

Comunicare

33

Centro de
Linguagem e Comunicação

PUC
CAMPINAS
PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA

COMUNICARTE

Revista semestral do Centro de Linguagem e Comunicação da
Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Integrante da Rede Ibero-Americana de Comunicação e Cultura
ANO XXIV número 33 2006

DIRETOR FUNDADOR: Mário de Lucca Erbolato (1982-1990)
EDITORA-CHEFE: Cleonice Furtado de Mendonça van Raij
EDITORA ADJUNTA: Márcia Fantinatti
EDITOR ADJUNTO: João Baptista de Almeida Júnior
TRADUTORA: Nair Leme Fobé

CONSELHO EDITORIAL: Amarildo B. Carnicel, Ângela Maria C. Furlani (Instituto Agrônomo, revista *Bragantia*), Cleuza G. Gimenes Cesca, Dulce Adélia Adorno Silva, Flailda Brito Garboggini, José Benedito Pinho (Universidade Federal de Viçosa), Karina Toledo Solha, Marcel José Cheida, Paulo Rogério Tarsitano (Universidade Metodista de São Paulo) e Paulo de Tarso Cheida Sans.

Projeto gráfico: Amarildo B. Carnicel
Capa: Agência Experimental de Publicidade e Propaganda
Editoração eletrônica: Danilo Sanches

COMUNICARTE é uma publicação do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), voltada para a divulgação de assuntos relacionados às ciências da Comunicação, Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Turismo e Artes.

COMUNICARTE aceita artigos não só de professores do Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas, mas também de outras instituições de ensino e pesquisa nas áreas de Artes, Comunicações e Turismo, não se responsabilizando pelos conceitos emitidos pelos seus autores.

**COMUNICARTE publica artigos, resumos de dissertações e de teses, comunicação de pesquisas, resenhas de livros.

** Todos os artigos recebidos para publicação são submetidos ao Conselho Editorial, que pode sugerir ao autor alterações em seus textos ou ainda recusá-los por não se ajustarem às normas da revista.

** Os textos devem seguir as diretrizes da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). ** As comunicações devem ter no mínimo de dez e no máximo 20 laudas, digitadas em Word, corpo 12, fonte times new roman, espaço 1,5, com um máximo de 70 toques por linha. Ilustrações deverão ser fornecidas pelos autores. Os textos devem ser enviados para o endereço eletrônico clc.comunicarte@puc-campinas.edu.br. É permitida a transcrição de artigos de autoria de professores do Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas, desde que citada a fonte. ** COMUNICARTE é enviada gratuitamente às escolas de Artes, Comunicação e Turismo (sempre que possível na forma de permuta), às entidades das respectivas áreas e também a professores e pesquisadores, mediante solicitação por escrito.

ISSN 0102-0242

COMUNICARTE

R. Comunicarte	Campinas	v. 25	nº 33	p. 1 - 88	2006
----------------	----------	-------	-------	-----------	------

**Comunicarte, v. 1, n. 1, 1982 - Campinas:
Pontifícia Universidade Católica (PUC-Campinas)
Centro de Linguagem e Comunicação
Faculdades de Artes, Jornalismo, Publicidade, Relações Públicas e Turismo**

22 cm

Semestral

ISSN 0102-0242

1-Comunicação - Periódicos; 2-Artes - Periódicos. 3-Turismo - Periódicos

O

CDD 001-51

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
(Sociedade Campineira de Educação e Instrução)**

Grão-Chanceler: Dom Bruno Gamberini

Reitor: Prof. Pe. Wilson Denadai

Vice-Reitora: Profª Ângela de Mendonça Engelbrecht

Pró-Reitor de Graduação: Prof. Germano Rigacci Júnior

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Profª Vera Engler Cury

Pró-Reitor de Extensão e Assuntos Comunitários: Prof. Paulo de Tarso Barbosa Duarte

Pró-Reitor de Administração: Prof. Marco Antonio Carnio

CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO

Diretor: Prof. Wagner José Geribello

Diretora Adjunta: Profª Karina Toledo Solha

Faculdade de Artes: Prof. Flávio Shimoda

Faculdade de Jornalismo: Profª Denise Tavares da Silva

Faculdade de Publicidade: Profª Fláilda Brito Garboggini

Faculdade de Relações Públicas: Profª Cláudia Maria de Cillo Carvalho

Faculdade de Turismo: Profª Laura Umbelina Santi

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO**

Rodovia D. Pedro I, km 136 - Parque das Universidades - CEP 13086-900

Caixa Postal 317 - CEP 13012-970

Tel.: (0XX19) 3756-7164 / Fax.: 3756-7197

Site: www.puc-campinas.edu.br

E-mail: clc.comunicarte@puc-campinas.edu.br

Campinas - SP - Brasil

ÍNDICE

Apresentação	5
Alda Maria Quadros do COUTO	
O fator xerazade - um obstáculo entre o jornalismo e a literatura	7
<i>The xerazade factor - an obstacle between journalism and literature</i>	
Adriana Pessatte AZZOLINO	
Pressupostos teórico-metodológicos da compreensão para a comunicação	23
<i>Theoretical-methodological presuppositions of comprehension for communication</i>	
Eduardo VICENTE	
Samba e Nação: música popular e debate intelectual na década de 1940	39
<i>The samba and the nation: popular music and intellectual debate in the 1940s</i>	
João André Brito GARBOGGINI, Alessandra Alves de OLIVEIRA	
Análise descritiva do filme "Basquiat - traços de uma vida"	57
<i>A Descriptive Analysis of the Film "Basquiat"</i>	
Ivete Cardoso do Carmo ROLDÃO	
Telejornais: um exercício de leitura crítica e cidadania	71
<i>TV news: an exercise in critical reading and citizenship</i>	

A P R E S E N T A Ç Ã O

AO LEITOR

Este volume de Comunicarte contempla artigos de diferentes áreas de conhecimento e também de pesquisadores ligados a várias instituições, fato que sinaliza um intercâmbio a promover o espírito de investigação científica importante para o fortalecimento da universidade.

Fazem-se presentes neste número: Alda Maria Quadros do Couto discute as relações entre jornalismo e literatura; Adriana Pessatte Azzolino assinala três visões contemporâneas sobre o conhecimento, visando a um percurso teórico-metodológico rumo ao desdobramento de uma prática educativa; Eduardo Vicente discute a presença estatal no processo de legitimação do samba, nas décadas de 1930 e 1940, enquanto música símbolo do país; João André Brito Garboggini e Alessandra Alves de Oliveira avaliam a construção de uma “realidade filmica” relativa à vida de determinado pintor, personagem do filme; Ivete Cardoso do Carmo Roldão faz um exercício de leitura crítica acerca dos telejornais.

Registramos nossos agradecimentos a todos que têm contribuído para a circulação desta revista.

Boa leitura!

O FATOR XERAZADE - UM OBSTÁCULO ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA

Alda Maria Quadros do COUTO[□]

RESUMO

Este artigo discute as relações entre jornalismo e literatura a partir da observação do livro *Billete de ida - Los mejores reportajes de un gran viajero*, de Javier Reverte, analisando trechos das apresentações do Autor e de uma das crônicas, em cotejamento com trecho de um conto de Karen Bliksten/Isak Dinesen. Utiliza não só conceitos de teoria da narrativa literária, tais como narrador, tempo e espaço, mas também a função estética da linguagem, estabelecida por Roman Jakobson e reconhecida por Tzvetan Todorov, para entender as distinções entre ficção e informação. Por fator Xerazade entende-se a questão estética do narrador no texto literário, considerado incompatível com a narração jornalística.

Palavras-chave: jornalismo e literatura; funções estéticas e /informação.

[□]Professora colaboradora do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagem (CCHS-UFMS). Doutora em Teoria da Literatura (Unicamp) e Mestre (PUC-RS). E-mail: aldacouto@hotmail.com

ABSTRACT

*This paper is an analysis of the relations between journalism and literature, from the book *Billete de ida - Los mejores reportajes de un gran viajero*, by Javier Reverte. In this paper the presentation of the Author and one of the chronicles, and a comparison with a tale written by Karen Bliksten/ Isak Dinesen are analysed. Concepts of literary narrative theory, such as narrator, time, space, as well as the esthetical function of literature, established by Roman Jakobson and recognized by Tzvetan Todorov, to understand the distinctions between fiction and information are applied. The "Xerazade factor" may be understood as the esthetical function of the narrator in the literary text, which is considered incompatible to the journalistic narrative.*

Key words: *journalism and literature; esthetical functions and information.*

INTRODUÇÃO

O jornalista espanhol Javier Reverte escreve relatos de viagem desde 1970, além de artigos, editoriais, entrevistas, crônicas políticas, que denomina como "gêneros do ofício", de material inflamável, pela urgência como razão de ser em detrimento da qualidade da escrita. Assim, estabelece a qualidade como um fator decisivo entre jornalismo e literatura, lamentando a rapidez com que o jornalista precisa produzir seus textos, todos os dias.

Em 2006, teve publicada a segunda edição da coletânea *Billete de ida - Los mejores reportajes de un gran viajero*, em cujo prólogo o ato de escrever diariamente ao longo de 30 anos é definido como "profesión devoradora que se come lo mejor de ti mismo sin saciarse jamás" [1].

Nesse mesmo prólogo Reverte lista viajantes que se tornaram escritores, entre os quais destaca os que se aventuraram pela África: John Speke, Richard Burton e "para gloria de la literatura, una mujer que se

llamaba Isak Dinesen” [2] (REVERTE, 2006, p.18).

O presente artigo propõe uma rápida discussão a respeito das concepções defendidas por Reverte, sob um enfoque crítico de tendência imanente, (cf. TODOROV, 2005), considerando a linguagem e alguns elementos da estrutura narrativa como pontos de referência para o reconhecimento da categoria “literário” a que qualquer texto possa almejar.

Não há preocupação em fixar conceitos. Trata-se apenas de levantar algumas questões a partir dos argumentos que o Autor e o Editor estabelecem como critérios para o que qualificam como jornalismo literário. O fator Xerazade é proposto como uma denominação representativa do cânone literário da narrativa, a partir de uma afirmação de Soledad Puértolas, na apresentação de Karen Blixen para a edição espanhola de *Siete cuentos góticos* [3], utilizado aqui como um contraponto destacado pelo próprio Javier Reverte.

BILHETE DE IDA - VÁLIDO PARA SETE LÉGUAS

Segundo Reverte (2006, p. 13), o jornalista pode chegar ao final de sua carreira com: “la sensación de que todo cuanto ha hecho quedó en un papel que sólo sirve para envolver bocadillos o encender el fuego de la chimenea”, [mesmo que] “tus vísceras y tu alma han sido fagocitadas por un ser invisible que requiere zamparse trozos de tu carne sin descanso” [4].

A metáfora “vísceras” define a experiência de reunir em livro os até então fugazes textos jornalísticos:

es como rescatar parte de tu cuerpo y de tu corazón, salvándolos del fuego del hogar y de la grasa de las sardinas en aceite (...) algo parecido a un trasplante de órganos, recuperar el páncreas o el hígado, una glándula y una víscera a las que, por cierto, ataca con furor el oficio de periodista. El lector podrá imaginar fácilmente por qué razón (REVERTE, 2006, p.14) [5].

Truculências sugeridas à parte, o jornalista afirma que a talvez

“mais magnífica entre todas as ocupações” (a sua) dá ao profissional acesso a povos e mundos muito distintos, como palácios e territórios miseráveis, homens de estado e criminosos: “el periodismo te permite meter las narices en la médula de la vida” (IDEM, p.13) [6].

Ao selecionar textos “que resistieran mejor el paso del tiempo”, obteve um conjunto de relatos de viagens (“periodismo viajero”). Em nova seleção para reduzir de 800 para 400 páginas o resgate de suas glândulas e vísceras, optou pelas reportagens, reservando para outra ocasião artigos e reflexões de viagem, além dos “retratos de ciudades” [7].

O resultado é um volume dividido em três partes: reportagens de conteúdo sócio-cultural, mais ou menos turísticas, abrangendo “la ancha geografía del mundo” [8]; reportagens realizadas na própria Espanha; trabalhos de enviado especial a territórios bélicos e de caráter político.

Em suas próprias palavras, oferece ao leitor “una serie de vísceras recuperadas, pedazos de corazón perdidos, y ahora rescatados, en el voraz y hermoso ejercicio del periodismo” (IDEM, p.15) [9].

Até aqui se detectam alguns sinais do rumo que a conversa de apresentação do livro toma, desde a epígrafe até o texto da contracapa, provavelmente do editor: “El periodismo y la literatura son dos brazos de un mismo río” [10], atribuída a Truman Capote. O epígrafado é um dos criadores do new journalism norte-americano, matriz do hoje discutido jornalismo literário, ao qual o livro em questão pretende filiar-se.

Podem-se enumerar os seguintes argumentos do Autor:

1 - a classificação de gêneros no âmbito da produção jornalística, na qual os relatos de viagem se destacam como mais “duradouros”;

2 - o ato diário de escrever dado como uma espécie de autofagia intermitente;

3 - a fugacidade do jornal que, depois de lido, só pode ter o destino do embrulho ou do fogo;

4 - o envolvimento visceral e espiritual do jornalista com o mundo real em todas as suas dimensões.

Após o prólogo, assinado pelas iniciais J.R, o subtítulo “Leer,

O fator xerazade - um obstáculo entre o jornalismo e...

explorar y luego escribir”, atribui à seqüência o caráter de um processo natural que reúne aventura e literatura “no por casualidad ... dos hermosas palabras que riman...” (IDEM, p.17) [11].

O conceito vai se construir por uma associação entre literatura, ou criação literária, com ação - a escrita como ação, as proezas dos aventureiros como forma de reflexão - coroados pela citação de Cherry-Garrad, em *El peor viaje del mundo*: “la exploración es la expresión física de la pasión intelectual” (IDEM, p.17) [12].

Assim, viajar e em seguida escrever sobre isso, com “mejor o peor fortuna literaria” torna-se um processo quase natural, no qual Reverte considera-se inserido. “Leer, viajar, aventurarse y al fin escribir: un camino circular, un constante periplo de ida y vuelta” (IDEM, p.19) [13].

O raciocínio se conclui com a relação aventura-escrita-tempo. A referência é uma frase do explorador francês que chegou ao Polo, Paul-Emile Victor, para quem “la aventura es la única manera de robarle tiempo a la muerte” [14].

Chega-se, então, ao eterno binômio literatura (ou qualquer forma de arte) = imortalidade, um lugar-comum que até hoje custa a celebração de mediocridades, especialmente nas academias de letras e na grande mídia.

Que esse é o desígnio buscado por Reverte não há dúvidas, pois conclui a apresentação de sua antologia com muita clareza:

y no es acaso la literatura, entre otras muchas cosas, una manera de burlar la enojosa presencia de la muerte, en el empeño tan noble como inútil de detener el tiempo? (IDEM, p.19) [15].

Nesse caso, o conceito que orienta a relação jornalismo-literatura é evidentemente uma gradação tempo-permanência, desde a fugacidade do veículo impresso que se destina a embrulhos ou a lareiras até a esperança de superar a morte, o tempo concluído de uma existência humana, pelo simbólico alcance da vida dos grandes escritores, lidos séculos depois de mortos.

Do jornal ao livro, o jornalista busca um pouco mais de permanência,

já que considera o ofício de escrever todo dia igual ao do escritor. Mas em que consiste a “melhor ou pior fortuna, ou qualidade literária”, a “glória da literatura”, a que nem todos os aventureiros e poucos jornalistas alcançam?

Ser lido, em livros editados, muitos anos após ter escrito, quanto mais, melhor, é a meta, além dos motivos comerciais, é claro. Mas o que faria Karen Blixten chegar à outra glória, a do prêmio Nobel? Será Javier Reverte um futuro Nobel, terá ele em seu trabalho a chave da “fortuna literária”?

Ao observar o título da Antologia - *Billete de ida*, bilhete de ida, tende-se a crer que sim: há uma carga literária, uma figura de linguagem que toma a parte pelo todo, bilhete como metáfora de viagem, a especificação “de ida” dramatizando o percurso que, sem volta, alude à vida terminada, à morte. No caso, uma vitória do homem sobre a ceifadora, porque o título garantiria a permanência do texto, se toda a questão se resumisse a isso.

No entanto, um bom título não garante que a obra inteira tenha o alcance literário que essa primeira, ou última escolha estabeleceria.

O estatuto literário é o objetivo da antologia, cuja editoria, na contracapa, decididamente apresenta o autor como um escritor de muitos êxitos e grande público. (*El sueño de África, Vagabundo en África, Corazón de Ulises*).

O editor ressalta a evolução do estilo da narrativa de viagem e o quanto jornalismo e literatura podem ser “os dois braços do mesmo Rio” de que falava Truman Capote.

A contracapa de *Billete de ida*, anexo à revista *Siete Leguas*, um periódico destinado ao turismo, afirma que os êxitos do autor “no son fruto de la casualidad, sino que tienen detrás años de trabajo, de caminos recorridos por el ancho mundo y de honda *experiencia narrativa*” [16].

Sete Léguas é também um bom nome para uma publicação de fomento ao turismo, aponta para a imensidão de estradas a percorrer, lugares a visitar neste torturado planeta. Mas é a alusão à *experiencia narrativa* que pretende estabelecer a ligação entre o jornalismo, no caso a

O fator xerazade - um obstáculo entre o jornalismo e...

reportagem, e a literatura ficcional, um âmbito da narração de histórias não necessariamente vividas, aliás, preferencialmente inventadas.

O jornalista e seu editor parecem ignorar a distinção entre o simples narrador e o ficcionista por trás da estrutura narrativa literária.

Pode-se vislumbrar aí o problema, na tênue fronteira entre a realidade e a imaginação. Para o editor de *Billete de Ida*, os elementos que constituem a maneira de narrar de Javier Reverte são o humor, a ternura, a sobriedade e a honestidade. Qualidades, sem dúvida, mas serão suficientes para a criação literária?

Ler os textos, também denominados crônicas pelo próprio autor, é descobrir os chavões que a mídia e a literatura consagraram: os ingleses consideram-se superiores ao resto da humanidade, os franceses são exímios vendedores de perfumes, no Uzbekistan é preciso ter três estômagos para agüentar a quantidade e a consistência da comida, ingleses e franceses odeiam-se... enfim quase nada de que já não se tenha ouvido falar exatamente dessa maneira.

Há estrutura narrativa nos textos? Sim: mas as cenas são descritas em diálogos, nos quais aparecem os fatídicos verbos *dicendi* que tornam o texto jornalístico extremamente monótono e previsível. E aí pode estar o grande senão: a monotonia e a previsibilidade são incompatíveis com a boa literatura.

DE CAPOTE A XERAZADE [17]: OS RIOS CORREM PARA O MAR

Em conseqüência, Doce-Linguagem e Luz-da-Religião viveram dias felizes, serenos, cheios de paz, até que os veio procurar Aquela que destrói o edifício dos prazeres e dispersa as assembléias. Que Alá nos seja favorável no dia desse encontro! (As mil e uma noites - As paixões viajantes)

Uma cena descrita por um jornalista é previsível, factual; elaborada por um ficcionista, abre um leque de possibilidades significantes.

Observe-se a estrutura narrativa e os recursos lingüísticos de duas pequenas passagens, Javier Reverte e Karen Blixten, respectivamente, em textos nos quais o narrador-protagonista refere-se a seu coadjuvante em uma cena de refeição:

Me ofrece té, frutas, dulces, frutos secos y pan, ceremonia inevitable en cualquier entrevista que el extranjero celebra en Uzbekistán. Y entre té y té va transcurriendo la entrevista: "Los principios básicos de la sociedad socialista son idénticos que los principios básicos del islam. De ahí nuestro entusiasmo en la actividad social". [18] (REVERTE, 2006, p.40).

O texto trata do mundo real e o narrador é, sem dúvidas, o próprio Autor no exercício de sua profissão - uma entrevista jornalística. O narrador não é constituído como um elemento interno da estrutura narrativa que o texto aparentemente tem, não há caráter ficcional, não foi criado pelo autor, é o próprio Autor em sua experiência vivida. Esse traço é definitivo para desconfigurar o aporte literário do texto. A linguagem cuidada, na enumeração dos alimentos servidos e na metaforização espaço-temporal e hiperbólica do ato de beber muito chá - entre um chá e outro, como de minuto a minuto, de lugar a lugar, de assunto a assunto, um excesso de repetições e minúcias - não é suficiente para instaurar a literariedade.

A fala aspada do interlocutor é referencial, ele existe e a questão sócio-político-religiosa do islamismo é local, datada e externa à estrutura do texto. Isto é, tudo, na cena, é particular e externo à elaboração ficcional e universalizante do texto literário. E nada surpreende o leitor, a não ser, talvez, uma ou outra informação que desconheça, mas que a partir da primeira leitura já fará parte do conhecimento que portará a respeito desse contexto.

O discurso do jornalista contém a própria sentença de não-literariedade ao descrever a cerimônia da refeição como "inevitável", o que estabelece, definitivamente, o óbvio incompatível com o estético-literário.

O contraponto esclarece essa distinção em pormenores:

O fator xerazade - um obstáculo entre o jornalismo e...

Nathalie e yo nos dispusimos a cenar en la habitación templada y tranquila, con la grande y bulliciosa ciudad bajo nosotros. Estaban caídas las cortinas ocultándonos la noche lluviosa. Éramos como dos lechuzas dentro de una torre arruinada, en lo más espeso de la selva, y nadie en el mundo sabía nada de nosotros. Apoyó un brazo sobre la mesa y descansó su cabeza sobre él. Creo que tenía hambre. Al ver la comida que tenía preparada, caviar e carne de ave en frío, comenzó a mirarme con alegría, a sonreír, a hablarme y a escuchar lo que yo le decía [19] (BLIXTEN, 1999, p.80).

A personagem-narrador-protagonista faz parte da estrutura interna dessa cena compartilhada com a mulher chamada Nathalie (reforço a ambigüidade não informando a que conto pertence o trecho, nem se a cena se passa entre um homem e uma mulher ou duas mulheres, prolongando a surpresa até que meu leitor encontre, ou relembre, o livro e nele, entre os sete contos, este - além de referenciar o pseudônimo masculino que a Autora usou).

A conquista da atenção e do interesse da interlocutora é apresentada nos detalhes gestuais que o narrador-persona capta e transmite ao leitor - a cabeça reclinada no braço, sobre a mesa, o olhar, o sorriso. Não diz que a atenção foi conquistada, sugere, indiretamente, que a situação lhe é favorável.

Isso ocorre porque há outro narrador por detrás da cena, o autor implícito, outro elemento interno dessa estrutura narrativa literária, que não deve ser confundido com a pessoa do autor, (cf. TODOROV e DUCROT, 1972, p. 308), que escreve o conto no plano externo. Esse narrador, em segundo plano, é o que realmente narra a cena entre as personagens-protagonistas, sendo uma delas alguém que narra os acontecimentos em primeira pessoa.

Observa-se que nenhum sintagma empregado é dispensável para que o leitor se apodere da cena e perceba que há um “clima” de envolvimento entre as personagens. O construto eminentemente estético do discurso instala uma realidade que não existe fora da estrutura textual. A cena pode ser semelhante a outras, milhares, vividas por qualquer leitor, mas nenhuma terá sido essa cena, com cada um dos seus traços peculiares,

que permanecem cristalizados quando o livro se fecha e a leitura cessa.

Em literatura o único elemento externo é o leitor e mesmo ele, para realizar a leitura, internaliza-se, como uma espécie de voyeur consentido, necessário mesmo, para que a construção estética da narrativa se efetive.

O espaço criado é ao mesmo tempo particular e universal, qualquer cidade movimentada, em qualquer noite chuvosa das quais os protagonistas se isolam pela simples presença das cortinas cerradas no interior de um ambiente cuja magia se instaura pela comparação inusitada: duas corujas isoladas do mundo em uma torre em ruínas, numa selva densa, e tudo isso sem ligação alguma com qualquer “alguém” - *nadie* - ninguém além das duas pessoas interessadas em conviver naquele momento.

Em espanhol, que não é a língua em que o conto foi escrito, mas a da tradução aqui utilizada, coruja - *lechuza* - é uma palavra com carga conotativa de isolamento e solidão (equivale a *buho* [20], em português mocho, símbolo do misantropo, “indivíduo macambúzio”, o que vive só, escondido). Essa carga simbólica é extremamente significativa para o desenrolar da narração e para a culminância da trama, quando a personagem-protagonista descobrirá a extensão do isolamento que parecia tão promissor.

A possibilidade de estabelecer uma verossimilhança a partir unicamente de nexos metafóricos construídos, de transmitir sabores e sensações que chegam tanto à sensibilidade quanto à razão de quem lê, constitui a esteticidade, a função poética [21] da linguagem que institui a categoria literária.

Soledad Puértolas considera Karen Blixten uma “maga da narração (...) da linhagem de Xerazade”, das mil e uma noites de histórias e sobrevivência [22]. As narrativas encadeadas, ou emolduradas, em que uma gera outras, são bem o protótipo da narração literária, cujo encantamento transcende o nível meramente referencial do texto.

Um jornalista, por melhor executor que seja do texto escrito, não pode apostar na magia, sob pena de perder seu próprio estatuto factual, informativo.

Um ficcionista, mesmo que atue nos termos do realismo, não poderá

O fator xerazade - um obstáculo entre o jornalismo e...

dispensar o imaginário simbólico que estabelece a condição literária.

A valorização da estrutura interna do texto literário não significa que ele também não seja feito de idéias e histórias reais, um dado não exclui o outro. O que se trata de sublinhar aqui é a importância do construto simbólico como essência do texto literário em si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Então, *Bilhete de ida*, *Sete léguas* e inúmeros *chás inevitáveis* podem ser boas figuras, mas permanecem no circuito do lugar comum, enquanto *Sete contos góticos*, uma classificação técnica dos textos reunidos, definem uma categoria desdobrável de sentidos dos quais depende a existência momentânea das personagens e da cena por elas vividas.

Bilhete de ida, como título do livro, estabelece uma imagem de que se intui a volta, não mencionada, como uma outra situação, resultante da experiência da viagem. Ou não haverá volta, nos mesmos termos, já que a intenção é alcançar algum tipo de permanência que não transcende a condição humana, apenas “rouba algum tempo à morte”.

A concepção da literatura, como, “entre muitas outras coisas, uma maneira de burlar a nauseante presença da morte, no empenho tão nobre quanto inútil de deter o tempo” (REVERTE, 2006, p. 19), acentua a preocupação com fatores e motivos externos, interesses contextuais e não imanentes ao texto produzido na contingência e na brevidade da notícia.

Assim, os quatro pontos apontados como argumentos podem ser revistos:

1 - A classificação de “gêneros” que destaca a “durabilidade” dos relatos de viagem apenas tangencia o que em literatura se constitui em grande e batido tema, fundamentalmente plurissignificado pela metáfora da passagem das várias fases da vida até a culminância da grande travessia - a morte.

Quanto a esta insofismável luta pela eternidade, ou por uma existência mais longa, cabe lembrar que no *periodismo* espanhol a busca pela “perenidade” do literário parece bastante freqüente. A jornalista Rosa

Montero, que também escreve romances [23], afirma, em um livro híbrido, entre autobiografia, ensaio e biografias romanceadas:

nós, narradores, somos pessoas mais obcecadas com a morte que a maioria; (...) percebemos a passagem do tempo com especial sensibilidade ou virulência, como se os segundos tiquetaqueassem de maneira ensurdecadora em nossos ouvidos (MONTERO, 2004, p.10).

A denominação de narrador, entre o jornalista e o ficcionista, pode ser um tópico interessante para a reflexão em torno das nuances dos discursos jornalístico e literário, passando pela famosa abordagem de Walter Benjamin, impossível na circunstância restrita deste artigo. Por outro lado, Arthur Rimbaud estabeleceu uma fronteira intangível para qualquer linguagem referencial: “a eternidade está no encontro do sol com o mar”.

2 - O destaque do ato auto-fágico de escrever, as próprias vísceras como fonte e moto-contínuo, situa o hibridismo entre jornalismo e literatura como mais uma “entredesdevoração” de modelos ou cânones, “formas de *marronage* a partir das quais o ‘modelo’ é freqüentemente transgredido” (BERND, 1992, p. 84) [24].

Os modelos jornalístico e literário tradicionais são então transgredidos pelo jornalismo literário. Até onde essa transgressão pode chegar?

3 - A fugacidade como característica do suportê e do próprio texto jornalístico pode ser amenizada pela publicação em livro, mas não é no meio que reside o status literário: o jornalista superará o destino do embrulho ou do fogo, mas seu texto não deixará de ser “datado” - essa lápide que sepulta qualquer aspiração literária.

4 - O envolvimento visceral e espiritual do jornalista com o mundo real em todas as suas dimensões pode ser, ao mesmo tempo, um dos seus grandes méritos e o maior impedimento para a autenticidade literária do seu texto.

O descompasso do “braço jornalístico”, pelo menos no caso de *Billete de ida*, rio que corre para o mar, (se uma metáfora gasta pode ser esclarecedora) é bem caracterizado pela pueril alegria de apontar a

O fator xerazade - um obstáculo entre o jornalismo e...

rima entre aventura e literatura, rima infelizmente pobre, além do fato de que rimas não fazem parte da prosa narrativa, nem sequer da poesia moderna, que há muito tempo tem sua estrutura sonora estabelecida sobre o ritmo bem mais rico da acentuação tônica, de assonâncias, consonâncias e pontuação.

Já o fator Xerazade, aqui entendido como a trama narrativa em seus diversos níveis de narração combinados à maior intensidade da função poética, que culmina na metáfora mais significativa do tema - a solidão, a incomunicabilidade, no conto de Karen Blixten -, estabelece um dos obstáculos que o jornalismo teria que transpor para transformar-se em literatura. Mas será esse o objetivo do texto jornalístico que se propõe a ultrapassar seus próprios limites?

Os vários níveis de narração - do narrador ao autor -, no jornalismo, caracterizam-se pelo extremo oposto do texto literário: a narração jornalística dá-se sempre no plano da realidade referencial, isto é, o jornalista pode narrar o que sua fonte ou seu entrevistado lhe houver narrado. Qualquer terceiro nível de narração comprometerá a compreensão imediata do texto, este, sim, seu maior objetivo.

Os níveis do discurso, ou do estilo, (cf. TODOROV e DUCROT, 1977, p. 290), não explorados pela pequena análise dos dois trechos aqui apresentados, também são ilustrativos do que está aquém da literatura, na linguagem jornalística. No máximo, o jornalista usará o discurso direto e/ou indireto. O discurso indireto livre, que se mescla ao discurso indireto do narrador, tanto semântica quanto sintaticamente, propriedades da enunciação, quer dizer, do discurso da personagem, está fora de cogitação no jornalismo, pela condição *sine qua non* da compreensão imediata. O problema da legitimidade literária para o jornalismo se agrava, se lembrarmos que o estilo indireto livre é uma das principais características da linguagem literária pós-moderna, entendendo a designação apenas cronológica da produção literária do século vinte, a partir dos anos trinta.

Da mesma forma, enquanto a comparação com “duas corujas” na “torre em ruínas”, na “selva profunda”, das quais “ninguém sabia nada” assinala os múltiplos significados que a cena relatada pode imprimir ao tema subjacente do texto literário, no caso o conto de Blixten, a mera

enumeração “entre chá e chá” apenas insere o recurso da hipérbole, talvez alguma ironia, um arranjo de linguagem que não chega a instaurar a função estético-literária.

A função estética é responsável pela discutida ambigüidade do texto literário, que Rosa Montero, apesar de considerar o jornalismo de articulista e repórter um gênero literário como outro qualquer, reconhece como um valor que antepõe jornalismo e literatura em extremos opostos (MONTERO, 2004, p. 130). Apenas se deve questionar a anteposição entre clareza como valor jornalístico e ambigüidade como valor literário, porque ambigüidade, em literatura, significa plurissignificação, e não é sinônimo de confusão. Talvez seja mais correto entender que o texto jornalístico é claro e evita sugerir múltiplas interpretações, enquanto o texto literário tem na possibilidade de inúmeras interpretações a sua razão de ser. Ou seja, quem lê um texto literário não está em busca de exatidão, sabe que tem um encontro com o imaginário, enquanto um leitor de ensaios ou reportagens procura informação e opiniões.

Em termos mais ou menos apaziguadores para esse conflito, cabe lembrar Roland Barthes, com a provocativa definição de texto de prazer e texto de fruição: o melhor jornalismo e a melhor literatura têm em comum a distância da euforia dada pelo texto que não contesta a cultura nem rompe as práticas confortáveis da leitura de quem prefere o prazer. Ao contrário, ambos apostam no risco da fruição: oferecem eficácia para crises de perda, desconforto, rupturas com as bases históricas, culturais, psicológicas, gostos, valores e recordações do leitor, além de sacudir o uso e a interpretação da própria linguagem (BARTHES, 1974, p. 49).

Há quem considere a questão jornalismo-literatura uma bobagem sem sentido, um “gênero” inexistente. Talvez se deva reconhecer o jornalismo literário exatamente como ele é, diferenciado, um texto que já não corresponde ao jornalismo diário, mas também não pode ser classificado como puramente literário. Do mesmo modo que a crônica já não é mais uma notícia, mas também não é um conto. Da habilidade lingüística de cada autor depende o teor, a carga literária que esses textos híbridos, geralmente muito agradáveis de ler, possam apresentar.

NOTAS

- [1] *Bilhete de ida* - as melhores reportagens de um grande viajante. “Profissão devoradora que come o melhor de ti mesmo sem saciar-se jamais”. As citações mantêm o original em espanhol, anotadas em notas traduções literais, da autora, apenas para compreensão geral, se necessário.
- [2] “para glória da literatura, uma mulher que se chamava Isak Dinêsen”. Refere-se a Karen Blixen (1885-1962). (REVERTE, 2006, p. 18).
- [3] *Sete contos góticos*.
- [4] “a sensação de que tudo o que fez ficou em um papel que só serve para envolver bocados ou acender o fogo da lareira”. “tuas vísceras e tua alma foram devoradas por um ser invisível que se empanturra de pedaços de tua carne sem descanso”.
- [5] “é como resgatar parte de teu corpo e de teu coração, salvando-os do fogo e da graxa das sardinhas em azeite (...) algo parecido a um transplante de órgãos, recuperar o pâncreas e o fígado, uma glândula e uma víscera às quais, por certo, o ofício de jornalista ataca com furor. O leitor poderá facilmente imaginar por que razão”.
- [6] “o jornalismo te permite meter o nariz na medula da vida”.
- [7] “que resistiram melhor ao passar do tempo” (jornalismo de viagem) “retratos de cidades”.
- [8] “a ampla geografia do mundo”.
- [9] “uma série de vísceras recuperadas, pedaços de coração perdidos, e agora resgatados, no voraz e formoso exercício do jornalismo”.
- [10] “O jornalismo e a literatura são dois braços de um mesmo rio”.
- [11] “ler, explorar e logo escrever” - “não por casualidade ... duas formosas palavras que rimam”.
- [12] A pior viagem do mundo: “a exploração é a expressão física da paixão intelectual”.
- [13] “melhor ou pior qualidade literária”; “ler, viajar, aventurar-se e ao final escrever: um caminho circular, um constante périplo de ida e volta”.
- [14] “a aventura é a única maneira de ganhar tempo diante da morte”.
- [15] “E não é acaso a literatura, entre muitas outras coisas, uma maneira de burlar a nauseante presença da morte, no empenho tão nobre quanto inútil de deter o tempo?”
- [16] “não são fruto da casualidade, mas resultam de anos de trabalho, de caminhos percorridos pelo mundo e de profunda *experiência narrativa*”. Itálico acrescentado.
- [17] Opto pela ortografia Xerazade, estabelecida pela edição consultada, em português, da Brasiliense, 1991. Sherezade, como aparece abaixo, consta na edição espanhola de *Siete cuentos*, utilizada neste estudo.
- [18] “Me oferece chá, frutas, doces, frutos secos e pão, cerimônia inevitável em qualquer entrevista que o estrangeiro realiza em Uzbequistão. E entre chá e chá vai transcorrendo a entrevista: ‘Os princípios básicos da sociedade socialista são idênticos aos princípios básicos do Islam. Daí nosso entusiasmo pela atividade social’.”
- [19] “Nathalie e eu nos dispusemos a ceiar no quarto fresco e tranquilo, com a grande e buliçosa cidade abaixo de nós. As cortinas estavam cerradas, ocultando a noite chuvosa. Éramos como duas corujas dentro de uma torre em ruínas, na selva mais profunda, e

ninguém no mundo sabia nada de nós. Apoiou um braço sobre a mesa e descansou a cabeça sobre ele. Creio que estava com fome. Ao ver a comida que eu tinha preparado, caviar e carne de ave frios, começou a olhar-me com alegria, a sorrir, a falar e a escutar o que eu lhe dizia.”

[20] Devo a observação e a revisão das citações em língua espanhola a José Antonio Pérez-Montoro.

[21] A partir da perspectiva lingüística de Roman Jakobson.

[22] Prólogo, in BLIXEN, 1999.

[23] A conferir, em outra oportunidade, essa outra investida do jornalismo na direção da literatura, mais radical, que também tem ocorrido entre jornalistas brasileiros. A Autora também discute a classificação do jornalismo como gênero literário.

[24] O termo é usado pela autora ao tratar da Antropofagia na formação da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.

BERND, Z. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

BLIXTEN, K. (Isak Dinesen) *Siete cuentos góticos*. Madrid: El mundo Unidat Editorial, 1999.

KHAWAN, R. R. (texto estabelecido); SILVA, Rolando R. da. (tradução). *As mil e uma noites*. 2 ed. S. Paulo: Brasiliense, 1991.

MONTERO, R. *A louca da casa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PUÉRTOLAS, S. “Prólogo.” In: BLIXEN, Karen. (Isak Dinesen) *Siete cuentos góticos*. Madrid: El mundo Unidat Editorial, 1999.

REVERTE, J. *Billete de ida. Los mejores reportajes de un gran viajero*. 2000. Madrid: Unidat Editorial para Revista Siete Leguas, 2006.

TODOROV, T. *Crítica de la crítica*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, Colección Surcos, 2005.

TODOROV, T. & DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA COMPREENSÃO PARA A COMUNICAÇÃO

Adriana Pessatte AZZOLINO^o

RESUMO

Este artigo tem como finalidade delinear três visões contemporâneas sobre o conhecimento, com o propósito de deixar claro a adoção de um percurso teórico-metodológico rumo ao desdobramento de uma prática educativa, que tem como pressuposto a compreensão para a comunicação. Considera, ainda, que o resgate de formas constituintes elementares dos seres vivos e das condições de vida na sua totalidade comporta as intersecções entre essas idéias e, ainda, que a compreensão para a comunicação não deixa de ter também o *bios* (vida) como princípio ativo.

Palavras-chave: conhecimento; prática educativa; comunicação

ABSTRACT

The purpose of this article is to delineate three contemporary

^oProfessora na Faculdade de Educação (Unesp Rio Claro) e professora em cursos de graduação em Comunicação Social. Doutora em Comunicação (ECA-USP), Mestre em Educação (Unicamp), Avaliadora Institucional e de Graduação do MEC/INEP. E-mail: drika@widesoft.com.br

views about knowledge in order to make clear the choice of a theoretical-methodological procedure towards an education practice, which presupposes comprehension for communication. It also takes into consideration that the rescue of the elementary of components of living beings and life conditions in general make the intersections between these ideas, and the comprehension for communication also has bios (life) as its active principle

Key words: *Knowledge; communication; educative practice.*

"Um princípio geral é o de que o melhor tipo de ensino será sempre olhar para fora".
(EGAN, 2002, p. 332)

INTRODUÇÃO

A década de 1950 pode ser considerada uma das mais expressivas para a contemporaneidade, um vetor das mudanças ocorridas na história da civilização.

Trata-se de um período que, mais uma vez provocou uma ruptura nas formas do pensamento humano. Essa ruptura veio na seqüência dos acontecimentos ocorridos no final do século XVIII e início do século XIX, no que diz respeito aos modos de produção, como já é sabido e registrado pela história. E a mudança, por sua vez, irrompida pelo movimento humanista ocorrido nos séculos XV e XVI (WOLF, 1999).

Mas é desnecessário voltar tanto no tempo, para atestar que toda grande mudança no pensamento e nas atitudes, que ocorrem na sociedade, vêm acompanhadas de grandes descobrimentos e invenções, geradas pelos avanços tecnológicos.

Portanto, dispense aqui relatá-los, uma vez que muitas obras o fariam de forma muito melhor, mais brilhante e descrevendo-os em detalhes.

Retorno para a década de 1950, período de grandes descobertas científicas, um marco para as mudanças ocorridas no mundo atual e que afetam, em certa medida, ou totalmente, a visão de mundo, o rearranjo no mundo, ou a organização do ser no mundo, *a fim de dar suporte às minhas indagações e intranqüilidades como educadora e entender a formação dos indivíduos*, portanto, compreender em que repousam as novas relações desses indivíduos, o que se projeta em suas emoções e relações vitais e sociais e os elementos constituintes desse processo.

Dos inúmeros cientistas sociais que atualmente delineiam a sociedade contemporânea, elegi três, em especial, para dar conta do meu estado de perplexidade como educadora junto a jovens alunos do ensino superior, na área de Comunicação Social.

Optei não só por esboçar um quadro de referência teórica, ora associando e ora confrontando as idéias de Edgar Morin, Kieran Egan e Jean Piaget mas, também em demonstrar a raiz epistemológica da qual esses pensadores contemporâneos extraíram seus pressupostos teóricos - a hermenêutica - pois considero, sobretudo, a compreensão do sujeito o grande desafio que envolve todo problema, procurando, cada qual, ao seu modo, revelar parte de um todo que existe. Para nós que educamos, também é o grande desafio.

Desses pensadores extraí diretrizes para conduzir meu trabalho, afinal, para fundamentar minha prática docente procurei ter como interlocutores pesquisadores que tornaram seus projetos acadêmicos seus projetos de vida.

Não estou na educação de passagem, não profanei minhas aulas. Fiz da educação minha profissão de fé e com os alunos uma relação sagrada. Ora compreendendo, ora fazendo-se compreender, um diálogo em espiral, como a árvore da vida.

Elegi esses referenciais teóricos princípios norteadores da minha prática docente, porque encontrei nessas experiências a possibilidade da teoria aplicada em situação real com indivíduos de carne e osso.

Assim sendo, inicio delineando essas três visões com o propósito de deixar claro meu percurso teórico-metodológico rumo ao desdobramento

de uma prática educativa que tem como pressuposto a compreensão para a comunicação.

Segundo Morin (2000, p. 19):

pelo menos até os anos 1950, a vida era concebida como uma qualidade original própria dos organismos [...] a vida parecia ignorar a matéria físico-química, a sociedade, os fenômenos superiores. O homem parecia ignorar a vida e o mundo parecia constituído por três estratos sobrepostos, mas não comunicantes: homem-cultura, vida-natureza, física-química.

O fio condutor do pensamento de Morin é a “revolução biológica” ocorrida, segundo ele, um pouco antes de 1950, tendo como marco os trabalhos de Wiener com a cibernética, em 1948, e de Shannon, com sua teoria da informação por volta de 1949. Para Morin, os estudos desses pesquisadores tornam possíveis uma nova perspectiva teórica e a emergência de outros domínios, *na medida em que identificam a célula com uma máquina autocomandada e controlada informacionalmente.*

A humanidade assistiu, assim, mais uma vez à mudança de paradigmas [1] e sentida pelos sujeitos que compõem esse processo histórico social “a noção de vida modificou-se: está ligada, implícita ou explicitamente, às idéias de auto-organização e de complexidade” (MORIN, 2000, p. 24). Mas, ainda segundo Morin, isso mudou até os anos 1970 [2], no sentido de acentuar a “complexidade” e, com certeza, o salto foi ainda maior até o momento. Essa mudança paradigmática coloca no epicentro da reflexão desse educador a relação vida/natureza, a noção integrativa de ecossistema, que enfatiza o caráter sistêmico de organização do conhecimento e que, a partir de então, passa a ser o vetor das transformações que ora são sentidas pela humanidade “a natureza é uma totalidade complexa”, daí o conceito de ecossistema e a posição do homem atual sob dois graus sobrepostos e interdependentes, que são o do ecossistema social e o do ecossistema natural, desdobrados mais adiante por Morin, na tríade *indivíduo/sociedade/espécie* (MORIN, 2002, p.105) e ainda a afirmação de Morin que, o conceito organizador de caráter sistêmico permitiu articular conhecimentos diversos (IDEM, p. 111) .

Este recorte, neste trabalho, demonstra que os estudos biológicos

nortearam não apenas o pensamento de Morin, mas de muitos outros que pensaram o gênero humano em sua totalidade, situando-o, sobretudo, no terreno da experiência científica. São várias as correntes de pensamento que vêm moldando os estudos mais recentes sobre conhecimento ou como o indivíduo compreende o mundo.

Ao sair em defesa da instauração de uma nova prática educacional no ensino da comunicação, baseada na compreensão para comunicação, não posso deixar de resgatar a dimensão cognitiva que isso implica, pois acredito que chegamos à compreensão pelo processo, assim como na parte pelo todo.

Compartilho com Morin o princípio de Pascal:

[...]sendo todas as coisas causadas e causadoras, ajudadas ou ajudantes, mediatas e imediatas, e sustentando-se todas por um elo natural e insensível que une as mais distantes e as mais diferentes, considero ser impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, tampouco conhecer o todo sem conhecer particularmente as partes [3] (MORIN, 2002, p. 37).

Se quisermos um conhecimento pertinente, precisamos reunir, contextualizar, globalizar nossas informações e nossos saberes, buscar, portanto, um conhecimento complexo. É evidente que o modo de pensamento clássico tornava impossível, com suas compartimentações, a contextualização dos conhecimentos (IDEM, p. 566).

Kieran Egan (2002) substitui “conhecimento” pela categoria “tipos de compreensão”: “[...] o desenvolvimento de vários tipos de compreensão exige tipos de conhecimento particulares.” (EGAN, 2002, p.42).

Esse pensador canadense, em sua obra *A Mente Educada*, caracterizou a história cultural do Ocidente e a educação de hoje em dia em termos de uma seqüência em desenvolvimento de tipos de compreensão. No mundo de hoje, segundo o autor, estamos diante de situações complexas e polissêmicas que nos requerem a todo instante várias formas de compreensão. Tenta ainda demonstrar que esses tipos de compreensão se desenvolveram em seqüência particular, fundindo-se à medida que cada tipo foi surgindo (IDEM, p. 15).

Tipos de compreensão, para ele, são modos como a mente funciona quando usamos ferramentas particulares. Alguns são muito utilizados e outros pouco evocados. Os tipos de compreensão, segundo esse pensador contemporâneo, são cinco, e adquiridos nesta seqüência: somático, mítico, romântico, filosófico e irônico. A mente moderna, para ele, é assim representada, como um complexo. Os tipos de compreensão sugeridos por Egan sugerem uma seqüência histórica e acaba por refletir na seqüência em que os alunos, por exemplo conseguem adquiri-los. Essa condição (aquisição em seqüência), segundo o pensador, é determinada por restrições lógicas e psicológicas que funcionam juntas. As restrições psicológicas são muito difíceis de atingir em separado das formas culturais em que são percebidas, afirma. E as restrições lógicas são igualmente difíceis de isolar porque estão sempre mescladas a fatores psicológicos.

O objetivo básico de Egan é desemaranhar algumas das correntes ou camadas de nossa compreensão, segundo ele, tipicamente polissêmicas. Essa nova categoria incorpora as influências da psicologia e da epistemologia, mas não tenta separá-las.

Num segundo momento, tenta mostrar que cada tipo de compreensão resulta do desenvolvimento de instrumentos intelectuais particulares que adquirimos das sociedades em que crescemos e os instrumentos que são variados. No entanto, o autor se concentra amplamente nos instrumentos evidentes da linguagem.

Segundo Egan, a linguagem emerge do corpo no processo evolucionário e individual, trazendo a inelutável marca do corpo; usamos a linguagem para representar o mundo como é revelado por nossa escala e tipos de órgãos de percepção em particular. Em outras palavras, nosso corpo é o instrumento mediador mais fundamental que molda nossa compreensão. Para ilustrar essa passagem o autor recorre a Steven Pinker que descreve tal processo como a sintaxe atropelando o dióxido de carbono (PINKER, 1994, p. 164, *apud* EGAN, 2002, p. 17). Para Egan a compreensão é corporificada.

A contribuição dessa visão contribui com meus estudos na medida em que colabora para o desenho de novas práticas no ensino ao propor “uma teoria educacional que permita às escolas tornarem-se mais eficientes

- uma teoria que lance os fundamentos de maior compreensão e controle prático das questões educacionais”. (EGAN, 2002, p. 13). Essa proposta implica o engajamento dos alunos nas atividades intelectuais em zonas de desenvolvimento, onde zona é considerado um espaço para expansão para todas as direções, a partir de um módulo central e, baseado num esforço deliberado para se ampliar, ainda que esporádica e tenuamente, criando uma dimensão rumo à qual a compreensão do aluno possa alcançar (IDEM, p. 333). Essa proposta implica, ainda, colocar em foco aspectos do pensamento e do aprendizado dos estudantes que, segundo Egan, foram de alguma forma esquecidos pelos textos que se referem à educação.

Ainda não apareceu uma teoria social ou um modelo que desmontasse o caráter psicológico estruturante e as interfaces que envolvem todo esse complexo processo; as bases biológicas que ora norteiam as teorias sociais ficam cada vez mais evidentes, enunciando-se através de condições psicossociais presentes nos esquemas teóricos explicativos.

Kieran Egan, por exemplo, recorre a Vygotsky [4] quando considera que o desenvolvimento intelectual se baseia no uso de instrumentos disponíveis ao longo do crescimento e admite o papel biológico do desenvolvimento das concepções e do pensamento. O conhecimento cerebral, por exemplo, é a base de todo o comportamento no homem; Egan coloca que a quantidade de neurônios é que leva o homem a ter consciência e pensamento.

Já Edgar Morin apóia-se no plano do psico-sócio-cultural e afirma que:

o conhecimento pertinente deve enfrentar a complexidade [...] há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico) (MORIN, 2002, p. 38).

É a lógica da complexidade [5] que faz da vida um sistema de reorganização permanente. Compreender é também aprender e reaprender incessantemente, é descoberta, é revelação.

Considero, portanto, que tipos de conhecimentos particulares e aqueles pertinentes ou contextualizados não se diferem, ao contrário, são

faces da mesma moeda, *proposta única para uma mesma preocupação*.

A intersecção do pensamento de Egan e Morin fica evidente para mim diante de tais colocações e o ponto nevrálgico de toda compreensão envolve, a meu ver, perpassar pelo estado da cognição, do desenvolvimento intelectual. Essa preocupação fundamenta-se, portanto, nas condições biossociais (psicológicas) do ensino e da aprendizagem, portanto, das condições cognitivas e de seus elementos constitutivos.

Estudos sobre cognição têm sido há muito tempo discutidos quando se trata de lidar com educação e formas de aquisição de conhecimento. O paradigma cognitivo, vale destacar, sempre foi a formulação psicológica mais amplamente empregada em pesquisa de comunicação (DeFLEUR e BALL-ROKEACH, 1993, p. 47). Portanto, vale também abrir um parêntese e registrar a contribuição de Jean Piaget sobre esse tema, principalmente porque os pressupostos dos pensadores que contribuem como ponto de partida para este trabalho recorrem, diversas vezes, a Jean Piaget [6], ora rebatendo, ora fazendo uso de seus estudos.

Kieran Egan, por exemplo, refuta a idéia do biólogo educador, ao afirmar que para Jean Piaget as crianças só pensam concretamente e desconsidera as abstrações e metáforas do conhecimento, não deixando de estruturar, porém, sua proposta em estágios e/ou fases, procedimento introduzido por Piaget com seus estudos sobre o desenvolvimento infantil. Edgar Morin reconhece e difunde a contribuição de Piaget. Reconhece a contribuição desse pensador sobre a interdependência entre as diversas ciências, ao afirmar que as ciências humanas têm suas raízes nas ciências biológicas e também nas ciências físicas e, que estas são antes de tudo ciências humanas, porque se constituem sobre a história da sociedade humana e se ocupam, sobretudo, do homem. Morin credita o uso inicial do termo transdisciplinaridade, já em meados da década de 1970 a Jean Piaget, quando este o utilizava para se referir a um estágio superior das relações entre as disciplinas na escola. Aliás, transdisciplinaridade acabou por se tornar para Morin sua principal bandeira acerca da educação contemporânea.

Os estudos de Jean Piaget descrevem a existência de múltiplas formas de conhecimento, cada uma das quais levanta um número indefinido

de questões particulares. Questionou como aumentavam os conhecimentos e acabou por situá-los não apenas no nível interdisciplinar, mas igualmente no nível genético (DOLLE, 1983, p. 45). Traça analogias e paralelo entre a biologia e a inteligência; atribui inteligência à própria vida, o que consiste em dizer que existe um psiquismo biológico; diz que:

a vida é adaptação a condições de meio variáveis e se seguimos a linha da evolução de uma mesma espécie (linnea stagnalis) damos-nos conta da plasticidade espantosa do ser vivo; a inteligência humana é uma das formas de adaptação que assumiu a vida em sua evolução (IDEM, p. 49).

O conceito de adaptação para Piaget significa equilíbrio entre o organismo e o meio, um equilíbrio entre assimilação e acomodação, em que assimilação significa incorporação dos dados do meio à estrutura [7] e acomodação à modificação da estrutura (*schemas*) em função das modificações do meio, resultando, portanto, nas experiências vividas pelo ser.

Piaget avançou nos estudos de epistemologia com base no desenvolvimento mental, observando crianças em diversas idades, tanto na dimensão ontogenética quanto filogenética, verificou de alguma maneira que a inteligência é a forma que assumiu a adaptação biológica ao nível da espécie. Inteligência é adaptação. Piaget afirma que há, portanto, uma distância entre a adaptação da inteligência infantil e a do adulto e que esta é a herdeira daquela.

Considero que o resgate de formas constituintes elementares dos seres vivos, das condições de vida em sua totalidade comporta, na minha opinião, intersecções entre essas idéias e ainda que, a compreensão para a comunicação não deixa de ter também o *bios* (vida) como princípio ativo.

AS BASES DA COMPREENSÃO HUMANA: A HERMENÊUTICA

Para Morin (2002, p. 36), “a compreensão é ao mesmo tempo meio e fim da comunicação humana. O planeta necessita, em todos os sentidos, de compreensões mútuas”.

Desde os trabalhos de Marshall McLuhan, compreendemos que a comunicação incide sobre os aspectos sensíveis da nossa existência e não pode ser estudada apenas a partir dos conteúdos mentais a que possa estar associada. Além disso, percebemos a importância dos meios de comunicação no estabelecimento dos padrões que regem a partilha social do sentido e caracterizam a própria configuração das experiências no mundo contemporâneo. Essas experiências podem ser observadas em sua dimensão planetária (para emprestar um termo muito recorrente nos estudos das ciências humanas neste início do século XXI e amplamente difundido por Morin e seus seguidores).

Levando em conta todo o legado teórico e prático considerados, acredito ser útil, necessário e oportuno todo movimento intelectual que procure estabelecer as bases conceituais da comunicação, sem deixar de considerar as contribuições teóricas provenientes de várias áreas de estudo. Ademais “os mais importantes paradigmas para o cientista comunicador abrangem conjuntos de pressupostos extraídos sobretudo da psicologia e sociologia” (DeFLEUR e BALL-ROKEACH, 1993, p. 46-47).

Minha investigação acerca da compreensão na comunicação a partir das idéias de níveis de compreensão defendidos por Kieran Egan, na idéia de complexidade de Edgar Morin e nas condições psicossociais formuladas pelo modelo piagetiano, conforme explicitado, leva-me a considerar que os esquemas explicativos desses pensadores repousam nas condições epistemológicas da hermenêutica. Empresto de Jacques Ardoino (2002, apud MORIN, 2002, p. 554) a seguinte afirmação: “é portanto, sobretudo uma pluralidade de olhares, tanto concorrentes quanto eventualmente mantidos e unidos por um jogo de articulações”.

Primeiramente tida como a arte de compreender e interpretar, a hermenêutica penetrou progressivamente no domínio das ciências humanas e da filosofia a partir do século XIX com Wilhelm Dilthey, ao assumir o estatuto de um método de conhecimento apto a dar conta do fato humano e não apenas reduzi-lo aos fenômenos naturais (BESSE e BOISSIÈRE, 2004, p. 52-53), sem desconsiderar, é claro, sua natureza filosófica.

A palavra Hermenêutica, do grego ερμηνευειν - *hermeneuein*, *hermeios* remete-nos para o deus Hermes que, segundo a mitologia grega,

foi o descobridor da linguagem e da escrita. Hermes era tido como aquele que descobriu o objeto utilizado pela compreensão humana para alcançar o significado das coisas e para o transmitir às outras pessoas.

Compreender, etimologicamente, é uma palavra (de raiz latina) formada pela aglutinação de um prefixo mais o verbo *prehendere* ou *prae-hendere* formando o vocábulo *comprehendere* ou *compraehendere*, que significa: .agarrar; prender; tomar ou apoderar-se de; pegar; .conter em si; constar de ;abranger; incluir; perceber; entender.

Considerada, originariamente uma disciplina filológica, uma técnica de leitura para a compreensão de textos sagrados e de obras da antiguidade clássica, com regras rigorosamente determinadas, a hermenêutica busca a revelação de um texto ou de uma palavra considerado perdido ou obscurecido, pretendendo reencontrar o sentido que o tempo encobriu. Pela hermenêutica descobre-se o significado oculto, não manifesto, não só de um texto, mas também, da linguagem.

Ao longo da história, vários pensadores fizeram uso da hermenêutica para estruturação das suas obras, desde Heidegger, Gadamer, Habermas a Ricoeur, apenas para citar alguns proeminentes no campo da comunicação.

Wilhelm Dilthey (1833-1911) filósofo alemão da geração anterior de Jung, embora jamais citado por ele, criou a expressão Ciências Humanas, buscou dar-lhes um fundamento próprio, libertando-as da dominação do método das Ciências Naturais; buscou oferecer uma base epistemológica consistente para a Escola Historicista já existente, mas sem chão próprio. Para isso postulou que:

- os processos sociais, culturais e humanos são historicamente determinados;
- a experiência é o fundamento básico da vida;
- seres humanos são fundamentalmente expressivos p/ o mundo exterior;
- a unidade vital psicofísica (totalidade) é o sujeito das ciências sócio-históricas;

- a compreensão é o método fundamental para a realidade sócio-histórica.

A tentativa de Dilthey de basear as ciências humanas em experiência vivida e na compreensão da expressão humana liga-se estreitamente à mesma idéia da hermenêutica. Dessa forma, o método da compreensão para Dilthey coloca a Psicologia em companhia da História, Sociologia, Antropologia, Religião Comparada, Direito, Ciência Política e Literatura.

A experiência é o fator humano comum, coletivo, meio pelo qual é possível a empatia e a compreensão, essência das ciências humanas e do entendimento. A hermenêutica torna possível a religação dos saberes.

São três as principais oposições em torno das quais se desenvolve a obra de Dilthey:

- a) mundo histórico X natureza
- b) explicação dos fenômenos X compreensão
- c) estudos dos segmentos isolados X apreensão integrativa

Para ele, o conhecimento do sujeito passa necessariamente pela compreensão do processo significativo da sua formação; sugere assim, que esse conhecimento será parcial enquanto o processo de constituição do sujeito ainda estiver em curso (MORIN, 2002; EGAN, 2002; PIAGET, 1978).

Entre as recentes reconfigurações da teoria social, a analogia com textos adotada atualmente pelos cientistas sociais é, de alguma forma, a que mais se expandiu, embora ainda pouco elaborada. A analogia com textos se observa a partir da relação das várias partes entre si, da relação do texto com outros, cultural ou historicamente semelhantes, da sua relação com aqueles que, de alguma forma, o constroem; da sua relação com realidades consideradas externas a ele.

Os pressupostos hermenêuticos de Dilthey acabaram por disponibilizar importantes argumentos para a constituição de um campo de conhecimento atento para a pluralidade nas formas de pensar e de constituir as unidades sociais, pois toda “visão de mundo” é historicamente condicionada e, portanto, relativa e limitada. “Cada visão do mundo

exprime, nos nossos limites de pensamento, um lado do universo; cada qual é verdadeira” (GLOCKNER, 1968, p. 197 *apud* GOHN, 1984, p. 23).

A hermenêutica evidencia a complexidade que é o ser humano, a sua existência e a constituição da vida social. A via da interpretação situa-se num ponto intermediário, entre o vivido e o conceito. Explicar mais, a fim de compreender melhor (DOSSE, 2002, *apud* MORIN, p. 339).

François Dosse sai em defesa, por exemplo, da hermenêutica de Paul Ricoeur, pois compartilha com esse autor a idéia de que o primeiro gesto da hermenêutica é o de restabelecer a comunicação perdida devida à distância temporal, espacial e lingüística, o de permitir que se reate com uma compreensão embaralhada:

[...] num primeiro nível é a distância que lança o hermeneuta ao trabalho e num segundo nível o sujeito encontra-se sempre implicado em algo devido à sua relação com o mundo. (DOSSE, 2002, apud MORIN, 2002, p. 400).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sinto-me bastante confortável pelo fato de meu percurso acadêmico na comunicação social ter se dado pelo viés das ciências sociais, ao perceber alguns princípios básicos de antropologia e sociologia, que fazem eco nas teorias sociais de uma maneira mais ampla e, sem dúvida, colaboraram na interpretação dos fenômenos sociais que se encerram no campo da comunicação.

Afinal, nós docentes, temos que compreender o processo de formação desse indivíduo-aluno-leitor, o que implica percebê-lo no seu contexto, no seu entorno, na sua constituição elementar (constituição biossocial), levá-los a compreender sua posição associando sua biografia à história, o que, obviamente faz a diferença ao promover sua formação, afinal, toda ação humana comporta a complexidade, como afirma Morin.

Aprender e ensinar por aprender e ensinar é uma coisa, afirma Rosnay (2002, *apud* MORIN, 2002, p. 498), aprender e ensinar para agir

é outra. Aprender e ensinar para compreender os resultados e objetivos de sua ação é ainda outra. Para este pensador e defensor da abordagem sistêmica, mais do que levar à acumulação permanente dos conhecimentos, a relação entre a abordagem analítica e a sistêmica, deve-se permitir a religação dos saberes num quadro de referências mais amplo, favorecendo o exercício da análise e da lógica. Ainda: esse é um dos objetivos fundamentais da educação.

Nessa linha Georges Lerbet (2002, *apud* MORIN, 2002, p. 532) afirma que, além das urgências aparentes, é importante pelo menos fazer com que os professores experimentem, eles próprios, outras maneiras de aprender além daquelas que foram convenientes para eles mesmos durante sua adolescência e que, muitas vezes, reproduzem, acreditando, com boas intenções, que são as únicas que podem funcionar. Por outro lado, o aluno sempre quer saber para que serve, afinal, aprender teorizar sobre “as coisas”.

NOTAS

[1] Thomas S. Kuhn considera “paradigmas as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência.” In: KUHN, T. S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. 4º ed. São Paulo: editora Perspectiva, 1996, p.13.

[2] Período em que escreveu sua obra *O Paradigma Perdido: a natureza humana*, publicada na França em 1973, pela Editions du Seuil.

[3] Pascal, Pensées (texto estabelecido por Leon Brunschwig). Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1973.

[4] *A Teoria da Interação Social* de Vygotsky fundamenta-se no desenvolvimento da cognição que ocorre em duas etapas: primeiro, no nível social, mais tarde, no nível individual, o que envolve a atenção voluntária, a memória lógica e a formação dos conceitos. Todas as funções mais elevadas se originam de relacionamentos atuais e individuais. Um segundo aspecto da teoria de Vygotsky é a idéia de que o potencial para o desenvolvimento cognitivo depende sobretudo da “*zone of proximal development*” (ZPD): um nível de desenvolvimento adquirido quando as crianças alcançam o comportamento social. A totalidade do desenvolvimento da ZPD depende sobretudo da totalidade da interação social. Uma lista (cadeia) de competências e habilidades pode ser desenvolvida com a orientação de adultos ou com a colaboração dos pares, excedendo o que elas poderiam adquirir sozinhas (minha tradução).

[5] Sobre complexidade ver MORIN, E. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Portugal:

Pressupostos teórico-metodológicos da compreensão...

Publicações Europa-América, 2000. (tradução de NEVES, Hermano, do original francês *Le paradigme perdu: la nature humaine*. France: Editions du Seuil, 1973).

[6] Jean Piaget, nomeado, em 1939, professor de Sociologia na Universidade de Genebra, e, em 1940, professor de Psicologia Experimental. Em 1952, foi nomeado professor na Sorbonne, onde ensinou Psicologia Genética até 1963. Piaget morreu na Suíça em 1980, sendo suas contribuições para os estudos em Psicologia e Pedagogia incomensuráveis.

[7] Esquemas (*schemas*) estruturas mentais ou cognitivas pelas quais os indivíduos se adaptam e se organizam intelectualmente. (WADSWORTH, B. *Inteligência e afetividade da criança*. 4ed. São Paulo: Enio M. Guazelli, 1996).

REFERÊNCIAS

BESSE, J. M.; BOISSIÈRE, *A précis de philosophic*. Disponível em:

<www.terravista.pt/ancora/2254/hermneut.htm> [Acesso em: 31.jul.2004].

DEFLEUR, M. L. e BALL-ROKEACH, S. *Teorias da Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1993.

DOLLE, J.-M. *Para Compreender Jean Piaget: uma iniciação à psicologia genética piagetina*. Trad. Maria José J. G. de Almeida. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

EGAN, K. *A Mente Educada: os males da educação e a ineficiência educacional nas escolas*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GOHN, M. da G. M. "A Pesquisa nas Ciências Sociais: considerações metodológicas". In: *Cadernos CEDES*. São Paulo. Ed: Cortez (12):3-14, 1984.

KUHN, T. S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

MORIN, E. *O Paradigma Perdido: a natureza humana*. 6ª ed. Portugal: Biblioteca Universitária, 2000.

_____. *Os Sete Saberes necessários à Educação do Futuro*. Trad. SILVA, C. E. & SAWAIA, J. 5ª ed. São Paulo: Cortez Editora/ UNESCO, 2002.

PIAGET, J. *A Epistemologia Genética*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, (Col. Os Pensadores), 1983.

_____. *Psicologia e Epistemologia: por uma teoria do conhecimento*. Trad. Agnes Cretella. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1978. 158p.

WADSWORTH, B. *Inteligência e afetividade da criança*. 4ªed. São Paulo: Enio M. Guazelli, 1996.

WOLF, M. *Teorias da Comunicação: mass media: contextos e paradigmas, novas tendências, efeitos a longo prazo, o newsmaking*. 5ª ed Lisboa: Editorial Presença, 1999.

SAMBA E NAÇÃO: MÚSICA POPULAR E DEBATE INTELECTUAL NA DÉCADA DE 1940

Eduardo VICENTE^o

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir a presença estatal no processo de legitimação do samba, nas décadas de 1930 e 1940, enquanto música símbolo do país. Para isso, será analisada tanto a perspectiva de intelectuais vinculados ao regime Estado-Novista que produziam textos para a revista *Cultura Política*, editada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) entre 1941 e 1945, quanto a presença do aparato estatal no âmbito da indústria cultural que, naquele momento, começava a produzir seus primeiros ídolos e fenômenos massivos. No desenvolvimento dessa discussão, o texto busca estabelecer um diálogo com dois autores contemporâneos - Hermano Vianna e Carlos Sandroni - que também se dedicaram ao tema.

^oProfessor do Departamento de Cinema, Rádio e TV do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECA/USP. Coordenador do projeto "Memória Oral da Indústria Fonográfica Brasileira", apoiado pela fapesp - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Doutor em Ciências da Comunicação (USP) e Mestre em Sociologia (Unicamp). E-mail: eduvicente@usp.br

Palavras-chave: música popular; samba-exaltação; Revista Cultura Política; Bossa Nova; Rádio Nacional.

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the state presence in the process of legalizing the samba, in the 1930s and 1949s, as the country's music symbol. For this it will be analyzed from the perspective of those intellectuals engaged in the Estado-Novista regime, and produced texts for Cultura Política, published by the Department of Printing and propaganda (DIP), between 1941 and 1945, as from the presence of the state apparatus in the area of cultural industry which, at that moment, started to produce its first idols and massive phenomena. In the development of this discussion, the text tries to keep a dialogue with the contemporary authors: Hermano Vianna and Carlos Sandroni, who also worked on the theme.

Key words: popular music; samba-exaltação; Revista Cultura Política; Bossa Nova; Radio Nacional.

Este artigo se propõe a discutir a questão da integração do samba à cultura brasileira através, especialmente, da perspectiva de intelectuais orgânicos que produziram textos para a revista *Cultura Política*, editada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) entre 1941 e 1945. Embora não se pretenda aqui supervalorizar a influência desses intelectuais sobre a sociedade brasileira e, mais especialmente, sobre os próprios sambistas, entendemos que não se deve ignorar o papel do Estado-Novo enquanto produtor de sentido num momento particularmente importante para a construção de nossa identidade nacional. Além disso, pretendemos discutir também as formas pelas quais se evidenciou, no período, a presença estatal no âmbito da produção cultural.

Assim, estaremos enfatizando o papel do Estado naquilo que Hermano Vianna denomina como a passagem do samba de “ritmo maldito

à música nacional e de certa forma oficial” (VIANNA, 2002, p. 29). Para o desenvolvimento desse itinerário, procuraremos estabelecer um diálogo com dois autores, Carlos Sandroni e o próprio Hermano Vianna, que também se debruçaram sobre a questão da legitimação do samba, além de discutir os possíveis sinais de persistência da herança Estado-Novista no momento imediatamente posterior de nossa produção musical, marcado pelo advento da Bossa-Nova.

MISTÉRIO E FEITIÇO

A obra de Vianna citada, *O Mistério do Samba* (2002), teve sua primeira edição em 1995 e assume a preocupação de desvendar essa passagem do maldito ao sacralizado, residindo aí o mistério a que se refere o título. Essencialmente, a proposta de Vianna é de que:

...a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos... entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras (VIANNA, 2002, p. 34).

Para o autor:

A invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes... (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas - e até mesmo um embaixador norte-americano)... O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização... (e na) ausência de uma coordenação e de uma centralização desses processos (IDEM, p. 152).

Essas tentativas de “inventar a identidade e a cultura popular” advinham, para Vianna, das necessidades do momento histórico, que impunha a urgente industrialização do país e consolidação de sua unidade nacional. Getúlio Vargas, que chega ao poder em 1930, assumirá o papel de grande artífice desse projeto, onde a obra de Gilberto Freyre - especialmente *Casa Grande & Senzala*, de 1933 - acaba assumindo

especial relevância já que:

...as tentativas de transformar o índio 'tupi' em símbolo nacional, colocadas em prática por muitos românticos, tiveram curta duração. A opção pela valorização da mestiçagem (sem a perspectiva do branqueamento) foi certamente uma saída arriscada e original (IDEM, p.152).

Como aspectos vinculados mais diretamente à questão da produção musical, Vianna aponta tanto o desenvolvimento da indústria cultural no período - especialmente o surgimento das rádios comerciais e a implantação de gravadoras internacionais no Brasil, a partir do final dos anos 20 (idem, p. 109-110) - quanto a presença do Governo Vargas no processo de legitimação do samba:

Já em 1935 o desfile passara a constar do programa oficial do carnaval carioca elaborado pela Prefeitura... Em 1937 o Estado Novo determinou que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico... Os sambistas aceitaram a determinação. E o carnaval do Rio... serviu de padrão de homogeneização para o carnaval de todo o país. A atuação dos governos de Getúlio Vargas (incluindo o período ditatorial do Estado Novo) foi firme em seu apoio, oficial ou não, ao samba e ao carnaval (IDEM, p. 124).

Ilustrando essa última afirmação, o autor citará ações como a subvenção aos blocos, ranchos, Grandes Sociedades e escolas; as apresentações de músicos populares a autoridades e em espaços nobres como o Teatro Municipal; a incorporação de ao menos um samba às apresentações de canto orfeônico organizadas por Villa-Lobos e a inclusão de um samba da Escola de Samba Mangueira na edição especial da *Hora do Brasil* transmitida para a Alemanha em 1936 (IDEM, p. 124-125).

Por ser uma obra igualmente atual, além de buscar estabelecer um diálogo com o livro de Vianna, gostaria de trazer para esta discussão também o livro *Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni, publicado em 2001. Diferentemente do trabalho de Vianna, a obra de Sandroni assume um viés mais musical, investindo, por exemplo, numa interessante periodização das décadas iniciais do samba, que busca levar em consideração as diferenças rítmicas, instrumentais e interpretativas entre os diferentes estilos. O

que gostaríamos de apreender deste trabalho são alguns aspectos de sua discussão sobre a profissionalização do sambista e a organização do mercado fonográfico e radiofônico, particularmente através de duas passagens já bastante conhecidas que ele busca retomar: a questão da autoria de *Pelo Telefone*, que teria sido assumida por Donga e Mário de Almeida em detrimento dos integrantes de um grupo de artistas (do qual Donga participava) que se reunia na casa de Tia Ciata; e a polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista, desenvolvida através de sambas compostos pelos dois autores.

Em relação a *Pelo Telefone*, celebrizada como a primeira composição gravada no país sob a denominação de “samba”, a questão básica para Sandroni não é a discussão da autoria, mas o fato de que Donga, ao retirar a canção do contexto da festa carnavalesca, executa uma dupla transformação do samba: torna-o capaz de “transitar entre os biombos da sociedade” e, simultaneamente, o molda em:

...formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. Mas o sucesso dessa empreitada dependia ainda de outros fatores: o registro na Biblioteca Nacional visando a preservação dos direitos autorais..., e a obtenção de um aliado branco, jornalista... A consequência de toda essa atividade de Donga foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade (SANDRONI, 2001, p. 120).

Já na polêmica musical entre Noel e Wilson [1] - origem da expressão “feitiço decente” [2] que dá nome ao livro - Sandroni ressalta a intenção do primeiro de fortalecer a idéia de profissionalização do sambista e de sistematização das suas composições. Nesse sentido, Sandroni não vê em Noel um crítico moralista ou mesmo preconceituoso (uma interpretação possível para o “feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém”): é “justamente porque Noel gosta dos malandros que propõe que passem a se definir como compositores” (IDEM, p. 177). Nesse sentido, a música se torna o trabalho do sambista e a oposição entre morro e cidade - um dos pontos centrais

da polêmica - é superada por um samba que nasce, então, do “coração” do compositor [3] (IDEM, p. 174).

MÚSICA POPULAR E PRODUÇÃO INTELECTUAL NO ESTADO NOVO

Retomando o debate de Vianna acerca da “invenção do samba como música nacional”, interessa-me discutir não a questão do “firme apoio” do governo Vargas ao processo, mas as bases em que ele se deu. Entendemos que o texto de Vianna passa a impressão de que a atuação do governo Vargas representou uma virada ideológica do Estado em relação ao período anterior - o que, em alguma medida, parece ter de fato ocorrido - sem uma contrapartida mais significativa na forma de imposições de qualquer tipo. A única menção nesse sentido - a da obrigatoriedade do caráter histórico, didático e patriótico dos desfiles - foi, como vimos, considerada como bem aceita pelos sambistas.

A posição que se pretende apresentar neste artigo é a de que o debate que se desenvolveu foi bem mais tenso. E os exemplos seriam muitos, como a demolição da Praça Onze, reduto histórico do samba, e o posterior deslocamento dos desfiles para a Av. Presidente Vargas; a rigidez militar imposta à organização dos desfiles; o já citado atrelamento dos desfiles às subvenções e ao calendário oficial da cidade (que talvez devesse ser encarado de forma mais crítica); a censura ao samba-malandro, etc. Mesmo entendendo que a intenção de Vianna em seu texto seja mostrar o processo de integração do samba, e não as ações repressivas - que ele considera como já bastante sublinhadas nas obras de outros autores - seria necessário olhar de forma mais atenta para a atuação do Governo Vargas e para o modo pelo qual a obra de Gilberto Freyre, independentemente de suas qualidades, foi lida e instrumentalizada segundo os objetivos do regime.

Assim, mesmo assumindo que “a invenção do samba enquanto música nacional”, considerada por Vianna como uma construção coletiva e não centralizada, adequava-se aos interesses de um Estado preocupado com a “invenção” de uma identidade nacional, seria preciso perguntar se não importava ao Estado filtrar, de alguma maneira, as características que

o samba incorporava a essa identidade. Do mesmo modo, ainda que a obra de Freyre efetivamente permitisse, como apontado pelo autor, “a opção pela valorização da mestiçagem (**sem a perspectiva do branqueamento**)” (grifo meu), seria cabível que questionássemos se isso de fato ocorreu.

Os textos oferecidos a seguir são bastante esclarecedores quanto a essas duas questões. Uma preocupação permanente ao longo dos mesmos será, como poderá ser observado, a disciplinarização da produção dos sambas e a “elevação” de seu patamar de cultura. Tal preocupação encontra-se associada ao que Élide Rugai Bastos denomina como uma “ilusão ilustrada” que permeia a obra de diversos pensadores do período, a idéia de que precisamos “alcançar um nível de civilização que nos torne pares das nações ocidentais” (BASTOS, 1986, p. 108).

Mas antes, algumas palavras sobre a revista *Cultura Política* que foi, sem dúvida, o mais importante veículo impresso de divulgação cultural, política e ideológica do Estado Novo. Dirigida por Almir de Andrade, ela contou, ao longo de sua existência, com a colaboração regular de alguns dos principais intelectuais do regime como Francisco Campos, Azevedo Amaral, Lourival Fontes e Rosário Fusco, entre outros. Além disso, também publicou artigos de pensadores das mais diversas tendências, reunindo nomes do porte de Gilberto Freyre, Nelson Werneck Sodré, Cassiano Ricardo, Graciliano Ramos, José Maria Bello, Brito Broca e Prudente de Moraes Neto (GOULART, 1990, p. 89-90). A revista, de periodicidade mensal, teve 48 números publicados, circulando de março de 1941 a fevereiro de 1945. Na área de radiodifusão e música popular, seus principais colaboradores foram Décio Pacheco Silveira, Álvaro Salgado e Martins Castelo, sendo esse último o principal responsável pela seção “Rádio” da revista.

A questão que gostaríamos de destacar, num primeiro momento, é a do modo pelo qual os intelectuais da revista encaravam a música popular urbana, basicamente o samba, a marchinha e o maxixe. Apresentamos, a seguir, três citações que nos parecem particularmente interessantes. Na primeira delas, Martins Castelo assinala que:

Passando-se em revista as melodias momescas, verificamos a pobreza dos motivos, substituídos por um simples traço caricatural e inconseqüente.

Os autores, falando pela boca dos foliões, tem apenas a preocupação do amor e da vida fácil, conciliados no conformismo das Amélias. E, se o estilo é o assunto, as letras refletem a mesma preocupação mínima na sua alarmante vulgaridade. Para que técnica e bom gosto? Domina a convicção de que os carnavalescos gostam mesmo dos hits inferiores, com refrões onomatopaicos, exclamativos e monossilábicos (CASTELO, 1942, p. 292).

Afinal, como já assinalava esse mesmo autor em artigo anterior, o rádio:

...dá preferência à 'música de multidão'. Não respeita o bom gosto das camadas mais cultas de sintonizadores. E é, de fato, aflitivo sermos obrigados a escutar, na rua ou em casa, através do receptor do vizinho, esses programazinhos de terceira ordem, com música inferior, imoral e dissolvente (IDEM, 1941, p. 331).

Refletindo sobre essa música inferior, imoral e dissolvente, bem como sobre sua origem étnica, Álvaro Salgado afirma que:

De Portugal e da África vieram, com os colonizadores, a saudade, a nostalgia e o sensualismo que dominam nas nossas músicas... o negro reagiu imediatamente contra o meio social que lhe impuseram: cantou; cantou e dançou. Nos dias que correm, é, a música que reage contra o negro. É a destilação que ela sofre no alambique da civilização e do progresso. O sensualismo das gentes dos morros torna-se latente por 300 dias. Nos meses, porém, de Janeiro e Fevereiro, vem para as ruas, e samba, e grita, e canta, e gesticula, e saracoteia, e ginga, num rodopiar, rodar, dançar, sapatear, entre a transpiração dos corpos, o cheiro ativo dos lança-perfumes e o desbotar das serpentinas e confetes. Dia virá, estamos certos, em que o sensualismo que, agora, busca motivo e disfarce nas fantasias do Carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo dessa festa pagã... Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no 'broadcasting' o samba, o maxixe, a marchinha e os demais ritmos selvagens da música popular. Seria contrariarmos as tendências e o gosto do povo (SALGADO, 1941, p. 84-85).

Assim, a censura por si só, embora largamente utilizada pelo Estado

[4], não poderia resolver essa questão, cuja solução estaria:

...na elevação do nível artístico e intelectual das massas. Isso só se conseguirá muito paulatinamente, porque, em arte, como em tudo, o Brasil só muito tarde teve voz ativa. Aliás, vimos conseguindo essa perfeição em uma marcha lenta, contudo, firme, certa, nacionalista. Tão mais difícil é essa evolução quando cogitamos do tamanho de nossa Pátria tão rica e tão acolhedora. Tudo aqui se aclimata, se ambienta e se integra (IDEM, 1941, p. 85).

Assim, quando Álvaro Salgado sustenta que a mera proibição do samba é inútil, porque contrária às tendências e ao gosto popular, torna claro o seu reconhecimento da importância constitutiva da herança negra para a cultura nacional. Mas, ao afirmar a necessidade de “integração”, de “elevação do nível artístico e intelectual das massas”, parece propor a necessidade do “embranquecimento” dessa herança. É necessário, portanto, notar que essa aceitação da cultura negra não implica, necessariamente, inexistência de racismo. O que se aceita nessa produção é, antes de tudo, sua condição ou, ao menos, sua potencialidade enquanto “cultura nacional”. Na seqüência do texto, essa circunstância se apresenta com maior clareza:

O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social... Pouco se nos importa de quem seja ele filho... o samba é nosso; como nós nasceu no Brasil. É a nossa música mais popular... Não toleramos os moleques peraltas dados a traquinagens de toda espécie. Entretanto, não os eliminamos da sociedade: pedimos escola para eles. A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam, unicamente, de escola (IDEM, p. 85-86).

A soma desses textos parece-nos sugerir que a idéia da “nacionalização” do popular implicava tanto a descaracterização ideológica dessa produção (Martins Castelo, por exemplo, fala em texto não incluído aqui acerca do “equivoco” do “samba malandro” em sua crítica ao trabalho [5]) quanto na sua sofisticação formal. Ocorre, assim, não apenas a

invenção de uma tradição, mas também uma desapropriação cultural, com a eliminação ou, ao menos, a supressão de sentidos originais. A esse respeito, Ortiz observa que:

...na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade... Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra (ORTIZ, 1985, p. 43) [6].

O SAMBA-EXALTAÇÃO

Houve pelo menos um momento no período em que efetivamente ocorreu uma mudança qualitativa na produção de nossa música popular que poderia ser relacionada às proposições ideológicas dos intelectuais ligado ao Governo Vargas. Falamos do surgimento do chamado “samba-exaltação”. Caracterizado por uma temática ufanista e por uma maior sofisticação melódica e harmônica, o samba-exaltação teve na *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso, seu exemplo paradigmático, mas também foi objeto de compositores como Alcyr Pires Vermelho (*Canta Brasil e Brasil Novo*, de 1940), Roberto Riberti (*Só Vindo Ao Brasil Pra Ver*, 1942) e João de Barro (*Onde o Céu Azul é Mais Azul*, 1945), entre outros.

Não se pode considerar esses nomes, especialmente Ary e João de Barro, como compositores “orgânicos” do regime Vargas, e o samba-exaltação teve uma presença muito marginal em suas carreiras. Mas, como aponta Bourdieu (1996), os agentes envolvidos no campo da produção simbólica desenvolvem suas estratégias de atuação a partir das condições materiais que encontram nesse campo. Assim, devem considerar as exigências da indústria, que proverá as condições materiais para a realização de suas produções; as demandas sugeridas por seu público, que determinará o sucesso comercial de sua obra; e as condições de legitimidade oferecidas pelo campo artístico na forma da visão dos críticos, da academia, dos outros artistas etc.

A descrição de Sandroni acerca da atuação de Donga, no sentido

de retirar o samba do contexto do carnaval e transformá-lo em produto fonográfico, parece-nos consistente com essa proposição. Donga, como vimos, buscou a legitimação do samba através do parceiro intelectual (e branco) e da chancela da Biblioteca Nacional, além de adaptar sua música às exigências dos novos suportes. Não nos parece tão diferente o papel desempenhado pelos autores de sambas-exaltação: compreenderam a existência de uma demanda, afinada com o projeto de construção de uma identidade nacional que então se desenhava; levaram em conta o aparato estatal de produção e veiculação existente, representado pela Rádio Nacional (que discutiremos mais adiante); e as exigências de uma crítica especializada.

O que deve ser destacado é o fato de que o Estado, pelo que se depreende dos textos analisados, parece ter criado demandas, desafios, pressões, enfim, rumos para a nossa produção musical, não se mantendo - como parece sugerir o texto de Vianna - enquanto um desinteressado apoiador do carnaval e do samba.

De qualquer forma, sabemos que da parte dos colunistas da revista Cultura Política, esses compositores e suas produções foram prontamente aclamados. Martins Castelo, por exemplo, referiu-se a eles como “compositores conscientes”, que esboçavam:

... uma reação contra os números de terceira ordem, fabricados em série pelos músicos de caixa de fósforos. Não há mais lugar para o elogio da malandragem, nem existe, de outra parte, a obrigação de se insistir no comentário das tragédias domésticas... Os novos lyrics... voltando-se para os problemas da atualidade, exaltam a política panamericanista defendida pelo Presidente Getúlio Vargas (CASTELO, 1942, p. 292).

Ao descrever, em novembro de 1943, as transformações pelas quais o samba havia passado nas décadas anteriores, o crítico de rádio Pedro Anísio nos oferece - em texto que produziu para o “Boletim dos Serviços de Transmissão da Rádio Nacional” - uma visão bastante interessante de todo o processo de “civilização do samba”:

O samba vestia-se pela figura humilde dos regionais simplórios - flauta cavaquinho e violão - das serestas dos bairros pacíficos, ou pelo porte das escolas - coro, tamborim, pandeiros e cuicas. Ary Barroso começou

a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e terreiros para levá-lo ao municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou o smoking da orquestra. Radamés Gnatalli deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Radio Nacional. Agora o samba já possui seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente indo visitar, pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando neles de casaca e cartola, gentleman, rapaz de tratamento (ANÍSIO apud SAROLDI e MOREIRA, 1984, p. 49-50).

A DESTERRITORIALIZAÇÃO DO SAMBA

Esse último texto aponta para um outro aspecto da atuação do Governo Vargas, especialmente durante o período Estado-Novista, que não deve ser menosprezado: trata-se da sua forte presença no campo da produção simbólica. Como se sabe, ao DIP não cabiam apenas ações de censura, mas também produção de conteúdo e apoio a publicações e gravações [7]. Mas a marca mais importante e visível da presença do Estado na cultura foi, sem dúvida, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, criada em 1936 e incorporada ao patrimônio da União em março de 1940.

O texto cita dois recursos da Rádio Nacional que foram fundamentais na produção e divulgação dos “novos lyrics”. O primeiro, foi o conjunto de transmissores de ondas curtas da emissora que, inaugurado em 1942, tornou-a uma das mais potentes do mundo.

O outro, foi a sua extraordinária estrutura de produção, com destaque para a Orquestra Brasileira e seus maestros e arranjadores, especialmente Radamés Gnatalli, que forneceram os complexos arranjos instrumentais que emolduraram esses sambas.

Em colaboração com o baterista Luciano Perrone, Radamés foi gradativamente constituindo a técnica de orquestração que viria a substituir o uso dos regionais no acompanhamento dos sambas. O maestro iniciou

esse processo em 1938, ao estabelecer uma função rítmica para o naipe de metais nos arranjos de samba e, numa composição feita em parceria com Perrone, *Ritmo de Samba na Cidade*, utilizou pela primeira vez esse novo sistema (BARBOSA & DEVOS, 1984, p. 60).

A consolidação se deu em 1943 quando, durante um período de renovação da Rádio Nacional, surgiu o programa *Um Milhão de Melodias*, patrocinado pela Coca-Cola. O programa foi concebido para servir como ponta-de-lança da chegada do refrigerante ao país e apresentava músicas arranjadas por Radamés e executadas pela “Orquestra Brasileira”, criada especialmente para o programa. O objetivo, era dar um tratamento diferenciado à música usando, como padrão, orquestrações de jazz norte-americanas. Na formação da orquestra, Radamés criou uma inovação importante, substituindo a sessão rítmica tradicional do jazz por instrumentos nacionais. A qualidade dos músicos envolvidos no projeto colaborou muito para o seu sucesso: Garoto e Bola Sete cuidavam dos violões, estando o cavaquinho a cargo de J. Menezes. Além da bateria de Luciano Perrone, Radamés utilizou também na sessão percussiva pandeiro (João da Baiana), ganzá (Bide), caixeta e prato (ambos tocados por Heitor dos Prazeres).

Levando-se em conta a sofisticação e complexidade da estrutura de produção envolvida nesse processo, talvez seja preciso considerar com maior cuidado a afirmação de Ortiz de que os anos 1940 e 1950 “podem ser considerados como momentos de insipiência de uma sociedade de consumo” (ORTIZ, 1988, p. 113). Afinal, mesmo que ele não possa ser considerado como um público efetivamente consumidor, é inegável que o rádio e, mais especialmente, a Rádio Nacional, alcançou milhões de ouvintes durante o período, cobrindo todo o território do país. Suas radionovelas, programas musicais, de auditório e concursos como o da *Rainha do Rádio* obtiveram enorme sucesso e lançaram dezenas de nomes ao estrelato.

Além disso, a própria abrangência da atuação da rádio, juntamente com o desenvolvimento da indústria do disco, ofereceram condições para um amplo processo de desenraizamento do samba. Nesse sentido, talvez seja possível afirmar que, independentemente das ações de qualquer grupo, a questão da constituição do samba enquanto música nacional só foi possível, efetivamente, a partir das condições que permitiram a sua

difusão em termos realmente abrangentes, “reunindo, num grande abraço, de corações de norte a sul”, como propunha a canção *Cantores do Rádio* (1936), de João de Barro, Lamartine Babo e Alberto Ribeiro.

Nesses termos, Kraushe (1986) propõe uma resposta diferente da de Sandroni para a resolução da oposição entre morro e cidade expressa na canção de Noel. O “coração” não seria a metáfora da profissionalização do sambista, mas da desterritorialização do samba, que se desvencilha, em alguma medida, de suas marcas de origem, assumindo novos significados em diferentes contextos. É esse samba midiaticizado, transmitido pela Nacional e arranjado por Radamés, entre outros, que se tornará a grande referência musical para toda uma nova geração de compositores e intérpretes que então surgia. João Gilberto, por exemplo, integrou em Juazeiro, ainda nos anos 1940, o grupo Enamorados da Luz, com um repertório formado por Ary Barroso, Dorival Caymmi e Geraldo Pereira, que “vinha das ondas da Rádio Nacional” [8]. Além disso, Radamés foi uma importante influência na formação de Tom Jobim, que o considerava um mestre. Em 1954, por exemplo, Radamés trouxe Tom Jobim para o programa *Quando os Maestros se Encontram*, da Rádio Nacional, criado naquele ano como forma de incentivar jovens talentos musicais. Segundo Jobim, que estava iniciando sua carreira:

...aqueles maestros incríveis eram venerados por todos nós, jovens estudantes de música... Radamés ficou... sentado no piano, fazendo um sinal ou outro, para que a coisa andasse direito (BARBOSA & DEVOS, 1984, p.60).

Segundo Daniel Wolff, Tom Jobim trabalhava com Radamés na gravadora Continental desde 1952 e a composição apresentada no programa, *Lenda*, fora composta por Tom a partir de sugestões do próprio Radamés [9].

SAMBA-EXALTAÇÃO E BOSSA NOVA

Além dos exemplos dados, outros fatores aproximam a Bossa Nova (BN) da atuação da Rádio Nacional e, em alguma medida, do samba-

exaltação. Um primeiro aspecto a se considerar é a questão da inter-relação entre o erudito e o popular, constitutiva para o surgimento da BN. Os arranjos orquestrais de Radamés e outros maestros da Nacional parecem ter sido o primeiro momento desse tipo de ação em relação à música popular urbana, que não estivera nas considerações de compositores eruditos nacionalista como Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Heckel Tavares. Havia, como vimos nos textos aqui citados, uma resistência considerável em relação à música popular urbana, e o surgimento do samba-exaltação parece marcar um momento de sua superação através da atribuição de um novo status artístico ao samba - envolvendo o tratamento orquestral, os procedimentos jazzísticos, a temática abrangente, as reflexões de intelectuais e a presença da crítica. Torna-o uma música de intelectuais e, ao mesmo tempo, uma “música de músicos”, digna, por exemplo, das pesquisas e da atenção de Radamés e Tom Jobim.

Nesse sentido, o samba de “fraque e cartola” ultrapassou o “biombo” de que fala Sandroni, tornando-se adequado não apenas às “camadas mais cultas de sintonizadores”, mas também aos objetivos profissionais de músicos de formação sólida.

Também seria importante sublinhar que a utilização do jazz como referencial modernizante, elemento fundamental da BN, tornou-se corrente - como vimos aqui - já nos arranjos de Radamés. Talvez valha a pena lembrar, em relação à proximidade com o jazz, que embora a postura nacionalista do Governo Vargas no período de 1930 a 1945 costume ser mais destacada, foi também muito ativa no período a “Política da Boa Vizinhança” de Roosevelt. Ela não apenas implicou um maior intercâmbio artístico entre Brasil e EUA, o que certamente ajudou a ampliar o conhecimento do jazz por parte de nossos músicos, como também se traduziu no investimento de significativas verbas publicitárias e industriais no país. Foi a partir dessas verbas que a Rádio Nacional viabilizou muitas de suas produções mais significativas como o já citado *Um Milhão de Melodias* que, como vimos, contava com o patrocínio da Coca-Cola.

Assim, talvez seja necessário reconhecer que o cenário dos anos 1930/1940, marcado pela forte presença do Estado no âmbito da produção simbólica, forneceu alguns dos elementos que ajudariam a legitimar e caracterizar a BN, como a desterritorialização do samba e sua elevação

ao status de “música nacional”; a maior aproximação entre as esferas popular e erudita; e o projeto de modernização da música popular urbana referenciado pelo jazz e pela linguagem orquestral.

A paulatina substituição do Estado pelo mercado enquanto instância mediadora no campo da produção simbólica a partir da década de 1950 (ORTIZ, 1988) talvez ajude a explicar as interessantes oposições estéticas que acabaram por se estabelecer entre os dois estilos de samba: aos arranjos complexos e densos da Orquestra Brasileira, as econômicas intervenções instrumentais da BN; à grandiloquência nacionalista, a intimidade coloquial de amantes e amigos; à potência lírica dos cantores do rádio, o canto sussurrado de João...

É claro que uma discussão mais ampla sobre esse tema exigiria um estudo mais aprofundado sobre o samba-exaltação, que permita uma melhor compreensão de suas características musicais e mesmo da repercussão obtida no período. Mas é sedutor imaginar que ele trazia um anseio de modernização musical e de cruzamento entre o erudito e o popular que a BN assumiu como naturais. Assim, num momento em que a modernidade se concretizava no país, surgiu esse samba decididamente moderno e sofisticado, embora inevitavelmente embranquecido, como a música que transpusera todos os biombos mas que, ironicamente, criaria outros, estabelecendo uma estratificação de nossa produção musical válida até os dias atuais.

NOTAS

[1] A polêmica, como se sabe, iniciou-se com a composição *Rapaz Folgado* de Noel, de 1933, que contestava o elogio à malandragem feito por Wilson em seu samba *Lenço no Pescocoço*, lançado naquele mesmo ano por Sílvio Caldas. A polêmica prosseguiu até o ano de 1936, através das composições *Mocinho da Vila* (autoria de Wilson, 1934), *Feitiço da Vila* (autoria de Noel e Vadico, 1934), *Conversa Fiada* (autoria de Wilson, 1935), *Palpite Infeliz* (autoria de Noel, 1935) e *Frankenstein da Vila* (autoria de Wilson, 1936). Noel viria a falecer no ano seguinte.

[2] A expressão “feitiço decente” e o verso apresentado um pouco adiante são de “Feitiço da Vila”, composição de Noel Rosa e Vadico.

[3] A referência aqui é à composição *Feitio de Oração* (1932), de Noel e Vadico, que não fazia parte da polêmica: “o samba, na realidade / não vem do morro nem lá da cidade / e quem suportar uma paixão / sentirá que o samba então / nasce do coração”.

[4] Só em 1940, o DIP vetou 370 músicas, além de aproximadamente 100 programas de rádio (KRAUSHE, 1986, p. 31).

[5] CASTELO, M. O Samba e o Conceito de Trabalho. *Cultura Política*, Rio de Janeiro: DIP, n. 22. Dez/1942.

[6] O que, para Ortiz (1985), ajuda a compreender a razão pela qual, para muitos negros brasileiros, o *soul*, o *rap* e o *funk*, são opções mais sólidas para a afirmação de sua negritude do que o próprio samba.

[7] Além disso, o governo Vargas produzia o programa *A Hora do Brasil* desde 1936, reservando em muitos dos programas um espaço destacado à música.

[8] Disponível em: < <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0208/0003.html>.>

[9] Disponível em: < <http://www.danielwolff.com/site/br/arquivos/File/Jobim.htm> >

REFERÊNCIAS

BARBOSA, V. & DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

BASTOS, É. R. *Gilberto Freyre e a Formação da Sociedade Brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1986.

BOURDIEU, P. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CASTELO, M. “Rádio VI”. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro: DIP, n. 6. Ago/1941.

_____. “Rádio XII”. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro: DIP, n. 13. Mar/1942.

_____. “O Samba e o Conceito de Trabalho”. In: *Cultura Política*, Rio de Janeiro: DIP, n. 22. Dez/1942.

GOULART, S. *Sob a Verdade Oficial: Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Marco Zero/CNPq, 1990.

KRAUSHE, V. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SANDRONI, C. *Feitiço Decente, Transformações do Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2001.
- SALGADO, Á. F. "Radiodifusão, fator social" In: *Cultura Política*, Rio de Janeiro: DIP, n. 6. Ago/1941.
- SAROLDI, L. C. & MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

ANÁLISE DESCRITIVA DO FILME “BASQUIAT - TRAÇOS DE UMA VIDA”

João André Brito GARBOGGINI^º
Alessandra Alves de OLIVEIRA^ª

RESUMO

Este artigo tem como objetivo responder ao seguinte questionamento: Como pode ser construída uma “realidade fílmica” relativa à vida de determinado pintor, como personagem de um filme? Pretendemos investigar, por meio de uma análise descritiva, como a construção da narrativa do filme, *Basquiat - Traços de uma Vida* (*Basquiat*, EUA, 1996) de Julian Schnabel, consegue transpor para o cinema uma realidade fílmica relativa à vida de determinado pintor. Apesar de o filme abordar uma trama ficcional, sua narrativa consegue recuperar a história desse pintor e fornecer um contexto da época em que ele está inserido.

Palavras-chave: análise descritiva; Pop art; Basquiat; sociedade de consumo; realidade fílmica.

^ºProfessor da Faculdade de Publicidade e Propaganda (PUC-Campinas). Doutorando em Artes e Educação (Unicamp). Mestre em Multimeios (Unicamp). Graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (PUC-Campinas) e Artes Cênicas (Unicamp). E-mail: joaoandre70@terra.com.br

^ªGraduanda em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (PUC-Campinas). Orientanda de Iniciação Científica; bolsista Fapic Reitoria (PUC-Campinas). E-mail: lezinha_kitten@yahoo.com.br

ABSTRACT

*The aim of this paper is to answer the question of how a “filmic reality” can be constructed related to a specific painter’s life, as a filmic character. We intend to investigate through a descriptive analysis, how the construction of the narrative of the film *Basquiat*, (EUA, 1996), directed by Julian Schnabel, is able to transpose to the cinema a filmic reality related to the life of a specific painter. Although the film presents a fictitious plot, its narrative achieves to recuperate the story of this painter and to provide a context of the period where he lived.*

Key words: *descriptive analysis; Pop art; Basquiat; consumption society; filmic reality.*

INTRODUÇÃO

Um filme pode servir de documento histórico, desde que seja levado em consideração o modo como os autores conduzem esse filme e como este é recebido por um determinado público. Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise descritiva do filme *Basquiat - Traços de uma Vida* (1996), com o intuito de responder ao questionamento: Como pode ser construída uma “realidade filmica” relativa à vida de determinado pintor, como personagem de um filme? Após a observação, registro e organização de elementos constituintes das cenas cinematográficas, procuraremos verificar em que medida esse filme consegue expor as peculiaridades de um artista.

O filme de Julian Schnabel [1] procura desvendar a vida do pintor americano Jean Michel Basquiat (1960-1988). Dentro do estudo caberá realizar uma verificação sobre a importância da relação de Basquiat com outros artistas, tendo como exemplo o modo como Andy Warhol [2] possivelmente reconheceu e promoveu o trabalho de Jean Michel no meio artístico de New York [3]. Ao assistir ao filme, realizado por Julian

Schnabel, artista contemporâneo de Basquiat, é possível entender como se desenvolveram alguns dos processos criativos por trás da obra de um determinado pintor, além de conhecer melhor sua vida.

A narrativa do filme conta a história meteórica do jovem artista grafiteiro Jean-Michel Basquiat que começou como um artista de rua, morando em *Thompkins Square Park*, numa caixa de papelão. O filme mostra que, após seu encontro com Andy Warhol, Basquiat deixa de ser um artista marginalizado e passa a frequentar a cena artística novaiorquina, tornando-se vítima de sua própria produção artística que o consome na mesma velocidade da sociedade de mercado, pois o status da arte pop como produto é inseparável de seu apelo por consumo (McCARTHY, 2002, p. 28). Inserida pelas obras pop [4] no mercado de arte a partir dos primeiros anos da década de 1950, as diversas manifestações da cultura de consumo da sociedade norte americana passaram a integrar um *continuum* belas-artes - arte popular (McCARTHY, 2002, p. 32).

A análise do conteúdo desse filme pretende fornecer uma noção da movimentação artístico-cultural da época que o filme mostra, procurando relacionar algumas tendências da arte pop norte-americana. Com o desenvolvimento da arte pop [5] nos Estados Unidos, ficou claro que uma disposição de olhar para a cultura visual dos meios de comunicação de massa e do ambiente comercial e aprender com ela tornou-se uma tendência significativa na arte ocidental (McCARTHY, 2002, p. 14). Além disso, este artigo procura também informar sobre as relações dessa tendência artística com a propaganda e com a sociedade do consumo. Seria a arte pop simplesmente uma forma de propaganda melhor, mais "artística", ou estaria tentando distanciar-se de suas fontes de inspiração para comentar o mundo das comunicações de massa e do consumo? (McCARTHY, 2002, p. 34-35).

UM UNDERGROUND DA ARTE POP

O filme se inicia com um sonho de Basquiat, no qual, o artista, quando criança, era levado pela mãe a uma exposição de arte. Nesse museu sonhado, ele apreciava a obra *Guernica* de Picasso [6]. O pintor,

então, acorda em uma caixa de papelão no *Central Park* e caminha por Nova York pichando paredes e assinando com o pseudônimo “SAMO” (*Same Old shit*). Essa sigla, com que assinava seus grafites, representava para Basquiat uma espécie de pseudo-religião, para a qual não existia a culpa (EMMERLING, 2005, p. 12).

Esse sonho é uma referência à infância de Basquiat, quando sua mãe, Matilde, costumava levá-lo a museus, o que influenciou fortemente sua arte na fase adulta. Basquiat afastou-se da família por não aceitar o modelo “classe média branca” que seu pai levava como contador ambicioso, vivendo bem e jogando tênis. Não era por acaso que Basquiat escolhia as paredes dos bairros de classe média para pichar seus textos como forma de agressão ao olhar alheio. Com suas frases, ele criticava a violência consumista, que destrói os vínculos sociais e a psique individual, convertendo cidadãos ativos em consumidores passivos, num processo de massificação (HEARTNEY, 2002, p. 15).

O filme mostra que Basquiat, talvez por rejeitar ou sentir-se rejeitado naquela situação, passou a morar no Central Park, numa caixa de papelão e mesmo depois de famoso ainda usava suas roupas velhas nos eventos em que participava e fumava cigarros de maconha. Isso pode ser interpretado como uma forma de afronta à alta sociedade que consumia sua arte. Para Emmerling (2005, p. 7), a carreira de Basquiat foi guiada pela sede de reconhecimento, fama e dinheiro, oscilando entre a megalomania, timidez excessiva e impulsos auto-destrutivos.

Na continuação do filme, ele vai a um restaurante onde encontra seu amigo Benny e conhece a garçonete Gina [7], com quem inicia um romance. Certo dia, enquanto trabalhava de ajudante numa galeria de arte, ele se apresenta como pintor a Mary Boone [8], sendo esnobado por ela. Furioso, Basquiat vai embora e volta à noite para assistir ao vernissage pelo lado de fora da galeria.

No dia seguinte, Basquiat avista o artista pop Andy Warhol - um dos mais importantes nomes da arte pop - num restaurante acompanhado de Bruno Bischofberger [9]. Basquiat vai ao encontro deles e vende alguns de seus catões-postais com colagens a Warhol, que se interessa pelo seu trabalho. Segundo Emmerling (2005, p. 14), esse realmente foi o primeiro

contato entre os artistas, o que torna coerente a realidade filmica[10] retratada, apenas com a diferença de que Warhol estava acompanhado por Henry Geldzahler, conservador de arte contemporânea.

Andy Warhol ficou reconhecido no mercado de arte, pois criava desconhecendo hierarquias culturais, e perseguia a exterioridade da arte. As idéias para a criação das suas obras surgiam de ícones pelos quais a mídia se interessava como Marilyn Monroe, por exemplo, o que relaciona a arte de Warhol com a indústria cultural. Foi assim que a arte pop ocupou lugar de destaque no cenário artístico no fim do século XX, com grande aceitação da sociedade (FABRIS, 1994, p. 108-114).

Uma das obras de arte que marca o início do pós-modernismo [11] é uma criação de Warhol: a Brillo Box, cópia idêntica de uma caixa de sabão. O que despertou a atenção do mercado foi o reconhecimento da identidade da obra de arte como produto de consumo. Segundo Heartney (2002, p. 41), a interpretação dessa obra leva ao conceito pós-estruturalista de uma sociedade vazia, cujo consumo é a mais complexa forma de expressão.

A Brillo Box foi interpretada como o controle da propaganda sobre a consciência individual, pois a excitação do consumo disfarça as características de onipotência e amoralidade do inevitável capitalismo. Reinava na política, então, a imagem manipulada pela mídia e o consumo nos produtos (HEARTNEY, 2002, p. 42). Ao reduzir uma obra renascentista como Mona Lisa a um mero objeto de consumo em meio a vários outros, Warhol desmistifica a obra e a torna possível de ser "consumida" como qualquer outro produto, por qualquer pessoa, e não apenas pela elite como acontece com a arte chamada erudita. Warhol assumiu a cumplicidade com a cultura de massa, o desejo pelo consumo e o status da arte como mercadoria (FABRIS, 1994, p. 112-114). Pelo enorme sucesso que fazia com suas obras, Warhol transformou-se numa referência artística para a época, inclusive para Basquiat.

Nas cenas seguintes do filme, Basquiat participa de exposições coletivas, quando conhece pessoas do meio artístico novaiorquino, como Albert Millo, Tom Kruger, Cíntia Kruger [12] e a galerista Anina Nosei. Esta última interessou-se em fazer uma exposição individual das obras

de Basquiat em sua galeria e essa exposição fez com que pessoas como Mary Boone passassem a valorizar a obra de Basquiat.

Nessa exposição, Bruno Bischofberger conversa com Basquiat, propondo-lhe que deixe de expor suas obras, que estavam sob os cuidados de Anina Nosei e do crítico *underground* René. Bischofberger pede, ainda, para representá-lo pelo mundo e sugere que retorne para a galeria de Boone. Para maior desgosto de René, Basquiat vende a Bruno um painel que havia prometido a ele. Após o *vernissage*, Basquiat sai para comemorar o sucesso de sua exposição junto a Bischofberger, Warhol, Boone, Milo e outras celebridades do mundo das artes, ignorando Anina e o crítico que apronta um escândalo durante a comemoração num restaurante sofisticado.

No filme, Basquiat concede uma entrevista a um jornalista que relata que, aos 24 anos, o artista já havia realizado 23 exposições individuais, 43 coletivas, participando também da bienal de Witney. Cinquenta e cinco artigos haviam sido escritos sobre ele, que já se apresentara como *Disc Jockey* nas melhores casas de *show*, além de ter gravado um disco de rap, ou seja, Basquiat estava no auge da carreira.

Depois das primeiras exposições, Basquiat aproxima-se de Andy Warhol, passando a conviver mais com ele. Em muitas de suas obras Warhol vale-se da imagem de pessoas públicas para (re)produzir-las em série, conferindo um caráter industrial às suas obras. É nessa época que Warhol realiza suas obras "*Oxidation*" [13]. Basquiat confia a seu colega sobre o incômodo que sente com o preconceito que sofre. Warhol faz um convite a Basquiat para participar de uma exposição ao seu lado. Warhol sempre investiu no lançamento de ícones da indústria cultural como foi o caso da banda musical *Velvet Underground* [14], e aí podemos fazer a relação com esse convite feito à Basquiat, quando Warhol procura promover Basquiat (FABRIS, 1994, p. 104).

Numa outra cena do filme, Warhol e Basquiat pintam juntos. Trabalham numa serigrafia de Andy Warhol, na qual um cavalo alado é representado de forma asséptica. Basquiat interfere na serigrafia como se repelisse e debochasse daquela expressão impessoal. Mesmo Warhol aparecendo como um contraponto dialógico de Basquiat, ele admira a

expressão do colega e o elogia. Enquanto trabalhava junto com Warhol neste painel, Basquiat reclama que, apesar de Warhol ser seu único amigo, as pessoas ainda falam que ele poderia estar sendo usado pelo artista-pop. Basquiat revela que quando parou de usar drogas, todos começaram a dizer que sua arte havia morrido, e agora dizem que ele está se matando.

Enquanto Basquiat desenha, Warhol nota que tudo que ele faz com seus moldes, Basquiat parece destruir, mas elogia o talento nato do artista. Nessas cenas podemos fazer uma comparação do significado da arte pop para Basquiat e Warhol: a forma que Warhol reproduz as imagens escolhidas de forma fria e objetiva mostra a forma impessoal da sua arte, substituindo o gosto pessoal pelo esvaziamento de significados causado pela transformação da arte em produto de consumo imediato da mídia. Ele reproduz para a sociedade conceitos absorvidos da cultura industrial integrando sua obra e a si mesmo, como artista ao sistema vigente da sociedade de massas. Warhol considera a obra de arte como produto descartável de consumo imediato. Segundo essa visão, as pessoas passam a ser um objeto superficial dentro da sociedade (FABRIS, 1994, p. 112, 166), perdendo sua subjetividade.

Andy Warhol recria a possibilidade de existir a arte dentro de uma sociedade que exige velocidade na produção. Para isso, o pintor faz da arte um processo tão comum como qualquer outro trabalho. Ele acaba com o mito de que só algumas pessoas geniais fazem arte; qualquer um pode criar usando métodos simples como a serigrafia, usada por ele. Na sociedade industrial imagina-se que tudo tem curta duração na memória, por isso ele cria objetos que chocam o público, que mexem com suas percepções e experiências, ele usa a arte com os conceitos da propaganda para manter-se no mercado, como um profissional que deve se integrar para continuar ganhando dinheiro (FABRIS, 1994, p. 119).

Ao contrário do amigo, Basquiat utiliza meios mais "artesanais"; suas pichações e rabiscos não podem ser reproduzidos em série e a interpretação de suas obras leva à crítica do capitalismo e da sociedade de consumo. A representação constante de artistas negros atesta sua presença, muitas vezes incômoda e ignorada na sociedade, e a representação de fatos como assassinatos e assaltos avivam as críticas

sociais das obras do pintor. Seu estilo de vida mostrado no filme contraria os padrões convencionais vigentes da sociedade em que vive. Mesmo depois de famoso, Basquiat ainda usava as mesmas roupas velhas nas exposições. Quando desconhecido, morava numa caixa de papelão no *Central Park*, apesar de ser proveniente de classe média; desde pequeno rejeitava o *american way of life*.

Na continuação do filme, Albert Millo convida Basquiat para ir até sua casa, onde mostra-lhe algumas de suas pinturas e conversam sobre Warhol. Basquiat havia se afastado de Warhol, pois não aceitava bem as críticas que diziam que ele era um “mascote” de Warhol. Millo o aconselha a reconsiderar sua amizade com Warhol, pois este se preocupava com o uso freqüente de drogas que Basquiat fazia. Saindo da casa de Albert, ele compra dois patos de pelúcia de um vendedor pretendendo levar um a seu amigo como reconciliação por duvidar do sentimento de amizade, mas, no caminho, encontra Bischofberger, que lhe diz que Warhol acabara de morrer. Basquiat sofre muito com a morte do amigo e passa o dia trancado revendo filmes e fotos de viagens deles. O pintor afunda sua vida no uso de drogas e passa os dias perambulando pelas ruas. Numa manhã, um antigo amigo o encontra dormindo na calçada e o leva para casa. Basquiat lhe conta uma história sobre um príncipe com uma coroa mágica que fora seqüestrado por um feiticeiro e lhe foi tirada a voz. Ele, então, bateu a coroa nas grades da janela da cela para que alguém ouvisse e o tirasse de lá, quando fez isso a coroa fez um som lindo, ouvido a quilômetros de distância. Todos se encantavam com o som, mas o príncipe nunca foi encontrado.

Essa pequena fábula, narrada por Basquiat, pode ter sido inventada pelo cineasta Schnabel como uma metáfora para a vida de Basquiat que reinou no mercado de arte como a melodia dissonante da voz das ruas. Apesar de estar vinculado às turbulências do meio artístico, Basquiat procurava expor uma visão crítica, mas a duras penas de ser rejeitado pela sociedade e por seus pares. A opinião pública, na fábula narrada por Basquiat, pode ter sido representada pelo feiticeiro que o prendia, ou até mesmo pelas drogas que destruíram sua vida.

OBSERVAÇÕES SOBRE COMO O CINEASTA JULIAN SCHNABEL MOSTRA A VIDA DO PINTOR JEAN-MICHEL BASQUIAT

A forma como Schnabel retratou Basquiat em sua obra fílmica também pode revelar traços de sua personalidade e de sua relação com o artista pop. Segundo Heartney (2002, p. 22), Schnabel trata em suas obras de temas como vida e morte, sofrimento terreno e transcendência espiritual. No filme *Basquiat - traços de uma vida*, Schnabel retrata Basquiat como uma espécie de vítima do mercado artístico. O filme mostra as duas faces da vida dos artistas: o glamour das exposições, o reconhecimento e o declínio, o preconceito e a submissão aos *marchands*, o que pode ter acontecido com Basquiat.

A trajetória de Basquiat no mundo da arte é mostrada de forma intensa e ao mesmo tempo muito dolorosa e sofrida. Além da sua relação com as drogas, ele expõe toda a instabilidade psicológica e a dificuldade em se adaptar à sociedade. No filme, Schnabel tem seu alter-ego representado por Albert Millo que, numa das cenas, passa como conselheiro de Basquiat em sua fase terminal. Isso supõe o quanto Schnabel esteve próximo dos acontecimentos relatados. É claro que nunca houve uma onda inundando Nova York, pois a obra de Schnabel não é documental. O cineasta elaborou uma realidade fílmica sobre a vida de Basquiat, que tangencia fatos possivelmente ocorridos, mas que não têm compromisso com o real acontecido.

Mesmo como um personagem fílmico, o pintor pode ser representado em determinado trecho de sua vida, revelando uma parte de sua história, de sua formação e de seus ideais. Muitas vezes, um filme mostra fatos que o levaram a criar determinadas pinturas e isso mostra a subjetividade da sua arte. Assim, além de contar a história do pintor, o filme pode contar a história de suas obras.

Uma pintura é uma modalidade artística, na qual um pintor pode se expressar, mas quando essa forma de arte é mostrada pelo cinema, está sujeita a uma segunda subjetividade, nesse caso a do cineasta que se manifesta pela arte do cinema. Assim, as particularidades da visão do

pintor serão vistas com certa refração causada pela singularidade que o cineasta utiliza para retratar a vida desse pintor como personagem. Mesmo uma obra filmica documental está sujeita a essa refração, pois, por mais que procure mostrar a realidade da vida do artista, esta pode ser contada de maneira distorcida, ou com maior ênfase nos detalhes escolhidos pelo cineasta. *Basquiat - Traços de uma vida* retratou fatos reais, mas não temos ao certo como saber se personagens como Benny e Gina realmente existiram ou simplesmente foram criados como um auxílio para o desenvolvimento da ação filmica. A linha entre o fictício e o real nesse filme torna-se ainda mais tênue quando percebemos a proximidade que Schnabel (por meio de Albert Millo) teve dos fatos que ele mesmo descreve no filme, tornando muitas vezes impossível separar a imaginação da realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da década de 50, houve o aparecimento da tendência de arte pop, numa fase em que os artistas perceberam a arte como produto para o consumo. Foi nessa época que surgiu interesse pela cultura nos setores da indústria cultural e a sociedade passou a conhecer e consumir arte com maior voracidade. Essa ascensão meteórica de Basquiat é justificada por Heartney (2002, p. 22-23) que encontra na arte do pintor uma percepção sagaz da política e do mundo da arte, fazendo referências ao jazz e a temas como esporte e racismo. Com suas imagens e textos rabiscados, Basquiat foi celebrado como a voz das ruas. Na década de 1980, foi o primeiro artista negro reconhecido pelo mercado artístico mundial, tendo sofrido grande preconceito, expondo isso em sua obra. Segundo Emmerling (2005, p. 88), o negro é representado nas obras de Basquiat por meio da construção de imagens de artistas e músicos negros dos quais era fã. A obra *A morte de Michael Stewart* (1983) pode ser tomada como exemplo, nela Basquiat expõe uma crítica ao racismo recordando o assassinato do pintor de grafites Stewart, pela polícia. Segundo Peixoto (1996, p. 295-298), “a pintura não tem função de mostrar apenas as expressões e eventos; a pintura de paisagens e rostos testemunha a presença”, e especificamente, na arte de Basquiat, é mostrada a presença

daquele que é ignorado pela sociedade: o negro.

A expressão artística que Basquiat produz com sua anti-pintura é característica do pós-modernismo que se apossa de idéias do pós-estruturalismo, em que o texto é um tecido de citações extraídas de inúmeros centros de cultura. O texto é criado pelo leitor, que se envolve e o põe para atuar (HEARTNEY, 2002, p. 10). Nas expressões da arte pop, que pode encaixar-se na pós-modernidade, isso pode ser identificado como a prática *do-it-yourself*, onde o público não apenas interpreta e consome, mas também participa da criação quando aprecia a obra. Os assuntos tratados são de atualidades, de fatos que acontecem à volta do leitor todo o tempo; o mesmo acontece na obra de Basquiat que pinta temas como racismo e música.

Durante todo o filme, Julian Schnabel representa a vida de Basquiat por meio de uma metáfora que é uma onda no céu de Nova York. Por vezes essa onda aparece com um surfista no topo, outras vezes com o mesmo surfista afundando e, por fim, sem nenhum surfista. Isso pode ser interpretado com a decadência brusca que Basquiat teve e sua morte repentina.

NOTAS

[1] Diretor do filme e pintor da época pós-moderna que conviveu com Basquiat e outros artistas representados no filme (HEARTNEY, 2002, p. 22-23). Artista pós-moderno que participou da cena artística de Nova York e tem seu alter-ego supostamente representado no filme pelo personagem Albert Milo.

www.adorocinema.com/filmes/basquiat/basquiat.asp - acesso em 22/08/06.

[2] Warhol, que deixou uma carreira lucrativa e bem-sucedida na propaganda para fazer arte pop, não se preocupava em apresentar nenhuma justificativa para seu compromisso com o mercado. Como um investidor corporativo prudente, ele diversificou sua carteira de investimentos no final dos anos 1960, passando a incluir música, filmes, moda e edição, com o próprio nome Warhol servindo de *copyright* (McCARTHY, 2002, p. 33).

[3] Nova York tentou canalizar a "energia criativa" dos *bombers* (os pichadores que usam as bombinhas de tinta) abrindo espaço para que os mais "expressivos" se manifestassem dentro das normas e, até, fossem pagos por isso (COELHO, 2000, p. 178).

[4] O termo *pop* foi cunhado pelo crítico Lawrence Alloway que, ao lado de Reyner Banham, lançou os fundamentos teóricos da arte pop (McCARTHY, 2002, p. 9).

[5] A emergência da *arte pop* nos EUA diferiu da ocorrida na Grã-Bretanha.(...)Quase

imediatamente Andy Warhol, Roy Liechtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist e Tom Wesselmann foram identificados como os principais artistas pop dos EUA (McCARTHY, 2002, p. 13-14).

[6] Um dos principais artistas modernos, inventor do cubismo e articulador avant la lettre do surrealismo

(CHIARELLI, Tadeu: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2004/picasso/1996120801.shtml> - acesso em 10/08/06).

[7] Benny e Gina são personagens do filme que representam um amigo e uma namorada de Basquiat, respectivamente.

[8] Galerista que representou Basquiat por dois anos em sua carreira (EMMERLING, 2005, p. 9).

[9] Perito de arte que foi agente de Basquiat na Europa e, antes disso, agente e galerista de Andy Warhol (EMMERLING, 2005, p. 57).

[10] A realidade filmica se manifesta através da construção de um espaço filmico que é suportado por um espaço real “presente”, “conferível”. OLIVEIRA, Bernardo. *Política e cinema em Alfred Hitchcock*.

www.geocities.com/contracampo/politicaecinemaemhitchcock.html - acesso em 01/08/06)

[11] Pode ser entendido como uma reação aos ideais do modernismo, como um retorno ao estado que precedem o modernismo ou mesmo como uma continuação e conclusão de várias tendências negligenciadas no modernismo (HEARTNEY, 2002, p. 6).

[12] Tom e Cíntia Kruger representam no filme um casal de colecionadores de arte.

[13] Série de obras, produzida por Andy Warhol, onde se espalha urina sobre chapas de cobre, provocando através de sua oxidação, a formação de manchas e desenhos na obra. (<http://www.jtm.com.mo/view.asp?dT=244708100> - acesso em 01/08/06)

[14] Banda de Rock n' Roll lançada por Andy Warhol que também produzia as capas de seus discos.

REFERÊNCIAS

CHIARELLI, T. *Retrato de um Artista Quando Velho*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2004/picasso/1996120801.shtml>> [Acesso em: 10.ago.2006].

COELHO, T. “Pichação e Publicidade”. In: *Guerras Culturais*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2000.

EMMERLING, L. *Basquiat*. Lisboa: Paisagem, 2005.

FABRIS, A. “O artista como produtor: Andy Warhol e o pós-moderno”. In: HEARTNEY, E. *Pós Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Análise descritiva do filme "Basquiat - traços de uma vida"

McCARTHY, D. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

OLIVEIRA, B. *Política e cinema em Alfred Hitchcock*.7. Disponível em <<http://www.geocities.com/contracampo/politicaecinemaemhitchcock.html>> [Acesso em: 01.ago.2006].

PEIXOTO, N. B. "Cinema e Pintura". In: XAVIER, I. (org.), *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

TELEJORNALIS: UM EXERCÍCIO DE LEITURA CRÍTICA E CIDADANIA

Ivete Cardoso do Carmo ROLDÃO^o

RESUMO

É cada vez mais evidente a necessidade de que a sociedade entenda o funcionamento dos meios de comunicação para que possa ler de forma adequada as suas mensagens. Assim, esta pesquisa verifica em que medida diferentes grupos fazem a leitura dos telejornais. Trata-se de uma pesquisa ação, realizada com agentes pastorais da Igreja Católica e universitários. Por meio da técnica de grupos focais procura ampliar o conhecimento dos grupos para que identifiquem os diversos interesses das notícias. O objeto de análise foi o Jornal Nacional e o Jornal da Cultura.

Palavras-chave: televisão; telejornais; leitura crítica.

ABSTRACT

It is becoming more and more obvious that the society needs to understand how the means of communication work in

^oProfessora de Telejornalismo da Faculdade de Jornalismo da PUC-Campinas; participa do Grupo de Pesquisa Comunicação e Política da mesma Universidade. Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP), Jornalista e Mestre em Educação (PUC-Campinas).

order to read the message correctly. Thus, this research checks how different groups read the TV news. It is a practice research, made with members of the Catholic Church and College students. using the focal group technique, it tries to enlarge groups knowledge so that they can identify the different interests in the news. Jornal Nacional (Globo TV) and Jornal da Cultura (Cultura TV) were the objects of study.

Key words: *television; TV news; critical reading.*

É imprescindível hoje que a sociedade entenda como a mídia funciona e saiba compreender o que se lê, se vê e se ouve nos meios de comunicação. Esse é um dos caminhos para a democratização da comunicação em nosso País, além das discussões e perspectivas de avanços de questões estruturais, como as políticas de concessão e a exigência de uma Lei Geral dos Meios Eletrônicos de Massa, que regulamentem de forma mais organizada o rádio e a TV.

A necessidade de a população ter uma visão crítica em relação aos conteúdos dos meios de comunicação é mais evidente quando se trata da televisão. A divisão das verbas do mercado publicitário entre diversas emissoras faz com que esse veículo busque a audiência, deixando de lado a preocupação com a qualidade da programação. Para se ter uma idéia, cada ponto de audiência perdido representava para a Rede Globo em 2000, cerca de R\$ 45 milhões a menos no faturamento (MATTOS, 2000). Por isso, as emissoras buscam todas as alternativas possíveis para obter audiência. No Brasil, essa busca significa, muitas vezes, rebaixar a qualidade.

Dentro dessa programação está o telejornalismo, que ganhou destaque nos últimos 30 anos. Mesmo assim, ocupa um espaço pequeno da grade das emissoras de TV em relação ao tempo destinado às telenovelas e outros programas de entretenimento. Todavia, o jornalismo transmitido pela televisão, de acordo com diversos estudos, é uma das principais fontes de informação de grande parte da população brasileira.

Assim, o conhecimento de como se desenvolve a produção do jornalismo na televisão precisa ser compreendido também pelos telespectadores. Mas apenas isso não basta. É preciso que eles tenham a dimensão das relações econômicas e políticas que envolvem o processo, já que uma grande parcela dos meios de comunicação possui relações com outros segmentos empresariais. A informação, mais do que nunca, é vista como “um negócio” e também é evidente a intrínseca relação dos empresários da comunicação com as decisões tomadas por aqueles que detêm o poder na política brasileira.

De acordo com Popper (1995):

não pode haver democracia se não submetemos a televisão a um controle, ou, para falar com mais precisão, a democracia não pode subsistir de uma forma duradoura enquanto o poder da televisão não for totalmente esclarecido (POPPER & CONDRY, 1995, p. 30).

Este conhecimento será o instrumento pelo qual diversos grupos, principalmente aqueles que constituem as classes politicamente dominadas, “passarão a intensificar sua postura crítica, sua análise de conteúdo e forma, diante dos órgãos de comunicação” (ABRAMO, 2003, p. 49).

É preciso deixar claro que, conforme afirma Moran (1991, p. 53):

não se trata de afastar as pessoas dos jornais e telejornais, mas de ajudá-los a perceber melhor o contexto da informação, alguns mecanismos internos da informação como indústria e produto, despertando nelas a necessidade de comparar as notícias, sem deixar se levar pela primeira fonte.

Nesse contexto, desenvolvemos uma pesquisa ação que procurou verificar de que forma integrantes de diferentes grupos sociais fazem a leitura dos conteúdos recebidos pelos telejornais, além de auxiliá-los em ter uma visão mais crítica da TV. O objetivo também é de contribuir no campo da Educomunicação, reconhecido pelo Fórum sobre Mídia e Educação, promovido pelo Ministério da Educação, em 1999:

... reconhecemos a inter-relação entre comunicação e educação como um novo campo de intervenção social e de atuação profissional, considerando

que a informação é um fator fundamental para a educação (MEC, 2000, p. 24).

Foram formados dois grupos para a realização desta pesquisa ação. O primeiro constituído por dez alunos da Pontifícia Universidade Católica de Campinas-SP, e o segundo por oito agentes pastorais da igreja católica da mesma cidade. Escolhemos como objeto para análise dois telejornais de horário nobre: Jornal Nacional (Rede Globo) e Jornal da Cultura (TV Cultura). Durante os encontros foi desenvolvida a técnica de grupos focais [1], que permite trabalhar com a reflexão expressa através da “fala” dos participantes. Assim eles podem apresentar e debater suas impressões sobre o tema em curso a partir de um roteiro organizado, possibilitando o aprofundamento das informações.

No primeiro, dos dez encontros, foi realizada a identificação do perfil dos participantes e os membros opinaram sobre a programação da TV brasileira. No segundo e terceiro encontros, também foi utilizada a técnica de grupos focais. Dessa vez para a análise mais dirigida dos dois telejornais.

Do quarto ao sétimo encontro foi realizada uma intervenção pedagógica que permitiu ao grupo a aquisição de conhecimento sobre as técnicas utilizadas para produção dos telejornais e o debate sobre as questões pertinentes ao tema, como: a TV no Brasil: da Tupi à supremacia da Globo; painel da política de concessões (do governo Militar ao governo Lula); o que é jornalismo na televisão; a informação vista como um negócio; a equipe de telejornalismo e suas rotinas de produção; a espetacularização da notícia; a (re)estruturação da reportagem: os critérios na escolha de textos e imagens; o “poder” dos repórteres e apresentadores e dos telejornais.

A utilização da técnica de grupos focais foi repetida no oitavo e nono encontros, porém com um roteiro prévio de análise. No décimo, foi feita a avaliação final pelo grupo.

A TELEVISÃO VISTA PELOS INTEGRANTES DOS GRUPOS

O perfil dos integrantes dos dois grupos demonstra que eles estão no quadro geral da sociedade brasileira, confirmando a constatação de

diversas pesquisas de que a televisão é a principal fonte de informação para a maioria da população. O que mais assistem na TV são os telejornais, gênero citado por quase todos os componentes do grupo (15), seguido pelos documentários, filmes/séries e novelas, com quatro citações cada. Os telejornais que mais assistem são o Jornal Nacional, citado 11 vezes; seguido pelo Jornal da Globo, citado oito vezes. O Jornal Regional (EPTV Campinas/Globo) e Jornal da Cultura foram citados sete vezes. Uma parcela deles (sete) dificilmente lê jornais; cinco lêem um ou mais jornais alguns dias da semana; três lêem um jornal todos os dias e dois afirmaram ler mais que um jornal todos os dias.

Entretanto, quando perguntado aos participantes, sobre que os atraiu para o grupo, as respostas demonstram que, embora se informem prioritariamente pela TV, já havia da parte deles uma atenção especial para com a comunicação e/ou a televisão, principalmente entre aqueles que trabalham com comunidades:

Cláudia: Acho que não tem como a gente trabalhar com uma comunidade, para que ela se emancipe, se eu não tenho uma consciência crítica, e sei que eu tenho que melhorar muito meu nível crítico. (G. Universitários)

Marta: uma coisa que eu falei hoje na reunião das mulheres é que a nossa era é a era da informação, só que muitas vezes são informações que não são exatas, que chegam ao conhecimento da gente, assim, já deturpadas... (G. Agentes Pastorais)

No grupo de estudantes universitários, no primeiro encontro, quando foi realizado um debate sobre o que eles acham da televisão, foi possível observar referências significativas, como: não mostra causas, conseqüências e/ou soluções; fragmentação; superficialidade; banalização; bombardeio de informações, etc. No grupo de agentes pastorais, a falta de caráter social no telejornalismo; a inversão de valores, muitas vezes não se distinguindo o que é ficção ou realidade, foram algumas das questões negativas abordadas.

João: As pessoas assistem novelas, que são ficção e choram. As pessoas vêem uma tragédia no jornal e falam graças a Deus não foi comigo. Eu acho essa coisa das pessoas gostarem de ver tragédia diminui um pouco

a sua própria tragédia pessoal, a sua condição de vida. Elas se sentem um pouco melhores, mais consoladas. (G. Agentes Pastorais)

A violência e o sensacionalismo na televisão são questões que vêm merecendo destaque nas discussões, inclusive entre a classe política brasileira [2] e o fato de os telejornais darem prioridade para o lado negativo dos acontecimentos, deixando de lado os fatos positivos e questões culturais foram mais abordadas pelo grupo de agentes pastorais. No grupo de estudantes universitários a discussão ficou mais voltada para a alienação e a falta de interesse da televisão em aprofundar as questões políticas e econômicas. A linha de construção do debate nesse grupo voltou-se mais para a questão ideológica:

Douglas: Eu retomo o que a gente já começou a falar, sobre o uso da questão ideológica. ... Eu lembro da questão, não é muito do meu tempo, mas a questão do Collor, quando houve um impeachment. A própria Rede Globo, através dos telejornais e de outros meios, até de novela. ... Então não sei, eu acho que eles se aproveitam dos momentos e utilizam isso a favor deles. Uso ideológico.

A idéia de que a TV influencia a sociedade é compartilhada pelos membros dos dois grupos. A discussão se dá, no entanto, sobre os diferentes aspectos em que ela ocorre:

Marialba: Eu acho que a gente está caminhando para ter uma babá eletrônica. Senta a criança na frente da televisão e fala: fica quietinha aí que a mamãe já volta. ... Ela vai crescer um adulto que só vai assistir televisão. (G. Universitários)

Henrique: Na religião, antes tinha uma influência muito maior. Antes, as pessoas se aconselhavam com o líder religioso. Hoje é o líder midiático. (G. Universitários)

João: A escola discute muitas vezes família e igreja. Igreja, discute às vezes família e escola. A família, algumas, acompanha a escola, acompanha a igreja. Mas é a televisão que falta. Nenhuma das três entidades, escola, igreja e família tem como base fazer um contraponto com a televisão. As famílias não discutem a TV, as escolas não fazem o

uso de crítico da TV e a igreja usa a TV de outras formas. Acho que falta um movimento contrário. (G. Agentes Pastorais)

Quando solicitados que contassem se eles próprios ou a comunidade da qual participam já haviam vivenciado alguma situação que posteriormente tivesse virado notícia na televisão, duas histórias, contadas no grupo de universitários, apresentam situações completamente diferentes, mas que demonstram o quanto uma notícia pode ser distorcida, de acordo com a gravação, redação e, principalmente, a edição. A primeira foi sobre uma passeata da ALCA (Área de Livre Comércio das Américas), da qual participou um aluno de Ciências Sociais:

... A gente chegou lá, os policiais todos tiraram a identificação e nós saímos da Paulista, o chefe da polícia de São Paulo chegou para gente e disse: "Olha eu vou garantir a segurança, não vai acontecer nada, vocês podem fazer a passeata e voltam para as suas casas." No meio do caminho, tropa de choque, todos sem identificação, batendo. Ali tinha gente de doze anos, [...] até gente mais velha. Um monte de Ong, era sociedade civil mesmo. Eles meteram o cacete e daí quando eu fui ver na Globo e em outro que eu não me lembro mais: "BADERNA NA AVENIDA PAULISTA". Não falam quem bateu primeiro, como começou o negócio.

A segunda foi sobre os 100 anos do Seminário de Aparecida, onde um aluno de filosofia era seminarista:

Quando o Seminário de Aparecida completou cem anos, a Rede Globo foi fazer uma matéria. [...] Ela gravou o que cada um falou. E ela insistiu nessa questão: "Mas o sexo, como vocês trabalham isso?" Ai teve um corajoso que disse: "Isso não é uma questão muito clara para a gente. É uma questão de você arrumar meios para sei lá, válvula de escape. Infelizmente ele usou esse termo." ... E aí, o que ela fez? No horário da oração ela pegava um trechinho da fala de cada um. Por exemplo, eu lembro que eu falei que era cansativo, levantar quatro horas da manhã. Ela usou isso: Olha acordar de manhã, até os padres não gostam. Daí ela colocou a minha fala, mas ela só colocou isso, não colocou o que eu disse depois. Pois o que é cansativo é um ideal, o cansaço se transforma em prazer, enfim. ... Aí chegou nessa parte do afetivo, do sexual. Daí ela pergunta, como vocês se relacionam, como que é conviver com trinta,

quarenta e sete homens. Ai ela usa da fala do cara lá: É uma válvula de escape, você tem vontade de manter relação, de transar, só que você vai jogar bola para ... Quer dizer, ela pegou uma fala que era lá do esporte e colocou aqui. Ela catou um recorte. Então eu passei por isso e é muito chato.

Mesmo sem conhecer profundamente as técnicas jornalísticas, os depoimentos confirmaram o que já foi demonstrado por diversos autores, entre eles Pereira Jr. (2000, p. 12): “é na edição do telejornal que o mundo é recontextualizado”. E nos casos narrados por esses dois universitários, com um grau de distorção acentuado.

A DESCONSTRUÇÃO DOS TELEJORNAIS

Para que fosse realizada a análise do Jornal Nacional e Jornal da Cultura [3], foi feita a gravação dos mesmos, bem como o espelho [4] de cada telejornal, com as notícias transmitidas nessas edições. Foram analisadas antes da intervenção pedagógica, reportagens sobre: a CPI dos Bingos; o pagamento de parcela ao FMI feito pela Argentina e a greve de Policiais Federais entre outros. A seguir será descrita a análise feita da cobertura da CPI dos Bingos, notícia escolhida entre as veiculadas nos telejornais do dia 02 de março de 2004.

A CPI DOS BINGOS [5] VISTA PELOS UNIVERSITÁRIOS E AGENTES PASTORAIS

O JN concentrou o assunto no primeiro bloco apresentando três reportagens, já o JC dividiu o assunto. No primeiro bloco apresentou uma reportagem, seguida por um comentário do apresentador Heródoto Barbeiro. No terceiro bloco o JC apresentou duas notas que tinham relação com o assunto; mais uma reportagem e ainda uma entrevista com o Secretário da Segurança do Paraná sobre o tema.

Após os universitários assistirem ao bloco do JN que apresentou a cobertura da CPI dos Bingos, chama atenção o fato de alguns membros do

grupo falarem com propriedade sobre a edição. Alguns deles consideraram ter havido uma defesa do Ministro da Casa Civil, José Dirceu.

Gustavo: Essa coisa que eles resumiram em cinco minutos, deve ter levado umas duas horas. Então o que eles fizeram? Eles fizeram um compacto e privilegiaram a defesa do ministro que estava sendo acusado que era o Zé Dirceu.

Depois de assistirem ao JC, houve discordância na comparação entre a cobertura que os dois telejornais fizeram do assunto neste dia:

Gustavo: Acho que as reportagens foram praticamente, foram parelhas as duas.

Henrique: Eu não concordo que o da Cultura seguiu a mesma linha. Porque na hora que apresentou a matéria, ele falou o governo está maquiando, tá tentando encobrir a CPI.

Fernanda: Eu concordo com o Henrique.[...] eu acho que nisso, ele (JC) já foi imparcial, muito mais imparcial que o JN.

Os universitários questionam também o JN pelo fato de ser uma cobertura rápida e superficial, enquanto o JC, na opinião de diversos membros do grupo, proporciona, além da informação, a reflexão e a aquisição de conhecimento.

Ricardo: A Globo vai jogando informação, mas ela não deixa um tempo para que a gente faça uma leitura daquela situação para ganhar conhecimento. A Cultura leva você a refletir. Porque o jogo do bicho não é lícito, porque a raspadinha é lícita?

Gilberto: A Cultura deixa mais informado para você pensar depois.

Douglas: Eu acho que a diferença é muito grande, até mesmo pelo cenário. A maneira que os jornalistas conduzem a notícia.

Marialba: A Globo não dá este espaço para pensar. A Cultura já dá esse espaço, quando você faz uma entrevista com alguém, você pensa depois

sobre a entrevista, você pensa sobre o que a pessoa falou.

É interessante observar como o grupo de agentes pastorais fez uma leitura diferente, analisando o enfoque do JN, que se preocupou em relacionar a denúncia do senador com as alterações do mercado financeiro e o JC que ficou mais centrado na CPI dos bingos.

José Alberto: A Globo se preocupou em mostrar que essa denúncia provocou uma alteração no mercado de ações. Já a Cultura não se preocupou com isso, mas já enfocou a questão dos bingos.

Também apareceu no grupo de agentes pastorais a idéia de que o JN é mais governista, embora não tenha sido com tanta intensidade como no grupo de universitários.

Cristiane: O JN colocou que o Mercadante tem 24 anos de luta. O JC já colocou a falsidade das coisas. ... Eu anotei aqui que são cinco ou seis senadores que ela coloca contra as acusações. O JC são só três.

André: Eu acho que mais uma vez você tem uma porcentagem governista, é uma pena isso acontecer, mas, mais uma vez é o JN.

A maioria dos membros do grupo de agentes pastorais considera que foi mais fácil compreender o tema através do JC e critica o formato mais sensacionalista do JN:

Carolina: Eu acho que a Cultura usou uma linguagem mais fácil. Eu entenderia melhor pela Cultura do que pela Globo, até as imagens que eles utilizaram eu achei muito mais fácil.

José Alberto: É uma adrenalina atrás da outra. Depois o JC, o jeito "light" que ele fala, você vai entendendo a notícia, absorvendo. O outro (JN), você vai criando uma expectativa, para depois vir fazer o desfecho.

O exercício de leitura dos telejornais proporcionou também a discussão sobre a forma como eles apresentaram os diversos assuntos analisados, a abordagem de temas relacionados direta ou indiretamente às

reportagens: se foi correta ou não a greve dos policiais federais; a forma como o governo tratou o problema dos bingos; a questão religiosa que envolve o Haiti; o risco Brasil; a localização de Brasília e como repassar a discussão da comunicação para outras pessoas que envolvem seus círculos de convivência.

Ao final dessa primeira fase foi possível perceber que, em sua maioria, os membros dos dois grupos já tinham uma visão crítica do telejornalismo. Mas, poucas vezes foram feitas observações que indicassem um conhecimento das questões técnicas ou da lógica de construção dos telejornais.

A COMPREENSÃO DEPOIS DA INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA

Depois da intervenção pedagógica, no oitavo e nono encontros foi utilizada também a técnica de grupos focais, porém com um roteiro prévio de análise, nos quais foi pedido que os participantes prestassem atenção em alguns pontos considerados importantes para a compreensão dos telejornais.

A prisão de Celso Pitta

Na análise dos telejornais do dia 04 de maio de 2004, o objetivo foi verificar se os grupos perceberam os detalhes da construção da reportagem, desde onde vem uma pauta, como é elaborada até a edição final. Nesse dia, a reportagem escolhida foi sobre a prisão do ex-prefeito de São Paulo, Celso Pitta, detido porque teria desacatado uma autoridade durante sessão da Comissão Parlamentar de Inquérito que investigava o escândalo do Banestado.

As reportagens tanto do JN como do JC têm três minutos e cinco segundos. A diferença é que a TV Cultura apresenta também um comentário. Deve-se levar em consideração que uma reportagem de três minutos é um tempo normal para a JC. Mas não para o JN, já que neste telejornal as matérias têm em média 1 minuto e meio. Depois de analisarem a cobertura da prisão do ex-prefeito em cada um dos telejornais, os universitários fizeram a comparação.

O que foi possível perceber é que, como Celso Pitta é um político polêmico e antipático ao grupo, a maioria aprovou as reportagens, mesmo considerando que ambos os telejornais utilizaram termos e sonoridades que poderiam ser negativas para o ex-prefeito. No caso do JN, eles justificam até certo sensacionalismo apresentado na reportagem[6].

Alexandre: Uma coisa que fizeram no JN, que deu um tempo legal, foi o questionamento do Antero Paes, a resposta do Pitta, a reação e o bate-boca. Você vê que demora, dá pelo menos uns 40 segundos. E não é uma coisa sem corte, é inteiro.

Gustavo:... o pessoal fez sensacionalismo, mas o objetivo é importante. São coisas que têm relevância e têm mudança prática se isso for combatido, a corrupção, no caso.

Ricardo: A discussão dos dois, eu também achei que foi desfavorável ao Pitta. E por que isso? Em função de eles quererem que o Pitta seja desmerecido, colocam o bate-boca.

A afirmação da apresentadora do JN de que Celso Pitta insultou o presidente da CPI causou polêmica entre os membros do grupo.

Gustavo: Eu achei que o Pitta ofendeu, porque ele estava perguntando sobre os assuntos políticos da CPI e o Pitta foi perguntar da mulher dele.

Cláudia: Você acha que insultou, todo mundo acha que insultou. Para o advogado isso não foi um insulto. Não cabe à apresentadora colocar o insulto, acho que podia ter colocado como você falou "se sentiu insultado e deu voz de prisão." E depois quem assiste vê o que acha.

A reportagem que abordou a prisão do ex-prefeito, Celso Pitta, causou bastante discussão, também, entre os agentes pastorais. No JN, tanto o texto da chamada da reportagem como o primeiro off, apresentaram diversos termos que foram questionados pelo grupo.

André: Na hora que a Fátima Bernardes fala do 'insultar', ela está num tom de voz normal, de repente ela fala "insultar", dá aquela impressão maior.

Telejornais: um exercício de leitura crítica e cidadania

Cristiane: Foi preso por desacato. ... Acho que ela estaria repetindo a palavra do senador. Diria "foi preso sob acusação de desacato"... Quando diz que foi um insulto, ela diz também "o escândalo do Banestado", ela está chamando a atenção, é sensacionalista.

Já o fato de o JN apresentar, praticamente na íntegra, a discussão entre o presidente da CPI e o ex-prefeito, também foi considerado normal pelos agentes pastorais.

Marta: Eu achei que ela fez uma explicação do que estava acontecendo e do que procedeu.

João: Sobe som fica mais contundente do que fazer uma sonora com os dois a respeito, para exemplificar o que aconteceu.

Depois de assistirem às duas reportagens sobre o mesmo tema, os agentes pastorais fizeram a comparação e consideraram a reportagem do JC melhor estruturada e menos sensacionalista, apesar das críticas:

André: Queria chamar a atenção para a questão do sensacionalismo. [...] a gente vai perceber que nas falas, no bate-boca, existe muito menos bate-boca entre os dois na Cultura.

Cristiane: Eu reparei também na posição das âncoras, porque elas deram mais ou menos a mesma informação. Agora, a Fátima Bernardes coloca uma tensão maior para a coisa. É a mesma coisa com as repórteres, elas fazem a sonora na frente da Polícia Federal falando do crime e das punições, mas na Cultura tem uma expressão mais tranqüila.

Carolina: Acho que a Cultura amenizou [...] Tem a repórter explicando o que foi o desacato, o que pode acontecer, tal. Achei que foi bem melhor a reportagem.

Observamos que este grupo teve mais dificuldade em analisar as reportagens levando em consideração as técnicas estudadas durante a intervenção pedagógica. Mesmo assim é possível detectar maior intimidade com alguns termos utilizados. Além disso, fica evidente, na reportagem sobre o ex-prefeito Celso Pitta, que o grupo de agentes pastorais é mais

crítico ao sensacionalismo do JN do que o grupo de universitários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cláudia: Se você assiste todo dia ao mesmo telejornal, você começa a ver o mundo da maneira que a pessoa que faz o telejornal está vendo. Se você só vê aquilo, a sua visão de mundo vai ser aquilo que você viu pela TV. (G. Universitários)

João: As pessoas assistem novelas, que são ficção e choram. As pessoas vêem uma tragédia no jornal e falam graças a Deus não foi comigo. Eu acho essa coisa das pessoas gostarem de ver tragédia, é um pouco assim, diminui um pouco a sua própria tragédia pessoal, sua própria limitação, a sua condição de vida. (G. Agentes Pastorais)

Depoimentos como esses ilustram a constatação de que os membros dos dois grupos, de forma geral, já tinham alguma possibilidade de elaboração crítica em relação à televisão. A visão apresentada sobre a qualidade da programação da televisão demonstra que eles têm consciência da alienação preponderante principalmente nas novelas e programas de entretenimento, do sensacionalismo e da violência, aliados à fragmentação e à superficialidade do telejornalismo. Embora tenham sido raros os depoimentos em referência às relações políticas que envolvem toda a estrutura dos meios de comunicação, principalmente a televisão. Foi possível detectar também que a compreensão mais ampla da informação - com um grau de conhecimento que requer que o telespectador seja capaz de questionar possíveis estratégias da mídia - era privilégio de poucos nos dois grupos.

Pelas falas que se desenrolaram durante o diálogo, sobre como a televisão, em especial os telejornais, mostra a realidade e a influência da TV na sociedade, foi possível perceber uma riqueza de visões que ora se completavam e ora se contrapunham. Como já era previsto nem sempre houve consenso, assim, os pontos de vista foram expostos e debatidos, fazendo com que as opiniões individuais fossem um instrumento de aprendizado para o coletivo.

Fica evidente que as pessoas que participaram dos grupos já

tenham uma visão, que pode ser considerada crítica, da televisão, seja pelo conhecimento adquirido na escola (em menor grau) ou pela participação em atividades na igreja ou nos movimentos sociais (em maior grau). O que procuramos desenvolver no trabalho realizado com os dois grupos foi embasar esses conhecimentos, reforçando, assim, a necessidade e o hábito de fazer a leitura dos meios, como eles próprios explicitaram em seus depoimentos durante a avaliação:

Ricardo: A partir desse projeto produzi a capacidade de centralizar o contexto ... por exemplo, numa reportagem, olhar as peculiaridades que têm, coisas que podem muitas vezes passar batido. (G. Universitários)

Carolina: Eu aprendi a ver com uma visão mais crítica, eu já tinha essa visão da Faculdade. Eu aprendi assistir não só um telejornal, mas outro, de outra emissora. (G. Agentes Pastorais)

É importante salientar alguns equívocos detectados durante essa experiência que servirão para reflexão e aprendizado. Foi vivenciada uma dificuldade muito grande na constituição dos grupos. Assim, qualquer projeto de leitura dos meios de comunicação deve ser feito com pessoas a partir do local de origem. Parafraseando Milton Nascimento e Fernando Brant, “o pesquisador deve ir onde o grupo está”. Ou seja, procurar um espaço em locais onde já costumam se reunir, como na escola, na igreja, na associação de moradores, etc. Foi possível observar que quando é necessário se deslocar para um local específico e um determinado horário para aquela atividade, as condições adversas podem reduzir o interesse.

Outra questão que considero importante salientar é, no caso desta pesquisa, a escolha dos dois telejornais se deu de acordo com critérios já explicitados. Entretanto, pôde ser observado que para trabalhos futuros, a decisão sobre o que será analisado deve ser tomada em conjunto com o grupo, a partir do que o mesmo já assiste cotidianamente, pois assim haverá uma análise mais completa do programa e não apenas das edições examinadas.

No que se refere à formação do grupo, o critério deve ser não só o nível de escolaridade, mas também o interesse comum: política, economia ou outras questões sociais, para que haja uma identidade entre

os componentes.

Como ponto positivo, detectamos a busca crescente pelos debates e os conhecimentos adquiridos e, principalmente, pelas atividades práticas com utilização de telejornais. Aliás, é importante reforçar que a comparação de dois produtos semelhantes, - no caso, dois telejornais de rede veiculados em horário nobre, - teve uma repercussão extremamente positiva nos dois grupos, como pode ser observado nestes depoimentos dos universitários:

Douglas: Eu acho que a diferença é muito grande, até mesmo pelo cenário. A maneira que os jornalistas conduzem a notícia.

Marialba: A Globo não dá este espaço para pensar. A Cultura já dá esse espaço, quando você faz uma entrevista com alguém, você pensa depois sobre a entrevista, você pensa sobre o que a pessoa falou.

É necessário ter claro que esta é apenas uma forma de se fazer a leitura de um produto específico da televisão. Diversos pesquisadores têm se debruçado sobre essa questão e apresentam propostas diversas. A visão que aqui se apresenta reforça a idéia de que o viés político e econômico é de fundamental importância na construção e na leitura de qualquer programa de TV.

Esperamos que esta experiência sirva como um instrumento de construção de cidadania para os participantes da pesquisa e que seus resultados sejam repercutidos entre outros grupos, seja pela igreja ou de quaisquer outras formas de organização social. Entretanto, acreditamos que o ambiente mais propício para o desenvolvimento de projetos com essa temática seja a escola.

Assim, em uma expectativa mais ampla, defendemos que seja colocada em prática a possibilidade de que a Comunicação seja debatida nos currículos escolares, tanto do ensino fundamental e médio, como também em outros cursos universitários. A nova LDB - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, (Lei nº 9394/96), garantiu liberdade para a introdução da educação para a comunicação nos currículos.

Contudo, segundo Soares (2002, p. 24):

Apesar da boa vontade da lei, permanece a dificuldade decorrente da falta de preparo dos docentes, levando em conta que as Faculdades de Educação ainda desconhecem o tema, o que leva os planejadores educacionais a desconsiderarem o assunto.

Dentro desse contexto, acreditamos que este trabalho, junto com outros que estão sendo desenvolvidos em diversos cantos de nosso país, poderá contribuir para colocar a Educomunicação em destaque. Trabalho necessário e importante na atualidade. Afinal, como afirma Citelli (2000, p. 36):

O desafio da escola parece ser, cada vez mais, o de apreender analítica e criticamente o que diz televisão, o rádio, o jornal, etc. Posto de outro modo, se a escola deve melhorar seus jogos interlocutivos com os meios, precisa fazê-los, não só para estar em sintonia modernizante com o novo, com o sedutor, mas também para tensionar e desestabilizar, quando necessário, um tipo de mensagem da qual não se exclui o elemento do espetáculo e da manipulação.

NOTAS

- [1] Para saber mais sobre a técnica de grupos focais, consultar: CRUZ NETO, Otávio et al. "Grupos Focais e Pesquisa Social Qualitativa: o debate orientado como técnica de investigação" In: *XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais*. Ouro Preto: 2002.
- [2] Reportagem publicada pela Revista Carta Capital nº 315, de 03 de novembro de 2004, mostra como ações do Ministério Público e Campanha Pública da Comissão dos Direitos Humanos da Câmara dos Deputados reforçam a pressão sobre programas apelativos.
- [3] Na análise dos telejornais eles são citados como JN - Jornal Nacional e JC - Jornal da Cultura.
- [4] Espelho trata-se de um termo do telejornalismo que significa uma página de rosto em que se coloca o tema e o tempo de cada reportagem dos telejornais, bem como o tempo total do mesmo.
- [5] A CPI - Comissão Parlamentar de Inquérito foi instalada na Câmara dos Deputados para apurar possível envolvimento de um assessor do então ministro da Casa Civil, José Dirceu com irregularidades nessas casas de apostas.
- [6] In: Jornal Nacional, Rede Globo, em 04/05/2004: "Senador Antero Paes de Barros - Pres. da CPI: É impossível deixar de estabelecer relações entre a existência de contas no exterior em seu nome e os cargos que vossa senhoria ocupou na administração pública

paulista e as denúncias de corrupção que pairam sobre a execução de obras públicas na cidade de São Paulo.

Celso Pitta: Eu mantenho silêncio em relação a essa questão.

Senador: Seu eu lhe indagar que vossa senhoria vê essas afirmações como sendo informações que vossa senhoria é corrupto, vossa senhoria mantém o silêncio também.

Celso Pitta: Se eu indagasse a vossa excelência se o senhor continua batendo na sua mulher, como é que o senhor responderia?

Senador: Eu exijo respeito de vossa excelência!

Celso Pitta: Eu também, eu também porque estou aqui na condição de depoente e não na condição de pessoa para sofrer um tipo de acusação tão grave como vossa excelência está colocando para mim.

Senador: Eu não bato na mulher e nem sou assaltante de cofres públicos."

REFERÊNCIAS

ABRAMO, P. *Padrões de manipulação da grande imprensa*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

CITELLI, A. O. "Meios de Comunicação e Práticas Escolares". In: *Revista Comunicação & Educação* n. 17, p. 31-42, São Paulo: ECA/USP, 2000.

MATTOS, S. *A televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)*. Salvador: Ianamá, 2000.

Ministério da Educação. *Mídia & Educação. Perspectivas para a qualidade de informação, recomendações*. Brasília: MEC, 2000.

MORAN, J. M. *Como ver televisão*. São Paulo: Paulinas, 1991.

PEREIRA JR., A. E.V. *Decidindo o que é notícia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

POPPER, K. & CONDRY, J. *Televisão: um perigo para a democracia*. Lisboa (Portugal): Gradiva, 1995.

SOARES, I. de O. "Gestão Comunicativa e Educação: Caminhos da Educomunicação". In: *Revista Comunicação & Educação* n. 23, p. 16-25, São Paulo: ECA/USP, 2002.

Institutions interested in exchange of publications are requested to adress to * Las instituciones interessadas en el cambio de publicaciones son invitadas a dirigirse a * Les institutions que désirent établir um échange de publications sont priées de s'adresser à * Le Istituzioni che vogliono ricevere questa pubblicazione in forma di cambio fare La richiesta:

COMUNICARTE

Campus I Rodovia D. Pedro I, km 136 Parque das Universidades

CEP 13086-900 Caixa Postal (Mail Box) 317 CEP 13012-970

Telephone: (0XX19) 3756-7164 / Fax:: 3756-7191

Site: www.puc-campinas.edu.br

E-mais: clc.comunicarte@puc-campinas.edu.br

Campinas SP Brasil

TIRAGEM: 1000 exemplares

NESTA EDIÇÃO:

- **O FATOR XERAZADE – UM OBSTÁCULO ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA**
- **PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA COMPREENSÃO PARA A COMUNICAÇÃO**
- **SAMBA E NAÇÃO: MÚSICA POPULAR E DEBATE INTELLECTUAL NA DÉCADA DE 1940**
- **ANÁLISE DESCRITIVA DO FILME “BASQUIAT – TRAÇOS DE UMA VIDA”**
- **TELEJORNAIS: UM EXERCÍCIO DE LEITURA CRÍTICA E CIDADANIA**