pelo valor de exposição, é reposto, de alguma forma, nas práticas de visitação que aliam contemplação e uso, sentido tático e ótico.

Os rituais podem ser vistos como atos de sociedade, na perspectiva de Durkheim (1989), nos quais são reveladas visões dominantes do mundo. Os rituais de visitação referem-se a uma temporalidade condizente com o fluxo moderno do ir e vir, acentuando objetos e lugares dotados de notoriedade que fazem da cidade um lugar de sociabilidade itinerante. A instituição de profissionais, os guias, de materiais impressos, transportes e a existência de um público com itinerário e roteiro corroboram para a colocação da cidade no contexto dos lugares a serem conhecidos.³⁰ Versões sobre o “bom turismo”, classificação de espaços e hierarquias emergem desse contexto amplo de práticas sociais no qual estão inseridas as narrativas compostas por um conjunto híbrido de práticas, discursos e conteúdos culturais que informam deslocamentos contemporâneos. Ao se conceber a cidade como texto, pressupõe-se que ela se dá a ver, a se decifrar, vendo o espaço urbano como um conjunto de sistemas de significação (GEERTZ, 1989).

Os guias e catálogos podem ser vistos como modos específicos de “contar a história da cidade” e firmar elos entre o passado e o presente. Ressalta-se, nessa perspectiva de análise sociológica, uma metodologia de observação que pode ser ampliada a múltiplas experiências urbanas. Embora Berlim traga a peculiaridade da nitidez dos conflitos políticos e ideológicos, constituindo-se um tipo ideal weberiano de disputa entre espaços, outras experiências urbanas po-

³⁰ A ideia do lugar turístico como construção cultural encontra-se desenvolvida na pesquisa de Castro (2006) sobre as imagens do turismo no Rio de Janeiro. O autor trabalha as transformações históricas da cidade e seus efeitos nas formas de apresentação de narrativas.

dem explicitar questões semelhantes. Nesse sentido, guias turísticos e catálogos podem ser percebidos como mapas de representações da cidade e de sua inscrição no tempo.

As narrativas não se reduzem a discursos, sendo os rituais uma das expressões práticas de reiteração das formas de apresentar e representar as cidades. Nesse sentido, foram destacadas na pesquisa as visitas, os circuitos turísticos como modo de reconhecimento de lugares, também articulados a práticas de intervenção.

Os rituais de visitação repõem um tempo e um sentido de contemplação. A alternância entre a escuta e o silêncio afirma a importância e a distinção do lugar visitado, tornando os intervalos entre pontos turísticos um “repouso” ou passagem para um novo objeto ou lugar a ser conhecido.

A perspectiva de que os rituais põem em relevo e justificam o que é usual na sociedade faz pensar sobre a existência de um certo ordenamento que confere sentido às práticas de visitação.³¹ Uma observação ao longe de um grupo de turistas, seguido por um guia que explica “a história do lugar”, sugere registros fotográficos e completa o circuito de sua missão de apresentação da cidade, sua percepção de tempo e espaço acompanhada de linguagens baseadas no apelo a curiosidades e desejo de conhecimento por parte do público.

As visitas ocorrem com participantes cujas visões de mundo são construídas pela condição moderna de turistas, portadores de algo semelhante a um código partilhado. A língua inglesa, na maioria das vezes opera como mediador universal das diferenças, tornando os integrantes do grupo alunos nivelados pela busca do máximo de conhecimento possível em um tempo limitado.

A evocação de um tempo longínquo ou a alusão a momentos históricos específicos, exemplificados em ruínas ou sítios considerados históricos, conferem uma nova atribuição simbólica ao passado que readquire sentido no presente. Muita embora as representações e práticas efetivadas no contexto urbano se liguem à lógica das inter-

³¹ Sobre os rituais, ver Peirano (2003).

venções e ao lugar ocupado por distintos atores sociais, é importante também pensar nas significações imaginárias que moldam o próprio conceito de cidade.

Contra a ideia de símbolo puro já criticada por Peirce (1998), os lugares e objetos observados e visitados ligam-se à hierarquia de valores dominantes apropriados e ressignificados, contribuindo, assim, para legitimar o lugar turístico.

Se a cidade pode ser lida como texto, o espaço urbano condensa um conjunto de narrativas a serem decifradas, um enigma sociológico a transitar entre o imaginário e o conjunto de práticas sociais. Investigações sobre guias turísticos e práticas que se efetivam em torno desses materiais constituem, portanto, excelente oportunidade para pensar representações e mobilidades espaciais do mundo contemporâneo.

A análise metodológica dos guias impressos supõe também uma desconstrução desses materiais verificando-se de que forma eles foram produzidos e como estão associados a processos históricos de mobilidade espacial. Uma pesquisa sobre esse tema permite fazer comparações espaciais e históricas, apontando modos de narrar as cidades associados a padrões culturais variados. A análise dos guias revelou, enfim, que mais do que fontes práticas de orientação eles são também representações sobre modos de consumo na cidade. Evocam temporalidades e modos de sociabilidade que caracterizam o viver contemporâneo dos deslocamentos.

A CIDADE COMO DISCURSO: EXAMINANDO SLOGANS DE CAMPANHA ELEITORAL

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la em cidade ideal, mas, enquanto construía seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro (CALVINO, 1991, p. 32).

A descrição de Calvino chama atenção para as idealizações ou modelos de cidades que se sucedem no tempo, confrontando momentos de inflexão advindos do contraste entre o ideal e o real. Ela faz parte do acervo de narrativas que reproduzem a complexidade das projeções feitas para as cidades, contrapondo, a partir de vários símbolos, as tensões entre o que seria da ordem do racional ou matéria dos sonhos. São cidades imaginárias que comportam outras cidades, duplicam cenários e constituem tema de narrações enge-

nhosamente construídas e espelhadas no império mongol. O autor, em seu belo livro, empresta personalidade às cidades que têm nome de mulheres e parecem, antes de tudo, existir em vivas pulsações temporais e espaciais. A obra é brilhantemente trabalhada no artigo de Becker (2009), que, reconhecendo a força literária do texto, acresce a essa perspectiva a descrição de aspectos gerais da vida urbana descritos por meio de parábolas.

O livro de Calvino inspira as reflexões aqui presentes, considerando-se as cidades como articulação de situações vividas e projetadas em diferentes tempos e circunstâncias históricas. O pressuposto inicial da investigação é o de que os discursos de campanha acionam esse contraponto sugerindo possibilidades de pesquisa sobre a “cidade real” e a “cidade prometida”.

Nessa parte do livro, examino os momentos de campanha eleitoral municipal como situação na qual os discursos sobre a cidade emergem com intensidade. Verifico como, por meio de discursos, afirmam-se temporalidades e promessas ao mesmo tempo em que determinados lugares citadinos são apontados como problemáticos e dignos de intervenção.

Especialmente em momentos de eleições municipais, as cidades constituem matéria-prima dos discursos geralmente portadores de críticas e versões idealizadas de gestão municipal. É possível pensar que uma cidade em campanha para escolha de seu dirigente é dotada de visibilidade e avaliação, sendo classificada ou designada de maneiras diferentes, conforme os vários interesses estratégicos em jogo.

Em tais circunstâncias, a cidade é idealizada, nomeada por suas carências, pela visibilidade de suas obras e mapeada pelos rituais que circunscrevem nova cartografia simbólica, capaz de articular temas que revelam as diferentes apropriações do território citadino em campanha eleitoral. Talvez pudesse ser dito que as campanhas políticas nos pleitos municipais evocam o sentido de uma territorialidade simbólica. Está em jogo a ideia de “uma cidade a ser recons-

truída”, ou que terá suas obras continuadas por alguém que receberá das mãos de seus moradores o passe legítimo de uma gestão.

Na realidade, as campanhas eleitorais, especificamente as municipais, evocam uma temporalidade,³² que situa as cidades como alvo de atenções repartidas entre um antes – momento da crítica – e um depois – instante da promessa. As disputas eleitorais são também indutoras de uma morfologia dos espaços recuperados sob a óptica da revalorização de zonas periféricas em articulação com zonas centrais.

As cidades constituem pontos de referência das campanhas eleitorais a partir de várias perspectivas que pretendo explorar ao longo das reflexões presentes no texto. Destacam-se, principalmente: a cidade como campo de investimento simbólico, como classificação e apropriação de espaços estratégicos de campanha eleitoral, os rituais que imprimem uma cartografia de espaços diferentes da segmentação que se processa na vida cotidiana e a “linguagem” das obras e edificações urbanas como nova constituição de eficácia e visibilidade. A pesquisa explorou o conjunto desses aspectos acionados por diferentes candidaturas, buscando analisar pontos convergentes e simbologias típicas do que poderia ser nomeado de “imaginário cidadino de campanha”. A hipótese fundamental desenvolvida foi a de que as cidades, além de serem projeções de relações sociais, como diz Lefebvre (1992), são também alvo de significações imaginárias ou discursos que se revelam na forma como são pensadas, definidas e classificadas.

As campanhas políticas mobilizam símbolos sociais e ideológicos que se articulam em torno da construção de uma imagem de cidade. Seja na acentuação de “sua história”, na promessa de gestão das desigualdades ou acenos à participação popular, as eleições possuem a marca dos ritos de passagem. Elas mobilizam, teatralizam e

³² Para uma discussão sobre o tempo da política, ver especialmente PALMEIRA, Moacir. Política, facções e voto. In: GOLDMAN, Marcio; PALMEIRA, Moacir (Org.) *Antropologia, voto e representação política*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1986.

põem em discussão a distância que separa o eleitor comum de seu representante, quebrando o silêncio, já apontado por Bourdieu (1989), sobre os mecanismos sociais que definem a esfera da representação política. Com efeito, um “imaginário citadino de campanha” caracteriza-se também por expressar uma disputa pelo domínio da cidade e pela afirmação da capacidade de administrá-la de modo eficiente.

A pesquisa³³ baseou-se principalmente, mas não com exclusividade, no acompanhamento sistemático de candidaturas à prefeitura das cidades de Fortaleza, Natal e Maceió, caracterizando-se essas últimas por terem a especificidade de duas candidatas disputando o segundo turno. As investigações,³⁴ inicialmente dirigidas para as estratégias eleitorais de postulantes à chefia do Executivo municipal, voltaram-se, também, para entender as linguagens alusivas às cidades, presentes em documentos, *slogans*, programas televisivos e rituais condensadores de todo um conjunto de símbolos que expressavam disputas em torno do domínio dos espaços, da memória e da identidade das cidades.

Em termos de organização e exposição das ideias, a pesquisa enfatizou inicialmente as representações sobre a cidade, difundidas em veículos de propaganda eleitoral, principalmente a televisão; em seguida, abordou alguns dos rituais mais significativos de campanha, tais como caminhadas e comícios, reunindo subsídios para analisar as principais projeções e conflitos simbólicos que envolvem a cidade em tempos de disputa eleitoral.

³³ Trata-se de pesquisa realizada em 1996, contando com apoio de bolsa de pesquisador do CNPq e bolsas de estudantes do programa de iniciação científica - PIBIC.

³⁴ A coleta de dados consistiu no acompanhamento de notícias de imprensa, programas televisivos de campanha, panfletos e outros veículos de propaganda eleitoral. Incluiu, também o acompanhamento sistemático de rituais e entrevistas feitas com candidatos e coordenadores de campanha.

INVESTIMENTOS SIMBÓLICOS

As cidades com seus dilemas e utopias têm sido palco de representações discursivas em várias dimensões criativas da vida social. Desde a mitologia religiosa que separa as cidades malditas (Sodoma, Gomorra), das redentoras (Jerusalém, Roma), passando pela cidade justa de Platão ou as tenebrosas dos contos de Edgar Allan Poe, observa-se que o espaço urbano condensa um conjunto de significações imaginárias. No contexto mais recente da chamada pós-modernidade, as cidades aparecem habitadas por novas dinâmicas de violência e poder reveladas nas formas de sociabilidade e nas diferentes expressões culturais (HARVEY, 1993).

Na escrita literária, nas interpelações de planejadores e na reflexão filosófica, encontram-se modelos de constituição das metrópoles que aparecem como espaços paradigmáticos de sociedades em variados momentos. Assim, as cidades com seus temores, com aceitos de liberdade ou opressão ocuparam parte significativa do pensamento social, permeando não somente as reflexões de pensadores e pesquisadores especialistas, mas envolvendo também aqueles que tomavam por tarefa dirigir os seus destinos.

O imaginário sobre as cidades evocado em diferentes situações constitui um rico caminho analítico para se pensar o modo como as circunstâncias históricas viabilizam projeções de sociabilidade urbana, sendo o passado ou o futuro as fontes de referência a partir das quais se pensa o “paraíso perdido” ou a “construção da nova sociedade”. Contemporaneamente, um dos aspectos que vão configurar a perspectiva de cidade idealizada é a possibilidade de assumi-la como projeto de gestão. A cidade emerge como sujeito político supondo, na concepção de Castells (1996), a vigência de atores capazes de intervir e definir práticas coletivas com base em decisões democráticas.

A cidade aparece também como campo articulado de interesses econômicos e tecnológicos. Sendo assim, emerge uma revalorização de espaços internos às metrópoles que passam a ser con-

sideradas como fontes de investimentos vindos de vários campos da atividade social. É nesse contexto que se revela a cidade-síntese que, de acordo com a pesquisa de Ribeiro e Garcia (1996), feita em Curitiba, expressa um território articulado de práticas e interesses econômicos e políticos, acompanhados de investimentos simbólicos que lhe servem de suporte.

Imagens da cidade a serem consumidas são também indu-
toras de especializações que atuam como amostra de “vocações”.
Surgem, assim, as cidades turísticas, aquelas voltadas para o tra-
balho, as cidades da cultura, entre outras. As cidades contemporâneas
parecem, portanto, expressar de modo mais nítido um conjunto de
intervenções e campo de disputas simbólicas. No âmbito das cam-
panhas eleitorais municipais, são acrescidas novas disputas.

As cidades comumente evocadas em campanhas eleitorais
aparecem como potenciais objetos de uma intervenção política,
sendo apropriadas como símbolo de poder e campo de investi-
mento simbólico. Por conseguinte, a gestão da cidade não é mais
vista como dependente de ações governamentais de caráter nacio-
nal, mas espaço relativamente autônomo de afirmação do poder
local; espaço agora definido por um conjunto de significações e
classificações.

O momento de campanha eleitoral é particularmente profuso
de discursos sobre o espaço urbano, e não seria exagerado afirmar
que os pleitos municipais põem as cidades na vitrine, com exposi-
ções que oferecem ao público tanto as imagens de enalteci-
mento como as de depreciação. A cidade dissecada em seus espaços de mu-
dança, deterioração, violência, desigualdade, harmonia e felicidade
aparece como um caleidoscópio que emerge por meio de rituais dis-
cursivos, presentes em diferentes momentos da campanha eleitoral.

Uma exposição rápida sobre as referências feitas às cidades
nos programas televisivos das diferentes campanhas eleitorais sub-
sidia o desenvolvimento das reflexões sobre as diferentes imagens
evocadas nesse momento.

A CIDADE CARTÃO-POSTAL

Destacam-se, por ocasião da abertura de programas televisivos, imagens associadas à natureza e ao cotidiano das cidades, atuando como pano de fundo para apresentação dos diferentes candidatos. São imagens idílicas, mostrando pontos turísticos de teor paisagístico acompanhadas de música dos candidatos, assinalando elementos associativos entre o potencial representante e sua cidade. Outras imagens de trabalhadores, populares ou profissionais de artesanato típico de cada cidade constituem como uma apresentação panorâmica do local, exemplificado na mulher rendeira em Fortaleza, pescadores em Natal e Maceió e crianças identificadas com o que se apresenta como sendo a expressão mais significativa dessas diferentes localidades. São imagens que não se resumem à abertura de programas televisivos, funcionando também como entremeios entre os discursos e o arremate dos programas.

A cidade é figurada em programas eleitorais televisivos, por meio de imagens paisagísticas da natureza, crianças sorrindo, pessoas trabalhando, apontando o conjunto de alusões à vida cotidiana que dão a ideia de que existe uma “natureza citadina” a ser recuperada em seus símbolos, contendo valores e tradições por mãos hábeis e comprometidas com a responsabilidade política.

No Programa Eleitoral da candidata cearense pelo PSDB, em 1996, Socorro França, o nome Fortaleza aparece lentamente junto a imagens de jangadas, rendeiras, crianças, ponte metálica, pôr-do sol, seguidas da descrição de propostas de intervenção. Imagens da natureza evocadas para “mostrar a cidade” são também comuns em Natal e Maceió, no mesmo período, transformando o mar, as ruas, as praças em verdadeiros ícones que lembram cartões-postais.

O conjunto de cenas, atores e músicas dá o sentido de um espaço e um tempo inaugural. Tudo se passa como se a tela redesenhasse a imagem da cidade. A terra apresentada é fértil de potencialidades. É a cidade que todos “conhecem” e com a qual se “identificam”. Trata-se de uma imagem idealizada que supõe, de

um lado, a devolução da cidade a um caminho supostamente verdadeiro, desviado por administradores incompetentes. Essa dimensão de natureza e cotidiano representa um imaginário de cidade feliz semelhante às utopias ligadas à *pólis*, analisadas por Gilbert Dubois (1995) ao se referir à valorização de estados primitivos da sociedade integrando e reconciliando natureza e civilização.

As cidades nordestinas destacam-se nos programas eleitorais analisados pelo recurso a belezas naturais. É o por-do-sol, são as ondas do mar, arquivos iconográficos e cenários típicos que irão construir a estética de variados programas, mesclada com outras imagens que, em oposição, apresentam o lado mais obscuro da cidade.

A relação entre cidade e natureza é fruto também de intervenções simbólicas que antecedem as campanhas políticas. O incentivo a supostas vocações turísticas vem mobilizando uma estética de espaços paisagísticos veiculados em diferentes circunstâncias, nas quais se torna necessário apresentar o lado mais atrativo e positivo das cidades. As imagens, nesse sentido, atuam à moda dos estereótipos que cumprem missões semelhantes a hinos ou bandeiras. O investimento dos meios de comunicação nessa forma de consumo das cidades analisadas evidencia-se por meio de novelas e propagandas de turismo.

É importante ressaltar o fato de que a exposição de imagens que visa a apresentar a “geografia da cidade”, dando um tom de leveza aos discursos e denúncias, data do início da década de 1980. Em substituição à densidade de discursos políticos marcados por análises de conjuntura, as novas imagens recuperam símbolos que atuam como atenuantes das mensagens mais explicitamente ideológicas. Entretanto, as imagens de apresentação da cidade constituem uma politização dos postais citadinos, agora colocados como telas nas quais se circunscrevem os discursos dos diferentes candidatos. As cenas de denúncia a respeito dos problemas urbanos que se seguem naturalmente às imagens de teor paisagístico atuam como contraponto, induzindo à seguinte indagação: como e quem tem condições de preservar o cartão-postal?

CAMPANHA POLÍTICA EM METRÓPOLES

Luzes, cores e sons. Uma campanha política pode ser descrita como uma imensa coreografia que atravessa o cotidiano das cidades e altera os espaços variados de execução de rotinas. Circunscrevendo-se em um momento específico, “o tempo da política”, como bem explicitaram Palmeira e Heredia (1995), é marcado pela ritualidade, pelas classificações, delimitação de fronteiras e por disputas em torno de um lugar de representação.

Se nas pequenas cidades os antagonismos dividem fronteiras mais fortemente estabelecidas, nas grandes cidades, as campanhas políticas têm a difícil tarefa de construir zonas de legitimidade que se conformam social e espacialmente. Os rituais ocorridos na periferia, nas praças e outros locais estratégicos, expressam a busca de adesões grupais, que pode ser interpretada como antídoto do anonimato urbano que acompanha a figura desconhecida do “eleitor”.

O deixar-se conhecer, o aperto de mão, enfim, as estratégias promotoras da “intimidade com o candidato” informam que as campanhas políticas nas metrópoles configuram-se como rearranjos de espaços simbólicos, carreando a tentativa de retorno às sociabilidades primárias. Assim, uma campanha política caracteriza-se por uma heterogeneidade de registros: linguagens difundidas em diferentes veículos, rituais que se sucedem e imagens que primam pela eficácia estética. Observa-se, nesse sentido, a mobilização de símbolos sociais e ideologias.

Os diferentes discursos referentes a propostas programáticas fundamentam-se principalmente, na descrição de problemas urbanos, geralmente nomeados de “carências sociais”.

Exemplos de problemas referentes a saúde, educação, moradia, transporte e desemprego, entre outros, são mencionados com frequência, justificando proposições variadas de intervenção. Trata-se de apresentar a cidade em seus dilemas cotidianos, responsabilizando direta ou indiretamente as gestões municipais anteriores pela situação evidenciada em números, ou imagens acompanhadas

de depoimentos de setores sociais despossuídos de bens econômicos e culturais. A visibilidade das carências sociais, mostradas em discursos, exemplificada em imagens, funciona como denúncia, inicialmente utilizada por partidos de esquerda e depois assimilada como parte integrante da retórica eleitoral em seu conjunto.

A apresentação de “problemas sociais” é dirigida a um público amplo, no caso dos programas televisivos, incluindo ainda aquele específico de bairros onde se realizam comícios. Os bairros mais destituídos de infra-estrutura são apresentados como exemplos concretos e próximos de ineficiência administrativa e gestão não igualitária de recursos.

A narrativa de fatos que comprovam situações variadas de pobreza e carências sociais de ordens diversas tenta, igualmente, demonstrar, para o grande público, o conhecimento que o candidato tem dos problemas e perspectiva de solução. Assim, “conhecer os problemas do povo” é identificar suas demandas e ouvir desabafos, verificando, no próprio local, o drama de famílias que sofrem os efeitos das desigualdades sociais.

Eis alguns exemplos de apresentação de problemas recorrentes nas cidades pesquisadas:

- Deterioração do centro da cidade – Fortaleza, Maceió;
- Deficiência de transporte urbano – Fortaleza, Natal, Maceió;
- Violência e ausência de segurança – Maceió, Fortaleza;
- Deficiência habitacional – Fortaleza, Natal, Maceió.

Os problemas apontados como sintomas de desigualdades e da falta de empenho administrativo são típicos de centros urbanos metropolitanos que experimentaram intenso crescimento recente, acentuando diferenças sociais traduzidas no acesso desigual aos bens de consumo coletivo. Nesse sentido, torna-se importante uma breve caracterização das cidades avaliadas na época da pesquisa.

Natal, à época, com uma população de aproximadamente 668.119 habitantes, tem suas atividades produtivas voltadas para co-

mércio, indústria de confecção e turismo. Entre essas atividades, o comércio ocupa espaço significativo com 20.360 estabelecimentos. De tradição oligárquica, é uma cidade dominada por alternância de hegemonias políticas tradicionais representadas pelas famílias Alves e Maia. A vitória, no primeiro turno, das candidatas Fátima Beserra, do PT, e Vilma Maia, do PSDB, representou uma situação de ruptura com forças políticas tradicionais, o que provocou, no segundo turno, o embate inédito entre duas mulheres disputando a direção da prefeitura.

Maceió, de tradição também oligárquica, tem como base de sua riqueza as usinas de cana-de-açúcar, além de indústrias e comércio. Com uma população pouco maior do que a de Natal, 703.096 habitantes, Maceió retira parte de sua renda interna do setor turístico, bastante desenvolvido nos últimos anos. Reproduzindo, de forma inédita, a situação de Natal, Maceió levou ao segundo turno duas candidatas com trajetória em movimentos de esquerda: Kátia Born (PSB) e Heloísa Helena (PT).

Das três cidades, Fortaleza figura como a de maior densidade populacional, com mais de dois milhões e meio de habitantes e riqueza concentrada nos setores comercial e turístico. Esse último representa uma das maiores fontes geradoras de renda, sendo espaço de investimentos públicos de natureza municipal e estadual. Modificações políticas nas últimas décadas do século passado, que marcaram rupturas com oligarquias tradicionais nomeadas de “coronéis”, produziram discursos de que a cidade precisaria adaptar-se aos “novos padrões de modernidade”. Uma expansão crescente de equipamentos urbanos vem marcando a vida de Fortaleza nos últimos anos, provocando a construção de uma imagem de cidade em decurso de modernização e desenvolvimento. Os discursos políticos de campanha são permeados por essa concepção que impõe a cada candidato a defesa ou ataque à lógica de empreendimentos considerados imprescindíveis ao vigor dos tempos modernos.

Não obstante as diferenças nos setores sociais, econômicos e políticos que caracterizam as cidades de Fortaleza, Natal e Maceió,

os antagonismos sociais são similares. Em Fortaleza, os contrastes sociais enunciam-se na oposição radical entre a “cidade dos ricos” e a “cidade dos pobres”, exemplo também recorrente nos demais discursos de campanha eleitoral que buscam explicitar os espaços de contraste presentes, sobretudo nos temas relativos a saúde, educação e habitação.

Não é, entretanto, somente a ausência de serviços urbanos, em sua objetividade, que resulta no discurso denunciador. O momento eleitoral funciona como um acerto de contas ou renovação de um pacto entre eleitores e representantes, só efetivamente dado a público nesse momento. Definir o que a cidade não é, seja por desvio de sua “natureza próspera” ou pela “falta de vontade política” dos seus governantes, dá subsídios a discursos que enfocam o tema das carências sociais, geralmente acompanhado de proposições de mudança.

No contraponto entre a cidade bonita e seus contrastes sociais, emerge o espaço da crítica e da cobrança. As diretrizes gerais do Programa do PT, da candidata Fátima Beserra, acenaram nessa direção: “Natal, cidade da Luz, bela e risonha, esconde um quadro chocante, marcado pelo contraste entre a pobreza da maioria de seus habitantes e a enorme concentração de riqueza nas mãos de poucos. Este é o saldo do conservadorismo, do egoísmo e da indiferença das elites que nos têm governado”.

Em uma perspectiva de discurso semelhante, a candidata cearense Socorro França – PSDB, publica material de campanha intitulado “Reunindo forças contra as injustiças”:

No contato direto com as comunidades mais pobres da cidade, onde se encontram as maiores carências, Socorro França marca seu protesto contra o distorcido modelo de distribuição dos serviços públicos em Fortaleza. E conclama a união de todos contra a injustiça social.

Carências sociais, contrastes, pobreza e ausência de bens coletivos de consumo são elementos que deram sustentáculo ao discurso

de candidatos de diferentes facções partidárias. É possível dizer que o tema das carências sociais é o significante mais recorrente nas diferentes campanhas, solidificando os valores relativos à capacidade administrativa e à competência como elementos promotores de diferenciação entre os candidatos.

As referências presentes nos discursos não são somente típicos de cidades nordestinas, sendo, também, observadas em diferentes capitais brasileiras caracterizadas por problemas de desigual distribuição de renda. É importante ressaltar, no entanto, que a alusão à existência de problemas sociais não implica o sentimento nostálgico de impotência. Ao contrário do desencantamento próprio da literatura de Benjamin e Baudelaire, marcada pela impossibilidade de reação aos efeitos sem retorno da modernidade, os discursos de campanhas políticas são acenos permanentes a possibilidades de mudança. Nesse caso, o desencantamento é substituído pela esperança não apenas baseada em discursos, mas também fundada pela “comprovação” da capacidade de realizar intervenções – as obras urbanas. As interpelações baseadas na valorização da cidadania e participação utilizadas mais fortemente por partidos de oposição mobilizam as esperanças de mudança nas formas organizadas e associativas da sociedade civil. Nos diferentes programas eleitorais, a apresentação de símbolos referentes à cidade foi acompanhada, também, dos discursos que tentavam comprovar uma potencialidade de atuação política capaz de construir um futuro diferente. Para produzir tal efeito, o candidato aparece junto a artistas e populares em multidão, construindo a perspectiva de um cenário que se apresenta como um vir-a-ser.

A LINGUAGEM DAS OBRAS E EDIFICAÇÕES URBANAS

Nas eleições pesquisadas, a grande marca dos argumentos em torno de problemas urbanos referiu-se à necessidade de realização de obras, vistas como parâmetro da boa administração. Uma linguagem

corporificada nas edificações apontou a prova de que as “realizações” tinham seu estatuto de objetividade verificável por qualquer cidadão.

A “linguagem das obras” substituiu o descrédito na retórica oposicionista que marcou as eleições do período de reconstrução democrática. A credibilidade política, materializada, sobretudo, no ato de “fazer”, serviu de tema à campanha do candidato Juraci Magalhães, cujo *slogan* estava contido na frase: “Juraci faz”. Trata-se de um argumento baseado na eficácia, como prova irrefutável de competência, que cria um referencial importante para diferentes candidaturas. Mesmo os candidatos de oposição, ao criticarem as obras como expressão de privilégios de alguns, desde que beneficiavam principalmente bairros mais favorecidos, não conseguiram sair desse significante já legitimado do “fazer” como expressão de uma gestão competente. A campanha eleitoral de Juraci Magalhães foi das mais expressivas no País, no sentido de mostrar, com maior fidedignidade, a recorrência a edificações urbanas realizadas em seu primeiro mandato, como forma de capital político. Trata-se, portanto, de um exemplo paradigmático importante a ser discutido.

“JURACI FAZ”

Juraci Magalhães,³⁵ representando o PMDB em 1996, nas eleições municipais de Fortaleza, candidatou-se com a preferência, espontânea, de 45% do eleitorado e 68% por pesquisa estimulada (jornal *O Povo*, 18/7/96). O alto percentual de preferência do candidato do PMDB originou, entre seus adversários, o discurso da ida

³⁵ Havendo disputado o cargo eletivo, pela primeira vez, em 1988, como candidato a vice prefeito pelo PMDB, Juracy assumiu a prefeitura, no mesmo mandato, após a eleição de Ciro Gomes para Governador. Tornou-se conhecido por realizar investimentos urbanos dotados de grande visibilidade, tais como asfaltamento de ruas, viadutos, terminais de transporte coletivo, entre outros. Conseguiu assegurar a eleição de seu sucessor, no mandato seguinte, que deu continuidade a seu trabalho incrementando seu capital político para as eleições seguintes de 1996. Representava uma força alternativa à liderança do PSDB, concentrada, sobretudo, nas figuras de Tasso Jereissati e Ciro Gomes.

ao segundo turno. A campanha teve então essa tônica, promovendo entre os candidatos adversários uma potencialidade de futura coligação e união das críticas dirigidas ao maior adversário.

Os programas televisivos, veiculados no horário eleitoral gratuito, apresentavam com frequência o candidato respondendo entrevista simulada, cujo conteúdo referia-se, em sua maioria, à construção de equipamentos urbanos. Como recurso metafórico, dois jogadores de futebol eram apresentados. Um, que anunciava o que iria fazer, e outro, que efetivamente fazia gols. O quadro apresentado sugeria que o telespectador iria também “fazer” a sua escolha.

Diferentes programas televisivos apresentavam um quadro denominado “Você faz”, no qual populares apontavam as “qualidades” do ex-prefeito e candidato, justificando, desse modo, sua escolha eleitoral. As obras mais conhecidas pelo público eram aí mostradas: viadutos, hospitais, terminais de ônibus e praças.

Uma temporalidade anunciada por meio de um “antes e depois” sinalizava as mudanças ocorridas na cidade desde a primeira gestão do prefeito, iniciada em 1990. A campanha do candidato cearense mobilizou sua força em diferentes espaços dos meios de comunicação pela demonstração exaustiva de realizações urbanas. Uma declaração feita a jornalistas sintetiza bem sua estratégia política: “O povo absorveu meu jeito de fazer política. Primeiro faz e depois mostra” (jornal *O Povo*, 4/10/96). De fato, o candidato do PMDB durante a campanha esmerou-se em divulgar as duas mil e quinhentas obras, incluída a recuperação de bairros e pracinhas.

“VILMA FEZ E VAI FAZER MUITO MAIS”

A referência a obras realizadas como sinal de credibilidade política aparece também claramente, na campanha política de Natal em 1996, em uma disputa acirrada no segundo turno entre as candidatas Fátima Beserra, do Partido dos Trabalhadores – PT, e Vilma Maia, do Partido Socialista Brasileiro – PSB. A frase de Vilma Maia “Quero transformar

Natal em canteiro de obras” ilustra a busca de legitimidade, figurada em ações consideradas concretas e, portanto, dignas de um reconhecimento a ser materializado pelo voto.

A candidata Fátima Beserra, por outro lado, foi apresentada na televisão, no programa eleitoral de Vilma Maia, como incapaz de governar a cidade por conta da sua “inexperiência administrativa”. A título de exemplo, a apresentadora do programa televisivo do horário eleitoral gratuito inicia sua fala dizendo: “as melhores obras de Fátima foram”. O silêncio posterior e o ar de interrogação antecedem a resposta já prevista pelo público ouvinte: “não sei”. Faixas em comícios portando a frase “Vilma Maia fez 3.000 obras” constituem um exemplo também indicativo de intervenções urbanas como forma de capital político. A capacidade administrativa fundamenta-se, assim, no argumento da experiência: “Vilma fez e vai fazer muito mais porque conhece como ninguém os problemas da cidade”. Na realidade, a candidata do PSB³⁶ não é estreante na campanha municipal de 1996.

Valendo-se de sua experiência como prefeita, Vilma apresenta-se na campanha para eleições municipais de 1996 como “administradora competente, prefeita experiente, guerreira e corajosa” no trato das questões políticas, além de “mulher de palavra”. Nesse sentido, constrói seu discurso de oposição dirigido ao prefeito Aldo Tinoco e ao governador Garibaldi Alves, chamando atenção tanto para a sua participação em obras da Cidade, como os atributos de um passado político.

As declarações do tipo “Vilma fez e vai fazer muito mais” ou “Vilma já foi prefeita de Natal, conhece como ninguém os proble-

³⁶ Vilma Maia iniciou sua carreira política em 1982, quando Secretária Estadual do Trabalho e Bem Estar Social do governo José Agripino Maia. Três anos depois, em 1985, foi candidata a prefeita de Natal, perdendo para Garibaldi Alves Filho. Em 1986, foi eleita deputada federal constituinte, ainda pelo PDS. Filiou-se ao PDT em 1988 e derrotou Henrique Alves, filho do ex-governador Aluísio Alves, na eleição para prefeito. Em 1992, deixou o PDT e entrou no PSB. Em 1993, ajudou a eleger o seu sucessor, Aldo Tinoco, do PSB, rompendo com ele no primeiro ano de administração. Candidatou-se ao governo do Estado em 1994, apresentando-se como alternativa às duas oligarquias representadas por Garibaldi Alves e Lavoisier Maia, sendo derrotada por Garibaldi Alves Filho. A candidata Vilma Maia foi apoiada por diferentes forças partidárias, como o PFL de Agripino Maia, o que constituiu alvo de crítica baseada na afirmação de reforço ao passado oligárquico.

mas da cidade” são recorrentes em panfletos e faixas em comícios. O *slogan* “Natal melhor outra vez” faz alusão aos problemas de uma cidade em processo de expansão urbana, situada, segundo apresentam, em um Estado pobre e com elevada taxa de analfabetismo.

Na maioria das vezes, o discurso é dirigido aos excluídos dos benefícios sociais: “80% das minhas obras foram em benefício da população carente”. Vilma Maia coloca ainda a necessidade de melhorar o sistema de atendimento nos postos de saúde municipais e promete a retirada de 9.000 crianças da rua. O fato de já haver sido prefeita da cidade e ser avaliada como tendo sido eficiente, dá à candidata a possibilidade de um discurso de competência comprovada. Utilizando-se do descontentamento da população face à administração do prefeito à época, Aldo Tinoco, ela afirma a necessidade do voto como conhecimento de causa, ou seja, o voto no candidato dotado de “comprovada” capacidade de gerência administrativa.

A campanha da candidata do PSB efetivou-se por meio de caminhadas, programas televisivos e comícios, nos quais as presenças do governador de Pernambuco, Miguel Arraes, e de Ronaldo Lessa, prefeito de Maceió, asseguravam uma forma de apoio dotada de credibilidade popular e comprovação de experiência.

A busca de parceiros políticos, dotados de reconhecimento popular, ocorre, da mesma forma, na campanha da candidata à prefeitura de Maceió, Kátia Born, PSB, que se colocava como continuadora das obras do prefeito Ronaldo Lessa. Afirmava também seu “passe de reconhecimento”, figurado na própria ideia contida em seu *slogan* “Maceió não pode parar” ou “A competência não pode parar” – frases repetidas em comícios e programas televisivos.

A tentativa de transformação de obras realizadas em forma de capital político é a tônica que acompanha processos eleitorais em diferentes cidades apresentadas como realidades carentes à espera de benfeitorias públicas. A título de exemplo, a candidata petista à Prefeitura de São Paulo, Luíza Erundina, afirma que o maior bombardeio feito à sua campanha resume-se nas frases profe-

ridas por seus adversários : “Ela vai parar tudo, ela vai interromper as obras” (*Folha de São Paulo*, 13/5/97).

Em termos gerais, é possível dizer que há duas formas de apresentar a cidade, variáveis segundo a posição política que ocupam os candidatos na campanha. Um lugar de oposição viabiliza frequentemente um discurso no qual os efeitos negativos de uma “administração ineficaz passada” são mostrados por meio de exemplos como danificação de ruas, ausência de escolas, deficiência de atendimento hospitalar e precariedade de transportes. Pessoas indagadas sobre a situação de seu bairro ou diante de acontecimentos capazes de apontar as dificuldades de gestão municipal funcionam como denunciantes ou testemunhas “autênticas” de uma situação vivenciada.

Outra condição de candidatura marcada pela continuidade da administração anterior enseja, ao contrário, um discurso no qual se procura exemplificar, pelos equipamentos urbanos e obras sociais as mais variadas, a prova de eficácia administrativa. Depoimentos favoráveis à administração prestes a findar são dados por supostos beneficiários, geralmente figuras populares residentes em bairros periféricos.

Em Maceió, destaca-se a existência dessas duas maneiras de apresentar a cidade em campanha eleitoral. Uma primeira, alusiva à mudança, e outra, cuja referência fundamental é a continuidade da gestão do então prefeito Ronaldo Lessa. A candidata Kátia Born traz como um de seus emblemas a frase “Maceió não pode parar”, colocando-se como única candidata capaz de assegurar e desenvolver empreendimentos iniciados na gestão de seu antecessor.

BOATOS – A AMEAÇA AO COTIDIANO DAS CIDADES COMO ESTRATÉGIA ELEITORAL

Assim como a referência à realização de obras funciona como forma de capital político, a perspectiva de mudanças indesejadas no

cotidiano das cidades aparece como ameaça baseada no descrédito e na desconfiança.

Boatos a respeito de prováveis intervenções a serem feitas no cotidiano das cidades eram frequentes nas cidades de Maceió e Natal. Segundo alguns organizadores das campanhas, eles foram produzidos de forma organizada e estrategicamente difundidos entre diferentes camadas da população. No panfleto denominado “fatos e boatos”, elaborado por integrantes do PT, em Natal, encontra-se uma seleção de boatos considerados os mais comuns:

- 1 – Fátima vai acabar com o “carnatal”;
- 2 – Não quer a ponte sobre o rio Potengi;
- 3 – Não quer a ampliação do porto de Natal;
- 4 – Vai cobrar impostos dos pobres;
- 5 – Não tem compromisso com as festas populares;
- 6 – Vai remover as cigarreiras (pequenos estabelecimentos de venda de artigos populares);
- 7 – Vai reduzir a média salarial dos professores.

Os boatos referem-se a eventuais redução de salários, destruição de programas e equipamentos urbanos provenientes de outras gestões, destruição de práticas sociais de penetração massiva, como o “carnatal” e outras festas populares. São boatos que se caracterizam por acenar com possibilidades de introduzir arranjos sociais não condizentes com as regras de trabalho e formas de sociabilidade vigentes.

Os programas televisivos constituíram espaços nos quais os embates se tornam públicos, com alusões mais ou menos diretas aos boatos. O programa de 7/11/96, de Vilma Maia, inicia anunciando que “quem foi vai ser a melhor prefeita. Prá que arriscar? arriscar prá depois se arrepender”. Este refrão se refere claramente aos eventuais “perigos” associados à novidade da candidata petista. A fala da candidata do PSB em um dos programas eleitorais – “vou fazer nossa cidade mais alegre e mais feliz com carnaval e S. João” – representa

a alusão clara aos boatos construídos em torno da adversária Fátima Beserra. Outras referências mais diretas estão presentes no discurso de Vilma Maia: “Se Fátima acreditasse na vitória, atacaria tanto? não vote com raiva, vote com a cabeça”. O programa finaliza dizendo de modo mais contundente: “para o carnatal continuar, vote em Vilma”. A música da candidata finaliza o programa: “Vilma foi prefeita, eleita pelo povo / é a guerreira de novo, é a guerreira de novo / é com Vilma que eu vou / não vou me arriscar/ Vilma é o melhor pra Natal”.

O programa de Fátima Beserra tinha como principal estratégia demonstrar a continuidade da gestão da outra candidata com governos anteriores. “A candidata dos Maia” constitui a designação atribuída a Vilma Maia, representando a volta das oligarquias. A candidata petista apresenta-se, então, como porta-voz da mudança e alternativa às últimas administrações que “não fizeram nada pela saúde e educação do povo”. Onde foi parar o dinheiro do povo? – indagava a candidata petista.

A apresentação de obras como comprovação de eficiência política e a disseminação de boatos sobre prováveis ações prejudiciais a determinados segmentos sociais fornecem elementos para se pensar no espaço diminuto conferido atualmente a proposições inovadoras. Não é de estranhar que as candidaturas que tiveram vitória tenham sido as que se posicionaram pela valorização de obras e equipamentos urbanos ou propuseram sua continuidade com os projetos de gestão municipal anterior.

AS IMAGENS DA IDENTIFICAÇÃO

As eleições municipais propiciam a emergência de variadas formas de identificação entre o candidato, sua cidade e seus potenciais eleitores. Dentre os mecanismos de identificação, nesse momento acionados, destaca-se a origem de classe, figurada no candidato que tem “a cara do povo” ou no que viveu dificuldades, colocando-se

por esse motivo apto para também compreender e solucionar situações semelhantes.

Trata-se de uma busca de identificação, mencionada, sobretudo, em comícios dirigidos a setores populares da periferia da cidade. As candidatas às prefeituras de Natal e Maceió pelo Partido dos Trabalhadores utilizavam em seus discursos interpelações à população favelada, mencionando a “capacidade de entender o problema dos moradores”.

Outra forma de apelo feito à população baseou-se na utilização de comportamentos e costumes que integravam o modo de vida de setores populares. O manejo de vocábulos, as representações de situações cotidianas enfrentadas por setores populares, enfim, a performance do político que se apresenta como “gente do povo” exemplifica a busca de identificação do representante com os seus cidadãos.

Diferentes campanhas almejam também recuperar mitos e símbolos que fazem parte da história das cidades, associando o nome do candidato à cidade de referência. A campanha da candidata Socorro França para a prefeitura de Fortaleza, em 1996, talvez constitua o exemplo mais evidente da tentativa de identificação entre cidade e postulante ao cargo de representante. O *slogan* da campanha – “Fortaleza de corpo e alma” – apresenta uma candidata dotada de sensibilidade, com as condições de governar uma cidade também construída, metaforicamente, como dotada de uma alma feminina. A música de sua campanha expressa bem essa recuperação mitológica da cidade, percebida como portadora de uma condição de gênero.

“Fortaleza é mulher você bem sabe,/Socorro França prefeita dessa cidade... Mulher forte e direita venha ser nossa prefeita.”³⁷ Outras alusões ao caráter “feminino” da cidade aparecem na campanha do candidato Juraci Magalhães, em 1996, que costumava repetir em

³⁷ A utilização do mito da cidade personificada em candidaturas femininas encontra-se bem exemplificada por ocasião da campanha de Maria Luiza Fontenele à prefeitura de Fortaleza, em 1985. Ver, a esse respeito, BARREIRA, Irly Alencar Firmo. Ideologia e gênero na política: estratégias de identificação em torno de uma experiência. *Dados: Revista de Ciências Sociais*, v. 36, n. 3, p. 441-468, 1993.

seus discursos: “Esta terra linda precisa, como qualquer mulher, ser cuidada”. Sua música de campanha reflete também a mesma perspectiva: “Fortaleza menina linda / você já sabe quem faz”.

A cidade, em sua expressão personificada, é recuperada também pela atribuição de sentimentos referentes à felicidade, ao brilho e a tudo que pode reforçar uma condição de ufanismo. A cidade “bonita e feliz, mas com problemas”, termina fazendo metáfora da condição de um corpo doente a ser diagnosticado e recuperado.

As cidades de Fortaleza, Natal e Maceió prestaram-se particularmente a essa forma de interpelação pelo fato de estarem vivendo mudanças rápidas e visíveis na sua estruturação urbana, provocando o desejo e temor pelo chamado moderno.

“Não podemos deixar Fortaleza ficar igual ao Rio de Janeiro”, repete em vários de seus discursos a candidata à prefeitura de Fortaleza, Socorro França, referindo-se ao problema da violência e das desigualdades sociais. Em outra ocasião, a candidata afirmava: “Egoísmo, violência e baixa qualidade de vida é o que podemos esperar em doses cada vez maiores. Não é profecia, tudo isso já aconteceu em outras grandes cidades brasileiras em que as prefeituras cuidaram somente das obras e descuidaram das pessoas”.

Os discursos que caracterizam mais nitidamente um lugar de oposição mostram-se menos refratários a uma personificação da cidade, colocando em seu lugar a condição de cidadania como matriz essencial das possibilidades de intervenção. Os direitos dos trabalhadores, a valorização da cultura, a diminuição das desigualdades e a participação aparecem como o lado da cidadania a ser construído. A ideia da cidade como espaço de liberdade e criação coloca-se aí mais fortemente, reproduzindo o pensamento segundo o qual o cenário urbano é o palco das mobilizações coletivas passíveis de promover mudanças. Uma apresentação sucinta dos *slogans* e outras construções discursivas utilizados nas campanhas pesquisadas oferece maior densidade às discussões aqui delineadas.

Kátia Born – candidata de Maceió pelo PSB

“A competência não pode parar”.

“O futuro é prá k”.

Heloísa Helena – candidata de Maceió pelo PT

“Honestidade e competência”. “Prá fazer Maceió brilhar”.

“Com os pés no chão e olhar crítico sobre a história, sem perder de vista o horizonte que aponta a esperança, insistiremos em continuar tecendo sonhos, em fios emaranhados de vida, retirando do cotidiano as possibilidades de superação desta sociedade injusta e cruel”.

Socorro França – candidata de Fortaleza pelo PSDB

“Prá defender você”.

“Coração aberto e defesa de todos os que vivem nessa cidade”.

Fátima Beserra – candidata de Natal pelo PT

“Prá mudar só tem ela”.

“Vivem conosco a chama, o sonho que o povo abraça pela Frente Popular hoje erguida e alimentada. Prá iluminar a cidade. E retomar sua marcha”

Os discursos que se utilizam de estratégias de identificação, presentes nas campanhas eleitorais de 1996, mostram a recorrência de imaginários que se reportam à idealização da vida urbana. As campanhas, não obstante as diferenças de posição política dos candidatos, acionam elementos de comparação entre a “cidade vivida” e a “cidade a ser construída”. A cidade, em tais circunstâncias, emerge como corpo social e corpo político passível de intervenção. A cidade “esquizofrênica”, porque dividida ou separada radicalmente, cede lugar ao desejo de unidade exemplificado nas palavras da candidata Socorro França: “Está na hora de unir Fortaleza. Uma só cidade para um só povo. Fortaleza de corpo e alma”. A cidade prometida nos discursos

políticos, inclui tanto intervenções urbanas pontuais, como mudanças de teor político, ou referência aos sonhos de uma convivência feliz.

RITUAIS E DEMARCAÇÃO DE ESPAÇOS

Além das classificações e designações atribuídas à cidade por discursos e imagens, alguns dos rituais típicos de campanha constituem uma forma peculiar de ocupação, articulação e ressignificação de espaços urbanos. Os rituais funcionam como linguagem, “escrevem”, no tecido urbano, as marcas simbólicas de determinadas candidaturas, fazendo metáforas de cenários de participação popular e situações que visam a recuperar o caráter dinâmico da política por meio de ações realizadas nas ruas.³⁸ No âmbito dos rituais, o confronto entre candidaturas aparece na tentativa de representar a totalidade urbana, pela inclusão, em suas campanhas, de espaços periféricos da cidade. Nessa perspectiva, os rituais significam os espaços visitados afirmando a presença do “poder” e acenando com novos pactos públicos de adesão.

Uma campanha política pode, assim, ser descrita por um conjunto de rituais que recortam o espaço urbano em zonas de reconhecimento, palco de disputas e busca de locais de consagração. O rito das caminhadas – prática bastante frequente em Natal e Maceió – geralmente antecedia os comícios, momento por exceléncia de consagração de eventos acontecidos durante o dia. Um olhar atento sobre a agenda de candidatos revelou um tipo de divisão espacial do trabalho político presente na indicação de lugares nos quais cada candidato ou candidata realizaria seu comício. Lugares estratégicos, comumente situados na periferia, eram os cenários

³⁸ Uma forma peculiar de relação entre comportamento político e ocupação dos espaços, encontra-se no artigo de NEIBURG, Federico G. O 17 de outubro na Argentina: espaço e produção social do carisma. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20, n. 7 out. 1992.

onde ocorriam comícios nos quais cada candidato marcava fortemente sua presença.

É interessante ressaltar o fato de os mesmos locais serem visitados por diferentes candidatos, fato que situava os moradores na condição de anfitriões permanentes de políticos. Uma breve descrição de comícios e caminhadas feitas em Fortaleza, Natal e Maceió, envolvendo diferentes candidaturas, ilustra a disputa e consagração dos espaços como linguagem específica de disputas territoriais simbólicas.

COMÍCIOS: A RESSIGNIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS SOCIAIS

Os comícios constituem práticas comuns durante as campanhas, tanto nas regiões rurais como nas metrópoles. Nestas, a periferia representa o local, por excelência, das manifestações que assumem ares de festa. Se a periferia é constantemente nomeada como local de “esquecimento” por parte dos políticos, as diferentes campanhas provocam situação inversa. Tal como acontece nos povoados e cidades pequenas, segundo o trabalho de pesquisa de Heredia e Palmeira (1995), os bairros da periferia das metrópoles representam espaços de aglutinação de outros bairros próximos, tornando-se “centros”.³⁹

Os comícios podem ser assim considerados como um dos rituais de campanha que colocam os espaços no âmbito das estratégias de apresentação e reconhecimento das candidaturas. Eles significam a elaboração de outra cartografia que dignifica os espaços considerados alijados de benefício e participação política. A ida aos bairros simboliza o deslocamento do político “até o povo”. A experiência de pesquisa feita nos comícios exemplifica a eficácia dessa forma simbólica de investimento no espaço público.

³⁹ A análise de Edward Shils (1992) sobre a noção de “centro” como espaço simbólico de afirmação do poder oferece importantes subsídios para a discussão da temática dos rituais aqui tratados.

A chegada a um comício em bairro da periferia é precedida de uma série de buscas, a começar pela situação geográfica do bairro, comumente distante dos locais mais centrais da cidade. Uma vez localizada a entrada no bairro, a pergunta “onde fica o comício?” constitui o indicador mais seguro ou via de acesso mais tranqüila para se chegar ao destino esperado.

Isso porque esse evento é precedido de um trabalho de divulgação feito por um carro de som a percorrer as vias principais do bairro, anunciando horário e local do comício do candidato. Tratava-se, portanto, do comício do candidato que se fazia anunciar, no bairro, por meio de sua música de propaganda, *slogans* e fotos usualmente afixadas em pontos estratégicos ou próximos ao comício.

Assim, existe a “preparação” do comício, normalmente feita pela equipe do comitê da campanha, contando ainda com a ajuda de candidatos a vereador e adeptos do bairro, que são apoiadores do postulante a prefeito.

A indicação precisa do local do comício para visitantes de outras localidades que não conheciam o bairro supunha a eficácia da “preparação”, no sentido de tornar o comício difundido entre os visitantes e moradores. Para estes, antes de ser o comício de algum candidato específico, tornava-se “o comício”, o evento da noite, tal qual se anuncia um *show musical*, uma novena etc.

Além de material técnico, os animadores contratados eram também agenciadores de potenciais adeptos que agitavam bandeiras em momentos específicos de convocação de aplausos. Transportados, geralmente, em ônibus contratados para a ida ao comício, durante o próprio trajeto, balançavam bandeiras pela janela do veículo, com traseira enfeitada por fotos e material de propaganda. A escolha do local seguia tanto a lógica da busca de espaços públicos mais frequentados, tais como praças e igrejas, como também a escolha estratégica de locais beneficiados com eventuais intervenções urbanas da parte do candidato ou de seu partido. O candidato a prefeito de Fortaleza pelo PMDB, em comício realizado num bairro, referia-se em seu discurso ao asfaltamento da rua em que estava sendo realizado

o evento. A escolha do local no interior do bairro constituía, assim, tanto a potencialidade de aglutinação como a lembrança de uma ação que poderia ser propagada na hipótese de eleição do candidato.

A ida do candidato ao bairro representava uma reverência aos moradores do local. Isso era enfatizado nas falas a eles dirigidas, sugerindo uma forma implícita ou explícita de adesão. Eram falas alusivas a benfeitorias passadas ou futuras ou referências diretas à “Fortaleza bem-sucedida”, em oposição aos bairros periféricos.

Muito embora diferentes candidatos frequentassem o mesmo bairro, era comum o apelo de cumplicidade presente na frase: “este bairro já demonstrou sua preferência”. Nessa perspectiva, torna-se possível compreender o discurso da candidata Socorro França, sugerindo que “fechassem o bairro” e não permitissem a entrada de mais nenhum candidato. “Eu vim pedir para não deixar ninguém aqui entrar. Aqui sempre foi liderança do Ciro” (Comício da candidata Socorro França, realizado no conjunto Ceará em 8/8/96).

Tudo se passa como se cada comício, em cada bairro, fosse a expressão de um pacto de adesão, evidentemente reafirmado diante de outros comícios subsequentes. O encerramento das campanhas dos candidatos Juraci Magalhães e Socorro França em um mesmo bairro, com horários similares, apresentava a migração de uma mesma população de um bairro a outro. Os comícios obedeciam, assim, a uma sazonalidade itinerante que significava os locais visitados, transformando-os em centro.

Mesmo que a afirmação “político só aparece em tempo de eleição” seja algo repetido popularmente, a visita ao bairro era motivo de orgulho dos moradores, atribuindo uma espécie de dignidade ao local visitado. A visita ao bairro era parte, portanto, de uma agenda obrigatória de todo candidato, operando como reconhecimento do voto popular. Os comícios, nesse sentido, representavam a imagem de uma cidade integrada com recuperação de locais “esquecidos”. A interpelação direta aos eleitores, a metáfora de proximidade entre populares e o poder, davam o sentido de uma cidade que pode ser

gerida de forma descentralizada, incluindo a possibilidade latente de uma participação direta da população.

CAMINHADAS: A ESCRITA MÓVEL NO ESPAÇO URBANO

As caminhadas em Natal e Maceió constituíam recursos frequentes de campanha com anúncios quase diários nos jornais. de partida, as caminhadas evocavam passeatas ou cortejos, sendo panorama móvel de apresentação de candidatos, espécie de cartaz ambulante.

De modo diferente dos comícios, as caminhadas não se efetivavam em falas ordenadas, mas cânticos e gestos que lembravam procissões: o candidato na frente seguido de seus eleitores. A previsão de entrada e saída do candidato acontecia de forma mais espontânea, acompanhada de cânticos e “palavras de ordem” que lembravam manifestações de oposição.

O sentido do trajeto não era, entretanto, de caráter estritamente pacífico. Caminhadas de candidatos de partidos diferentes podiam culminar em conflitos, ou exaltação de ânimos, pondo em xeque a continuidade do cortejo. O avanço do trânsito sobre as caminhadas, ou as proibições de continuidade da marcha hipoteticamente a transformariam em “movimento”. Também, a “disputa de caminhadas” entre adversários, realizadas em localidades próximas, poderia implicar agressões recíprocas. O jornal *Tribuna de Alagoas*, de 12/11/96, noticiava que as manifestações das candidatas Kátia Born e Heloisa Helena,

Foram marcadas por um clima de apreensão por parte dos ordenadores de campanha das duas candidatas que temiam que o encontro das caravanias gerasse atos de violência. Por causa desse temor, os percursos foram alterados na última hora, as saídas foram adiadas e o ritmo das caminhadas acelerado, o que em certos momentos fez lembrar uma corrida.

É importante notificar que, em certos momentos, os cortejos aconteciam em ruas paralelas, dando o sentido de uma competição pela inscrição mais forte da marca de cada candidata no centro da cidade. As caminhadas tinham ritmo e ordenação hierárquica tal como acontece em outros rituais (DA MATTA, 1990). Próximos ao candidato, os apoiadores e agentes de segurança formavam a “cabeça” do cortejo. A parte do meio, mais condensada, era integrada por pessoas portando bandeiras, que serviam de ligação entre começo e fim do agrupamento. Os acompanhantes que se postavam no final caracterizavam-se por uma situação que parecia transitória, na medida em que podiam com facilidade se desligar do grupo, principalmente em momentos quase finais.

Quem observava a caminhada podia ou não manifestar sua adesão, provocando um *feedback* de entusiasmo que dava a impressão de eficácia. Esse ritual móvel – próximo ao que Cannevacci (1988, p. 191) nomeou de irreprodutibilidade ao referir-se ao “movimento vitalista de publicização de valores e símbolos ao longo do território” – servia de demonstração de fortalecimento do candidato. Este, colocado como parte do “movimento”, afirmava sua popularidade por meio da proximidade corporal que convoca a emoção. O trajeto tinha também a dimensão da solidariedade demonstrada no caminho percorrido, onde simpatizantes e candidato faziam uma espécie de pacto público.

As caminhadas podem ser consideradas como linguagem afirmativa de visibilidade estética e corporal com difusão de energia e conquista efetiva de espaços. Elas são desafios à ordenação do trânsito e cotidiano dos espaços. O trunfo de carregarem um “troféu” – a candidata – impede atos possíveis de repressão policial, permitindo que a população possa eventualmente parar para “ver a banda passar cantando coisas da política”.

As caminhadas, diferentemente dos comícios, evocavam o sentido de contestação, fazendo a simbologia do candidato que caminha pelas ruas junto com a população da cidade.

TEMPO, ESPAÇO E IMAGINÁRIO, A CIDADE EM CAMPANHA ELEITORAL

A categoria “imaginário” pode ser pensada como chave de interpretação⁴⁰ para desvendar projeções idealizadas de instituições, processos sociais e modos de vida. Desse modo, torna-se possível pensar que as projeções idealizadas de uma época são portas de entrada para o seu entendimento, carreando a necessária articulação entre o que denominamos de real e imaginário (BACKSO, 1984; CASTORIADIS, 1982; DUBOIS, 1995; LAPLANTINE, 1974)).

Tomar a categoria imaginário como uma das chaves de interpretação das campanhas eleitorais para o governo municipal implica também assumi-la como expressão de conflitos e lutas pela apropriação legítima da cidade. Nesse caso, a ideia de imaginário se pluraliza não somente na perspectiva colocada por Castoriadis (1982), referente ao antagonismo entre imaginário instituído e imaginário instituinte. As campanhas eleitorais, na verdade, tomam a cidade a partir de uma perspectiva peculiar que busca transformar investimentos simbólicos em espaços de legitimação.

As campanhas eleitorais municipais, de acordo com a pesquisa realizada, instauram nova concepção de temporalidade, um estado original onde se coloca a possibilidade de reconstruir. A cidade, sob a óptica dos discursos eleitorais, é plástica, amoldável e cheia de problemas, mas dotada de uma essência a preservar, uma identidade a ser recuperada. Leonel Brizola, quando candidato à prefeitura do Rio de Janeiro, anunciava que iria “recuperar a dignidade da cidade”. Expressões do tipo devolver a cidade aos seus cidadãos, “fazer Maceió brilhar” ou “tornar Fortaleza saudável” são comuns nas diferentes campanhas pesquisadas. Nessa dimensão, a cidade se

⁴⁰ O uso do conceito de imaginário como chave de leitura para interpretar pesquisas relativas a fatos contemporâneos ou eventos do passado vem sendo cada vez mais frequente, delimitando um campo temático de investigação.

“personifica” em conteúdos e palavras de ordem apresentadas como *slogans* de diversas candidaturas.

Em situações de campanha, as cidades são pensadas a partir de modelos temporais que buscam articular, de modos diferentes, uma relação entre presente e futuro. Nas eleições, põe-se em discussão a luta por uma definição legítima de temporalidade, variável conforme a condição de continuidade ou ruptura com a gestão anterior.

As alusões feitas à cidade remetem também a uma espacialidade cujo elemento fundamental é o princípio de integração. A recuperação de “zonas esquecidas”, a elaboração de discursos dirigidos a categorias alijadas do trabalho como velhos, crianças e o que se nomeia de “povo”, aparecem em cena induzindo a uma sociabilidade não mais impessoal e técnica, como afirma Simmel (1979), referindo-se à cidade cotidiana moderna.

A cidade construída pelos ritos eleitorais caracteriza-se pelo aceno a uma potencial organicidade fundada na participação e na comunicação presentes em aglomerados urbanos do passado. Convocados a falar nos programas eleitorais e chamados a participar de eventos de campanha, os diferentes segmentos populares aparecem como personagens de outra espacialidade, onde o poder e a vida social se encontram próximos. Essa proximidade é também revelada nos rituais de campanha que percorrem as ruas, introduzindo, temporariamente, outro zoneamento simbólico. E aqui vale a pena lembrar as referências de Marc Augé (1994), quando afirma a existência dos espaços urbanos contemporâneos como expressão de “não lugares”. Dessa perspectiva, os rituais que ocupam zonas dotadas de simbologia, como o centro da cidade, ou zonas periféricas, habitualmente separadas do lado mais orgânico da cidade, constituem a tentativa de recuperação e integração de lugares no sentido antropológico do termo.

As diferentes referências à cidade em tempos de campanha ilustram o temor em relação ao crescimento das metrópoles, evocando também o tema perene dos contrastes sociais. A valorização da eficácia e da competência parece substituir, no entanto, o tema

das utopias igualitárias. Proposições baseadas em argumentos concretos ou comprovação de capacidade administrativa dão, cada vez mais, o tom das campanhas.

As discussões relativas a mudanças na cidade navegam em afluentes contraditórios. As associações entre mudança e desestabilização ou entre alternância de poder e melhoria da qualidade de vida são acionadas de acordo com as circunstâncias estratégicas. De todo modo, é possível dizer que o discurso de oposição que, no início dos anos 1970, fundava-se na democratização das instituições passou a se referir principalmente à melhoria da qualidade de vida explicitada em dimensões bem concretas de programas pontuais, relativos à oferta de serviços e equipamentos urbanos.

O conhecimento e a capacidade efetiva de administração apontaram uma valorização do tempo presente, o “aqui e agora” explicitado no *slogan* da candidata vitoriosa de Maceió. “O futuro é prá K”, diz Kátia Born, aproveitando-se da letra inicial de seu nome e também da força do presente contida na sua proposta de continuidade da gestão municipal anterior, considerada “bem-sucedida” pela população, segundo institutos especializados de pesquisa.

Não obstante a existência de idealizações que caracterizam todas as campanhas, as “realizações” passam a contar como marco fundamental, colocando o plano das promessas a longo prazo em posição secundária. O orador que discursa para multidões prometendo melhoria para todos, ou o líder de esquerda que acena com utopias referentes à transformação do modo de vida nas metrópoles, cede cada vez mais espaço para o administrador competente, não necessariamente dotado de retórica.

As referências à competência e realização de obras constituem um significante bastante presente nos discursos contemporâneos de campanha, induzindo a uma necessária discussão. As obras, em substituição aos discursos que integram a retórica política, reduzem a eficiência administrativa aos critérios de visibilidade técnica. Esse é o argumento crítico de Panebianco (1996), que discute, com base na situação italiana, os processos recentes

de neutralização dos conflitos urbanos. A despolitização consiste, nesses termos, no ato de transformar problemas políticos em questões técnico-administrativas, prática que, segundo esse autor, já vem sendo ensaiada pelas elites liberais desde o século XIX. Com efeito, a política fundamenta-se nos mitos da ciência e da técnica, ficando reduzida a disputas administrativas e não mais encarada como espaço de lutas e conflitos entre interesses e valores. Tal argumentação fundamenta-se na análise da última campanha eleitoral italiana dos anos 1990, na qual era evidente a importância da competência como valor único capaz de substituir o velho político desacreditado. Em vez da alternância das elites baseada na substituição de velhos políticos por novos, como ocorria nas situações já conhecidas de mudança política, o atributo técnico teve, nesse contexto, supremacia sobre os demais.

Às indicações importantes de Panebianco, acrescenta-se o ideário contemporâneo brasileiro segundo o qual a eficácia administrativa se encontra acima de conflitos ideológicos, considerados como valores do passado. O lugar da crítica torna-se, assim, discurso sem ouvintes, frequentemente associado à “ausência de propostas administrativas”.

Nessa configuração, percebe-se a importância do desempenho individual de candidatos como móvel fundamental das disputas políticas. A constituição desse novo mercado de ideias vindas de diferentes campos da atividade social parece referir-se à matriz de um pensamento recente que encontra ressonância no papel cada vez mais forte desempenhado pelos meios de comunicação de massa. Nesse novo patamar de visibilidade, a cidade emerge como território acolhedor de diferentes investimentos econômicos, políticos e simbólicos.

As campanhas eleitorais analisadas foram marcadas pela experiência de “gestões que deram resultados”, exemplificadas na experiência bem-sucedida de administração municipal da década de 1990. Assim, a referência de “cidades bem-sucedidas” criou um patamar de exigência, um capital político ou moeda necessária ao desenvolvimento da credibilidade.

O trabalho de construção de visibilidade “de problemas” teve como contraponto mais eficaz a ostentação de obras urbanas de reconhecimento público. Estas operavam à moda de um mito, pois, estando no terreno do óbvio, apresentam o “argumento indiscutível”, o que literalmente saltava aos olhos. As obras “falavam” por si e dispensavam a intermediação ou uso da retórica, tornando-se mitologias modernas (BARTHES, 1989). Nesse sentido, cada candidatura construía e apresentava “sua cidade”, recriando espaços e recortando tempos conforme suas possibilidades de investimento. Um movimento de integração e segmentação de espaços apareceu na tentativa de valorizar a “cidade integrada” e, ao mesmo tempo, priorizar a intervenção em espaços dotados de interesses estratégicos.

As estratégias metodológicas de pesquisa sobre campanhas políticas foram efetivadas principalmente com recursos etnográficos, enquadrando-se no referencial designado “antropologia da política” que supunha o registro da etnografia de eventos, situações, rituais, dramas e processos ocorrentes em contextos variados.⁴¹ Na perspectiva de pensar as campanhas eleitorais municipais como momento de proliferação de discursos voltados para a cidade, a pesquisa foi-se delineando e conformando eixos comparativos. O trabalho de investigação foi feito com base em observação de programas eleitorais, materiais escritos sobre candidatos, acompanhamento de rituais e entrevistas com articuladores de Campanha. Menos do que perceber as potencialidades de ganhos eleitorais, a análise dirigiu o olhar para as representações que cerceiam os políticos em momentos de competição eleitoral.

⁴¹ O Nuap/Pronex, Núcleo de Antropologia da Política, teve como coordenador geral o Professor Moacir Palmeira (Museu Nacional/UFRJ). O Núcleo incluiu três linhas de pesquisa que se complementavam nas ênfases diferenciadas com que focalizavam o estudo da política: a) “Representações da Política”, coordenada pelos Professores Moacir Palmeira e José Sérgio Leite Lopes (Museu Nacional/UFRJ); b) “Rituais da Política”, coordenada pela Professora Mariza Peirano (UnB); e “Violência na Política”, coordenada pelo Professor César Barreira (UFC). Este quadro institucional permitiu a publicação periódica de livros contendo o produto final das várias pesquisas.

ESCUTAR A VIDA SOCIAL – MÚSICA, LINGUAGEM E COTIDIANO EM CHICO BUARQUE

A MÚSICA COMO INTERPRETAÇÃO SOCIOLOGICA

As possibilidades de se pensar a música como sentido de apreensão da vida social são imensas, embora perdurem nas análises sociológicas os sentidos da fala e do olhar.⁴²

Pensar sobre a obra musical de Chico Buarque como rica fonte de interpretação de fatos da vida social representou para mim uma travessia: sair da condição de apreciadora da música para refletir sobre sentidos e representações nela contidos. A busca de outra escuta sociológica, que não significou abrir mão da apreensão mais sensorial da arte, fez-se acompanhar de incursões sobre as formas de produção musical em contextos sociais variados. Assim, “decompor a composição” sem lhe retirar a dimensão criativa representou o esforço já praticado para pensar em outros objetos, tal como foram tratados nos capítulos anteriores deste livro.

A tentativa de interpretação sociológica de produções artísticas sempre foi ponto polêmico. Não por acaso, Bourdieu (2007),

⁴² Sobre a relação entre música e interpretação antropológica, ver Hikiji (2005).

analisando a obra do escritor Gustave Flaubert, coloca inicialmente as complexidades e críticas direcionadas ao questionamento da “explicação sociológica” no âmbito da criação literária. Sua conclusão a respeito do tema é que a Sociologia, ao desnaturalizar objetos consagrados, desmistifica as construções imaginárias daquilo que foi criado para produzir exclusivamente prazer estético, causando certo mal-estar. Seria o prazer estético posto na rota contrária de uma análise sociológica ou antropológica supostamente promotora de um desencantamento.

Isso é verdade para a música, que indiscutivelmente produz o prazer da escuta, evocando também formas expressivas ligadas à dança e outros rituais.

A análise sociológica sinaliza, por outro lado, emblemas culturais revelados na linguagem, no modo como o compositor retira da sociedade sua matéria-prima. Nesse sentido, o produtor musical molda materiais e regras específicas do campo artístico, aspectos de uma sociedade localizados em determinado tempo histórico. Na direção de pensar sobre fontes não convencionais de pesquisa, Maria Isaura Pereira de Queiroz (2008) ressalta o papel da poesia como fonte de estudo na pesquisa de Roger Bastide. Segundo ela, o autor teria utilizado fontes dessa natureza para entender o lugar do negro na escravatura, capturando sentimentos e formas de classificação vigentes na época.

Falando a respeito da poesia como fonte de conhecimento sociológico, Roger Bastide (1977, p. 75) refere-se à necessidade de o pesquisador ultrapassar as fronteiras do puro domínio racional e captar sentimentos, pois

a estética é uma tendência permanente, racional e profunda da humanidade, que existe desde o tempo dos habitantes das primitivas cavernas, que faziam dos ossos flautas musicais e desenhavam nas paredes das rochas, com suas mãos tintas de vermelho, os saltos dos animais ou os arabescos dos seus sonhos.

No caso aqui analisado, diria que o artista retira então de seu mundo a matéria, substância com a qual molda sua canção, cantando a vida, a morte, a mulher, a tristeza e a alegria.

Trabalhar com música é também incursionar no terreno das representações e sobre esse conceito é importante retomar as reflexões de Denise Jodelet (1994). A estudiosa do tema, amparada nos postulados durkheimianos, reafirma o caráter social e a capacidade que têm as representações de nomear e definir comportamentos da vida cotidiana, atuando como mapa cultural cognitivo. A investigadora, que se tornou uma das porta-vozes do conceito, aponta a existência, nas representações, de elementos informativos, cognitivos, ideológicos, crenças, valores e atitudes organizados em um saber que diz algo sobre a realidade. Trata-se de uma totalidade significante, inseparável da ação que suscita as formas de investigação científica (JODELET, 1994).

O dimensão do ritmo faz também lembrar as reflexões de Henry Lefebvre (1992), que pensa sobre a cadência das ações a partir da forma como ela se apresenta no corpo, nos ciclos da natureza, nas ciências sociais e exatas, também na música e poesia. O ritmo, diz o estudioso da vida urbana, associa-se tanto ao cíclico, ao repetitivo quanto ao descontínuo e inovador. A ritmoanálise pode mudar a concepção de meio ambiente, cedendo prioridade ao sensível, aos vários ritmos lentos ou vivos em relação a nós. Se o analista escuta rumores e silêncios e cuida das interpretações apressadas, o ritmoanalista é um pesquisador sensível a mudanças que se processam no tempo e espaço. Tentará, assim, escutar uma casa, uma rua, uma cidade, uma praça ou mercado como um compositor que escuta uma sinfonia. O pesquisador, amparado por essa concepção transformaria a presença em presente, aproximando-se da poesia e preocupando-se com a temporalidade.

Lefebvre anuncia os ritmos de uma cidade moderna composta por jovens, turistas, carros, movimentos acelerados e lentos. Trata-se de pensar a interação, os ritmos lentos, alternâncias de silêncio e barulho. As coisas movem-se policentricamente ou sinfonicamente.

A análise dos ritmos dá-se por objeto, buscando separar, o menos possível, o científico e o poético, sendo o ritmoanalista um personagem enigmático. Não é sociólogo, nem antropólogo ou psicólogo que se serve dessas matérias para escutar palavras, barulhos e sons. Observa as atitudes humanas, mas dentro de uma temporalidade. Assumir o sensível instrumento de observação supõe, assim, romper com a versão positivista que apostou na objetividade como forma exclusiva e determinante do conhecimento.

São vários os trabalhos que analisaram a música brasileira como expressiva de valores típicos da sociedade em seus processos variados de manifestação. Oliven (1987), por exemplo, refere-se à música popular brasileira como sendo reveladora de códigos e costumes culturais, entre eles, as representações masculinas sobre as relações entre os sexos no Brasil. Interpretações a respeito do samba como forma de cultura popular (BERLINCK, 1976) ou da música como metáfora do modo de vida ou costumes do sertão (VIEIRA, 1992/93) constituem exemplos, dentre muitos outros existentes, de que, para além do prazer, a música sinaliza costumes e projeções de uma época.

A MPB, música popular brasileira, foi a sigla que deu identidade a um conjunto de composições que apresentava diferentes faces de um Brasil moderno. No final da década de 1960, o Teatro de arena, o Cinema novo, Brasília e a arquitetura de Oscar Niemeyer representaram matriz a partir das quais a geração musical inscreveu suas notas.

Seja na sua versão irreverente de valores, na crítica política ou na versão romântica, a chamada música popular brasileira apresenta uma “crônica dos costumes” que se presta bem à análise sociológica. O conteúdo de uma produção musical ou poética pode ser uma porta de entrada para se compreender modos de pensar e viver uma época.

Pesquisar sobre as músicas de Chico Buarque de Holanda implicou a escuta atenciosa de sua produção discográfica. A escuta trouxe o desafio de associar letra e música como partes indissociáveis de uma totalidade. Verifiquei, por exemplo, a repetição de notas,

a alteração de agudos e graves e os ritmos associados a temas. Posteriormente, enfatizei o contexto e campo musical da MPB, do qual o compositor é um representante dotado de sólido reconhecimento.

Chico Buarque pode ser caracterizado como um dos compositores que retira sua criação poético-musical da vida cotidiana, na medida em que sua produção articula sentimentos universais com matérias típicas da cena brasileira por meio de personagens, situações emblemáticas e típicas de uma sociedade hierárquica e desigual, desde suas origens. É essa sensibilidade para captar dimensões relevantes da sociedade brasileira em múltiplos aspectos relativos aos domínios culturais, sociais e políticos que torna a obra do compositor bastante factível a uma análise sociológica.

É a sociedade brasileira, com seus problemas, seus desvalidos, pivetes, marginais e malandros que serve de matéria-prima às músicas, que articulam denúncia, cotidiano e lirismo. É nesse sentido que Adélia Bezerra de Meneses traça um paralelo entre as músicas de Chico Buarque e o momento sociopolítico a partir do que ela nomeia de homologia estrutural. Segundo as palavras da referida autora, é possível “descobrir aí uma poesia que conta a história do seu tempo, ao contar a história do homem” (MENESES, 1982, p. 18).

O propósito da discussão aqui presente é o de explorar dimensões culturais da música de Chico Buarque, atentando para sua capacidade de expressar aspectos importantes e cotidianos da sociedade brasileira moderna. As prioridades temáticas, as metáforas, a evocação de personagens, os recursos melódicos e as rimas nos servem de fio condutor para o entendimento da música como forma singular de representação da realidade cotidiana.

Escutar essa obra musical, examinando as letras, verificando recorrências, penetrando no labirinto metafórico da poesia, constituiu os passos iniciais da pesquisa, iluminados pelas seguintes questões: como o cotidiano brasileiro aparece nas canções do compositor? De que forma e a partir de que personagens é nomeado?

Considerando as especificidades da música popular brasileira, as reflexões encaminham-se para analisar as condições poéticas de

produção, que se inspiram nas tramas e enredos típicos de nossa sociedade. São tramas que possuem como protagonistas principais a mulher, o malandro e tantos outros personagens que corporificam as contradições e dilemas de uma realidade complexa e diferenciada. O lírico, o trágico, a vida moderna e o seu contraponto dão sentido à orquestração poética das músicas do compositor, visto como intérprete de seu tempo.

Trata-se de um conjunto de músicas percebidas como uma das expressões típicas da modernidade brasileira. Com letras fortemente centradas em personagens emblemáticas, essa obra musical sinaliza múltiplas imagens do feminino, do trabalhador e do malandro na cena brasileira. As letras e músicas apontam também a riqueza de um “síncretismo” de tempos e costumes.

Consciente de sua condição de produtor e intérprete de um contexto social e político, Chico Buarque faz também sua itinerância em tournées disputadas e anunciadas. Assim, cartazes espalhados em *outdoors* e chamadas jornalísticas, indicando a passagem de um dos maiores compositores da chamada MPB por vários estados brasileiros, são como lufadas de ar fresco no ambiente conturbado de nossa metrópole. Chico Buarque de Holanda, trazendo na mala poesia e música, chega com sua banda, “cantando coisas do amor”, sem nunca haver esquecido o lado mais sombrio de tudo o que cheira a humano e vira matriz da criação musical.

As canções de Chico Buarque rimam vários sentimentos, evocando desejos, perdas, sonhos, desigualdades sociais e perseguições políticas, com metáforas que saltam do erudito ao popular. Em entrevista concedida à *Revista 365* (MENESES, 1982, p. 72), o compositor afirmava: “Sou um cantor de cotidiano”, expressão que muito bem configura seu trabalho de criação musical voltado para a função de retratar o universo brasileiro, tal qual um repórter, que tira fatos da vida diária e comum para compor o material de suas notícias. Declarar-se “um cantor de cotidiano” é o reconhecimento de que a vida e a criação constituem partes de uma totalidade, tal como pode ser visto em uma das estrofes de uma composição sua: “Tem mais samba no

chão do que na lua / tem mais samba no homem que trabalha / tem mais samba no som que vem da rua” (música: *Tem mais samba*).

O samba urbano, cheirando a “chaminé e asfalto”, diz bem das constantes referências do compositor às vicissitudes da cidade grande, incapaz de acolher, de forma igualitária e com dignidade, as diferentes categorias sociais. Pedro Pedreiro, personagem da música com título homônimo é o símbolo da espera intermitente, do “sem vintém” que espera a sorte, espera o filho e a morte, personificando a esperança aflita dos moradores pobres do subúrbio. Também portador da condição daqueles que “esperam”, pois na impossibilidade de satisfazer desejos – mesmo aqueles ligados à sobrevivência – só lhes resta a esperança “aflita, bendita e infinita do apito do trem”.

A fuga do mundo da ordem na obra do compositor aparece inúmeras vezes por meio da personagem do malandro, que leva a vida driblando as convenções, unindo boêmia e esperteza. Transmuta-se também no malandro de outra classe social com terno, gravata, coluna social e candidato a “malandro federal” (música: *Homenagem ao malandro*).

Além das canções que constituem denúncia à situação de repressão (música: *Apesar de você*), observam-se já, em 1976, os sinais da anistia, momento em que a escuridão, para usar uma metáfora do compositor, vai sendo gradativamente substituída por “susurros em versos e trovas que andam combinando no breu das tocas” (música: *O que será*). É quando os prenúncios da abertura saúdam “O que todos os avisos não vão evitar” (música: *O que será*). Nessa mesma direção, a música *Vai passar*, de 1984, representa o símbolo da alegria, da cidade reconciliada com seu povo, convocado a ver “a evolução da liberdade, até o dia clarear”.

O cotidiano é também caracterizado pela presença de mulheres na criação artística do compositor. Elas são diversas e quase todas trazem a marca de comportamentos padronizados, constituindo tipos ideais no sentido weberiano, tanto na condição de tradicionais como irreverentes. A *Carolina*, que dá título à música, guarda “nos seus olhos fundos a dor de todo esse mundo”; a *Januária*, que tam-

bém intitula outra música, é homenageada pela natureza, pois “até o mar faz maré cheia para chegar mais perto dela”.

A mulher da música *Cotidiano* corporifica a repetição de atitudes esperadas, desde sua condição de gênero, pois “faz tudo sempre igual”, guardando ainda no íntimo o pavor do mundo que a ameaça. Há também muitas mulheres que esperam: Carolina, que deixou o tempo passar na janela, e as mulheres de Atenas que “tecem longos bordados e mil quarentenas” enquanto esperam por maridos guerreiros (música: *Mulheres de Atenas*).

Algumas letras revelam o surgimento da mulher liberada. Aquela que, após viver a rejeição amorosa, pode encarar os desafios da vida. Em *Olhos nos olhos*, ela aparece já refeita pelo tempo e por novos amores: “Quero ver o que você faz / ao sentir que sem você eu passo bem demais/ e que venho até remoçando”.

O amor das canções é feito de muitas rimas e dores, a exemplo da forma simbiótica que não sobrevive à separação, pois “se confundimos tanto as nossas pernas, diz com que pernas eu devo seguir” (música: *Eu te amo*). Em *Samba para um grande amor*, a palavra mentira serve de estribilho e contraponto aos versos românticos que adquirem, assim, ironia e irreverência: “Tinha cá pra mim que agora sim eu vivia enfim o grande amor. Mentira”.

Amores não convencionais também emergem na música *Mar e lua*, que canta a história de duas mulheres que “amavam o amor serenado de noturnas praias, levantavam as saias e se enluaravam de felicidade...”.

Amores difíceis (música: *Retrato em branco e preto*), impossíveis, proibidos e não correspondidos refletem a diversidade das formas de amar, tal como em *De todas as maneiras*.

As composições de Chico Buarque são também povoadas por outros personagens que encarnam um cotidiano carregado de reverses. São eles os loucos, as prostitutas, os pivetes, os homossexuais e malandros. Uma memória subterrânea dos desvalidos ou um cotidiano de inversões de valores e instituições repõem os outros lados do estigma e da exclusão social. Em *Noite dos mascarados*, a desor-

dem consentida no carnaval, também explorada pelo antropólogo Roberto da Matta, constitui um hino desse ritual de transgressão que, embora ritualizado em uma temporalidade, persiste na realidade em todos os momentos.

A alusão transgressora do sentimento amoroso, absoluto na entrega, mas condescendente em sua transgressão, encontra-se também nas notas dissonantes do *Choro bandido*, em parceria com Edu Lobo: “mesmo que os romances sejam falsos como o nosso / são bonitas as canções/ mesmo sendo errado os amantes seus amores serão bons”. Ressalta-se na música a presença de dissonantes que sugerem a imprevisibilidade da finalização musical. Seria uma metáfora do inesperado nos encontros amorosos?

O repertório musical de Chico Buarque apresenta um conjunto diversificado de ritmos incluindo: valsa, samba, bolero, frevo, tango, etc. Entre eles, a presença forte de um samba que desceu o morro e adquiriu novos tons. Agora letra e música unem-se para completar acordes. Na música *Beatriz*, por exemplo, a palavra *chão* vem acompanhada da nota mais grave, enquanto a palavra *céu* traz a nota mais aguda. Em algumas composições, letra e música funcionam como repetição onomatopaica de sons de objetos. Em *Pedro Pedreiro*, o refrão “que já vem”, evoca o barulho repetido do trem.

A música *Acorda amor* traz, em seu arranjo, o som semelhante ao barulho da sirene. Também a composição *Suburbano coração*, imita, em sua primeira estrofe, o som das badaladas do relógio. Trata-se de um recurso poético-musical já presente em Villa Lobos, na descrição de ruídos de máquinas do *Trenzinho caipira*, que Contier (1992) identificava como traço pré-futurista e pré-concretista.

Soando como nostalgia, ou carregando elementos de novidade próprios da vida cotidiana, as canções de Chico Buarque trilham a singularidade de um país de múltiplas heranças, tal qual a vida do compositor cantada em *Para todos*: “O meu pai era paulista / meu avô pernambucano / o meu bisavô mineiro /, meu tataravô, baiano /, vou na estrada há muitos anos /, sou um artista brasileiro”.

Para além do prazer da escuta, a música pode ser uma das vias de interpretação sociológica que revelam aspectos culturais e linguagens de uma sociedade em determinado tempo histórico. A partir de metáforas originais, o compositor apresenta situações emblemáticas nas quais passeiam personagens, com os dilemas típicos de um mundo que sempre cresce feito “roda viva” e “carrega o destino prá lá” (música: *Roda viva*).

A criatividade de Chico Buarque não cessa de fluir, acompanhando experiências e formas atuais de sociabilidade. Em uma de suas composições, poesia e música emergem do encontro efêmero, líquido e fugaz do amor contemporâneo: “Diga que cheguei de leve, não me leve a mal / me leve à toa pela última vez” (música: *Leve*, em parceria com Carlinhos Vergueiro). A utilização da palavra *leve*, ocupando funções gramaticais diferentes, aponta também a licença poética utilizada para falar dos amores fugazes que lutam contra o efêmero das relações, “Não tire a minha cabeça da sua cortiça, não se esqueça depressa de mim”.

Outra composição, que inicia o CD *Carioca*, canta o subúrbio e seus problemas, o lugar que não figura no mapa, onde “até Jesus está de costas” (música: *Subúrbio*). Os vários bairros ou favelas são nomeados, sendo a música a voz cantada das falas silenciadas.

Chico Buarque pode ser considerado, “um pote até aqui”⁴³ de lirismo musical, ponto de fuga e encontro com o cotidiano.

DECIFRANDO O POÉTICO E O MUSICAL

Fazer da linguagem o artefato do sublime. Transformar desejos em sons e palavras. Eis a tarefa do poético-musical, patrimônio histórico de uma forma de criação que tenta resgatar a alegria, exorcizar o lamento: “A tua lembrança me dói tanto / que eu canto pra ver se espanto esse mal” (música: *Desencontro*).

⁴³ Expressão utilizada pelo compositor na música *Gota dágua*.

A música, sendo ritmo e rima, é um recurso inscrito na própria linguagem, pois, como nos lembra Barthes (1990), “sem ritmo nenhuma linguagem seria possível”.

Sabemos que a produção poético-musical é, simultaneamente, expressão individual e coletiva, sendo recurso utilizado desde épocas remotas para expressar diferentes situações. É também, contemporaneamente, fruto de uma experiência criadora, marcada pelo desejo de superar as influências, de explicitar originalidades (BLOOM, 1991). Cada autor é sucessor e precursor de modos de exprimir sua obra, cuja efetividade recria escolhas, temporalidades e marcas: as famosas etapas a partir das quais identificamos tendências e escolas. O compositor é também intérprete de seu tempo, narrador de acontecimentos vividos (Benjamin) ou maestro de uma orquestra de sentidos e sentimentos. Aquele que é capaz de, estando “à toa na vida, ver a banda passar cantando coisas de amor” (música: *A Banda*).

As canções de Chico Buarque de Holanda falam de múltiplos sentimentos permeados de linguagem erudita e popular, evocando desejos, perdas, sonhos, desigualdades sociais e perseguições políticas, remetendo a originalidade da criação. Ressalta-se, no entanto, a necessidade de compreender o campo musical do qual ele faz parte.

A emergência de um compositor do estilo de Chico Buarque está relacionada com as características típicas de transformação da música popular brasileira, ao lado de outras formas culturais que permeiam o mundo da arte em geral.

Um inventário sobre a música popular brasileira nos anos 1960 (FAVARETTO; SUZUKI JÚNIOR, 1979) destaca três tendências da música, em torno das quais se erguiam os críticos do gênero. A primeira defendia as produções consideradas autênticas da MPB aliadas a aspectos tradicionais de origem popular.

Outra perspectiva buscava unir a sensibilidade de base popular com composições de origem universitária comprometidas com formas de engajamento político. Uma terceira tendência afirmava a autonomia dos fenômenos artísticos, valorizando a Bossa Nova e o emergente Tropicalismo.

No espaço dessas tendências que atravessam o campo artístico musical, é possível dizer que as músicas de Chico Buarque identificam-se com aspectos de cada uma das tendências, muito embora, em alguns momentos, suas composições fossem percebidas como uma manifestação artística situada em polo diferenciado do Tropicalismo ou da música de protesto.

É importante mencionar que o sucesso musical de Chico Buarque esteve, desde o início, ligado à sua capacidade de agregar ritmos e letras, factíveis de atingir uma classe média urbana identificada com as questões nacionais, sem a radicalidade das vozes “nacionalistas” ou expressões voltadas inteiramente para o engajamento político. Nesse sentido, vale a pena reproduzir o depoimento de Carlos Drummond de Andrade: “A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa Banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de 20 anos botava na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como estávamos precisando de amor” (WERNECK, 1994, p. 72).

Outras características são também relevantes na explicação do sucesso do compositor. As músicas de Chico Buarque trazem o som da diversidade contida nos ritmos ancestrais da cantiga urbana de Portugal (TINHORÃO, 1990) e das expressões musicais populares que se materializaram no samba. Amante da Bossa Nova, Chico Buarque também herdou as notas dissonantes de João Gilberto, mais fortemente visíveis na parceria com Tom Jobim.

É, portanto, um compositor capaz de expressar uma musicalidade diversificada, onde se percebem recursos oriundos da linguagem musical dos modernistas dos anos 1930 e 1940 que “prendia-se, de um lado, às forças da tradição – tonalidade, modalismo; e, de outro, incorporava traços da contemporaneidade compatíveis com os perfis rítmicos, timbrísticos, melódicos, oriundos dos cantos folclóricos” (CONTIER, 1992, p. 281).

O repertório de Chico Buarque traz um conjunto diversificado de ritmos que inclui valsa, samba, bolero, frevo, tango, etc. Entre eles, a presença forte de um samba que saiu do morro e foi se com-

plexificando em novos acordes, sem a ruptura radical com os seus primórdios. Trata-se de uma característica emblemática da música brasileira que, segundo Menezes (1996), estabelece, em suas origens, um diálogo criativo de ritmos que incluem maxixe, tango, blues, foxtrote, fado, valsa, travando ainda um diálogo com Chopin e Ravel.

Marcado por tons graves, o som musical de Chico Buarque, de difícil assimilação ao primeiro contato, traz a conformação de notas dissonantes com acordes abertos que às vezes dão a impressão de “frases” que não se concluem. A música *Moto contínuo*, de 1981, em parceria com Edu Lobo, traz a marca do final repetido sem os acordes que sinalizariam o fechamento da música. Na mesma direção, *Pelas tabelas*, de 1984, mostra uma sonoridade repetitiva e intermitente, que gradativamente vai diminuindo o volume para sinalizar o final inconcluso na música.

Caracterizam-se também as composições musicais de Chico Buarque pelo trabalho de construção das letras, que dão a impressão de que a melodia tem, às vezes, a função subordinada de dar maior vigor e som às palavras. Impressão, porque a sintonia entre letra e música transparece bem nas palavras do próprio compositor: “Eu vejo a letra tão dependente da música e tão entranhada na melodia, meu trabalho é todo esse de fazer a coisa ser uma coisa só, que geralmente a letra estampada em jornal me choca um pouco. É quase uma estampa obscena” (*Folha de São Paulo*, 09/01/1994).

Não obstante a variabilidade do acervo musical que caracteriza as composições de Chico Buarque, há uma dimensão de originalidade marcada pela capacidade de recuperar temas populares a partir de uma erudição vinda da tradição familiar de seu pai, Sérgio Buarque de Holanda. Essa comunicação enriquecedora estabelecida entre o erudito e o popular é considerada por Massí (1991) como o traço marcante da poética de Chico Buarque.

Ainda iniciante, ele musicou o poema *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, utilizando-se de contatos com músicos já consagrados como Baden Powell e Vinícius de Moraes e participando ativamente de espaços promovidos por festivais. A “Banda”

venceu o festival de 1966 promovido pela TV Record, música que rendeu celebridade suficiente ao compositor para que ele fosse convidado a participar de shows e programas de rádio e televisão.

Em termos de outras produções culturais e artísticas da época, ressalta-se o Cinema novo brasileiro, com os clássicos *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Gradativamente, Chico Buarque passa a viver da música, dividindo-se entre Rio de Janeiro e São Paulo, em programas de rádio e televisão; entre eles, o musical “Pra ver a banda passar” ao lado de Nara Leão (WERNECK, 1994). Por ocasião do II Festival Internacional da Canção, Chico Buarque obteve o terceiro lugar com a música *Carolina*, interpretada no Rio de Janeiro, em 1967, pela dupla Cinara e Cibele.

A música popular brasileira, firmando-se no cenário nacional e seduzindo setores intelectualizados da classe média, tem, no entanto, suas divisões internas. No primeiro momento, há uma oposição radical entre Bossa Nova e Jovem Guarda. Em seguida, 1967/68, o surgimento do movimento Tropicalista, com a irreverência de Caetano Veloso, é interpretado, tanto pela crítica como pelo público, como uma oposição à forma discreta de Chico Buarque.

A ousadia contida na peça *Roda Viva*, dirigida por José Celso Martinez Correa contrariou, no entanto, a versão atribuída a Chico Buarque de compositor pacato, rendendo-lhe dividendos sérios que, somados a seu passado de engajamento político, produziram crescentes perseguições.

Após a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, segundo o relato de Werneck (1994), Chico acordou com a polícia dentro de sua própria casa. A música *Acorda, amor* pode ser pensada como recurso poético sublimador de uma situação de tensão vivida durante o período em que muitos músicos sentiram a necessidade de retirar-se do país.

Chico Buarque foi um dos exilados a viver esse momento de saída e dúvida quanto à possibilidade de volta. Ao tomar o caminho de retorno, dedicou-se com intensidade à sua carreira musical nunca

de fato interrompida, travando grandes embates com a censura. Nesse sentido, aprendeu a disfarçar suas letras recorrendo a personagens fictícios (pseudônimos) que assinavam suas criações musicais.

O processo criativo de Chico Buarque navega por composições musicais incluindo peças de teatro e literatura. Os temas são tirados de sua vida pessoal, do cotidiano brasileiro, do teatro grego, transposto para o subúrbio carioca (música: *Gota d'Água*). A sofisticação de letras e arranjos talvez expliquem um sucesso que transcende as modas, criando um estilo e dialogando com um público específico. Gradativamente, o compositor firma-se como um emblema da música brasileira, conseguindo a difícil artimanha de unir ritmos e temas do passado com um processo criativo que se coaduna com os espaços culturais de consumo já consolidados.

Cantar o cotidiano é falar de múltiplas dimensões da vida. Chico Buarque, além de expressar sentimentos relativos a amor, perda e felicidade, que são de caráter mais subjetivo, apresenta, em suas composições, temáticas da ordem do “social” ou da “política” referidas em situações variadas da sociedade brasileira. A partir de metáforas originais, apresenta situações emblemáticas da cena de um espaço urbano desigual e sedutor, em torno do qual passeiam personagens diurnos e noturnos com os dilemas típicos de um mundo que cresce feito “roda viva” e “carrega o destino prá lá”.

O MUNDO SOCIAL PELAS LENTES DO COMPOSITOR

A referência constante a temas e personagens do mundo urbano faz das músicas de Chico Buarque relatos de cenas observadas em uma sociedade diversificada. Segundo suas próprias palavras, é daí que nasce sua inspiração:

Quando entrei na faculdade de arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos. As universidades, a rua Maria Antônia, os sonhos políticos, as frustrações, a profissão, o tijolo,

o pedreiro, o engenheiro, São Paulo vista de dentro. As longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi aí que eu encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e asfalto. É, portanto, sem receio que confesso que Pedro Pedreiro espera o trem no subúrbio paulista, Juca é o cidadão relapso do Brás, Carolina é a senhorita da janela da Bela Vista e a banda passou, por incrível que pareça, no Viaduto do Chá, em clara direção ao coração de São Paulo (MENESES, 1982, p. 20).

A irreverência de Juca demonstra o lado contestador, mas não menos sombrio da vida de setores populares: O sambista seresteiro a zombar da ordem do delegado que “nunca fez samba, pois nunca viu Maria”. Carolina representa também o lugar feminino da espera, o sonho configurado em espaços ainda não inteiramente dominados pela urbanidade.

Esse caráter romântico que parece se contrapor ao fluxo contínuo da cidade grande é nomeado por Meneses (1982) de lirismo nostálgico, marcando o início das composições de Chico Buarque na década de 1970. A autora destaca como canções típicas desse momento *A Banda, O Realejo, Sonho de um carnaval, Noite dos mascarados e Olé Olá*.

O lirismo pode, no entanto, ser percebido como a poesia incrustada em nichos superpostos ao tempo. Além da nostalgia, o mundo fugidio pode guardar recantos sutis de encantamento e beleza.

A canção *As vitrines*, letra e música do próprio Chico Buarque, lançada em 1981, traz o contraste entre o observador que se perde nas galerias e o vigia que “cata a poesia” refeita no caminhar. Vale a pena examinar um pouco mais detidamente esta letra:

Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão, frouxa de rir
Já te vejo brincando, gostando de ser

Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar
Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão

O segredo dessa música parece estar na evocação do caráter fugidio e efêmero da vida na cidade, composta de luzes, apelos, sombras e galerias. Lugar onde é possível caminhar sem ser visto e se perder no excesso das luzes, reforçando o poético como a oposição ao *blasé* (SIMMEL, 1979) citadino. O início da música supõe um diálogo e um pedido de permanência. Prossegue a letra anunciando a personagem que se locomove entre espaços de um mundo que parece transparente, mas “embaraça a visão”, criando formas imaginárias, entre as quais o cinema, posto como lugar recluso e legítimo da imaginação.

O vigia, como contraponto da imagem fugidia, parece aludir ao *flâneur* analisado por Benjamin. Embora personagem de “outro tempo”, ele faz a alegoria das significações espaciais, emprestando a elas seu olhar de admirador que cata a poesia derramada e perdida pelo vão da cidade.

Talvez, menos do que nostalgia, seja viável pensar que a criação poético-musical de Chico Buarque navega nessa duplicidade de um mundo estilo roda-viva, que se curva de vez em quando diante de algo que brota de lugares inusitados, como resistência que tanto assume conotações políticas como sentimentais.

Há, no entanto, nas primeiras composições de Chico Buarque, uma forma lírica mais evidente, diferenciando-se, de algum modo,

de suas produções subsequentes, principalmente daquelas marcadas pelos dribles à censura ou denúncias de um sistema autoritário. Essa questão coloca para o analista a tentação de sucumbir às “fases” através das quais identificam-se tendências evolutivas ou diferenças no espaço interno da produção artística.

Em outra direção, é possível optar por uma escolha de temas circunscritos à obra do compositor reveladores de uma modernidade típica da sociedade brasileira tão bem capturada pela música. Trata-se de uma sensibilidade especial da criação artística para tematizar a vida borbulhante e igualmente paradoxal que atravessa o tempo em seus personagens e códigos diversos. A multiplicidade de valores e vozes silenciadas que passam a ter, por meio da música, uma interlocução exemplar.

Nesse sentido, destacam-se categorias sociais que, de modo reorrente, povoam o universo musical do compositor. São elas os excluídos sociais, as mulheres e os poderosos. Essa classificação envolve diferentes momentos da obra musical de Chico Buarque que se inserem em um conjunto nomeado de “representações sobre o mundo social”.

OS EXCLUÍDOS DO MUNDO URBANO

O espaço social que ocupam os excluídos do Brasil moderno nas composições de Chico Buarque refere-se ao trabalhador, ao malandro e ao destituído de reconhecimento; destacam-se também a mulher de diferentes classes sociais e os poderosos, evocados principalmente durante o período de repressão.

Muito embora as músicas explicitem tanto situações como personagens, é importante afirmar que elas se caracterizam essencialmente por seu forte conteúdo social, deixando nítida a crítica a circunstâncias de desigualdade que marcam o mundo urbano.

Músicas que já se tornaram verdadeiros hinos povoam o universo amplo das composições de Chico Buarque, que expressam a categoria dos explorados ou desclassificados. Além das já citadas

pode-se também mencionar: *Construção* (1971), *Primeiro de maio*, em parceria com Milton Nascimento (1977), *Pivete*, em parceria com Francis Hime (1978) e *Meu guri* (1981).

Nas letras das composições, destaca-se a vida do trabalhador urbano incluindo as aviltantes condições de trabalho, ao lado da situação vivida pelo “menor” e sem perspectiva de futuro. As letras não configuram somente uma música de protesto, deixando afluir uma situação lírica e simultaneamente trágica, a exemplo dos versos de *Meu guri*. Nesta, observa-se o relato de uma mãe amorosa que, parecendo ignorar a condição do filho marginalizado, entra no discurso lúdico de sua fantasia de “um dia chegar lá”. Recebe presentes e documentos falsos oferecidos a uma mãe preocupada com a “onda de assaltos”.

A letra também revela a duplicidade de mundos: o morro, configurado como o lugar da pobreza, e a parte baixa da cidade onde o guri que dá título à música recolhe o “carregamento”. Na estrofe “Eu consolo ele / ele me consola / boto ele no colo pra ele me ninar”, emerge a cumplicidade entre mãe e filho, ainda mais fortemente anunciada quando este “chega” estampado nos jornais. A letra deixa escapar a fina ironia da pobreza, incapaz de ascender a outra condição social, a não ser por meio do roubo anunciado nas manchetes. É ele que possibilita a realização do sonho da mãe em sua “trágica ingenuidade”.

A possibilidade de retirar das vicissitudes do mundo os fragmentos de uma poesia oculta caracteriza muitas das composições de Chico Buarque. Algumas revelando a miséria do submundo em sua lógica interna avessa e de difícil conciliação com o espaço da ordem.

O tema da malandragem é recorrente desde as primeiras composições. Em 1965, a música *Malandro quando morre* diz no último verso: “Malandro quando morre vira samba”. Na *Ópera do malandro*, inspirada em duas outras óperas – a dos três vinténs de Brecht e a dos mendigos de John Gay –, as composições retomam com vigor o tema da malandragem. A “homenagem ao malandro” traz uma visão crítica à visão da malandragem diferente daquela de tempos antigos. Assim diz o verso:

Agora, já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal

No outro extremo, a composição recupera o verdadeiro malandro:

Mas o malandro pra valer
Não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal
Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chocoalha
No trem da central

A malandragem como condição de vida boêmia e típica de determinado segmento social traz como marca a rejeição ao trabalho, presente em músicas de uma geração antiga de compositores e intérpretes tal como Ismael Silva, Francisco Alves e Noel Rosa analisados por Oliven (1986). Na perspectiva do autor, a malandragem tem seu apogeu na música brasileira da década de 1930, constituindo-se de concepção de mundo que critica a disciplina e a monotonia associadas ao trabalho. Em *Vai trabalhar, vagabundo*, de 1975, Chico Buarque também ironiza o tema do trabalho percebendo-o como forma de sanção social e moral.

Outros assuntos ligados à malandragem presentes na década de 1930 referem-se à escassez de dinheiro, à esperteza e ao jogo de azar como estratégia de sobrevivência. No contexto dessa discussão sobre a malandragem, Oliven coloca ainda a mulher como contraponto, representada ora como condição de prazer, ora como condição de controle institucional.

A retomada de temas musicais, anteriormente tratados por outros compositores brasileiros, no acervo de Chico Buarque, demonstra as linhas de continuidade existentes na música popular brasileira. De todo modo, desde 1930, as músicas enfocando o tema da malandragem sofrem variações que passam pela apologia do malandro até a recuperação que valoriza o trabalho, sobretudo no Estado Novo (OLIVEN, 1986, p. 59).

O espaço do poder e dos poderosos, nas músicas de Chico Buarque, aparece sobretudo mediante representações referentes ao momento da repressão política vivida no país a partir de 1964. Durante esse período, Chico Buarque demonstrou talento especial para driblar a censura e colocar, em suas letras, críticas veladas ou explícitas, dirigidas às formas ostensivas de tolhimento da liberdade de expressão. A conhecida música *Apesar de você*, divulgada em 1970, tornou-se, assim, um hino contra a repressão. Vale a pena retomar a primeira estrofe:

Hoje você é quem manda. Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda falando de lado
E olhando pro chão, viu?
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão.

A letra, simulando diálogo com um personagem indefinido, refere-se à impossibilidade da livre expressão vivida pelo povo brasileiro, especificado como “minha gente”. A escuridão representa a metáfora de um tempo de obscurantismo e silêncio, em grande parte extensivo à produção artística. O uso de pseudônimos constitui a forma “malandra” de driblar a censura, já de sobre-

viso nas formas de produção musical envolvidas com a temática do mundo social.

A música *Acorda, amor*, assinada com o pseudônimo de Julinho da Adelaide, em 1974, traz, de forma sutil, a referência aos “desaparecimentos” ocorridos no período da repressão. O refrão intercalado por versos que evocam uma situação de pesadelo exemplifica a situação:

Se eu demorar uns meses
Convém, às vezes, você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha roupa de domingo
E pode me esquecer.

Outras formas sutis são alusão aos crimes da ditadura, a exemplo de *Angélica* de 1977, que representa uma homenagem a Zuzu Angel cujo filho foi vítima da repressão. A canção lembra o desespero da mãe diante do filho morto:

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho?

Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

Outras músicas são prenúncios da anistia. A composição *O que será (à flor da pele)*, de 1976, anuncia a inversão radical de valores como uma força emergente incontrolável:

O que será que será
Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurrando em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas
Que anda nas cabeças, anda nas bocas

Que andam acendendo velas nos becos
Que estão falando alto pelos botecos
Que gritam nos mercados, que com certeza
Está na natureza, será que será
O que não tem certeza nem nunca terá
O que não tem conserto nem nunca terá
O que não tem tamanho

[...]

Que vive nas ideias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Que está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia a dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos
Em todos os sentidos, será que será
O que não tem decência nem nunca terá
O que não tem censura nem nunca terá
O que não faz sentido.

Outras letras sinalizam momentos menos sombrios, onde a sensação de liberdade, pela metáfora da dança, aparece mais fortemente. *Pelas tabelas*, de 1984, traz a evocação da luta pelas eleições diretas exemplificada nos versos:

Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela puxando um cordão
Oito horas e danço de blusa amarela
Minha cabeça talvez faça as pazes assim
Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas
Eu pensei que era ela voltando pra
Minha cabeça de noite batendo panelas

Nessa mesma direção, a música *Vai passar*, de 1984, representa o símbolo da alegria da cidade reconciliada com seu povo:

Meu Deus, vem olhar
Vem ver de perto uma cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear.

NOMEAÇÕES IRREVERENTES DO FEMININO

As mulheres cantadas por Chico Buarque são muitas e, além das que trazem a marca de um gênero vinculado à tradição, outras representam a revolução de costumes. Há mulheres que provocam paixões avassaladoras. Maria que “lembra mar [...] que puxa a correnteza; “Maria cigana, Maria maré” que parte com a lua. Também a mulher “de vida fácil”. Em *Folhetim*, essa condição está bastante presente nas composições do autor: “se acaso me quiseres / sou dessas mulheres que só dizem sim / por uma coisa à toa uma noitada boa ou um corte de cetim”. Também colocada na condição feminina, Geni, que é homossexual, é “a rainha dos detentos, dos cegos e dos lazarentos, velhinhos do internato, viúvas sem porvir”.

Em *Beatriz*, de parceria com Edu Lobo, de 1982, encontra-se a mulher mistério que é “de louça, de éter, atriz”. Na música *Sob medida*, a “traiçoeira e vulgar, sem nome e sem lar”.

Muitas vezes, a evocação da mulher se faz a partir de contraposições: “melhor seria ser filho da santa que ser filho da outra”. Em *Umas e outras*, percebe-se o contraponto de mulheres que expressam dois modos de vida. Observe-se a última estrofe da música:

Mas toda santa madrugada
Quando uma já sonhou com Deus
E a outra triste namorada
Coitada, já deitou com os seus

O acaso faz com que essas duas
Que a sorte sempre separou
Se cruzem pela mesma rua
Olhando-se com a mesma dor

As inúmeras explicitações da condição feminina encontram-se nomeadas nas canções do compositor, sugerindo a travessia de vários momentos. Assim, a moça que “está diferente” é metamorfose daquela que “é a tal da janela que eu me cansei de cantar, e agora está só na dela botando só prá quebrar”.

A diversidade de papéis femininos incide sobre as diferentes formas de amor que compõem o repertório poético de Chico Buarque. Assim, o amor puro da valsinha que fez “o mundo compreender e amanhecer em paz” é travestido em outras formas. Na personagem da música *Rita*, que “matou nosso amor de vingança”, na traição como gota de água que fez extravasar “Um pote até aqui de mágoa”, na despedida de um amor dilacerado e jogado “nos teus pés, ao pé da cama”. O amor de muitas rimas, entre elas a dor, a exemplo de sua forma simbiótica que não sobrevive à separação, pois “se confundimos tanto as nossas pernas, diz com que pernas eu devo seguir”.

O sentimento também se adoça com açúcar e afeto, figurado no par convencional, cuja mulher faz um doce predileto à espera do marido, que foi em busca do salário e parou no bar “olhando as saias de quem vive pelas praias coloridas pelo sol”.

Esses sentimentos são corporificados em personagens que sintetizam diferentes classes ou categorias sociais. Na música *Deus lhe pague*, “O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir” do operário; da prostituta na canção *Viver do amor* que “pra se viver do amor, há que esquecer o amor”; o relacionamento do funcionário e da dançarina, presente na canção *Ela é dançarina*, o amor dos dois “é tão bom, o horário é que nunca combina”. Em “Casamento dos pequenos burgueses” encontra-se o teatro das convenções sociais: “Ele faz o noivo correto e ela faz que quase desmaia, / vão viver sob o mesmo teto até que a casa caia”. A diversidade e o modo de ser dos perso-

nagens fazem das músicas espaços permanentes de identificação. O compositor tem uma forma de se colocar no lugar do sujeito ou dar voz a personagens assumidos no masculino ou no feminino.

A linguagem presente nas músicas apresenta-se na primeira pessoa ou, às vezes, é cantada como expressão de um sentimento vivido por outro. São vozes diferentes que falam de um mundo da ordem e da desordem, lados em antíteses ou convivências desiguais que revelam o paradoxo do mundo.

No samba dos anos 1930, 40 e 50, como afirma Oliven (1976), os temas do trabalho, dinheiro e mulher são frequentes e interligados. Orestes Barbosa e Noel Rosa constroem associações dicotônicas entre trabalho e lazer, sendo a mulher considerada elemento propulsor de conflitos alusivos ao mundo da ordem e da desordem. O autor conclui, então, que a mulher “faz e desfaz o homem”, em seu papel ambivalente de provocar ventura ou infelicidade.

Na mesma direção, Berlinck (1976, p. 105), em sua análise sobre o samba brasileiro, constata a construção masculina e feminina como elementos constantes na maioria das músicas. A “mulher doméstica”, a “mulher piranha” e a “mulher onírica” compõem uma trilogia de imagens que perpassam o imaginário musical do samba em diferentes momentos. Referindo-se à música *Cotidiano*, de Chico Buarque, Berlinck a caracteriza como sendo a “denúncia resignada da ordem”.

De fato, comparando-se a mulher de *Cotidiano* em Chico Buarque com o modo como ela é cantada em sambas tais como *Ai! Que saudade da Amélia*, de Mário Lago e Ataulfo Alves ou *Emilia*, de Wilson Batista e Haroldo Lobo, é possível verificar uma mudança de padrão. Percebe-se que a referência ao feminino perde o seu caráter de idealização tal qual está presente na “Amélia que era mulher de verdade”, para transfigurar-se na explicitação de uma condição vivida em sua ambivalência, submissão e transgressão. Tudo se passa como se o compositor se colocasse na condição de ator e ser humano portador das complexidades e incoerências do desejo. Assim, em *Cotidiano*, a mulher é aquela que sufoca, mas mantém o sorriso, garantia e pontualidade do sujeito que se cala

porque pensa na vida pra levar. A mulher exprime a condição de vítima da opressão, mas portadora de garantia. O carinho diário de muitas bocas: de hortelã, café, paixão e pavor. Do lado masculino, a boca calada de feijão. As mulheres, nessa perspectiva, acenariam com as metáforas da mistura de sentimentos, com seus lados ambivalentes ou paradoxais.

A multiplicidade de falas no feminino e no masculino, povoadas de formas variadas de identificação distingue o samba de Chico Buarque do de seus antecessores. A recusa, por parte do compositor, de qualquer padrão feminino idealizado, seja da mulher tradicional ou liberada, faz com que a diversidade de situações e papéis possa ser percebida em sua inteireza. A capacidade de absorver o antigo e incorporar um novo paradigma de mulher marcam, desse modo, a originalidade de músicas que acenam diferentes tempos e lugares.

A travessia de temporalidades e lugares encontra-se bem configurada no significante “janela”, imagem utilizada em diferentes músicas: *A banda; Carolina; Januária; Flor da idade; A noiva da cidade; Juca; Lua cheia; Ela e sua janela; Choro bandido*. Lugar metafórico de transição entre a casa e a rua, a janela simboliza a espera, o sinal de travessia, o lugar de sedução e a serenata, o recato limite da condição feminina, espaço potencial de chamado – “mesmo que você feche os ouvidos e as janelas do vestido minha musa vai cair em tentação” (música: *Choro Bandido*, em parceria com Edu Lobo).

Outros tempos revelam um novo sentido do feminino, sob a condição da urbanidade fugidia, referida na mulher da música já mencionada, *Vitrines*, que desfila e se perde nas galerias, vai ao cinema e “sai da sessão frouxa de rir”.

Figura mutante, travestida de muitas facetas, a mulher, nas músicas do compositor, é a referência de modificações fortes e recentes de uma condição social. A título de exemplo, vale a pena evocar dois sambas de autorias diferentes nos quais essa temática é tratada:

Pecadora (Jair Costa e Joãozinho)

Vai, pecadora arrependida
Vai tratar da tua vida
Por favor me deixa em paz
Me deste um grande desgosto
Eu não quero mais ver teu rosto
Palavra de rei não volta atrás.

A Rosa (Chico Buarque)

Arrasa o meu projeto de vida
Querida estrela do meu caminho
Espinho cravado em minha garganta
A santa às vezes troca meu nome
E some

Comparando-se as duas letras, percebe-se na segunda a ambiguidade entre o sentido acusador e o tom afetivo que coloca o personagem na condição paradoxal de amante infeliz, mas ciente dos prazeres e dores que o destino lhe reservou. Observa-se, nesse caso, a ausência de uma linguagem acusatória, o que confere à letra um sentido bem-humorado, reforçado pelo ritmo de samba, com versos que se encadeiam sucessivamente, rimando o fim e o início de cada frase. Essa é uma das características interessantes de algumas das músicas de Chico Buarque que, ao apontarem a relação continuada entre letra e música, retiram a marcação diferenciada que existe no estribilho, construindo uma dimensão de horizontalidade.

Inversões ou transgressões de sentimentos cotidianos como o ciúme, por exemplo, estão fortemente presentes em *Mil perdões*, que finaliza com o verso “te perdoou, por te traír”.

A dimensão, às vezes irônica, ou transgressora das músicas, não as caracteriza como sendo tipicamente de protesto. Os senões da mulher considerada moderna, os meios tons ou espaços intermediários

ários que permeiam as zonas de verdade supõem a ambiguidade de sentimentos – os muitos lados que habitam o ser humano. Não por acaso, o compositor declara em entrevista que “nem toda loucura é genial e nem toda lucidez é velha”, em resposta a críticas dirigidas a suas composições iniciais, tidas como ultrapassadas face à produção musical do Tropicalismo.

Nessa pluralidade, tangos, valsas e óperas misturam passado e presente, mediados por momentos difíceis da ditadura militar. Chico Buarque é um dos interlocutores dos momentos negros, época por excelência de rimas sutis e metáforas alusivas ao tempo em que “a minha gente hoje anda falando de lado e olhando pro chão, viu” (música: *Apesar de Você*).

Posteriormente, prenúncios da abertura saúdam “O que todos os avisos não vão evitar, / o que está na romaria dos mutilados, / no dia a dia das meretrizes, / no plano dos bandidos dos desvalidos...” (música: *O que será (à flor da pele)*)

AMBIVALÊNCIAS DE UM BRASIL MODERNO

A diversidade musical de Chico Buarque apresenta personagens e situações que poderiam ser compreendidos como sendo parte de uma modernidade complexa. Acumulando tradições e somando cenas de um outro tempo, as músicas caracterizam-se por se reportarem a essa mistura de sentimentos, comportamentos e valores típicos da sociedade brasileira.

Se a modernidade pode ser vista como uma nova articulação espacial motivada por mobilizações e comunicações que aproximam distâncias (HARVEY, 1993), é precisamente nesse momento, em um mundo estruturado em classes, que se tornam visíveis contrastes: espaços, tempos e personagens que não se integram ao ritmo cotidiano emergente.

Percebe-se, nas músicas do compositor, a presença de momentos que parecem evocar a mistura de tempos históricos diferentes.

A banda que passa, a moça na janela e a valsinha tocada na praça constituem cenas que, como espaços inusitados, pontuam o ritmo frenético da vida urbana, fluindo no contrafluxo da roda viva.

O contexto do mundo moderno é também incapaz de integrar os cidadãos por ele criados, fazendo emergir os desvalidos, marginais e desclassificados, os quais nas músicas são recuperados não apenas na condição de excluídos, mas como símbolos de outras verdades ocultas. Nessa perspectiva, a modernidade brasileira é evocada em seus contrastes, com suas dimensões peculiares de espaço e tempo. Cidades e regiões expressam misturas e transferências de costumes. Personagens de momentos históricos diferenciados transitam ou desfilam dando a visibilidade de mundos que convivem em seus contrastes.

A busca de subterrâneos, de linguagens não autorizadas encontra-se presente em muitas das músicas do compositor, sobretudo naquelas em que a versão oficializada dos fatos significa a repressão de valores emergentes.

Destaca-se, ainda, a percepção do compositor de um país em mudança, em vias de um processo de globalização que desnuda fronteiras internas e externas. A música *Bye Bye, Brasil*, cuja cadência rítmica sugere a linearidade de um telefonema, traz em sua letra as mudanças culturais de regiões longínquas, especificamente o Norte do país. Essa composição, em parceria com Roberto Menescal, trilha sonora do filme homônimo de Cacá Diegues, fala do tema da migração, da busca de riqueza no Norte, configurada no personagem que segue sozinho e promete voltar para buscar a família. A conversa telefônica, entremeada de expressões norteamericanas, diz muito de um país que vem modificando suas raízes culturais. Um dos versos da música exemplifica bem essa situação:

No Tocantins, o chefe dos Parintins
Vidrou na minha calça Lee

Em outras circunstâncias, Noel Rosa em *Não tem tradução*, de 1933, opõe as rimas do morro a expressões norteamericanas, sugerindo a impossibilidade de tradução do samba para outras línguas. Diz a música: “Esse negócio de alô boy, alô Johnny, só pode ser conversa de telefone”.

A música *Bye Bye, Brasil*, que, de fato, traduz uma “conversa de telefone”, é emblemática no sentido de retratar um país em mudança, que se metaforiza nas frases do personagem em ligação para a sua amada distante; “Tem um japonês atrás de mim” ou “Já tem fliperama em Macau”.

No entanto, as referências a esse país cuja aquarela mudou não representam uma apologia saudosista de um nacional desfigurado pelo tempo. Antes, a evidência de uma mudança irreversível constatada por um personagem atônito que carrega a ilusão do migrante. Observa-se até que, em outros momentos, Chico Buarque rejeita a valorização incondicional do país, sobretudo em ocasiões nas quais o ufanismo representava uma ideologia do sistema autoritário. A música *Partido Alto*, de 1972, que diz, em sua última estrofe, censurada, “na barriga da miséria, nasci brasileiro” ou *Vai levando*, de 1975, traz a fina ironia de um país do qual era difícil ter orgulho.

A crítica à noção de um patriotismo incontestável vai aparecer de forma mais nítida, como bem observou Meneses (1982), na peça *Calabar*, produzida em parceria com Ruy Guerra. A adesão de *Calabar* aos holandeses em vez de solidariedade aos portugueses, significaria uma traição à sua pátria? Essa é questão que permeia a peça teatral. A música *Fado Tropical* traz a ironia de um país colonizado que “ainda vai tornar-se um imenso Portugal”. Sugere também a mistura de culturas que se entrelaçam nos costumes, nos instrumentos musicais e na própria natureza:

Guitarras e sanfonas
Jasmins, coqueiros, fontes
Sardinhas, mandiocas
Num suave azulejo

E o rio Amazonas
Que corre Trás-os-montes
E uma pororoca
Deságua no Tejo

A música de Chico Buarque se insere em um movimento de afirmação autóctone da cultura, materializado no teatro, no cinema, na poesia e na literatura dos anos 1960. Pronunciando-se, nesse sentido, o teatrólogo José Celso Martinez (1979), indagado sobre a produção teatral de Chico Buarque em *Roda Viva*, afirma que não acredita “hoje em dia em separação de gêneros de arte – teatro aqui, cinema lá, etc. Hoje tudo se mistura numa única linguagem impura e mista de comunicação, em que vale tudo”. A própria música *A banda*, diz ele, poderia ser um filme, uma peça ou um quadro.

À época do AI-5, a música brasileira funcionou como uma das formas alternativas de falar, por metáforas, de uma situação de repressão vivida no sistema político. Diz Antônio Cândido (1979, p. 25):

Através da linguagem figurada e da exploração sistemática da ambiguidade, tem sido possível a alguns compositores-poetas dizer muita coisa que encarna o protesto e manifesta a crítica, motivando frequentemente a proibição de seus discos e espetáculos, o que tem acontecido sobretudo com o serenamente bravo Chico Buarque de Holanda.

A música de Chico Buarque emerge nesse contexto amplo de renovação, também sintoma de uma modernidade cultural na qual os ritmos e letras trazem as marcas fortes da tradição musical aliadas ao talento individual e à busca de símbolos brasileiros. Assim, se é possível pensar que as composições de Chico Buarque refletem as singularidades da vida social e política brasileira, em seu binômio modernidade *versus* tradição, o material poético musical também sintoniza a mesma articulação. A afirmação de Caetano Veloso, em entrevista à revista *Código*, de Salvador (MENESES, 1982), se-

gundo a qual Chico Buarque “anda prá frente arrastando a tradição” é reveladora desse sincretismo musical que associa ritmos, temas e personagens de tempos históricos diferenciados.

A ideia de retomar a tradição, dando-lhe uma feição moderna, atravessa a criação dos novos artistas da MPB desde o tempo dos festivais. A Bossa Nova de João Gilberto funciona como carro-chefe, sugerindo uma redefinição da música brasileira a partir de materiais produzidos em outros contextos (CASTRO, 1990). Soando como nostalgia ou carregando elementos de novidade presentes na vida cotidiana, a música de Chico Buarque trilha seu espaço de singularidade constituído a partir de um país de múltiplas versões e viva herança musical.

MÚSICA E POESIA

Recriar o cotidiano do ponto de vista poético é reinscrevê-lo no espaço de inesgotável dizer. A incompletude do amor e a falta nomeando o desejo incitam os temas básicos da música e da poesia, pois, como bem diz Gullar (1995, p. 12), referindo-se de modo geral ao processo criativo,

O poeta, particularmente sujeito aos espantos da vida, como-
ve-se com eles, recebe-os como uma experiência única, não
repetível e efêmera que, mal ocorre, já começa a apagar-se na
sucessão dos acontecimentos. O poeta quer expressá-los em
sua essência, na sua pureza, e quer, mais do que isso, redi-
mi-los da morte.

Em diferentes momentos e culturas, os temas do amor, da morte e da mulher são recorrentes. São tentativas de dizer sempre melhor o que a rima mira e nunca alcança. Em *O que será*, Chico Buarque parece ter intuído esse sentido da poesia em movimento, sempre querendo dizer “O que me salta aos olhos”, “me aperta o

peito”, “O que não tem medida nem nunca terá”, “O que não tem cansaço nem nunca terá”, captando dimensões de um sentimento que “brota à flor da pele”.

A palavra revestida de poesia, cantada como sublimação da dor ou perda assume a função de espantar os males ou opor-se ao silêncio dos tempos da ditadura. Uma oposição que se utiliza de metáforas para falar do que ainda não pode ser dito, tal como sugere a canção *Cálice*, homônima da palavra cale-se.

Cantar é, portanto, retomar a esperança. “Não chore ainda não / que eu tenho um violão / e nós vamos cantar”⁴⁴, pois “se, de repente / a gente distraísse / o ferro do suplício / ao som de uma canção / então eu te convidaria / pra uma fantasia / do meu violão”⁴⁵. A música revela-se, nesse momento, como condensação de sentimentos: “Quem me dera / pelo menos um momento / juntar todo sofrimento pra botar nesse chorinho” (música: *Um chorinho*).

A experiência pessoal de Chico Buarque, permeada de fatos marcantes de uma vida agitada não escapa a essa captura poética, que, passando pela boêmia, cerca o engajamento, o exílio, as peripécias juvenis que provocaram a prisão do compositor. São fatos cantados nas diferentes músicas. Trata-se da palavra como matéria-prima, que “se acomoda em balde, em verso, em mágoa”⁴⁶, nas conexões entre o vivido, o sublimado e o inspirado. É nesse sentido que José Paulo Paes (*Folha de São Paulo* de 12-11-95) diz o seguinte: “eu acredo piamente na poesia, não como uma visitação superior, ou uma insuflação da musa, nada disso: É ela o inconsciente, ou o subconsciente que faz as coisas. O que o consciente faz é trabalhar esse material, descobrir a lógica que vai dentro dela e desenvolvê-la”.

Nessa mesma direção, Elias (1995), referindo-se à criação musical de Mozart, pensa o lado criativo do sonho, tal qual pensou Freud, em suas conexões produtoras de fantasias inovadoras, que, em situações especiais, transformam-se em obras de arte.

⁴⁴ Estrofe da música *Olé Olá*.

⁴⁵ Estrofe da música *Fantasia*.

⁴⁶ Estrofe da música *Uma palavra*.

A música é, portanto, a transfiguração do vivido mediado pelo som e pela palavra. Como construção artística, ela retira do mundo sua “materia”, evocando um tempo e uma forma de expor sua narrativa.

Para finalizar, recorro à música *Construção*, de 1971, que constitui exemplo significativo de criatividade, amoldada em uma forma peculiar de expressão poética. Nessa música, a palavra, em seu jogo inventivo, deixa emergir a liberdade das trocas entre o homem e os objetos. Aqueles inanimados que parecem adquirir vida pelo calor humano ou o homem pacote flácido, síntese da engrenagem urbana, que “amou daquela vez como se fosse o último”. A expressão “como se”, recorrente na música, antecede as metáforas de acentuação similar (máquina, sólido, mágico, lágrima), que podem significar a cadência monótona e trágica do cotidiano em orquestraçāo repetida. Trágica, mas não menos lírica, pois, para utilizar uma metáfora do compositor, na queda, “flutuou no ar como se fosse um pássaro”.

A PESQUISA COMO FONTE PERENE DO CONHECIMENTO

O presente livro poderia ser concluído afirmando que o objeto da Sociologia tem um processo que se redefine continuamente, sendo a pesquisa um dos mais fortes elementos dessa reconfiguração. A investigação supõe um exame criativo das informações feito pelos pesquisadores, fato que não implica *insights* aleatórios, mas trabalho artesanal permanente, no sentido emprestado por Wright Mills.

As análises sobre os silêncios e os detalhes da comunicação contidos em fotografias, música e outras produções circunscritas ao domínio da arte, menos convencionais do que o conhecimento marcado pela objetividade, fazem lembrar as reflexões do historiador italiano Carlo Ginzburg (1990), acerca de formas indiciárias de apreensão da vida social. Relegadas ao plano do não científico, as análises microscópicas, baseadas na intuição, foram, ao longo do tempo, sendo substituídas por modelos considerados racionais e científicos.

As experiências de pesquisa e ensino aqui apresentadas podem ser consideradas um retorno ao paradigma indiciário, contendo atualizações dessa forma de abordagem à luz de outras práticas de pesquisa. Foram pesquisas delineadas ao longo do tempo que buscaram aliar acúmulo de conhecimento teórico com formas artesanais do fazer sociológico, incorporando também contribuições da Antropologia.

A entrada nas formas de investigação não convencionais ocorreu tanto por meio da escolha de temas como pelos deslocamentos no modo de trabalhar certos objetos. Assim como a música, as fotografias e os postais exigiram incursões sobre as possibilidades de tratamento sociológico e antropológico dos materiais pesquisados.

Também os modos de pensar sobre a política no âmbito dos rituais, valores e discursos implicaram deslocamentos. Uma observação baseada nas interseções entre o que é considerado da ordem da política e o que se observa em outros domínios da vida social e cultural permeou as investigações sobre rituais e campanhas políticas. Trata-se de abordagem que teve influência do Núcleo de Antropologia da Política já referido anteriormente, cuja contribuição foi significativa para revelar alguns significados sociais e culturais da política no Brasil.

As imagens foram exploradas no livro não como ilustração, mas dotadas de uma narrativa que produzia a interface entre a política e a estética feminina. Narrativa que se fez, em consonância com critérios científicos caminhando a par com a densidade, as dissonâncias e as opacidades que tornam o tecido social digno de curiosidade e decifração. Assim foram enfatizadas as possibilidades da descoberta artesanal, fazendo com que a retórica da pesquisa científica não abdicasse da luta contra o apaziguamento das formas variadas de conhecimento da vida social.

Nas fotografias, foi importante reconhecer indícios de variáveis socioculturais que interferiam nas maneiras de pensar e praticar a política; nas cartas, a possibilidade de registrar os trânsitos que se estabelecem entre público e privado; nas músicas, outras formas criativas de expressar a vida cotidiana, metaforicamente revelando a lógica sinuosa e polissêmica da investigação. O desafio, ao longo do processo de investigação, tem sido o da incorporação de experiências acumuladas para além do dualismo, frequentemente posto nas ciências sociais entre ciência e sensibilidade, criação e teoria. Não por acaso, em vários livros de metodologia, a prática de pesquisa vem sendo associada a vocábulos como viagem, criação à moda

do jazz, aventura e descoberta. Sem abdicar de saberes acumulados, próprios do campo científico, a pesquisa suscita a interrogação – os vazios que se interpõem na oscilação entre conhecimento e desconhecimento.

A diversidade de pesquisas e a consequente formação de “novos campos temáticos” têm revitalizado modelos que ultrapassam as fronteiras excludentes e exclusivas que, muitas vezes, permeiam a estrutura formal do conhecimento. A vigência desses espaços “interdisciplinares” afirma a crença na pesquisa e não nas respostas puramente lógicas que deixam à margem a complexidade e riqueza das relações sociais. Acionar, no espaço das investigações, o “como”, nem sempre condizente com o “porquê” definitivo, tem possibilitado a emergência de elos complexos que não se resumem nas noções de causalidade.

Em síntese, a investigação sociológica e antropológica põem os acontecimentos ou dados em um mapa de significações sociais e culturais, buscando convergências e explicações que vão muito além de uma relação entre causa e efeito. Lida com representações dela diferenciando-se, na medida em que rompe com a natureza espetacular dos eventos em busca de uma significação para além da sua expressão imediata. Tentando superar as aparências, outros planos de realidade são acionados, distanciando-se a explicação sociológica das interpretações convencionais.

Retomar os elos perdidos entre a ciência e a arte, sem perder a especificidade e o encanto de cada um dos olhares, pode contribuir para superação de dualismos, convocando o pensar criativo incorporado ao domínio da lógica, da metáfora e do imaginário como fontes perenes do conhecimento. Nietzsche já recuperava o sentido da tragédia como afirmação dos paradoxos da vida, relativizando o olhar racional da ciência. Trata-se de afirmar o patrimônio sociológico acumulado, reencantando a ciência sem perder sua dimensão inaugural de desencantamento do mundo.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da super-modernidade.* São Paulo: Papirus, 1994.
- AUSTIN, John L. *Quand dire c'est faire.* Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BACKSO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux: mémoires et espoirs collectifs.* Paris: Payot, 1984.
- BARREIRA, Irly. Ideologia e gênero na política: estratégias de identificação em torno de uma experiência. *Dados: Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 3, 1993.
- BARREIRA, Irly. Ritual e símbolo na política. *Cadernos Ceru*, São Paulo, v. 7, 1996.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Mitologias.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASSI, Javier. Adiós a la partitura: una defensa de los diseños flexibles en la investigación social. In: CANALES, Manoel (Org.). *Investigación social: lenguajes del diseño*. Chile: LOM : Universidade de Chile, 2014.

BASTIDE, Roger. A propósito da poesia como método sociológico. *Cadernos Ceru*, São Paulo, nov. 1977.

BECKER, Howard S. *Falando da sociedade*: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BECKER, Howard S. *Métodos de pesquisa em Ciências Sociais*, São Paulo: Hucitec, 1993.

BECKER, Howard S. *Segredos e truques da pesquisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1962.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*; ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas 1986, v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão: algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. *Revista Contexto*, 1976.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOAVENTURA, Cristina Tiradentes. Machado de Assis e José Veríssimo: aspectos da correspondência entre o escritor e o crítico. *Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, 2008. p. 101-117.

BOLTANSKI, Luc. La réthorique de la figure. In: BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit, 1982.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CÂNDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1992. *Arte em revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CASTELLS, Manuel; BORJA, Jordi. As cidades como atores políticos. *Novos estudos*, São Paulo: Cebrap, 1996.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Celso. Narrativas e imagens do turismo no Rio de Janeiro. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CONTIER, Arnaldo. Modernismo e brasilidade: música, utopia e tradição. In: CONTIER, Arnaldo (Org.). *Tempo e História*, São Paulo, p. 259-287, 1992.

COURTINE, J. J.; HAROUCHE, Claudine. O homem perscrutado: semiologia e antropologia política de expressão e de fisionomia do século XVII. In: ORLANDI, E.; GUIMARÃES, E.; COURTINE, J. J.; HAROUCHE, C. (Org.). *Sujeito e texto*. São Paulo: Ed. Educ, 1988. (Série caderno PUC, 31).

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DE LACLOS, Choderlos. *Relações perigosas*. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1995. (Coleção Imortais da literatura universal).

DUBOIS, Claude Gilbert. *O imaginário da renascença*. Brasília: UNB, 1995.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. *Mozart*: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. *Os alemães*: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FAUSTO NETO, Antônio. *O corpo falado*: doença e morte de Tancredo Neves nas revistas semanais brasileiras. 2. ed. Belo Horizonte: PUC-MG: FUMARC, 1989.

FAVARETTO, Celso; SUZUKI JÚNIOR, Matinas. *Arte em revista*, São Paulo, v. 1, p. 67-79. 1979.

FORTUNA, Carlos. *Identidades, percursos, paisagens culturais*. Oeiras: Celta, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história de violência nas prisões*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

FREHSE, Fraya. Antropologia do encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910). In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sílvia. *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. São Paulo: EDUSC.

FREITAS Filho, Armando; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

FREUND, Julien. *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Prezado Senhor, Prezada Senhora: estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GERODETTI, João Emílio; CORNEJO, Carlos. *Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris, 2004.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GILLES, Cohen et al. *Les guides imprimés du XVI siècle au XX siècle: villes, paysages, voyages*. Paris: Éditions Belin, 2000.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOFFMAN, Erving. *Les moments et leurs hommes*. Paris: Éditions Minuit, 1988.

- GOFFMAN, Erving. *Ritual de interação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- GOLDMAN, Marcio; PALMEIRA, Moacir. *Antropologia, voto e representação política*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1996.
- GONDIM, Linda. *Dragão do Mar e a Fortaleza pós-moderna*. São Paulo: Annablume, 2007.
- GULLAR, Ferreira. Uma voz entre a natureza e a cultura. *Cadernos Extensão*, Minas Gerais: PUC, 1995.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.
- HIKIJI, Gitirana. Possibilidades de uma audição da vida social. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby. *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. São Paulo: EDUSC, 2005.
- HOBSBAWM, Eric. Homem e mulher: imagens de esquerda. In: HOBSBAWM, Eric. *Mundos do trabalho*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- JODELET, Denise. *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France: PUF, 1994.
- JORNAL *Brasil extra*. n. 2, dez, 1985. Especial eleições.
- JORNAL *O Povo*. Arquivo de fotografias de 1985 a 1988.
- LACHER, Smain. *Femmes invisibles, leurs mots contre la violence*. Calmann Levi: France, 2008.
- LAPLANTINE, François. *Les trois voix de l'imaginaire*: le messianisme, la possession, et l'utopie. Paris: Éditions Universitaires, 1974.
- LEFEBVRE, Henri. *Éléments de rythmanalyse*: introduction à la connaissance des rythmes. Paris: Éditions Syllèphe, 1992.
- LEITE, Miriam Moreira Lifshitz. A imagem através das palavras. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 10, Campos do Jordão, SP. *Anais...* São Paulo: ANPOCS, 1986.

LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade, lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. São Paulo: Unicamp, 2004.

LENOIR, Remi. Objeto sociológico e problema social. In: CHAMPAGNE, Patrick. *Iniciação à prática sociológica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

LIMA, Ivan. *Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem*. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. 1983 (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1983.

MARESCA, Silvan. *L'autoportrait: six agricultrices en quête d'image*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991.

MARTINEZ, Correia J. C. *Arte e Revista*. São Paulo: Oficina, 1979.

MARTINS, José de Souza. A fotografia e a vida cotidiana: ocorrências e revelações. In: PAIS, José Machado (Org.). *O visual e o cotidiano*. Lisboa: Imprensa de ciências sociais, 2008.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS, José de Souza. *Uma sociologia da vida cotidiana: ensaios na perspectiva de Florestan Fernandes, de Wright Mills e de Henri Lefebvre*. São Paulo: Contexto, 2014.

MASSI, Augusto. Estorvo (resenha). *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 31, 1991.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MENEZES, Bastos R. J. A origem do samba como invenção do Brasil (por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 31, v. 11, p. 156-177, 1996.

- MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MILLS, Wright. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MORAIS, Ana Flávia Goes. *As representações sobre Luiza Távora na política cearense (1962-1966)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.
- NEIBURG, Federico. O 17 de outubro na Argentina: espaço e formação social do carisma. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 20, 1992.
- NEYRET, Régis. *Lugdunoscope: Le tour de Lyon en 80 chapitres*. Lyon-França: ELHA.
- OLIVEN, Ruben George. A malandragem na música popular brasileira. In: OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- PAIS, José Machado. O cotidiano e a prática artesanal da pesquisa. *Revista Brasileira de Sociologia*, Sergipe, p. 107-128, 2013.
- PAIS, José Machado. *Lufa-lufa quotidiana: ensaios sobre cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Editora do ICS, 2010. (Coleção Breve Sociologia).
- PAIS, José Machado. *Nos rastos da solidão: deambulações sociológicas*. Porto: Ambar, 2006.
- PAIS, José Machado. *Vida cotidiana, enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2001.
- PALMEIRA, Moacir; HEREDIA, Beatriz. Etnografia dos Comícios. *Anuário Antropológico/94*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- PANEBIANCO, Ângelo. Evitar a política? *Novos estudos Cebrap*, São Paulo: Cebrap, 1996.
- PEIRANO, Mariza. *Rituais: ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

- PEIRCE, C. S. How to make ours ideas clear. In: COHEN, M. R. (ed.) *Chance, love and logic*. Lincoln: University Nebraska Press, 1998.
- PENNA, Maria L. Fernandes. *O que faz ser nordestino*: a questão das identidades sociais e o jogo de reconhecimento no caso Erun-dina. São Paulo: Cortez, 1992.
- PINTO, Céli Regina Jardim. Movimentos sociais: espaço privilegiado da mulher enquanto sujeito político. BRUSCHINI, Cristina; COSTA, Albertina de Oliveira. In: *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Fundação Carlos Chagas: Rosa dos Tempos, 1992.
- PONTE, Rogério Sebastião. *Fortaleza Belle Époque*: reformas urbanas e controle social 1860-1930. Fortaleza: Fundação Demó-crito Rocha, 1993.
- PONTES, Albertina. *A cidade dos clubes*: modernidade e glamour na Fortaleza de 1950-1970. Fortaleza: Expressão gráfica, 2005.
- PONTY, Merleau-. *Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os pensadores).
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *O Brasil descobre os sertões*: A expe-dição científica de 1859 ao Ceará. São Paulo: Vértice/ANPOCS, 1989.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. A literatura como fonte de dados para a sociologia (1976). In: *Textos Ceru*: pesquisa em ciências sociais: olhares de Maria Isaura Pereira de Queiroz, São Paulo: Hu-manitas: CERU, 2008.
- REIS, Elisa. Opressão burocrática: o ponto de vista do cidadão. *Re-vista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 161-179, 1990.
- REYMAN, Luciana Quillet. A correspondência com o poder. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 2004, 28, CAXAMBÚ-MG. *Anais...* CAXAMBÚ: ANPOCS, 2004.
- RIBEIRO, Ana Clara T.; GARCIA, Fernanda Sánchez. City Marke-ting: a nova face da gestão da cidade no final do século. In: REIS, Elisa; FRY, Peter; ALMEIDA, Maria Hermínia (Org.). *Política e*

cultura: visões do passado e perspectivas contemporâneas. São Paulo: Hucitec: ANPOCS, 1996.

ROSENGARTEN, Ruth. Pontos de vista: fotografia e feminismo no contexto do pós-modernismo. *Revista Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 6-7, 1988.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record. p. 31-66, jan./jun. 2012.

SÉVIGNE, Madame de. *Cartas a la hija*. Barcelona: Editorial El Aleph, 2007.

SHILS, Edward. *Centro e periferia*. Lisboa: Difel, 1992.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SODRÉ, Muniz. *O Brasil, simulado e o real*: ensaios sobre o quotidiano nacional. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

TABACK, Fanny; TOSCANO, Moema. *Mulher e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

TALAVERA, Augustín Santana. Turismo cultural, culturas artísticas. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 20, 2003.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum*: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

URRY, J.; CRAWSHAW, C. Turismo e consumo visual. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, CES 43, p. 47-68, 1995.

VIEIRA, M. S. de A. As metáforas do Sertão: linguagens da cultura na música de Luiz Gonzaga. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 23/24, n. 1-2, 1992-1993.

WEBER, Max. *Ciência e política*: duas vocações. São Paulo: Cultrix, 1968.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque*: letra e música. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ZUKIN, Sharon. Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano. In: ARANTES, Antônio (Org.). *O espaço da diferença*. São Paulo: Papirus, 2000.

A AUTORA

Irllys Barreira é professora titular de Sociologia do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará e pesquisadora do CNPq. Além de vários artigos em periódicos e coletâneas, enfocando as relações entre cultura, cidade e política, escreveu integralmente os seguintes livros: O reverso das vitrines: conflitos urbanos e cultura política (Relume Dumará, 1992); Chuva de papéis: ritos e símbolos de campanha eleitoral no Brasil (Relume Dumará, 1998); Imagens ritualizadas: apresentação de mulheres em cenários políticos (Pontes 2008) e A cidade como narrativa (Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, 2013).



Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará – UFC
Av. da Universidade, 2932 – fundos – Benfica
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
CEP: 60020-181 – Fortaleza – Ceará
imprensa.ufc@pradm.ufc.br

A Universidade Federal do Ceará contribui por excelência para a educação e para a ciência em nosso país. Como um dos seus avanços acadêmicos, merece destaque o desenvolvimento da pós-graduação, que fortalece o pilar da formação de recursos humanos por meio da pesquisa.

A pós-graduação brasileira, sistematicamente avaliada nas últimas décadas, ganha credibilidade, e seus pesquisadores gozam de reconhecimento internacional. Nesse processo, o livro integra a produção intelectual acadêmica das múltiplas áreas que compõem o quadro científico da Universidade e apura os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção nesse formato.

A Coleção de Estudos da Pós-Graduação foi criada, portanto, para apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC e consolidar uma política acadêmica, científica e institucional de valorização da pesquisa, ao franquear o curso da produção intelectual em forma de livro.



ISBN 978-85-7485-285-0

9 788574 852850