

# **Aurora**

Revista de Arte Mídia e Política  
ISSN 1982 – 6672





---

AURORA: Revista digital de Arte, Mídia e Política – NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais, PUC-SP.

Nº 1 (dezembro – 2007). –São Paulo: o Programa, 2007 – Trimestral.

1. Ciências Humanas – Periódicos. 2. Arte 3. Mídia. 4. Política.

I. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais.

ISSN 1982 6672

---

### **Conselho Editorial**

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

### **Comitê Editorial**

Andréa Reis  
Bruno Carriço Reis  
Cláudio Luis de Camargo Penteadó  
Eduardo Luis Viveiros de Freitas  
Miguel Wady Chaia  
Marcelo Burgos  
Rafael de Paula Aguiar Araújo  
Rosemary Segurado  
Syntia Pereira Alves  
Vera Lucia Michalany Chaia

### **Editores**

Ari Macedo  
Silvana Martinho

---

AURORA é uma publicação do NEAMP – Núcleo de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais da PUC-SP. Coordenadores: Vera Lucia Michalany Chaia e Miguel Wady Chaia



## **AURORA**

Aurora é uma publicação eletrônica do Neamp - Núcleo de Estudo em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, da PUC -SP.

No ano de 2007, o Neamp completou 10 anos de existência. A criação da Revista Aurora se dá no mesmo ano, em virtude das comemorações do primeiro decênio do núcleo e com a intenção de atender ao interesse acadêmico nas áreas de política em seus encontros com a arte e a mídia.

A Revista Aurora tem publicação quadrimestral e aceita colaborações que pensem a arte, a mídia e a política, internacional e nacional.



## SUMÁRIO

### COLUNAS

Relação entre Mídia e Política 07  
*Vera Chaia*

Artivismo – Política e Arte Hoje 09  
*Miguel Chaia*

### ENTREVISTA

Debate na Internet e nos meios de 12  
comunicação Tradicionais pode esquentar  
as eleições na Espanha – José Luis Dader

### RESENHAS

O inimigo do povo 18  
*Eduardo Viveiros*

### ARTIGOS

Integração física e convergência política: 23  
desafios para uma integração da América  
do Sul  
*Arnaldo Francisco Cardoso*

Considerações sobre o saber autônomo da 37  
sociologia da música. Uma questão em  
aberto  
*Bruno Carriço Reis*

Crítica norte-americana e debate cultural no 53  
teatro brasileiro da década de 196/70:  
apontamentos introdutórios  
*Maria Silvia Betti*

Há liberdade de imprensa na Venezuela? 72  
*Mônica Simioni*



Sete imagens para a construção de um olhar sociológico <i>Rafael Araújo</i>	81
Documentário e percursos da vida contemporânea <i>Rosemary Segurado</i>	99
As “brechas” legais do coronelismo eletrônico <i>Venício A. de Lima</i>	113
IMAGENS  <i>Cristina Maranhão</i>	127



## **Nota dos Editores**

Por que arte e política? Por que mídia e política? No mundo contemporâneo as duas relações se complementam. A arte esta presente no engajamento político; e a mídia na sua permanente interface com a política.

É isso que veremos na revista AURORA, que nasce com o seu primeiro número com textos que refletem essa necessidade acadêmica e cotidiana. São textos inquietantes, instigadores à reflexão e também à contestação. Para isso que serve uma revista acadêmica. Nelas apresentamos o debate empírico de nossas angústias diante deste mundo cada vez mais conturbado.

Na primeira edição, vale ressaltar qual será o perfil da AURORA. A revista é fruto das discussões do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (NEAMP), vinculado ao curso de pós-graduação em Ciências Sociais da PUC-SP. Também surge como uma das propostas das comemorações dos 10 anos do grupo.

Durante estes anos, o NEAMP produziu intensa pesquisa em arte, mídia e política fruto da candente inquietude de seus membros. Sendo assim, e apesar de muitas dessas manifestações já terem sido publicadas em site do Núcleo, entendemos ser necessário abrir mais um espaço para as manifestações acadêmicas.

AURORA será uma revista eletrônica e com as seguintes sessões: artigos, entrevista, resenha, colunas (arte e mídia/mídia e política) e imagem. Todos aqueles que se sentirem à vontade para colaborar, podem fazê-lo.

E por que AURORA? Isso fica por conta da imaginação dos leitores...

Nesta primeira edição, os textos versam sobre assuntos diversos, mas sempre relacionados a arte e mídia ou a mídia e política. Como primeiro número, procuramos caprichar na editoração, mas nem sempre é possível atingir a perfeição. Por isso, nos desculpem por erros eventuais. Esperamos que nossos leitores apreciem esta nova iniciativa e aproveitem para também colaborar.

Boa Leitura!

**Ari Macedo**  
**Silvana Martinho**



## Relação entre mídia e política

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Vera Chaia\*

A relação entre mídia e política deve ser analisada como produto de nossa época histórica, onde predomina uma sociedade centrada nos meios de comunicação, que modifica comportamentos, constrói representações e estabelece novas configurações na democracia.

Neste sentido, a democracia centrada nos meios provoca alterações nas instituições e na prática política dos governantes, dos partidos políticos e dos políticos de modo geral. Agora todas as ações políticas, campanhas eleitorais e propagandas políticas são articuladas com o conhecimento de que a mídia ocupa um papel fundamental na sociedade contemporânea. A ascensão dos especialistas em comunicação, em pesquisas de opinião pública e em estratégias de comunicação é o resultado desse período de centralidade dos meios e, principalmente, do peso da televisão, enquanto fonte geradora de informações e construtora de representações políticas.

O desenvolvimento da Comunicação Política no Brasil é produto do processo de redemocratização e do reconhecimento da importância da mídia nesse processo histórico, e será exatamente com as eleições diretas para presidente da República em 1989 que esses estudos ganharão destaque.

Quais as conseqüências de uma democracia centrada nos meios de comunicação? A tendência à desideologização da política e dos partidos políticos se acentua e esses começam a exercer um grande poder sobre a seleção e nomeação dos candidatos, privilegiando a personalização da política em detrimento dos programas partidários e das ideologias. Os partidos centram esforços na televisão e existe agora uma tendência a valorizar mais as estratégias que levem ao êxito eleitoral.

Neste sentido é essencial o estudo desses meios como construtores das formas simbólicas que influenciarão a nossa concepção da política e dos políticos. A mídia é uma

---

\* Professora do Departamento de Política e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e pesquisadora do Neamp (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



das responsáveis pela construção de representações sociais e de candidaturas nos diferentes processos eleitorais e desempenha um papel fundamental para a divulgação e o entendimento dos temas que farão parte da agenda política, desde aquela traçada pela esfera federal até a municipal.

A partir desses primeiros estudos, compreende-se que o sistema político deve ser analisado incorporando a avaliação dos impactos que os meios de comunicação de massa fazem recair sobre a política e a sociedade e que a Comunicação Política é um empreendimento interdisciplinar.

## Artivismo – Política e Arte Hoje

Miguel Chaia\*

Na contemporaneidade, a relação entre arte e política estreita-se profundamente ao se considerar as atividades artísticas que se querem políticas ou as práticas políticas que procuram suporte na estética. Dois momentos podem ser assinalados na origem do artivismo, bastante presente nos dias atuais, assumindo a forma de ativismo artístico ou ativismo cultural.

O primeiro momento encontra-se nos movimentos sociais que ocorreram a partir do final da década de 60, como a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a Guerra do Vietnã, as mobilizações estudantis e a contracultura. Essas séries de eventos constituem referências que se perpetuam para acionar o ativismo na contemporaneidade. Nesta direção ganha significado especial o *situacionismo*, centrado na prática e nos escritos de Guy Debord (“A Sociedade do Espetáculo”, livro publicado em 1967), que elabora uma concepção crítica da sociedade, desmontando a economia capitalista e definindo *espetáculo* enquanto conjunto de relações sociais determinadas pelo sujeito-capital que atingiu tal grau de acumulação que se torna imagem e, entre tantas conseqüências, desnatura o valor da arte. O situacionismo aponta, assim, para a urgência da ação na sociedade e propõe não apenas a necessidade de superação da política, mas também da arte. Uma das formas de sabotar a sociedade capitalista é imprimindo novo significado à arte, gerando a anti-arte, capaz então de permitir novas possibilidades de ampliação da vida.

O segundo momento para se pensar a origem do artivismo é mais recente e refere-se à produção das novas tecnologias, que ganham intensidade a partir de meados dos anos 90. Assim, os meios de comunicação de massa, a Internet e as conquistas tecnológicas adjacentes constituem suportes para ampliar o potencial de artistas políticos e alastrar o campo de ação do artivismo. O espaço e o tempo se reduzem significativamente, propiciando as mais diferentes e inusitadas práticas. Neste sentido, ocorrem condições

---

\* Professor do Departamento de Política e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e pesquisador do NEAMP (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política), da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



singulares para a emergência das novas revoluções de linguagem, captadas e utilizadas por um indivíduo ou um coletivo na prática político-estética.

Estas duas circunstâncias, aliadas a outras como, por exemplo, a arte conceitual (década de 70), tornam-se fundamentais para a emergência da arte ativista que, a partir dos anos 80, ganha contornos bem definidos.

De imediato, o ativismo cultural tende a aproximar-se da anti-arte, ao eliminar o objeto artístico em favor da intervenção social inspirada pela estética e ao desconsiderar a contemplação em benefício do envolvimento da comunidade. Neste fazer, os sujeitos produzem conceitos ou práticas, tendo por base uma consciência crítica aguçada portada pelo artista individual ou por um coletivo. O ativismo distingue-se pelo uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos. Desta forma, é característico desse tipo de arte política a participação direta, configurando formatos de situações que vai do artista crítico até o engajado ou militante.

O artista ativista situa-se no interior de uma relação social, isto é, engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social que reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato. Portanto, torna-se fundamental no ativismo o reconhecimento do *outro* e também a crítica das condições que produzem a contemporaneidade. Neste forte envolvimento social, tem-se, assim, reduzida a autonomia da arte e, em contrapartida, amplia-se a relação entre ética e estética.

Por isso, pode-se dizer que o núcleo gerador da prática é a atitude frente à arte e à realidade circundante. É assim que atitude e intervenção social realizam-se como atividades processuais, tanto na forma, como no método. Contra o objeto e seu sistema de distribuição, o mercado, passa a valer o *processo* e no seu interior a *tática* em busca tanto da configuração de uma linguagem quanto do resultado positivo da ação. Percebe-se no ativismo um *realismo político* que busca o sucesso dos objetivos seja no microcosmo (quarteirão ou bairro), seja no macrocosmo (público ampliado, áreas internacionais ou Internet). Pode-se falar em realismo também por incorporar à arte uma certa instrumentalização, dando a ela uma função sócio-política, que vai desde a formação de



consciência do outro, passando pela educação, até o fomento da mobilização. Pode-se ter, então, a metáfora do artista como *gatilho* de futuros desdobramentos sociais.

O ativismo delimita o âmbito de ação que parte do individual, passa pelo coletivo e alcança insuspeitados espaços no qual se localiza o outro. Esta prática desloca o cenário da arte e da política para o espaço público. Sai do espaço fechado e branco para o espaço cinza das ruas ou para o espaço virtual da Internet.

A difícil sociabilidade, percebida pelas opressões sócio-políticas, imprime urgência à prática ativista, que deve ser sempre compreendida no conjunto de diversidades estéticas e nas heterogêneas situações políticas. Na contemporaneidade, ao se considerar uma perspectiva política, desenham-se diferentes posições que constroem uma linha que vai desde o artista libertário até o ativista programático. Nesse sentido, o ativismo apresenta-se como uma forma de micropolítica que conduz tanto para o reino da hiperpolítica quanto para o campo das heterotopias.



## **Debate na Internet e nos meios de comunicação tradicionais pode esquentar as eleições na Espanha**

A Internet dividirá as atenções com os meios de comunicação tradicionais e poderá ser um dos fatores complementares da eleição que ocorrerá em março na Espanha. Segundo José Luis Dader, o meio será mais utilizado do que fora em 2004, sobretudo os vídeos eleitorais que já pipocam pela Rede. Para o professor da Universidad Complutense de Madrid, mais importante do que as páginas dos partidos políticos e dos candidatos, serão os debates promovidos na Internet.

Dader é o maior difusor do Jornalismo de Precisão na Espanha e uma das maiores referências mundiais no assunto. O professor foi um dos palestrantes do *Seminário Internacional Novas Tecnologias e Ação Política*, promovido pelo Neamp (Núcleo de Arte, Mídia e Política) em setembro. Abaixo ele responde as perguntas sobre eleições e Internet para a AURORA.

### **AURORA - Cuáles son las perspectivas para las próximas elecciones en España?**

**José Luis Dader** - Empieza a comprobarse que la campaña para las próximas elecciones de marzo va a utilizar Internet en mucha mayor medida de lo ocurrido en 2004 (con la excepción de los días finales con los atentados) y de otros procesos electorales regionales o municipales. Las páginas web de los principales partidos se han renovado bastante y sobre todo en la del PSOE empieza a mostrarse un tratamiento muy destacado del apartado de contenidos audiovisuales (con la sección denominada PSOE-TV). Pero mucho más importante que las webs de los partidos es la proliferación de vídeos de contenido electoral. Algunos son auténticos spots electorales que en lugar de prepararse para la publicidad en televisiones convencionales usan Internet para su primera difusión y buscan a continuación el eco en los medios convencionales. Esto demuestra que el papel principal de Internet en la campaña española apunta ahora a fijar la atención sobre aspectos espectacularmente presentados en Internet para provocar a continuación el debate



y la involucración de los medios convencionales (sobre todo las grandes cadenas de televisión). La acción exclusiva en Internet serviría de muy poco (dado el escaso número de internautas que usan directamente contenidos políticos). Pero en cambio, puede ser de gran importancia provocando el seguimiento de agenda por parte de las televisiones, radios y periódicos convencionales. Ya en este mes de octubre –cuando en sentido estricto no podemos hablar aún de campaña electoral-, buena parte de la discusión pública ha estado condicionada por el lanzamiento en Internet de dos vídeos políticos: primero uno del líder del PP hablando de la celebración de la Fiesta Nacional del 12 de octubre, y unos días más tarde otro del Presidente y líder del PSOE haciendo una reflexión general sobre el conjunto de su legislatura en clave humorística. Ambos han provocado un gran número de reacciones, desviando la atención de los temas políticos realmente urgentes. La utilización de Internet como vía de difusión de vídeos publicitarios electorales supone ya de entrada un cambio del marco de la publicidad política establecida hasta ahora por la legislación vigente (que no tiene en cuenta la difusión por Internet). Sólo por este hecho podemos decir ya que Internet y las nuevas tecnologías han cambiado de forma importante las reglas del juego democrático de nuestros períodos electorales.

***AURORA - Cree que los medios de comunicación tradicionales todavía tendrán una gran influencia en las elecciones generales?***

***Dader*** - Sin duda, por lo afirmado en la respuesta anterior. Personalmente, estoy cada vez más convencido de que la gran fuerza de Internet en la política consiste en asociarse a los medios tradicionales en lugar de competir con ellos. Los mensajes y debates políticos existentes en Internet que no consigan saltar al escenario principal de las grandes cadenas de televisión, radio y prensa convencionales, pasarán desapercibidos para la mayoría de los ciudadanos y no constituirán tema importante en la ESFERA PÚBLICA CENTRAL. Para tener eco e influencia en la ESFERA PÚBLICA CENTRAL, los grandes medios

convencionales, -sobre todo las cadenas de televisión y radio de audiencia masiva tradicional-, siguen siendo imprescindibles. Pero lo que Internet hace cambiar es la



manera de controlar la iniciativa en la construcción de la agenda temática de esos grandes medios convencionales. Ahora los comunicadores de dichos medios están mucho más atentos a lo que circula por Internet (al menos a lo que aparece en Internet con gran apelatividad visual, impacto dramático o que resulta muy sorprendente). Siguen siendo ellos los que seleccionan y determinan qué es noticia y qué no: qué enfoque dar a los temas, etc. Pero al prestar atención a Internet, los partidos políticos y otros actores políticos tienen mucha más capacidad para alterar las iniciativas inicialmente previstas por los comunicadores tradicionales. Los medios tradicionales siguen teniendo la última palabra y la llave de conexión con las grandes masas populares, pero las iniciativas más exitosas de Internet (en términos de visualidad e impacto dramático) conquistan la voluntad de los programadores convencionales y les llevan a cambiar sus agendas. Por eso creo también que, aunque muchos emisores en Internet digan otra cosa (que buscan el diálogo directo con otros internautas al margen de las instituciones, etc.), el objetivo básico sigue siendo el de siempre: conquistar la publicidad (en el sentido clásico del término) y la publicidad sigue estando en la ESFERA PÚBLICA CENTRAL, y dicha esfera sigue siendo patrimonio de los grandes medios convencionales. La situación en la comunicación política es similar en este aspecto a lo que está ocurriendo en el mundo editorial literario: Cada día hay una mayor cantidad de libros editados y resulta más barato y sencillo editar un libro (o auto editarlo con las nuevas tecnologías y ofrecerlo a través de Internet). Pero al mismo tiempo esas múltiples ediciones y autoediciones tienen unas tiradas más pequeñas e insignificantes, llegando a grupos de lectores cada vez más reducidos y cerrados. Muchos autores tienen la sensación de que la posibilidad de llegar a ser re-conocidos en el mercado editorial es cada vez menor, el rendimiento económico de muchas editoriales pequeñas resulta cada vez más limitado, a los autores se les paga cada vez menos y muchos de ellos tienen que acabar aceptando ediciones casi gratuitas o recurrir a la autoedición. Pero frente a esa situación del 90% de los actores editoriales, el otro 10% es un negocio de masas cada vez más impresionante. Unos pocos autores consiguen editar y vender millones de copias en todo el mundo a una velocidad vertiginosa. Son los pocos que consiguen acceder a la ESFERA PÚBLICA CENTRAL literaria o intelectual. En conclusión: tanto en comunicación política como literaria o



intelectual, la mayoría queda reducida a subsistir en una red muy flexible y potencialmente abierta de conexiones, pero con una audiencia muy restringida en la práctica. Por el contrario, una minoría cada vez más oligárquica –que además suele resultar cada vez más frívola y banal-, acapara el escenario público tradicional – que sigue siendo el fundamental-, de una manera mucho más poderosa que nunca.

### **AURORA - Qué análisis hace de la utilización de las nuevas tecnologías por los candidatos?**

**Dader** - Las organizaciones políticas y los asesores de comunicación –mucho más que los candidatos en sí, que en esto creo que simplemente se adaptan a los consejos que reciben-, van comprendiendo cada vez más que el éxito político en la sociedad actual depende de la habilidad comunicativa. Y comprenden también que esa habilidad comunicativa implica hoy una primera fase decisiva de utilidades de las nuevas tecnologías (vídeos distribuidos en la red por múltiples canales, participaciones en chats o foros de discusión, distribución de mensajes RSS y SMS, contactos específicos con periodistas por e-mail, etc.). Su aspiración tradicional sigue siendo la de aparecer –y obtener buena imagen- en televisión. Pero están aprendiendo que para alcanzar ese objetivo final, cada vez es más necesario recurrir primero a las alternativas y recursos que ofrecen las nuevas tecnologías. Aun así, esta nueva lógica la entienden mejor unos partidos y líderes que otros. Algunos quizá no intervienen demasiado en la Red por falta de medios organizativos y económicos (pensando que deben reservar sus modestos recursos para el objetivo tradicional de las televisiones y medios convencionales). Otros, con una gran cantidad de recursos económicos y organizativos no terminan de intervenir con gran intensidad en la Red – como es el caso del PP-, quizá porque piensan que aún es demasiado pronto y tal vez estén reservando sus intervenciones más contundentes para más adelante. Pero otros como el PSOE se han lanzado ya decididamente a la acción propagandística a través de Internet y han puesto en marcha una acción estratégica de muy largo recorrido que habrá que ver si consigue llegar hasta la fase final de campaña sin sufrir un desgaste. Ese desgaste podría venir por cansancio mediático o por críticas acumuladas contra su manera bastante frívola y manipuladora de actuar: en la medida que sus recientes vídeos utilizan fórmulas de



indudable atractivo populista pero claramente distorsionantes de la realidad política y exponente de lo que un filósofo español ha llamado “el pensamiento Alicia de Zapatero” (en referencia a la Alicia de Lewis Carroll), con un evidente objetivo de “anestesiar” a la ciudadanía ante los diversos incumplimientos o errores protagonizados por su Administración.

**AURORA - Existen debates en Internet en los que participen los simpatizantes de los distintos partidos o estos foros están todavía poco desarrollados?**

**Dader** - Los debates políticos en Internet sin duda existen en las páginas y blogs españoles, pero como apuntaba antes, siguen estando muy reducidos a pequeños grupúsculos con escasa diversidad o pluralidad internas. Significativamente muchos comentarios en blogs, incluso en bastantes de los dirigidos por periodistas reconocidos, no obtienen más que unos pocos comentarios de respuesta (tres, cuatro, diez a lo sumo). Aunque aún no disponemos de una investigación exhaustiva que permita afirmar esto con rotundidad, la percepción exploratorio de muchos blogs y webs lleva a plantear la hipótesis de que no existen en España plataformas en Internet de debate político o de actualidad con participación ciudadana realmente nutrida. Y no parece que eso se vaya a ampliar mucho en los próximos meses, aunque la campaña electoral puede incrementar algo el número de visitantes de estas plataformas. De nuevo hay que insistir en que los debates políticos con relevancia pública siguen reducidos a los establecidos en los principales medios, donde sólo participa una élite político-intelectual muy restringida y repetitiva hasta el cansancio. Hay otros debates políticos en la Red, en torno a ciertos movimientos sociales, grupos activistas, etc. pero salvo en situaciones excepcionales como la del 11 al 14 de marzo de 2004 – y en la medida en que saltaron entonces a los medios convencionales-, no parece de momento que vayan a modificar algo la agenda electoral construida en torno a los medios de masas clásicos.

En un a pregunta anterior he afirmado que el uso de las nuevas tecnologías e Internet está sirviendo ya para alterar las agendas temáticas de los medios convencionales. Pero debo



añadir que dicho uso es el protagonizado en la mayor parte de los casos por los miembros de las mismas grandes fuerzas políticas de siempre.

### ***AURORA* - Qué efectos pueden tener en las elecciones la eventual movilización de grupos radicales dentro de España?**

**Dader** - Esta cuestión enlaza con mi afirmación del último párrafo de la pregunta anterior. Hay en España muchos movimientos sociales y grupos de activistas sociopolíticos interesados en participar en la campaña electoral rompiendo el monopolio ejercido por los grandes partidos. Pero me temo que sus posibilidades de ampliar su radio de eco e influencia más allá de los límites de sus propios asociados o pequeños círculos de simpatizantes van a continuar siendo escasas. La única posibilidad consiste en la realización de actuaciones virtuales (coordinables a su vez con movilizaciones físicas como manifestaciones o concentraciones), que utilicen elementos llamativos o de alto impacto sorpresivo o visual como para atraer de manera significativa la atención de los grandes medios y, complementariamente, de los grandes partidos. Pero esta rendija para captar la visibilidad pública suele reducirse a aspectos muy triviales o de espectacularidad frívola, los cuales, aunque consigan en primera instancia alguna publicidad mediática, acaban por ser escasamente transformadores de la realidad política por su propia superficialidad política. Aun así, tampoco podemos negar que Internet ofrece en este terreno unas posibilidades a la imaginación y la flexibilidad táctica de los grupos políticos pequeños que nunca antes existió. En ese sentido creo que habrá que estar especialmente atentos a la capacidad creativa que puedan desplegar algunas nuevas formaciones políticas, como el partido recientemente creado por una antigua líder del PSOE del País Vasco (Rosa Díez), o el partido surgido recientemente en Cataluña llamado “Ciudadanos”. Dichos grupos se encuentran en una situación de partida mucho mejor posicionada que la de muchos grupos de izquierda o derecha radical para ser el banco de pruebas o el experimento político de intentar tener trascendencia electoral (llegando al Parlamento), a partir de un uso inteligente de las nuevas tecnologías, capaz de compensar su debilidad en términos de organización, dinero y respaldo mediático tradicional.

## O INIMIGO DO POVO<sup>1</sup>

Eduardo Viveiros\*

*“Política  
Que simpático rato!  
Não tem nada de repelente ou tétrico ou nojento.  
E – para dizer tudo -  
Há homens menos inofensivos.”*  
(Raul de Carvalho (1920-1984), poeta português)

O realismo em pintura tem um iniciador em Gustave Courbet, que ao ter dois quadros rejeitados na Mostra Universal de Paris, em 1855, os expôs num pavilhão por ele mesmo construído, ao qual deu o nome de “Le Realisme”.

Em teatro e em literatura, porém, o conceito de realismo foi objeto de discussões teóricas e estéticas desde, pelo menos, o ensaio de Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Sobre a Poesia Ingênua e Sentimental), de 1795. Se pensarmos nos estilos de representação e composição do texto teatral, nem sempre é fácil distinguir entre ilusão, naturalismo ou realismo. Ambos propõem a imitação o mais fiel possível da realidade no palco, tanto na dramaturgia quanto no jogo dos atores. Para Brecht, os naturalistas mostram os homens como se mostra uma árvore a quem passa na rua; já os realistas mostram os homens como se mostra uma árvore a um jardineiro...

Beatriz Jaguaribe, em seu livro *O choque do real: estética, mídia e cultura* apresenta o “choque do real” como sendo a utilização de estéticas realistas que visam a suscitar um efeito de espanto catártico no espectador ou leitor. Esse “choque” provoca, ou quer provocar, incômodo sem necessariamente recair no grotesco ou no sensacionalismo. O impacto decorre da representação de algo comum, mas essa representação causa revolta, é excitante, violenta ou estarrecedora. Nesse sentido, o realismo é capaz de nos fornecer expressões de reconhecimento que não abalam as noções que temos da realidade, mas atua

---

<sup>1\*</sup> Pesquisador do NEAMP (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política), da PUC-SP  
O Inimigo do Povo é uma peça de Henrik Ibsen, que ganhou uma adaptação pelo diretor teatral Sérgio Ferrara.

como elemento que reforça o desnudamento dessa mesma realidade. Trata-se de inventar ficções que parecem ser a realidade, ficções que tornam a realidade mais “real”, intensificando, selecionando e enquadrando eventos, personagens, enredos. O poder mobilizador do “choque do real” apresentado pela autora, depende do uso persuasivo da estética realista.

Depois de Shakespeare, Henrik Ibsen (1828-1906) é o autor cujas obras são mais encenadas no mundo. Já foi chamado de “Shakespeare burguês”, “antípoda de Wagner”, “difícil” e, finalmente, “místico” ou “realista por fora e fantasioso por dentro”. O “fundador do teatro moderno” foi visto também como um autor de “teatro de tese, naturalista e prosaico, superado”. A principal contribuição de seu teatro é a investigação do homem e da sociedade modernos.

Sua obra “Um inimigo do povo”, pertence ao grupo de peças chamado “Dramas contemporâneos realistas”, que compreende as seguintes peças: “Os Pilares da Sociedade” (1877), “Casa de Bonecas” (1879), “Espectros” (1881) e “Um Inimigo do Povo” (1882).

Como peça de tese, escrita na linguagem e produzida na estética realista, O Inimigo do Povo, de Ibsen, traz a instigante personagem do Dr. Stockmann, médico de uma pequena cidade do interior da Noruega que descobre as propriedades medicinais das águas da cidade. Em torno dessa descoberta cria-se um balneário e pequenos negócios que trazem prosperidade à cidadezinha.

Tudo vai bem até o mesmo médico descobrir que as águas do complexo estão contaminadas por esgotos. Comunica o fato ao prefeito da cidade (seu irmão). A “razão de Estado”, ou interesses políticos contrariados, trazem a realidade política à frente do médico idealista: as reformas necessárias à superação do problema levariam ao fechamento por 2 anos das instalações comerciais, trariam o desemprego e a incerteza a metade dos habitantes do lugar, arruinariam os cofres públicos e, por fim, fariam o prefeito perder seu cargo e o médico, o emprego (o balneário faz parte da administração pública).

“É melhor calar e seguir em frente”, propõe o prefeito. O médico, fiel ao juramento de Hipócrates, decide falar e procura ajuda na imprensa “liberal” da cidade. Após conversas com o prefeito, porém, tanto jornalistas “progressistas” (Hovstad e Billing)



quanto o “liberal” impressor do jornal “Mensagem do Povo” (Aslaksen), abandonam o dr. Stockmann em sua cruzada pelo esclarecimento. Só em sua defesa da saúde pública e da verdade, o médico é demitido do trabalho, tem a casa apedrejada. Sua filha – a professora idealista Petra, também é demitida e sua família vê dias difíceis se acercarem do lar da família Stockmann, como as nuvens escuras do céu da Noruega.

Entre imigrar para a América (então vista como a terra da liberdade) e viver uma vida de obstáculos e opróbrios, o obstinado Stockmann, com o apoio da família, decide lutar e ficar em sua terra. Descobre, como resultado das humilhações e do escárnio que recebeu de seus concidadãos por querer mostrar-lhes a verdade, expresso no “título” proposto pelo prefeito de “Inimigo do Povo”, que o “o homem mais forte que há no mundo é o que está mais só”.

O projeto da montagem de “O Inimigo do Povo” de Sérgio Ferrara, teve início em 2005, como uma leitura dramática comemorativa do centenário de morte de Henrik Ibsen. Posteriormente, com apoio do SESC e do embaixador da Noruega no Brasil, Jan Gerhard Lassen, o projeto foi incluído no Programa Oficial Internacional do Ano Ibsen 2006. Após o contato inicial com o texto da peça, com leituras e discussões, teve início o processo de trabalho coletivo (diretor e atores) na adaptação do texto. A tradução foi feita pelo diretor e por Rachel Ripani, diretamente do inglês. O árduo e instigante trabalho é devedor de outras versões e traduções, e resulta da continuidade da presença dos atores e do diretor em trabalhos anteriores. A necessidade de tempo e dedicação para amadurecimento da proposta ficou evidente desde o primeiro momento. O mercado, todavia, às vezes descarta esse tipo de proposta. O apoio da Embaixada da Noruega, do SESC e demais parceiros, então, foi fundamental para o resultado alcançado.

A concepção e a leitura de Sérgio Ferrara da obra de Ibsen apontam para a ênfase na hipocrisia institucionalizada dos políticos e da mídia, sempre atentos ao interesse do momento político e econômico. A peça, na visão do diretor, mostra que em “mãos desonestas a verdade pode ser tão destrutiva quanto a mentira, revelando que a vontade muitas vezes nos leva inexoravelmente à catástrofe”. O encenador viu a oportunidade da montagem de “O Inimigo do Povo” na conjuntura política iniciada com os escândalos políticos da metade do primeiro mandato de Lula (2005/2006), pois a proximidade do

período eleitoral tornaria o espetáculo um momento privilegiado para o debate da ética do poder na política.

Na encenação de Ferrara vemos o palco como um tabuleiro de jogo, com os atores o tempo todo em cena, permanecendo sentados nas laterais quando não estão em cena, expressando certa cumplicidade com o que acontece no tabuleiro do jogo político e teatral. O testemunho por todos do que é dito em cena não influencia, entretanto, nas escolhas de cada personagem. O tom de manifesto humano e político que o texto de Ibsen possui foi valorizado pelas opções estéticas do encenador e pela adaptação da peça, que sofreu cortes de trechos e personagens, mantendo a estrutura dramática intacta e o conflito principal valorizado. O indivíduo, na sua relação com o poder, está representado na solidão do dr. Stockmann e o tom patético dos poucos apoios que recebe de um amigo e da família só reforçam a complexidade dessa relação e o quanto é inexorável a solidão dos que advogam a “revolução da verdade contra a mentira”.

A encenação enxuta e o tom áspero das críticas de Ibsen deixam várias possibilidades de interpretação da realidade apresentada no palco aos espectadores. Uma delas, apontadas por John Gassner em *Mestres do Teatro*, é o caráter intrínseco de comédia, de alta comédia, na linha de *O Misanthropo*, que a peça tem. A sátira à fatuidade e à hipocrisia da sociedade “respeitável” que se revela disposta a suportar qualquer situação, por mais abjeta que seja, desde que se possa tirar algum lucro dela, e a denúncia da fragilidade moral dos “liberais da imprensa”, estão magnificamente expressas na peça e na encenação. O espectador, inevitavelmente, associa o que vê no palco com a realidade política e sua versão impressa (ou falada e mostrada diariamente na televisão, nos meios eletrônicos).

A atualidade do texto e da encenação são recebidos na platéia com um sorriso irônico, muitas vezes amargo. Nas circunstâncias políticas e estéticas em que o espetáculo é visto, neste “ano da graça” de 2007, não há como não concordar com Gassner: “Ibsen não podia tratar do conflito entre seus provincianos velhacos e seu idealista ingênuo no plano heróico da tragédia pela simples razão de que é impossível executar um rebanho de ovelhas de modo digno”. A cor do pelo das ovelhas, entretanto, não é apenas uma questão de ótica. Há muita estética e política em jogo. A leitura de Ferrara do clássico de Ibsen nos



dá prazer e faz pensar justamente por sua opção pelo mostrar, tão caro a Brecht. Nada nos oculta ou facilita. A opção pela clareza não é apenas didática: funciona como uma postura estético-política da encenação. Nos faz navegar em águas turvas, com o perdão da metáfora...

Assisti ao espetáculo no TUCA, em julho de 2007.

## **Integração física e convergência política: desafios para uma integração da América do Sul**

Arnaldo Francisco Cardoso<sup>2</sup>

**Resumo:** A integração regional tem sido identificada como a mais eficiente resposta local frente aos desafios da globalização, criando para os Estados nacionais melhores condições de inserção na dinâmica global. Entretanto, não são poucos os desafios enfrentados num processo de integração regional. No presente artigo, voltando-nos para o caso sul-americano, destacamos a situação e atuação de Brasil e Venezuela frente aos seguintes desafios para uma efetiva integração regional: a) infra-estrutura de transporte e energia e b) convergência política. Dada a importância relativa desses dois países no contexto sul-americano faz-se importante o debate acerca das divergências que seus governos vem expressando no que diz respeito aos caminhos a serem seguidos para o desenvolvimento da região.

**Abstract:** The regional integration has been identified as the most efficient local answer facing the challenges of globalization, providing the national states better conditions as far as the inclusion in the global dynamics is concerned. However in the regional intergration process, the challenges faced are not few. In this article, taking into consideration the South-American issue, we may focus on the situation and roles of Brazil and Venezuela before the following challenges for an effective regional intergration: a) transportation and energy infra-structure and b) political convergence. Because of the importance of these two countries in the South American context it is important to debate on the divergences that their governments express towards new ways to be followed for the development of the region.

---

<sup>2</sup> Cientista Político, professor do Mackenzie e da FMU e pesquisador do NEAMP/PUC-SP.

## **Introdução**

Tema de destacada importância nas relações internacionais tem sido o da integração regional como resposta local aos desafios postos pela globalização, com as mais bem sucedidas iniciativas nessa direção, implementadas na Europa, América do Norte e Sudeste Asiático.

Para a América do Sul, a integração regional, promotora de uma melhor organização do espaço sul-americano, também se afigura como o melhor caminho para a ampliação de sua importância relativa no contexto econômico global, melhorando assim as condições para o desenvolvimento na região.

Dentre os vários desafios para uma efetiva integração sul-americana destacamos aqui os seguintes: a) expansão, modernização e integração da infra-estrutura – destacadamente a de transportes de cargas e de energia – e b) uma convergência normativa e de visões com relação ao modelo de desenvolvimento para a região.

Sobre esse último aspecto, as posições de Brasil e Venezuela tem ganhado espaço destacado no debate sobre modelos de integração para a América do Sul, o que justifica a ênfase dada neste artigo para a atuação desses dois países com relação aos pontos selecionados.

## **Sobre a infra-estrutura**

A integração da infra-estrutura física da América do Sul é condição indispensável para a superação de sérios obstáculos ao desenvolvimento regional. A região carece de conexões de transporte, energia e telecomunicações entre mercados e áreas de elevado potencial de crescimento, assim como com zonas pouco integradas. A situação de todos os países da América do Sul é de deficiência em sua infra-estrutura de transportes, e a insuficiência de capital para a correção dessa situação é outro traço comum entre esses países.

Ao Brasil, por sua imensa extensão territorial, por fazer fronteira com dez países da região e por ser constante defensor da integração regional cabe papel de insofismável

importância num tal processo, no entanto sua infra-estrutura de transporte não é capaz de integrar as regiões de seu próprio território.

O Brasil apresenta sérias deficiências nos três sistemas de transportes: aquaviário (marítimo e fluvial), terrestre (ferroviário e rodoviário) e aéreo. Cerca de 60% do transporte brasileiro é feito por meio rodoviário e, 80% das rodovias brasileiras são classificadas como deficientes, ruins ou péssimas. A idade média da frota de veículos que circulam pelas rodovias brasileiras é de 18 anos (o dobro da média nos países desenvolvidos). Ressalte-se aqui que o transporte rodoviário além de caro é altamente poluente, e é sempre objeto de crítica numa agenda internacional de meio ambiente.

As ferrovias têm uma participação de 24% no transporte de carga brasileiro. O Brasil tem cerca de 28 mil quilômetros de ferrovias em operação, dos quais quase 20 mil quilômetros foram construídos no século XIX, durante o Império e, de lá para cá, pouco foi feito para expansão da malha ferroviária. Para efeito de comparação temos o Japão que (com seu minúsculo território) conta com 24 mil quilômetros de ferrovias, a Argentina tem 34 mil, a Austrália 41 mil, a Alemanha 45 mil, a Índia 63 mil, o Canadá 64 mil, a China 71 mil, a Rússia 87 mil, e os Estados Unidos quase 200 mil quilômetros de ferrovias. A velocidade média do tráfego das composições de carga no Brasil é de 25 quilômetros por hora, na Rússia 39, nos Estados Unidos 64, e na França quase 300 quilômetros por hora. Isso reflete no volume e qualidade da circulação/distribuição das riquezas geradas no país e na sua capacidade exportadora, cujos custos de logística é cada vez mais, fator decisivo nas negociações de comércio exterior. Ainda comparando dados, pela malha ferroviária brasileira são transportadas anualmente 221 bilhões de toneladas de carga, na Índia são 407 bilhões, na Rússia são 1,8 trilhão, na China 2,2 trilhões, e nos Estados Unidos 2,7 trilhões.

No que tange ao sistema aquaviário no Brasil, a realidade não é muito diferente. O transporte marítimo, central nas operações de comércio exterior em todo o mundo, no Brasil sofre significativas restrições. Dos 30 portos em operação no Brasil, apenas 8 são classificados como *hub ports*, capazes de receber grandes embarcações e com logística avançada para o embarque e desembarque de cargas. Em termos de volumes, para comparação temos o porto de Santos, um dos mais importantes do país, transportando

cerca de 2,3 milhões de contêineres ao ano, o porto de Busan (Coréia) 11,8 milhões, o de Shenzhen (China) 16,2 milhões, o de Xangai (China) 18 milhões, e o de Cingapura 23,2 milhões de contêineres transportados ao ano.

Sobre o transporte fluvial no Brasil, o país tem cerca de 26 mil quilômetros de vias fluviais navegáveis em operação, mas seu potencial supera 40 mil quilômetros. Entre os principais problemas nesse modal de transporte estão a falta de conexão entre as hidrovias, ferrovias, estradas e portos, para o comércio interno e externo.

O sistema aéreo nacional também enfrenta sérios problemas, com parte deles evidenciados na deflagração da recente “crise aérea” vivida pelo Brasil.

A adoção de medidas para a correção dos sérios problemas de infra-estrutura de transporte no Brasil, assim como em toda a América do Sul (em variados graus), passa necessariamente por uma revisão das relações entre o setor público e o privado, no que diz respeito ao investimento nos setores de infra-estrutura, das correspondentes responsabilidades e do próprio modelo de desenvolvimento.

Enrique Garcia, presidente executivo da CAF (Cooperação Andina de Desenvolvimento) que reúne 17 países (os da CAN – Comunidade Andina de Nações –, os do Mercosul ampliado, alguns da América Central e Caribe e a Espanha) aponta como um dos mais importantes elementos para um crescimento econômico de boa qualidade e melhora da inserção internacional da região a “busca de um equilíbrio adequado entre Estado e mercado em função das realidades, restrições e competências relativas do setor público e do setor privado”. (GARCIA, 2007: 27)

Nos últimos dez anos, a CAF deu apoio financeiro à execução de 49 projetos de integração física sul-americana, num montante total de investimento de mais de 11 bilhões de dólares, dos quais a CAF aportou cerca de 3,5 bilhões. Entre esses projetos se incluem os de interconexão terrestre e fluvial, energia e comunicações.

É ainda de Garcia a seguinte observação:

*“[...] nossa região apresenta índices de comércio intraregional muito abaixo do de outras regiões do mundo. Enquanto a Comunidade Andina comercia entre seus membros cerca de 10% do total de suas trocas, e o*



*Mercosul aproximadamente 25%, os indicadores de comércio intraregional são de 55% no Nafta, 60% na União Européia e 68% na Ásia.*

*A infra-estrutura é a chave da integração econômica e comercial, pois afeta o acesso aos mercados através de duas vias: o transporte de matérias primas aos centros de produção e posteriormente a distribuição dessa produção aos centros de consumo nacionais e internacionais.”*  
(GARCIA, 2007: 28)

Para ilustração, destacamos abaixo 10 importantes (em aporte de recursos) projetos de integração física, financiados pela CAF.

**(Venezuela)** Ligação ferroviária Caracas – Rede Nacional

**(Brasil)** Conexão elétrica Venezuela-Brasil

**(Peru)** Corredor rodoviário amazônico norte

**(Peru)** Corredor Rodoviário Interoceânico (trechos 2, 3 e 4)

**(Bolívia)** Corredor Integração Rodoviária Bolívia-Chile

**(Bolívia)** Corredor Integração Rodoviária Bolívia-Argentina

**(Bolívia-Brasil)** Gasoduto Bolívia-Brasil

**(Argentina)** Corredor Buenos-Aires-Santiago

**(Argentina)** Conexão Elétrica Rincón Santa Maria

**(Argentina)** Conexão Elétrica Comahue-Cuyo

Da Reunião de Presidentes da América do Sul (iniciativa do governo brasileiro), realizada em agosto de 2000, em Brasília, uma importante iniciativa visando a integração de infra-estrutura na América do Sul ganhou efetividade. Trata-se da IIRSA que tem por objetivo promover a integração e desenvolvimento econômico e social da região, identificando a ampliação e modernização da infra-estrutura como fator decisivo para a integração regional.

## Sobre a gestão de recursos naturais: os casos da Venezuela e do Brasil

Desde o começo do governo do presidente Hugo Chávez na Venezuela, uma de suas principais metas foi a reversão do processo implementado por governos anteriores de internacionalização da empresa petrolífera PDVSA. O lema era recuperar a *Plena Soberania Petrolífera da Venezuela*. Nas palavras de Raul Ramirez que, nomeado pelo presidente Chávez, acumula as funções de Ministro de Energia e Petróleo e Presidente da PDVSA:

*a “nova PDVSA” se orgulha de servir à Nação como companhia petrolífera definitivamente nacional, não somente na geração de rendimentos e royalties [...] mas também na execução de políticas econômicas e sociais, definidas pelo governo nacional e relacionadas com a distribuição desses rendimentos: a semeadura do petróleo.”(RAMIREZ, 2007: 183-4).*

Nos últimos anos foi motivo de acirrados embates a determinação do governo venezuelano de desmontar toda a estrutura jurídica e econômica da “abertura petrolífera”, para restabelecer ao Estado o pleno poder sobre a gestão do petróleo.

Também a política do setor elétrico venezuelano é atualmente ditada pelo Ministério de Energia e Petróleo. O crescimento e a expansão do setor se apoiaram em investimentos públicos, o que foi favorecido pelos recursos da produção do petróleo.

Importante registrar que a Venezuela, já na década dos 1980, ultrapassou o Brasil no que diz respeito à oferta de energia elétrica para sua população, chegando a cobrir quase a totalidade dela. Venezuela e Brasil ocupam respectivamente a primeira e segunda posição num ranking sul-americano sobre esse tema.

No caso do Estado venezuelano, esse contou com recursos para empreender a exploração do imenso potencial do rio Caroní, além de outros potenciais menores e em geração térmica. Entretanto, como aponta o professor Luiz Pinguelli Rosa:

*A Venezuela confrontou-se como toda a América Latina com problemas de investimento público que levou a um processo de deterioração no setor elétrico da maioria dos países do continente. O Brasil não escapou a esta regra, com um processo de privatização mal sucedido. Houve em geral a ausência ou a*

*insuficiência de instrumentos para regular as relações jurídicas diferentes que emergem desta atividade, mas também perdeu-se o instrumento de política econômica e social em mãos do Estado na América Latina em geral. (ROSA, 2001: 5-6)*

O modelo que vem sendo implementado pelo atual governo venezuelano converteu-se também em peça de propaganda junto a países sul-americanos, constituindo-se em elemento da política externa venezuelana, com explícito desejo de conquista de hegemonia na região.

É ainda de Ramirez, as seguintes palavras:

*[...] nossa experiência se encontra à disposição dos países irmãos produtores de petróleo, como contribuição ao fortalecimento de nossas políticas nacionais para o controle e defesa de nosso petróleo. (RAMIREZ, 2007: 189-190)*

Na questão da gestão das reservas de recursos naturais, da prospecção e tratamento destes, e do tratamento do capital investido nesses setores, nacional ou internacional, no Brasil a posição tem sido bastante distinta da do governo venezuelano.

Desde a década dos 1980, consumida parcialmente pelo esforço negociador da Anistia, fundamental para a volta pacífica ao regime democrático, e pela posterior crise da dívida externa, a abertura da economia brasileira, marcada por processo de privatizações e flexibilização de empresas estatais veio acontecendo em ritmo crescente, tendo encontrado seu auge na década dos 1990 e, evoluindo para os programas de estímulo às parcerias

público-privadas (PPP's) objetivando a superação de obstáculos ao crescimento econômico, destacadamente o de financiamento.

O governo brasileiro vem demonstrando interesse em criar as condições institucionais propícias ao aumento do investimento privado em setores como o da infraestrutura de transporte, historicamente nas mãos do Estado brasileiro. Entretanto ainda são grandes as desconfianças do setor público quanto aos termos do relacionamento entre o Estado e o capital no Brasil. Como bem avaliou o economista Marcos S. Yank:

*“Enquanto a América Latina opta por mecanismos de integração regional formais e incompletos, voltados para o comércio, a integração dos países asiáticos se dá*

*por meio de investimentos empresariais e transferência de tecnologia orientada para a competição sistêmica no mercado mundial. A explosão do comércio regional asiático é uma consequência dos investimentos intra e entre empresas. A integração se faz pela internacionalização das firmas e não por meio de acordos imperfeitos entre governos, que criam pouco comércio e investimento.”(JANK, 2005: A-2)*

## **Sobre os ideários de integração regional**

Ainda que atualíssimo, o tema da integração regional nas Américas não é novo, podendo ser remontado ao século XIX, no contexto do pós-independência das nações americanas e início da formação de um sub-sistema de poder americano.

No contexto do pós-independência, integração regional atendia pelo nome de americanismo, ou pan-americanismo, e era concebido em oposição ao passado colonial europeu que submeteu os povos americanos às metrópoles do Velho Mundo.

As principais vertentes do americanismo foram as de Monroe (atualizada depois por T. Roosevelt), Bolívar e um esboço de americanismo brasileiro. Um dos momentos marcantes em que uma idéia de americanismo expressou-se, foi em dezembro de 1902, com o episódio do bloqueio naval anglo-germânico sobre a Venezuela, para cobrar dívida

pública. Neste episódio, os Estados Unidos da América, sob a presidência de Cleveland, foram previamente consultados pelo governo inglês a respeito da ação, e este por não reconhecer no bloqueio um ato de anexação ou ameaça territorial, não se opôs, sendo seguido pelo governo brasileiro nessa questão.

O princípio da doutrina Monroe, de 1823, apreciado então, foi o da solidariedade continental e não aceitação de intervenção européia no continente americano.

Nesse episódio, o governo argentino, através de seu Ministro das Relações Exteriores, Sr. Luiz M. Drago, criticou a posição de Washington e do Rio de Janeiro, afirmando o princípio de direito internacional que diz que dívida pública não pode ser cobrada com o uso da força.

É certo que a história do pan-americanismo guarda mais desventuras que progressos, e uma convergência política e diplomática sempre pareceu estar inviabilizada por diferentes visões de desenvolvimento, e por diferentes projetos de poder. A passagem abaixo, que nos remete ao começo do século XIX, faz os dias de hoje ter um sabor de *déjà vu*...:

*Por volta de 1830, todos estavam decepcionados com todos e com tudo. Os norte-americanos, com o caudilhismo e o fracasso das instituições liberais; os latinos, com o mito de Monroe; os bolivarianos, com o triunfo da divergência sobre o entendimento. (CERVO & BUENO, 2002: 43)*

Quando resgatamos o espírito de um americanismo brasileiro formado no século XIX, são nos *Projetos para o Brasil*, de José Bonifácio de Andrada, que encontramos seus traços mais característicos: um senso prático; o compartilhamento dos valores expressos pelas instituições liberais norte-americanas; e a identificação do comércio exterior (animado pelo dínamo da grande república do Norte) como meio para o desenvolvimento nacional e regional.

E é aí que residem as principais divergências com o americanismo de Bolívar, ou seja, na identificação do papel dos Estados Unidos nesse processo de integração regional e, também, pelas aspirações de poder (e liderança regional) que a Grã-Colômbia e o Brasil expressavam (e expressam?!).

É do historiador e diplomata brasileiro, Manuel de Oliveira Lima, que tanta atenção voltou ao tema do pan-americanismo, a seguinte apreciação:

*Ninguém rebaixa os serviços de Bolívar à causa da independência de toda a América Espanhola. O interessante é analisar-lhes o espírito, traçar-lhe a orientação exata, marcar-lhe os sucessivos estádios psicológicos, assinalar até que ponto ia sua sinceridade republicana e onde começavam seus instintos de ditador. (LIMA, 1980: 48)*

Se nos princípios do americanismo brasileiro encontramos a marca liberal de José Bonifácio de Andrada, seu primeiro formulador; o plasmador do pan-americanismo bolivariano, o gênio político Simon Bolívar, imprimiu em sua doutrina traços de um cesarismo, cuja inspiração parece encontrar-se na Europa de Napoleão. A idéia da Grande Colômbia (reunindo Venezuela, Colômbia, Panamá e o então reino de Quito) como um estado federado, com governante vitalício, correspondia à apreciação de Bolívar de que os povos americanos que emergiram para a vida de liberdade, ainda não estavam amadurecidos para a auto-determinação, para o auto-governo. Precisavam de um longo período de educação cívica até o atingimento de um estágio superior de capacidade criativa no exercício do governo autônomo e popular.

## **Democracias frágeis e Estados tentaculares**

Voltar-se para a história é sempre bom recurso na busca de compreensão do presente. Recuperar aspectos da história política dos dois países em tela, no decorrer do século XX, pode nos dar elementos importantes para a compreensão da relação predominante entre Estado e sociedade, com o primeiro avançando sobre o espaço que o segundo nunca foi hábil em ocupar. O resultado foi a afirmação de diferentes formas de estatismo em detrimento da livre fruição das energias criativas das respectivas sociedades. Como sabemos, a agravante está na necessidade constante de financiamento desses Estados para a consecução de seus programas de desenvolvimento nacional, associando-os e/ou subordinando-os ao capital externo.

Voltando-nos para a história da primeira metade do século XX na Venezuela, temos o predomínio de formas autoritárias de governo, tirando do povo (visto como imaturo) a oportunidade do exercício pleno da cidadania. Entre 1908 e 1935 a Venezuela viveu sob a ditadura de Juan Vicente Gómez; depois de um curto período democrático, instaurou-se novo período ditatorial, iniciado com a presidência do general Marcos Pérez Giménez, regime que se estendeu até 1958. Nesse mesmo período a Venezuela expandiu sua exploração e exportação de petróleo, chegando a ser o segundo produtor mundial de petróleo, tendo com os Estados Unidos relações próximas, e seu principal destino de exportação.

Com o Pacto de *Punto Fijo*, de 1958, a Venezuela passou a experimentar uma democracia de fortes contornos populistas, num bipartidarismo representado por partidos de perfil social-democrata e democrata-cristão.

A partir desse momento o relacionamento dos governos venezuelanos e norte-americanos alternou momentos de maior aproximação e distanciamentos, embora tendo a relação comercial com o petróleo como variável permanente.

Durante as duas crises do petróleo na década dos 1970, a Venezuela beneficiouse do aumento do preço internacional do petróleo, o que lhe permitiu acelerar seu crescimento econômico e reforçar sua inserção internacional, inclusive como único país da América do Sul membro da OPEP. Essa conjuntura internacional favorável para a Venezuela serviu como estímulo para o exercício de uma política de poder de potência regional, estendendo sua influência no Caribe e na América Central. Entretanto, as bases para essa ação são precárias uma vez que estão condicionadas por uma conjuntura internacional cuja alta no preço do barril de petróleo pode ser sucedida por uma inversão dessa situação.

No mesmo período no Brasil, sob o regime militar, sofreu-se intensamente os impactos da alta do preço do petróleo, sendo o crescimento da dívida externa seu principal resultado. Para um país de dimensões continentais, cuja indústria automobilística crescia e afirmava-se o modal rodoviário como preponderante no transporte de carga no país, as duas crises do petróleo foram danosas.

Ainda assim, o país conseguiu produzir séries históricas de crescimento do PIB e

realizou importantes projetos no campo da geração de energia.

Comparações entre a Venezuela e o Brasil no que diz respeito à gestão de seus recursos naturais, especialmente do petróleo, uma vez que as duas principais empresas petrolíferas da América do Sul encontram-se nesses países, dá-nos pistas importantes para a identificação das visões que cada um destes países expressam hoje acerca do seu lugar nas relações internacionais e, das estratégias de inserção.

## **Considerações Finais**

Embora nas duas últimas décadas tenham sido dados importantes passos para uma integração da América do Sul, não são poucos os obstáculos ainda existentes. Se por um lado temos visto avanços importantes para a superação das deficiências da infraestrutura, visando a integração física da região, é no campo da convergência política, de uma orquestração política e diplomática, aglutinadora de esforços para a correção do atraso da região, que se concentram hoje os principais riscos.

Ações de entidades como a CAF (mencionada já em páginas anteriores) e a iniciativa IIRSA, dentre outras, são exemplos de progresso no processo de integração da América do Sul. Mas é no campo da construção de consensos políticos que se acumulam episódios que parecem agir contra o projeto integracionista. Exemplo disso foi a forma como se processou o pedido de entrada da Venezuela no Mercosul. A polêmica desencadeada deveu-se, sobretudo pela atuação do presidente Hugo Chávez pressionando o Congresso brasileiro para a aprovação de sua entrada. Nesse episódio, setores expressivos do empresariado brasileiro, através de entidades representativas como CNI e FIESP manifestaram contrariedade com o pedido de entrada da Venezuela no Mercosul. A preocupação principal dos empresários brasileiros é com o uso que a Venezuela, como membro pleno do Mercosul, pode fazer do direito ao veto, como barrar negociações do bloco com os Estados Unidos e a União Européia.

A viagem por países da América do Sul empreendida pelo presidente Hugo Chávez cobrindo os dias em que o presidente norte-americano visitava o Brasil e

Argentina, em março deste ano, pode ser lida como mais um episódio de teor desagregador, num *jogo de espelhos* que interessa somente aos dois países contendores.

A busca pelo governo venezuelano de um protagonismo na região, ditando um caminho exclusivo para o processo de integração redobra a força dos obstáculos, uma vez que vem consolidando-se a idéia de que no mundo não há mais lugar para alinhamentos políticos incondicionais.

Se a atual estratégia do governo norte-americano é criar uma agenda de longo prazo para a América Latina, intentando com isso, isolar Chávez, o Brasil vem optando por incorporá-lo, para reduzir seu ímpeto desagregador; daí a defesa do governo brasileiro para a entrada da Venezuela no Mercosul.

Mas a estratégia brasileira abriga riscos, pois o presidente Chávez demonstra uma energia e determinação que não nos faz crer numa moderação e arrefecimento de ânimo.

A empreitada geopolítica de Chávez, estreitando relações com o Irã de Abmadinejad revela a amplitude de suas estratégias políticas. Chávez já realizou seis viagens ao Irã e disto resultaram mais de duzentos projetos de cooperação em diversas áreas, com ênfase nos setores ligados ao processamento de petróleo. A Venezuela que é rica em petróleo tem pouca capacidade de refino, o que leva a situações como a do recente racionamento de gasolina no país.

O peso da variável petróleo na concepção da política externa venezuelana não é dado novo, mas sob Chávez, isso vem ganhando novas proporções, do que é exemplo eloqüente a venda de petróleo subsidiado e até a disposição de compra de títulos da dívida pública de países alinhados com seu discurso. Esse poder de sedução vem mostrando-se exitoso junto a países como a Bolívia de Evo Morales e a Nicarágua de Daniel Ortega, com avanços pontuais também sobre a Argentina de Kirchner.

O Brasil, mantendo sua tradição político e diplomática guia-se, na maioria das vezes, pelo pragmatismo, que o faz prestar atenção no modelo de negociações internacionais conduzido pelo Chile, que tem se notabilizado pelos importantes acordos que vem firmando com países como o Japão, Estados Unidos e membros da União Européia. O problema é que esses acordos sustentam-se na lógica das negociações bilaterais, o que pode ser contraproducente para o projeto integracionista sul-americano.



Certamente o espaço sul-americano encontra-se num momento importante de sua história, e é nesse contexto que a identidade política do Brasil e visão sobre seu lugar no continente se vêem postas em teste. *O cavalo encontra-se encilhado.*

## **Bibliografia**

- CERVO, Amado Luiz & BUENO, Clodoaldo (2002). *História da Política Exterior do Brasil*. Brasília: Ed. UnB.
- GARCIA, Enrique (2007). *A integração da infra-estrutura na América do Sul: um impulso ao desenvolvimento sustentável e à integração regional*. In: DEP: Diplomacia, Estratégia e Política. Brasília: FUNAG, pp. 26-35.
- JANK, Marcos S. *Os gansos voadores e os patos sentados*. In: O Estado de São Paulo, 03/05/2005, p. A-2.
- LIMA, Manuel de Oliveira (1980). *Pan-americanismo (Monroe, Bolívar, Roosevelt)*. Brasília: Senado Federal.
- RAMIREZ, Rafael (2007). *Plena Soberania Petrolífera*. In: DEP: Diplomacia, Estratégia e Política. Brasília: FUNAG, pp. 182-190.
- ROSA, Luiz Pinguelli (2001). *A Política de Energia Elétrica na Venezuela*. Rio de Janeiro: IPRI, (mimeo).
- VIZENTINI, Paulo Fagundes (2001). *A Política Externa da Venezuela Frente à Globalização*. Rio de Janeiro: IPRI.



## **Considerações sobre o saber autônomo da sociologia da música. Uma questão em aberto<sup>3</sup>**

Bruno Carriço Reis<sup>4</sup>

**Resumo:** Tomando como ponto de partida os caminhos que foram sendo trilhados pela sociologia da música, as problemáticas subjacentes e os respectivos elementos teóricos, tentamos introduzir o leitor num universo social muito particular, que é o do campo musical. Devido a sua complexidade, pela não linearidade na sua constituição enquanto rama autônoma de saber, enunciaremos de forma sintética o seu recorrido que nos permita estabelecer o actual estado da questão.

**Abstract:** Taking as starting point the ways that we have been following by music sociology, the related problems and the theoretical elements, we've been trying to introduce the reader in a peculiar social universe, which is the music field. By his complexity and nonlinearity in the constitution as independent way of knowledge we will explain in a concise form all that make us establish an actual state of our studies.

*Não conheço nenhum outro enigma (como a música) tão profundo e tão negligenciado na epistemologia, na semiótica e nas ciências cognitivas de L'Homme*

**George Steiner in *Errata: Revisões de Uma Vida* (2001)**

### **Intróito**

---

<sup>3</sup> Os meus sinceros agradecimentos ao Rafael Mantovani da PUC (SP), pela generosidade de uma leitura previa e posterior discussão do documento. As suas preciosas contribuições permitiram que pudesse limar algumas arestas do texto.

<sup>4</sup> Doutorando da Universidad Rey Juan Carlos – Madrid (Espanha) e da PUC – São Paulo (Brasil). Bolsheiro de investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia (Portugal)

A música ocupa um lugar relevante na cultura de massa(s)<sup>5</sup>, especialmente na sua versão popular, no contexto que emerge de uma sociedade de consumo devido à franca expansão socio-económica que se verificou no período pós segunda grande guerra. Mas o seu potencial analítico é claramente limitado, pois grande parte dos autores da teoria social remeteram a música a uma certa marginalidade (Morató, 1983).

Não estabelecendo uma «ligação entre o estudo académico da arte e a maioria das obras artísticas do século (XX). As figuras de ponta no estudo académico da arte lutaram durante o século (XX) numa guerra reactiva contra a arte» (Waters, 1999: 72).

Especialmente desde os anos quarenta do século passado através da teoria crítica<sup>6</sup>, que sempre sobrepôs um primado ideológico a uma possibilidade de entendimento com formas de rigor. Incapaz de olhar com sentido de constatação empírica as importantes transformações que desde um clima de prosperidade possibilitaram o estabelecimento de uma “nova sociedade” pautada pelo entretenimento e o ócio<sup>7</sup>. Em concreto, se atendermos ao pensamento de Theodor Adorno, aquele que “pensava com as orelhas”, segundo as suas próprias palavras. Foi um dos autores que mais se debruçou e maior impacto criou, especialmente na academia, na forma de pensar a temática musical no domínio do social. Por isso é fundamental que lhe dediquemos atenção redobrada.

---

<sup>5</sup> Pluralizamos conscientemente o conceito de “massa” popularizado pela Escola de Frankfurt, que o usou indiscriminadamente tanto no singular como no plural, mas que independentemente deste uso aleatório vincava a ideia que «a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança» (Horkheimer e Adorno, 2007: 7). Pensamos que esta visão totalizadora não conseguiu perspectivar correctamente o universo cultural, por isso trazemos aqui de volta o conceito por nos parece sumamente difuso. Não é um mero preciosismo linguístico, é mais uma precisão conceptual o de considerarmos uma “cultura de massas”. Do nosso entendimento discorre a ideia que a cultura não pode ser entendida desde um princípio de homogeneidade tal que determine que esta seja tão sumamente uniformizante. É inegável que assistimos a uma tendência da formação de distintos aglomerados em grande escala, mas cada vez mais associada a esta evidência temos uma produção cultural, e um conseqüente consumo dos bens de cultura assentes numa lógica mais diversificada. Num mercado que tende a constituir-se como mais segmentado, especializado e diferenciado.

<sup>6</sup> Diríamos que o documento que funda esta abordagem teórica é *Teoria Tradicional e Teoria Crítica* de Max Horkheimer em 1937. Que posteriormente se lhe da continuidade através dos trabalhos da Escola de Frankfurt, especialmente os que versam sobre “sociedade de consumo”, “cultura de massa” e a “indústria cultural”.

<sup>7</sup> A teoria crítica haveria de debruçar-se em especial sobre a questão do lazer, através dos escritos de Adorno que dedicou ensaio específico a esta temática em concreto; “Tempo Livre” in Adorno, Theodor; *Indústria Cultural*, pp. 103-117, Paz e Terra: São Paulo. Para ele o ócio estabelece uma «ideologia do *hobby*» (Adorno, 2007b:107), que a “indústria cultural” montou para tirar partido económico de uma estratégia que «mantém as pessoas sob um fascínio» (Adorno, 2007b:103).

## Adorno, a negação de uma sociologia da música

Foi figura central da escola de Frankfurt, estabelece como pedra de toque que a abordagem musical é um elemento indissociável da estética, chegando mesmo a afirmar que «nenhum conteúdo social da música vale se não se objectiva esteticamente (Adorno Apud Serravezza, 1983: 69). O que faz que a criação artística possua um “carácter enigmático” e para ser analisada necessita a crítica estética, a filosofia e o discurso sobre a arte em que a «genuína experiência estética se tem de converter em filosofia ou não é absolutamente nada» (Vilar, 2000: 21).

O que pressupõe que desde esta lógica adorniana, de estetização radical e amplamente sectária, a música se assuma como um código encriptado<sup>8</sup> só ao alcance de ser descortinado pelos que possuem conhecimentos amplos do foro musical. Em que uma «teoria social da música implica a sua crítica» (Adorno, 2006b: 10), o que quase relegou a sociologia da música para o plano do cientismo<sup>9</sup>. Visto que a música era concebida retoricamente desde o ponto de vista analítico «como essa produção de mercadorias que se oculta detrás da vontade dos consumidores» (...) e em que a “actual cultura musical, enquanto unidade da indústria cultural, é a auto alienação perfeita” (Adorno, 2006b: 23).

Estas considerações genéricas, pela forma como são repetidas vezes sem conta são longo de toda a sua obra, parecem assumir um carácter de uma quase obsessão patológica. Este procedimento reiterativo vem desde os primeiros escritos de Adorno em 1932, em que o autor resume o papel social da música a um bem de mercado. O que fez com que o seu «estudo social fosse predominantemente economicista, assim como, caísse num neo-idealismo» (Romero, 1980: 121). O que demonstra uma visão amplamente redutora do

---

<sup>8</sup> Adorno expressa através da sua *Teoria Estética* (2006a), fortemente influenciado pela perspectiva hegeliana, que as obras de arte apenas se tornam compreensivas para aquele que fala a sua linguagem.

<sup>9</sup> Nos seus escritos musicais (2006b), Adorno nega a possibilidade de se conseguir um conhecimento de rigor empírico para um estudo sociológico da música. Particularmente se nos debruçamos numa tentativa de compreensão do significado da música auscultando o próprio público que a consome. Em nosso entender o problema que levanta o autor em questão trespassa amplamente o mero limite da abrangência metodológica, visto que a sua observação não se prende com a discussão epistemologia dos problemas que podem estar subjacentes a própria captação e recolha da amostra. É antes uma forte questão valorativa que este estabelece como busilis da questão. Para Adorno o discurso captado pelo investigador estará sempre falsificado (Adorno, 2006b), porque a “Indústria Cultural” formatadora de vontades, inculca e distorce uma noção de realidade, fazendo com que o público padeça de uma “ideologia do inconsciente” (Adorno, 2006b:13).

papel da cultura, e que tende a anular enormemente o potencial reivindicativo e de inovação artística que a música evidenciou ao longo dos tempos<sup>10</sup>.

Por outro lado se atendermos ao recurso da “dialéctica negativa”, verificamos também como o autor desprovia a música do seu elemento contemplativo, que para ele tem uma função sumamente alienante (Morss, 1981). Vemos assim como Adorno empurra os valores artísticos para uma constante subordinação económica, o que leva a que tal facto desemboque num princípio de estratificação social, em que o objecto musical como elemento cultural contido no seio social é «o reflexo super estrutural da estrutura económica» (Fubini, 1988: 414). Este parecer fortemente orientado ideologicamente<sup>11</sup> fez com que a sua obra fosse olhada com desconfiança pela musicologia oficial. O pensamento musical de Adorno “não aspira de nenhuma maneira a exercer uma crítica social da arte, mas sim, ao contrário, a fazer da arte uma teoria crítica da sociedade» (Hennion, 2002: 106), instituído desde o enorme caldeirão onde coabitavam coisas tão distintas como: o marxismo, a psicanálise a fenomenologia e a curiosidade sociológica (Fubini, 1988). Ou seja uma mescla ambígua que não conseguiu traçar uma linha de separação entre a possibilidade de uma abordagem científica da música e um saber especulativo<sup>12</sup>.

A sua tónica discursiva primou por evidenciar sempre uma acérrima resistência<sup>13</sup>a “indústria cultural”, em que brotam «produtos que atraíam ou atacam a liberdade individual» (Vilar, 2000: 14). Este enunciado, assim como outras suposições suas em

---

<sup>10</sup> A música produziu recorrentemente discursos avessos ao que Adorno chamava de “ideologia dominante” e sempre mostrou grande dinâmica e plasticidade na hora de romper com esquemas artísticos

<sup>11</sup> Ideologia entendida aqui como “sociedade enquanto aparência” (Adorno, 2007a:95), pois a “indústria cultural” impõe *a priori* um forte condicionamento que «sempre reflecte a pressão económica, revela-se em todos os sectores como liberdade do sempre igual» (Horkheimer e Adorno, 2007: 73). O que impõe uma visão “falseadora” da sociedade, cabendo a teoria crítica resgatar o conceito marxista de ideologia, de forma a não deixar que esta se dilua e se converta em abstraccionismo ao serviço da instrumentalização de controlo por partes dos «interesses dos mais poderosos» (Adorno, 2007a: 95).

<sup>12</sup> Ao longo da sua vida foi tendo distintas posturas para encarar os problemas musicais, mas deambulo recorrentemente desde o significado estético como orientação social da música (Adorno, 2000).

<sup>13</sup> Adorno, refere que o grande inimigo da cultura é a standardização e a produção em série, subjugada a uma lógica de “dominação” por parte dos que controlam a actividade cultural e dos meios de difusão em massa (Horkheimer e Adorno, 2007). Para ele não existe espaço para a manifestação do diferente, tudo é subjugado à necessidade da criação de “um sistema” massificado, capaz de produzir necessidades nos consumidores para satisfação dos “poderosos executivos”, que por sua vez aniquilam tudo aquilo que não esteja previsto na sua concepção de “indústria cultural”. Refere ainda que esse poder lhes é conferido por via da técnica que é utilizada de forma a servir os reais interesses dos que detêm o poder económico sobre as sociedades. Esta lógica da “ideologia dominante” impõe para Adorno um registo de passividade e “alienação” que silencia a verdadeira manifestação artística. Como uma forte anestesia colectiva, estabelecendo para a arte uma situação “aporética” (Adorno, 1994), isto é, sem saída. Pois a verdadeira arte tem de ser revolucionária, é aquela que procura inovar, que rompe com as normativas estabelecidas desde a “indústria cultural”.

relação ao tema concreto da música careceram de rigor analítico<sup>14</sup>, e formaram assim os principais trunfos para que os seus detractores o acusem de ter «uma posição anti-empirista convicta que faz dele um esteta ferozmente anti-sociologista assim como um reducionista marxista» (Hennion, 2002: 118). Especialmente por Adorno não reconhecer que «o valor estético resulta do consenso dos participantes no mundo da arte» (Becker; 1982: 34), o que significa compartilhar as crenças que fundam os elos da acção colectiva em que se estabelece um «modelo positivo da crença como fundamento sociológico» (Hennion, 2002: 121). Esta rejeição fez com que o autor não tenha conseguido assim estabelecer um princípio de rigor, como na concepção Durkheimiana, onde se propôs uma separação do objecto artístico do admirador<sup>15</sup>. O que possibilitou que a análise da arte fosse concebida socialmente como uma inter-relação entre objecto e apreciador e assim evitar cair nos estetismos de «ler a sociedade por meio da arte, e a arte por meio da arte» (Hennion, 2002: 120).

O erro foi pensar que se pode procurar nos princípios estéticos uma possibilidade de entendimento cientificamente válido para a música no seu

*«sentido objectivamente “justo” ou de um sentido “verdadeiro” metafisicamente fundando. Aqui radica a diferença entre as ciências empíricas da acção, a Sociologia e a História, face a todas as ciências dogmáticas - Jurisprudência, Lógica, Ética e Estética - que pretendem investigar nos seus objetos o sentido “justo e “válido”» (Weber, 1997: 21).*

Mas em abono da verdade, foi graças à insistência de uma teoria estética como eixo que forçava o entendimento do social, como propunha vincadamente Adorno, que acabaram por brotar os fundamentos modernos da pesquisa na sociologia da arte. Como tentativa de uma nova possibilidade de entendimento que não estivesse sujeita à contaminação do gosto como forma de conhecimento. Tal factor possibilitou pensar em

<sup>14</sup> A respeito das debilidades de raciocínio de outro autor chave da teórica crítica acerca da relação entre sociedade e cultura, veja-se o trabalho de Lindsay Waters (1999) em que aborda a obra de Walter Benjamin. “La Peligrosa Idea de Walter Benjamin” in Puig, Luis y Talens, Jenaro (Ed.); *Las Culturas del Rock*, pp. 54-73, Pre-Textos: Valencia.

<sup>15</sup> Por isso parece sumamente relevante a observação de Pierre Bordieu (2000), ao dizer que a «música é arte pura por excelência; a música não diz nada e não tem nada que dizer» até que a sociologia a ponha a “falar”, isto é, que descodifique a interacção e a interdependência que existe entre o artista, a obra e o público através dos seus procedimentos metodológicos.

novos fundamentos metodológicos capazes de ajudar a “explorar o universo artístico” (Supicic, 1983: 85), contornando as arbitrariedades da formulação estética. E daí decorrem as desmultiplicações dos processos que possibilitam a cada ramo das artes a constituição dos seus saberes de forma diferenciada, como o da sociologia da música, a que dedicaremos de seguida uma explicação capaz de tentar evidenciar o seu processo constituinte.

## **Sociologia da Música, um saber autónomo?**

A formação do ramo musical da sociologia, como saber autónomo, foi e ainda é um processo intrincado. Devido a «ser uma disciplina recente, ainda em formação, e que não encontrou ainda o suficiente consenso para a sua própria definição», como diz Ramon Barce no prólogo dessa obra fundamental que é “Sociologia da Música” de Kurt Blaukopf (1988).

Sendo assim, temos completamente em aberto uma interessante discussão, que se encontra entrincheirada nessa noção elementar em que se reduz a sociologia da música a uma relação linear entre música e sociedade (Barce, 1988: IV). Com esta visão tão ampla da temática, tão redutora ao mesmo tempo, corremos o terrível risco de entender o próprio campo de análise num sentido tão lato que acabamos por não conseguir saber do que falamos, quando falamos de sociologia da música. Assim, teríamos de tomar «como os verdadeiros percussores da sociologia da música; Pitágoras, Platão ou mesmo Aristóteles» (Fubini, 1988: 385). Quando no fundo é herdeira de um positivismo avançado, como veremos.

A própria explicação do surgimento da sociologia da música vê-se nesse jogo conflituoso de ser reclamada por várias áreas do saber em simultâneo. Por um lado, o surgimento do saber sociológico da música como «uma modalidade mais do pensamento estético que se desenvolveu com a música» (Fubini, 1988: 385). O que fez desencadear um dos mais acalorados debates sobre os “estilos científicos” que podem afectar «as

próprias raízes do trabalho daqueles que se dedicam à sociologia da música» (Serravezza, 1983: 62).

Por isso, existe uma necessidade de introduzir uma distinção entre uma sociologia da música de carácter empírico e outro de modelo teórico especulativo. Tratam-se de dois caminhos<sup>16</sup> distintos que não se devem confundir, como nos diz Serravezza (1983: 63); o primeiro segue no trilho de «fins científicos e autónomos» e o outro orienta a sua caminhada para a «crítica e estética». Mas a tentativa de compatibilizar a sociologia com a estética, acabou por produzir uma «estranha mistura de filosofia da arte e de ciências diversas, afectada em ocasiões por um dos erros mais graves do cientismo moderno: o sociologismo» (Supicic, 1983: 85).

Este é o problema epistemológico central que a sociologia da música contínua a não saber resolver, por se encontrar ela própria no centro de um jogo complexo onde existe uma carga especulativa acentuada, pois «os problemas estéticos e sociológicos da música estão entrelaçados entre si indissolúvel e constitutivamente» (Adorno Apud Serravezza, 1983: 69). A preocupação que se deve estabelecer é de não cair num «sociologismo redutor [...] que acabou por ceder as teorias da arte que tomam em consideração os níveis institucionais, ideológicos e estéticos intermediários entre a obra e as suas condições de produção» (Vander Gucht Apud Hennion, 2002: 83).

Para ultrapassar este ponto de discórdia já que «o valor estético é um valor social» (Lalo Apud Fubini, 1988: 395), temos de tomar o sentido estético como elemento integrante do trabalho analítico da sociologia da música. Circunscrevendo-o e controlando-o através da submissão a dimensões e indicadores capazes de neutralizar a sua vertente especulativa<sup>17</sup>. Já que foram os conceitos chave da sociologia que «salvaram a obra da sua submissão estética» (Hennion, 2002: 150), quando, por ironia do destino, a sociologia da música sempre tentou métodos e procedimentos que a afastassem da sociologia mãe (Supicic, 1983).

---

<sup>16</sup> Esta distinção não é de todo original, já que o teórico Silbermann em 1909 já fizera esta mesma distinção no seio da sociologia da arte.

<sup>17</sup> A música como feito estético pouco tem que ver com teorias sociais.

Foi precisamente nos grandes escritos sociológicos que a sociologia da música encontrou o âmbito adequado para se conseguir libertar de um colete-de-forças marcadamente de cariz filosófico, que não permitia que se estabelecessem as bases para um procedimento coerente. Assim esta extensão do conhecimento sociológico que é o campo musical, deixou de perguntar pelas qualidades do objecto de arte e passou a centrar a sua análise na forma como são atribuídas essas qualidades ao objecto artístico (Hennion, 2002).

Assim, a história passou a ocupar um papel central na música, devido a ser «a primeira a colocar as questões sociológicas» (Supicic, 1983: 82). Onde a música é condicionada pela sociedade, o que implica que esta seja a expressão da própria sociedade, ela reflecte as condições sociais de onde nasce. A importância desta visão sócio-histórica foi o que alimentou de forma pioneira um sentido para a compreensão da sociologia da música, através de trabalhos biográficos que punham em evidência a importância do condicionamento sócio-histórico, onde se analisava «o músico e a sua criação musical em épocas e sociedades diversas» (Supicic, 1983: 83).

Todas estas múltiplas visões criacionistas em relação à sociologia da música fizeram (e ainda fazem) com que exista uma dificuldade acrescida em especificar no que consiste esta nova área da sociologia, o que dificultou que se instituísse categoricamente dentro da própria sociologia. Sendo considerada por muitos como uma “disciplina transitória” (Blaukopf, 1988: XVI).

Depois das condicionantes anteriores, é arriscado dizer com exactidão quando surgiu a sociologia da música, mas tudo indica que apareceu apenas na segunda metade do século XX. «Como disciplina dotada de auto conhecimento de si, que ambiciona adquirir métodos específicos de investigação e dispor de uns objectivos também específicos» (Fubini, 1988: 385).

Este facto não sucedeu apenas com a especificidade da sociologia da música, mas com toda a sociologia da arte que só a partir de 1950-60 começa a produzir um trabalho apreciável (Furió, 2000). Nessa altura já filósofos e historiadores tinham ganho vantagem sobre a análise destes temas e as suas visões eram as que prevaleciam, por isso, não é de estranhar que a sociologia da música seja uma confluência de distintas sensibilidades.

Argumento que atravessa toda a *Paixão Musical* de Antoine Hennion (2002), que considera este âmbito do saber sociológico mais devedor de uma história social do que propriamente de uma sociologia da cultura, pois cronologicamente é o sentido histórico o embrião primeiro de uma concepção do universo artístico<sup>18</sup>.

Por isso, a sociologia da música deve buscar a sua especificidade «descobrimo as dimensões sociais da música na medida em que existam» (Supicic, 1983: 86), sabendo gerir dentro de um quadro alargado de referências um conjunto de critérios assentes numa “neutralidade valorativa”, segundo a lógica weberiana. Por esse motivo, se revelou de importância extrema a aventura de Max Weber (2002) pelos domínios da música, mais propriamente no texto inacabado que encerra *Economia e Sociedade*, “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. É este autor que busca uma “objectividade do conhecimento” construindo as bases metodológicas para uma «ciência da cultura» o «gérmen para a elaboração de uma verdadeira sociologia da música» (Morató, 1983: 52). Em que o sentido sócio-histórico cobra importância vital, e que muitíssimo mais tarde regista consideráveis avanços quando retomado pelos estudos de Norbert Elias. Especialmente através de essa grande obra intitulada *Mozart: Sociologia de um Génio* (1993). Onde o autor estabelece que a racionalização<sup>19</sup> da linguagem musical é um elemento que permite uma compreensão da sociedade muito para além da própria música. Importa saber de que forma, como veremos de seguida.

## História social da música, encruzilhada de saberes

Como já foi aqui mencionado, a história da música teve a sua quota-parte de responsabilidade na formação da própria sociologia da música, embora por vezes a forma como se conseguiu a articulação entre estas duas abordagens do saber fosse marcada por alguma agitação intelectual. Quase todos os autores que se debruçaram sobre a análise

<sup>18</sup> Já no século XVI, Burney na sua *History of Music*, assim como os enciclopedistas D’Alembert, Diderot e Rosseau faziam relações entre música e sociedade (Fubini, 1988: 386).

<sup>19</sup> Para Adorno, a “categoria” de racionalização amplamente desenvolvida nos estudos Weberianos da música, são argumentos burgueses que ofuscam e querem ocultar um irracionalismo evidente que gera «uma reprodução constante da estupidez» que é imposto ideologicamente e que se «converte no absolutamente negativo, tal como a cultura industrial o planeia, produz, administra racionalmente» (Adorno, 2006:14)

sociológica da música estabelecem um confronto com a dimensão sócio- -histórica da obra musical (Supicic, 1983).

Não podemos esquecer que «inicialmente a sociologia é herdeira da filosofia da história, do pensamento político e da descrição dos feitos sociais» (Guasch, 2002: 24). Embora seguindo o seu próprio caminho sempre existiu «uma solidariedade estreita entre causalidade histórica e causalidade sociológica» (Aron, 1998: 493). A arte é, no fundo, o «exemplo privilegiado para se tratar de compreender como o Homem realiza as coisas» (Hennion, 2002: 212).

Havia como que a necessidade de uma exigência das motivações sociais nas mudanças históricas da música. Era precisamente esta motivação que fazia a distinção entre a musicologia e a sociologia da música, pois esta última «tenta compreender a produção e reprodução da música em relação com o processo de desenvolvimento histórico da sociedade humana» (Blaukopf, 1988: 5). Será uma visão integrada que consiga dotar a música de significado (Blomster, 1976) que nos conduziria a uma história social, colocando-nos perante a obra como uma experiência para a sociedade. O que nos leva a descobrir as funções e os valores sociais da música. É nesse sentido que o pensamento de Weber se revelou preponderante.

*«A grande novidade da perspectiva weberiana é a de culminar, talvez pela primeira vez, a tentativa de construir uma sociologia da música na qual a relação música sociedade não se continue vendo como uma série de condicionamentos extrínsecos, mas como uma lei formal reguladora da evolução da estrutura mais interna apresentam uma e a outra» (Fubini, 1988: 398).*

Este esforço de Max Weber foi a «primeira tentativa de análise da música que se propõe como problema» (Hennion, 2002:148), facto que se encontra patente no seu texto já anteriormente citado “os fundamentos racionais e sociológicos da música”, que pese a

deixar inacabado<sup>20</sup>, põe em evidência uma vez mais a sua vasta erudição, ao proceder a explicação da racionalização musical ocidental. Onde a

*«conversão em objecto da música não deriva de um descobrimento das suas leis profundas, gradualmente realizadas nos seus meios actuais, mas sim, ao contrário, a música afirma-se como tal, cada vez mais “naturalmente” em função do ajuste progressivo de uma série múltipla e heterogénea de pequenas racionalizações» (Hennion, 2002: 150).*

Ora, a racionalização na obra weberiana é o “domínio progressivo sobre a natureza” que faz com que seja possível uma elaboração musical como fruto de uma “atitude racional”<sup>21</sup>.

Este trabalho de Weber, para lá de ser uma reflexão pioneira da música como campo de interesse sociológico, despertou uma série de questões que podem ser encaradas como pontos de partida para interessantes trabalhos no domínio da sociologia da música<sup>22</sup>. Foi o abrir de portas a uma «sociologia racional e estrutural, que representa uma tentativa absolutamente nova e revolucionária se se compara com os outros estudos sociológicos» (Fubini, 1988: 398).

Trouxe uma nova predisposição metodológica onde «as obras e as carreiras dos indivíduos modificam as instituições próprias do mundo da arte ao mesmo tempo que são modificadas por elas» (Becker Apud Hennion, 2002:158). Algo que possa incrementar mais potencial explicativo a uma certa passividade em que incorreu a história da música,

---

<sup>20</sup> Segundo parece, na opinião de vários especialistas Weberianos, seria o início de uma vasta obra que este dedicaria ao fenómeno musical. Esta análise data do ano de 1910, mas só veria a luz do dia no ano de 1921 pela mão da sua esposa Marriane Weber. A sua leitura foi definida como difícil para leigos em terminologia musical, apesar da «sua musicologia bastante *amateur*» (Hennion, 2002:148).

<sup>21</sup> Aqui entra o conceito de harmonia, da explicação do aparecimento de determinados instrumentos musicais, que são reflexos da «conquista da superioridade técnica, e não estética, da cultura musical do Ocidente» (Serravezza, 1983:74).

<sup>22</sup> Outras questões que não estavam retratadas no texto em causa, mas que congemavam na cabeça de Weber, chegaram até nós por via do depoimento do seu amigo Paul Honigsheim. Este refere as intenções de Weber em relação a temas subordinados com música, afirmando que o autor tinha um prazer especial em conversar com os músicos, mais exactamente para «averiguar a sua formação, os seus honorários, a sua reforma e outros assuntos relacionados com os seus interesses sociológicos» (Honigsheim, 1977: 86). Ou seja, de perceber o tipo social que é o músico, devido às características do “campo social específico” onde estes se movimentam: o campo artístico (Firmino da Costa, 1992: 42).

que se transformou num caso sequencial de nomes de compositores onde ficam de lado as interpretações da “manifestação musical”, como diz Schaeffner (1932).

Ora, a questão teria de ser recolocada, como assinala Bontinck (1994), como uma abrangente encruzilhada de saberes que é uma «dependência material no que diz respeito à ciência musicológica – em especial à história da música, à história social da música e à etnomusicologia – o que lhe confere um carácter específico em relação a outros campos da Sociologia» (Supicic, 1983: 96).

Por isso a história da arte fez sociologia sem saber, como referiu Hennion, e isso é claramente válido para o campo musical. «A Sociologia da música parte do conhecimento que as condicionantes sociais, políticos e económicos não só influenciam e enfeitam a actividade musical, mas que determinam a sua mais íntima essência» (Blaukopf, 1988: 9).

O que nos faz ponderar que pensar a música no enquadramento sociológico é buscar um sentido de unidade perante uma amplitude de conhecimentos, configurados desde a complexidade de influências tão várias e distintas. Esse é o principal desafio que tem por diante a própria sociologia da música.

## **Últimos desafios, agora e como no principio; para onde vai a sociologia da música?**

A modo de resumo, a questão de fundo é: Como se pode processar então uma investigação com carácter de rigor por parte de uma sociologia da música? Para Ivo Supicic, um dos mais importantes musicólogos contemporâneos, o caminho a seguir na investigação é que se faça ao nível dos

*«acontecimentos musicais e sociais concretos que, por si sós, uma vez reunidos e classificados, podem dar lugar a conclusões verdadeiramente sociológicas. As relações que se concebam correctamente entre a história da música e a sociologia da música*

*não podem conduzir a uma exclusão recíproca de estas duas disciplinas mas bem, a sua contemporaneidade» (Supicic Apud Fubini, 1988: 396).*

É com este sentido que a análise sociológica tem de trilhar o seu trajecto de investigação, centrando a sua abordagem na descodificação de feitos concretos do domínio da música, sendo suportada pela história social que «se encarrega de dar à sociologia os factos que precise» (Hennion, 2002: 134). Desta forma é provável que se consigam explicações mais fundamentadas, o que devera contribuir para o alcançar de um maior rigor nos estudos sociais da música. Tudo isto para tentar superar as pseudo análises, obstinadas em entender somente a música pela música, como recorrentemente fez a estética musical<sup>23</sup>.

Ou seja, uma análise sociológica da música com pretensão de se poder validar empiricamente tem de recorrer a procedimentos metodológicos já assentados, em que «a construção conceptual da sociologia vai buscar o seu material, como paradigmas, muito essencialmente se bem que não de modo exclusivo, às realidades da acção, igualmente relevantes sob o ponto de vista da história» (Weber, 1997: 38).

Tentando assim controlar as interferências dos dois principais factores que têm vindo a provocar turbulência na possibilidade de um pensamento próprio da sociologia na área da musica. Por uma lado devido as teorizações carregadas de fortes elementos ideológicos, em especial desde a posição adorniana, que teve forte influencia na forma de se pensar este tema. «Em que a música não é ideologia meramente enquanto meio imediato de dominação, se não também manifestação da falsa consciência, como superficialização e harmonização dos opostos» (Adorno, 2006:11). O que impôs inegavelmente uma visão doutrinaria que viciava *a priori* a forma de olhar a questão social da música, não existindo um esforço que permitisse equacionar a separação entre *juízos de valores* e *juízos científicos*. É necessário portanto caminhar no sentido de um «empirismo rigoroso e isento de qualquer hipotética ideologia» (Fubini, 1988: 396).

---

<sup>23</sup> Que abriu o precedente e fez de certa forma “escola” para que a explicação pós-moderna encontra-se terreno fértil para continuar através da via da (des) construção a dar sequencia as suas imprecisões.

Por outro lado, as abordagens da estética<sup>24</sup> que primaram por ser entendidas maioritariamente como questões de gosto, carecendo nitidamente de indicadores capazes de proceder ao seu “objectivar”. Para que se possa estabelecer uma “compreensão” deste elemento no seio de uma sociologia da música o enquadramento que nos parece mais apropriado é o da dupla subjectividade. Em que o investigador tome consciência de si mesmo como ser subjectivo no seu processo de análise. Assumindo que necessita de procedimentos claros e bem definidos (métodos e técnicas) capazes de estabelecerem mecanismos que ponham a subjectividade do sujeito observável (o colectivo) a “falar” e não a sua. Para que o resultado do seu trabalho seja uma leitura sociológica fundamentada, com evidências passíveis de sustentação, em que a música se mostra como entendimento empírico do social e não como o seu próprio entendimento. Ou seja, a sociologia da música carece de por em pratica os procedimentos metodológicos que sempre adiou, pelos motivos e contingências descritas.

## Bibliografia

- ABREU, Paula (2000). “Práticas e consumos de música (s): Ilustrações sobre alguns novos contextos da prática cultural” in *Revista Critica de Ciências Sociais*, Nº 56, pp. 123-147.
- ADORNO, Theodor (1994). *La Dialéctica de la Ilustración*, Trotta: Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Sobre la Música*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (2006a). *Teoria Estética*, Edições 70: Lisboa.
- \_\_\_\_\_. (2006b). *Escritos Musicales I-III*, Akal: Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2007a). “Critica Cultural e sociedade” in Adorno, Theodor; *Indústria Cultural*, pp. 75-102, Paz e Terra: São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (2007b). “Tempo Livre” in Adorno, Theodor; *Indústria Cultural*, pp. 103-117, Paz e Terra: São Paulo.

---

<sup>24</sup> Ora, por isso, a principal preocupação de um dos precursores da sociologia da música, o alemão Max Weber, foi ausentar da sua produção intelectual «toda a consideração do valor estético da música» (Fubini, 1988: 398), com o intuito de estabelecer que a sua sociologia da música fosse denominada de científica.



- ARON, Raymond (1998). *As Etapas do Pensamento Sociológico*, Publicações Dom Quixote: Lisboa.
- BARCE, Ramón (1988). “Prólogo” in Blaukopf, Kurt; *Sociologia de la Musica*, Real Musical: Madrid.
- BECKER, Howard (1984). *Art Worlds*, University of California Press: London.
- BLAUKOPF, Kurt (1988). *Sociología de la Música*, Real Musical: Madrid.
- BLOMSTER, Wes (1976). “Sociology of Music: Adorno and Beyond” in *Telos*, Nº 28, pp. 81-112.
- BONTINCK, Irmgard (1994). “Mass Media and New Types of Youth Music. Methodological and terminological Problems” in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 25, No. 1/2, pp. 165-174.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *La Distinción. Criterios y Bases Sociales del Gusto*, Taurus: Madrid.
- ELIAS, Norbert (1993). *Mozart: Sociología de um Génio*, ASA: Porto.
- FIRMINO DA COSTA, António (1992). *O Que é - Sociologia*, Difusão Cultural: Lisboa.
- FRADIQUE, Teresa (2003). *Fixar o Movimento: Representações da música rap em Portugal*, Publicações Dom Quixote: Lisboa.
- FUBINI, Enrico (1988). “La Estética y la Sociología de la Música” in Fubini, Enrico; *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Cap. XV, Alianza Editorial.
- FURIÓ, Vicenç (2000). *Sociología del Arte*, Cátedra: Madrid.
- GUASCH, Óscar (2002). *Observación Participante*, CIS: Madrid.
- GUILLOT, Eduardo (1997). *Historia del Rock*, Editorial la Mascara: Valencia.
- HENNION, Antoine (2002). *La Pasión Musical*, Paidós: Barcelona.
- HONIGSHEIM, Paul (1977). *Max Weber*, Paidós: Barcelona.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor (2007). “A Indústria Cultural. O Iluminismo como mistificação das Massas” in Adorno, Theodor; *Indústria Cultural*, pp. 7-74, Paz e Terra: São Paulo.



- MORATÓ, Arturo (1983). "La Trascendencia Teórica de la sociología de la Música. El caso de Max Weber" *in Revista de Sociología (U.A.B.), Sociología de la Música, N° 29*, pp. 9-61.
- ROMERO, Ricardo (1980). "La reconstrucción del materialismo histórico de Jürgen Habermas" *in REIS, N° 12*, pp. 117-139.
- SCHAEFFNER, André (1932). "D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique" *in Revue Musicale, Vol. 10-11*, pp. 215-31.
- SERRAVEZZA, Antonio (1983). "Las Tradiciones Especulativas de la Sociología de la Música y la Estética" *in Revista de Sociología (U.A.B.), Sociología de la Música, N° 29*, pp. 62-78.
- SILBERMANN, Alphons (1963). *The Sociology of Music*, Routledge: Londres.
- SUPICIC, Ivo (1983). "Sociología Musical e Historia Social de la Música" *in Revista de Sociología (U.A.B.), Sociología de la Música, N° 29*, pp. 79-108.
- MORSS, Susan (1981). *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI: México.
- VILAR, Gerard (2000). "Introducción" *in* Adorno, Theodor; *Sobre la Música*, Paidós: Barcelona.
- WATERS, Lindsay (1999). "La Peligrosa Idea de Walter Benjamin" *in* Puig, Luis y Talens, Jenaro (Ed.); *Las Culturas del Rock*, pp. 54-73, Pre-Textos: Valencia.
- WEBER, Max (1997). *Conceitos Sociológicos Fundamentais*, Edições 70: Lisboa
- \_\_\_\_\_. (2002). *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica: Madrid.

## **Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios**

Maria Sílvia Betti<sup>25</sup>

**Resumo:** Este artigo introduz elementos para um debate sobre a circulação de alguns dos principais trabalhos de críticos teatrais norte-americanos e de língua inglesa traduzidos e publicados no Brasil entre 1965 e os meados da década de 1970.

**Abstract:** This article introduces elements for a debate about the circulation of some of the main works of critical theatrical North American and of English language translated and published in Brazil between 1965 and the middles of the decade of 1970.

O período compreendido entre meados dos anos 1960 e o início da década de 1970 caracterizou-se, no setor editorial brasileiro, pela introdução de um grande número de obras ligadas à dramaturgia e ao pensamento da crítica teatral européia e norteamericana. O teatro encontrava-se na linha de frente do debate cultural e político da época no país, e um número significativo de trabalhos de críticos norte-americanos já consagrados ou em processo de consagração nos Estados Unidos foram traduzidos para o português ao longo desse período e passaram a circular no país: entre eles, obras de Stark Young (“O Teatro”, de 1963), Eric Bentley (“A Experiência Viva do Teatro”, 1967, e “Teatro Engajado”, 1969), John Gassner (“Mestres do Teatro” I e II, 1965. e “Rumos do Teatro”, 1965), Robert Brustein (“Teatro de Protesto”, 1967) e Martin Gottfried (“Teatro Dividido. A cena norte-americana no pós guerra”, 1970), entre outros, tiveram ampla veiculação, para os padrões da época, tendo sido lançados por editoras expressivas do eixo Rio-São Paulo e em sucessivas reedições nos anos subsequentes.

Desde o segundo pós-guerra o interesse dos brasileiros pelo teatro norteamericano moderno vinha crescendo significativamente. Grande parte desse interesse havia sido motivado pelas próprias transformações verificadas no contexto socioeconômico do país: a transição ainda recente de um passado agrário e provinciano para um presente urbano e

---

<sup>25</sup> Professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês.

industrializado havia tornado familiares aos brasileiros as questões do chamado *American Way of Life*, abordadas por Arthur Miller em “Morte de um Caixeiro Viajante” e por Tennessee Williams em “Um Bonde Chamado Desejo”.

Sintomaticamente esses trabalhos haviam sido tomados como modelos de uma dramaturgia moderna dentro dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo, no fim dos anos 1950. No tocante à interpretação, particularmente, o ponto de referência, nos laboratórios de Interpretação do Arena, era o trabalho realizado no Actors’ Studio, de Nova Iorque, onde Augusto Boal havia estagiado pouco tempo antes de retornar ao Brasil.

Para os jovens diretores e atores do Arena, a questão crucial que se colocava era a procurar uma forma de expressão que possibilitasse tratar das questões concretas do país naquele momento, permitindo também abordar as relações afetivas e profissionais dentro de um capitalismo já competitivo e alienante, e a cooptação do cidadão comum por uma ideologia que endossava a sua exploração e mascarava sua percepção crítica da sociedade em que vivia.

A tomada do drama norte-americano moderno como modelo para o teatro brasileiro coincidiu, historicamente falando, com o momento em que também se travava contato, paralelamente, com as concepções épicas de Bertolt Brecht: 1958, ano da montagem de “Eles não usam Black-tie” de Gianfrancesco Guarnieri no Teatro de Arena, foi também o ano da primeira montagem profissional de um texto brechtiano, “A Alma Boa de Set-Suan”, traduzido por Geir Campos e dirigido por Flaminio Bollini Cerri em montagem da Companhia Maria della Costa.

O final dos anos 1950 havia assinalado, simultaneamente, o início de uma circulação crescente dos escritos teóricos de Bertolt Brecht, disponíveis em edições importadas traduzidas para o espanhol e para o francês. O surgimento dessas publicações havia ampliado consideravelmente o contato com as concepções brechtianas, e aumentado o interesse pelas novas possibilidades de trabalho dramático e cênico que elas possibilitavam.

Tanto o drama norte-americano do segundo pós guerra como o teatro épico de Bertolt Brecht viriam a desencadear desdobramentos extremamente importantes no teatro

brasileiro da década seguinte: o drama norte-americano influenciou a escritura dramática de autores como Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri. O teatro épico de Brecht, por outro lado, produziu um crescente interesse pelo sentido politicamente transformador do teatro, e se colocou como um dos pontos norteadores da produção teatral do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), dos espetáculos da série “Arena conta...” (que se iniciaria em 1966) e de grande parte da produção dramática da segunda metade dos anos 1960, com destaque para os trabalhos de Jorge Andrade, Vianinha e Guarnieri.

Embora o segundo pós-guerra tenha sido o momento do grande influxo de dramaturgia norte-americana no Brasil, a circulação do pensamento crítico norteamericano só viria a ocorrer anos mais tarde, após a ampliação do mercado editorial e a publicação de trabalhos críticos traduzidos para a língua portuguesa. Para que isso ocorresse foi preciso primeiro que se constituísse, progressivamente, um público que se interessasse por ele e que se mostrasse não apenas afeito ao teatro, mas ávido de atualização crítica em relação a ele.

Entre o final dos anos 1940 (quando se registraram as primeiras encenações nacionais de peças de Miller e de Williams) e o início da veiculação da crítica norteamericana no Brasil, inúmeras transformações ocorreram tanto na seara cultural e política norte-americana como na brasileira.

Do lado norte-americano aproximava-se, com os primeiros anos da década de 1960, o momento de articulação artística e política da contracultura: o teatro de *off Broadway*, originalmente contraposto ao grande sistema empresarial da Broadway, havia se degenerado em trampolim de ingresso de grupos e de dramaturgos no próprio esquema que, em sua origem, procurava criticar.

A aparição de um novo movimento voltado a uma forma alternativa de criação teatral havia feito surgir em Nova Iorque, grande centro teatral dos Estados Unidos, uma efervescente área periférica identificada como *off off Broadway*. Atravessava-se, nessa fase, um período de aglutinação de forças políticas em prol da luta pelos direitos civis, e toda uma série de transformações sociais e culturais ganhava forma através da ascensão das canções de protesto, das passeatas e *sit-ins*, dos *happenings* e *performances* e de

uma indústria de massas onde lazer e cultura se intercambiavam sob a forma de ícones num mundo visto, cada vez mais, como fragmentado, repleto de mercadorias e de imagens fetichizadas.

Nesse contexto emergiam com força crescente perspectivas de trabalho teatral que vinham romper com as estruturas convencionais da forma dramática e do teatro institucionalizado. Críticos e teóricos passaram a ver-se diante de um conjunto de elementos historicamente novo e ainda pouco reconhecível ou identificável enquanto campo de trabalho e de reflexão sobre dramaturgia e encenações.

Veteranos da crítica como Eric Bentley e John Gassner passaram, diante de tudo isso, a ter de enfrentar uma dupla tarefa: por um lado, a de empreender uma síntese das grandes questões do teatro a partir de uma perspectiva norte-americana, e por outro, a de inventariar as novas formas dramáticas que surgiam e se desenvolviam em solo teatral norte-americano, dialogando diretamente com os mais importantes episódios históricos da época, como a Marcha dos Direitos Civis em Washington, o movimento de repúdio ao envolvimento norte-americano na guerra do Vietnã e a ascensão dos movimentos alternativos de cultura e arte.

Esse contexto cultural, no qual são escritas obras como “A Experiência Viva do Teatro”, de Bentley, ou “O Teatro Engajado”, de Gassner, é já bastante diverso daquele onde emergira a dramaturgia norte-americana do segundo pós-guerra, quando Miller e Williams haviam criado as obras que os elevaram à condição de celebridades do mundo teatral norte-americano.

No debate que se desenvolvia sobre o teatro nos Estados Unidos nesse momento (o início dos anos 1960), o aspecto que se colocava com cada vez mais intensidade era o do abalo das formas institucionalizadas de se fazer teatro, tanto no que diz respeito à dramaturgia como à encenação. A cultura *beat*, o movimento de contracultura e o surgimento de formas alternativas de pensar a própria prática artística haviam há muito começado a fazer sentir seus efeitos no setor teatral. Era natural, portanto, que nas entrelinhas dos trabalhos críticos escritos nessa fase surgissem questões diversas das suscitadas no segundo pós-guerra com os trabalhos críticos sobre a dramaturgia de Miller e Williams.

Sob o ângulo brasileiro da questão, é necessário dizer que a absorção dessas obras críticas e teóricas norte-americanas pelo mercado editorial nacional só ocorreu anos após as primeiras encenações da geração norte-americana do segundo pós-guerra, e como resultado direto do interesse que elas haviam suscitado.

Tratava-se, antes de mais nada, de um processo de atualização cultural, já que em larga medida a crítica brasileira tendia a reproduzir aqui os parâmetros de discussão das montagens de Williams e Miller (entre outros) no contexto original. Um desejo crescente de estimular e aprofundar o debate da produção teatral parecia a contrapartida natural do florescimento observado na dramaturgia nacional no fim dos anos 1950. A geração constituída por Décio de Almeida Prado, Delmiro Gonçalves e Patrícia Galvão, entre outros, dava ao exercício da crítica uma estatura que ela nunca havia tido até então, e o espaço concedido a ela nos jornais era uma importante frente de reflexão sobre o teatro.

Tal como no contexto norte-americano, o olhar dos críticos tendia a recair sobre os recursos de caracterização das personagens, considerada a grande marca modernizadora, seja no que se refere à interpretação dos atores, seja no que diz respeito à concepção dramática.

Com isso estimulava-se ainda mais, no Brasil, o interesse pelo que se convencionara chamar de “realismo psicológico”, conceito que se acreditava resumir a essência do estilo norte-americano de teatro e dramaturgia.

Como aponta Iná Camargo Costa (COSTA, I. *Panorama do Rio Vermelho. Ensaios sobre Teatro Norte-americano moderno*, São Paulo 2000) em seu estudo sobre teatro norte-americano moderno, a crítica norte-americana hegemônica tendeu sempre a dedicar grande parte de sua atenção ao debate de elementos autobiográficos na dramaturgia, valorizando na análise a caracterização dos conflitos individuais. Com isso ficavam postas de lado as rupturas com a forma dramática e a existência um pensamento crítico em relação ao *establishment* capitalista norte-americano (observáveis nos trabalhos de Eugene O’Neill, de Tennessee Williams e de Arthur Miller) Essas características foram amplamente reproduzidas nas críticas nacionais de peças desses autores, e rapidamente se institucionalizaram como visões aceitas e comprovadas acerca da dramaturgia norte-americana moderna.

Esse era, em linhas gerais, o contexto da recepção nacional do teatro norte-americano no momento em que se iniciou a circulação de obras críticas de autores norte-americanos dedicados ao teatro, a partir de meados dos anos 1960.

O interesse editorial pela produção dos críticos teatrais norte-americanos e de língua inglesa evidenciou-se, no Brasil, através de uma série expressiva de lançamentos: “O Teatro”, de Stark Young (1963), “A Evolução do Sentido do Teatro”, de Francis Fergusson (1964), “Rumos do Teatro”, de John Gassner (1965), “O Teatro de Protesto”, de Robert Brustein (1968), “O Teatro do Absurdo”, de Martin Esslin<sup>26</sup> (1968), “Formas da Literatura Dramática”, de Ronald Peacock (1968), “Metateatro” de Lionel Abel (1968), “O Teatro Engajado” e “O Teatro de Brecht”, de Eric Bentley (1969) e “O Teatro Dividido. A cena norte-americana no pós guerra”, de Martin Gottfried, (1969).<sup>27</sup>

Se no Brasil dos anos 1950 Augusto Boal havia sido o grande estimulador do interesse pelo pensamento teórico ligado ao teatro norte-americano<sup>28</sup>, no contexto dos anos 1960 foi o jornalista Paulo Francis um dos principais responsáveis pela introdução e apresentação editorial de trabalhos críticos norte-americanos até então inéditos em língua portuguesa. Francis, que havia feito parte de seus estudos nos Estados Unidos, havia chegado a cogitar sobre a realização de um projeto de mestrado sobre teatro na Universidade de Columbia, e tinha grande familiaridade não apenas com a literatura dramática em geral, mas com a produção dramatúrgica e ensaística norte-americana em particular.

Sua atuação no jornalismo político e cultural permitiu que ele se constituísse no responsável pela apresentação ou prefácio de grande parte dos trabalhos. É oportuno lembrar que, no final da década de 1950, Francis, egresso do Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno, havia chegado a ensaiar uma carreira de diretor teatral, tendo dirigido “Pedro Mico”, de Antonio Callado, em 1957. Lembre-se também que em seu

---

<sup>26</sup> Martin Esslin era nascido na Hungria, mas teve toda a sua formação e parte de atuação crítica desenvolvida na Inglaterra. Após permanecer à frente do Serviço de Radio Drama da BBC entre 1963 e 1977, ele passou a atuar como professor visitante na Florida State University e na Stanford University, nos Estados Unidos.

<sup>27</sup> As datas referem-se à publicação dos títulos no Brasil.

<sup>28</sup> Augusto Boal tomou como base para o trabalho que desenvolveu inicialmente no Teatro de Arena de São Paulo o trabalho interpretativo do Actor's Studio de Nova Iorque, onde realizara seus estudos no início da década de 50.

início de carreira como crítico ele havia se colocado como entusiasmado defensor do ideário nacionalista do Teatro de Arena de São Paulo, o que indica de sua parte, um desejo implícito de renovação da dramaturgia e do pensamento teatral no Brasil.

Se é verdade que o jornalista posteriormente reviu o posicionamento desse período e passou a formular críticas acerbas à politização do teatro postulada por Guarnieri, Vianinha e Boal, é verdade também que, em larga medida, essas críticas visavam mais diretamente o que ele julgava serem a imaturidade política e a falta de aprofundamento artístico dos trabalhos, e não a existência de uma visada política inerente ao trabalho teatral.

Não é improvável que muitos dos títulos lançados nesse período tenham sido frutos de sugestões de Paulo Francis (principalmente no que se refere à Coleção Teatro da Editora Zahar, do Rio de Janeiro). Os lançamentos procuravam responder, nesse momento, à demanda provinda de um público leitor universitário, sintonizado com o teatro e desejoso de atualização crítica por parâmetros outros que não os introduzidos pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e pela EAD (Escola de Arte Dramática), onde vigorara sempre um padrão europeu e marcadamente francês.

Estava-se agora em pleno pós golpe de 1964, período que era, precisamente, o mesmo em que as primeiras traduções de textos brechtianos começaram, finalmente, a circular em traduções nacionais de forma mais continuada.

O regime militar havia cortado pela raiz todo um movimento de debate em torno da popularização da cultura, de suas perspectivas e de suas implicações políticas. O setor teatral, que antes tivera função crucial em toda a efervescência cultural e política em curso, havia sido sem dúvida o mais duramente prejudicado, tanto pela implantação da censura política de espetáculos como pela supressão sumária de todo um trabalho de teatro praticado pelo CPC da UNE, com uma produção diária e contínua de esquetes de caráter agitativo destinados a apresentações em espaços não convencionais.

Rapidamente, após o golpe, procurou-se organizar uma articulação cultural de resistência contra o autoritarismo. Um ativíssimo circuito artístico de esquerda emergiu a partir do show “Opinião” (que estreou em dezembro de 1964) e da fundação do grupo teatral de mesmo nome (em 1965), e imediatamente recolocaram-se as questões cruciais

do debate anteriormente interrompido, acrescidas, no novo contexto, do desafio de continuar a auto-crítica do trabalho truncado e de construir formas de atuação e criação dentro das novas condições.

O desejo de aprofundamento crítico e artístico era grande, e favorável portanto à procura de novas referências, tanto no setor ligado à pesquisa prática de um teatro épico, como em outro, paralelo, preocupado em promover a discussão das manifestações teatrais dentro de uma perspectiva histórico-crítica. O mercado editorial procurava atender a ambas as demandas, produzindo conjuntos de lançamentos tanto de um lado (o do teatro e dos escritos teóricos de Bertolt Brecht) como do outro (o dos trabalhos críticos norte-americanos voltados a diferentes aspectos do teatro e da dramaturgia contemporâneos).

Muito sintomaticamente a Coleção Teatro, da editora Zahar, foi inaugurada em 1967 com “O Teatro de Brecht” de John Willett, lançamento paralelo ao de “Teatro Dialético” de Brecht pela editora Civilização Brasileira em coleção intitulada Teatro Hoje, organizada por Dias Gomes. Também da Civilização Brasileira eram três outras obras de Brecht lançadas no ano anterior (1966): a “Breve Antologia”, “Poemas e Canções”, e a peça teatral “O Senhor Puntilla e seu criado Matti”.

Dirigida por Ênio Silveira, a Civilização Brasileira tinha duplos laços com o movimento cultural ligado ao CPC da UNE no pré-64: Ênio, intelectual ligado ao PCB, havia sido o editor responsável pela série de folhetos de poesia intitulada “Violão de Rua”, e acompanhara de perto, no setor teatral do movimento, a importância crescente das formulações de Brecht dentro do debate sobre as perspectivas de trabalho em andamento; Dias Gomes, por outro lado, também ligado ao PCB de longa data, era, com Oduvaldo Vianna Filho, um dos nomes centrais do grupo Opinião, onde intelectuais provindos do setor de teatro do CPC (como o próprio Vianinha, João das Neves e Paulo Pontes) haviam se rearticulado após o golpe.

A linha editorial foi explicitada na primeira orelha do volume inicial sob o título “*Pode o teatro transformar o mundo?*”, assinado pelo próprio Dias Gomes:

*“Os filósofos até então apenas interpretaram o mundo; trata-se agora de transformá-lo.” Isto escreveu Karl Marx, em sua famosa tese sobre Feuerbach, postulando para a*

*Filosofia uma atitude nova. Um século depois, outro alemão, Bertolt Brecht - e não por acaso - proporia algo semelhante para o Teatro: não apenas a purificação pela catarse aristotélica, mas a transformação pela consciência.*

A idéia de um caráter urgente e ao mesmo tempo polêmico do trabalho lançado é assumida por Dias Gomes no trecho final desse mesmo texto, que se estende até a segunda orelha do volume:

*Sua publicação ocorre oportunamente, quando Brecht se torna um dos autores mais representados e menos compreendidos no Brasil. Esperamos que contribua para dirimir*

*dúvidas e eliminar equívocos.*

*Talvez o Teatro não possa, realmente, transformar o mundo; mas, através dele, podemos,*

*sem dúvida transmitir a consciência da necessidade de transformá-lo. E ao contrário do que julgam os que defendem para a arte uma atitude irresponsável perante a História, isto não constitui um abastardamento, mas o reconhecimento de um humanismo sem o qual ela carece de qualquer sentido.*

“O Teatro de Brecht visto de oito aspectos”, de John Willett, volume inaugural da coleção lançada paralelamente pela editora Zahar, procura, no texto da primeira orelha, empreender uma breve descrição do livro e contextualizar o trabalho brechtiano. Segue-se, em texto não assinado, uma súmula dos objetivos da coleção e a menção aos trabalhos a serem lançados a seguir:

*“O Teatro de Brecht” inaugura a coleção Teatro desta Editora, cujo objetivo é oferecer ao leitor de língua portuguesa as mais significativas análises da cena*

contemporânea, assim como do teatro de outros períodos, quando criticados de maneira relevante para o nosso tempo. Seguem-se “O Teatro de Revolta”<sup>29</sup>, de Robert Brustein, “A Experiência Viva do Teatro”, de Eric Bentley, e “O Teatro do Absurdo”, de Martin Esslin.

O texto de apresentação, a que Paulo Francis dá o título de “O Brecht de Willett”, situa o dramaturgo alemão numa linhagem de trabalho que se liga diretamente a Bernard Shaw e a Sean O’Casey, colocando o dramaturgo alemão como referência obrigatória para o entendimento do trabalho de John Osborne, Max Frisch e Peter Weiss. A idéia da dialética como articuladora de uma estrutura de pensamento e de uma prática transformadora desaparece em prol de uma visão do trabalho de Brecht como

*“única barreira cultural ao domínio do palco por anti-realistas como Beckett, Pinter e Ionesco.”* (FRANCIS, Paulo. “O Brecht de Willett”, in WILLETT, John, 1967).

Embora faça os elogios introdutórios de praxe ao livro que apresenta, Francis permite-se discordar do postulado central que o fundamenta, e denuncia sem rodeios a estratégia adotada por John Willett, de estabelecer uma distinção entre o Brecht artista, que valoriza, e o político, que despreza:

*É uma forma de tornar o dramaturgo aceitável para o público americano sem ferir-lhe os*

*preconceitos contra tudo o que tenha origem comunista.* (FRANCIS, Paulo. “O Brecht de Willett”, in WILLETT, John, 1967).

O reconhecimento do componente político do trabalho brechtiano não estimula, da parte de Francis, o menor desejo de estender o debate para além do campo da estética teatral em sentido estrito:

---

<sup>29</sup> A tradução viria a ser lançada com a substituição do termo original “revolt” por “protesto”.

[.....] *O teatro de Brecht é político até a medula, por assim dizer, e a abjeção a que ele se deixou conduzir, às vezes, como indivíduo, pelo estalinismo, não significa que [não] estejamos diante de um grande dramaturgo, apesar de comunista. Brecht fundiu política e teatro como ninguém antes dele. Ficou na história do teatro por ser um grande dramaturgo, e nada mais, mas sua política é uma componente inextricável dessa grandeza. E Willett não me parece intelectualmente equipado para discutir o problema que levantou, a relação entre as convicções pessoais de um artista e sua obra.* (FRANCIS, Paulo. “O Brecht de Willett”, in WILLETT, John, 1967).

Os méritos principais do livro de Willett parecem-lhe ser os de “*salvar Brecht dos sectários que o apregoam como um mero propagandista do comunismo*” e “*tornar clara a complexidade da visão brechtiana, impossível de caber em nichos ideológicos, atraente e acessível ao leitor civilizado de todas as tendências políticas, exceto, naturalmente, o bestialógico fascista.*” (FRANCIS, Paulo. “O Brecht de Willett”, in WILLETT, John. 1967).

A discussão sobre o teatro de Brecht teria outro desdobramento extraído do contexto crítico de língua inglesa: em 1979, já em plena fase de rescaldo da ditadura, a editora Zahar lançaria “Brecht: dos males o menor”, primeiro livro de Martin Esslin escrito vinte anos antes com o intuito de apresentar uma visão de conjunto do trabalho do dramaturgo alemão.

Em “Polêmica Interminável”, texto que escreveu em 1969 como apresentação de “O Teatro Engajado”, de Eric Bentley, Francis fazia referências à “*arena política da qual hoje temos que participar, pois as feras já não respeitam sequer as arquibancadas*”. (FRANCIS, Paulo, in BENTLEY, Eric, 1969.) Estabelecendo uma relação entre o debate sobre teatro e política (que chama de “*tema que não nos abandona*”), Francis deixava explícita sua crítica ao “*ingresso em massa de ideólogos marxistas na crítica estética*”. (FRANCIS, Paulo, “Polêmica Interminável”, in BENTLEY, Eric. 1969).

O paralelismo dos lançamentos das duas coleções não ia, como se pode constatar, além da coincidência do tema (teatro épico) estrategicamente escolhido para os respectivos volumes inaugurais. Apesar disso, alguns dados diferenciais começam a se fazer sentir no que diz respeito à recepção dos trabalhos críticos norte-americanos. Os textos de apresentação escritos por Paulo Francis para a Coleção Teatro são bastante ilustrativos nesse sentido, e chamam a atenção por detectarem e valorizarem uma série de idéias bastante diversas daquelas que, até então, se acreditava serem inseparáveis do pensamento teatral nos Estados Unidos.

“A Arte da Dramaturgia”, texto escrito como apresentação de “A Experiência Viva do Teatro”, de Eric Bentley, fornece os mais expressivos exemplos nesse sentido: chama a atenção o elogio feito por Francis ao anti-realismo e ao teatralismo do crítico, e a

valorização do resgate de gêneros considerados desacreditados como o melodrama e a farsa.

“O Teatro”, de Stark Young, traduzido para o português em 1963, e “Evolução do Sentido do Teatro”, de Francis Fergusson, traduzido em 1964, abriram a série de sucessivos lançamentos de trabalhos críticos aqui mencionados. O livro de Fergusson, particularmente, serviu de prenúncio de características que se repetiriam em vários outros títulos nos anos seguintes: o autor tinha formação acadêmica, experiência crítica em periódicos mais próximos ao pensamento da esquerda, (como *The Partisan Review*), e uma base de trabalho que remontava ao *American Laboratory Theater*, matriz norte-americana do sistema stanislavskiano orientado por Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya (Boleslavsky e Ouspenskaya, provindos do Teatro de Arte de Moscou, haviam sido discípulos de Stanislavsky. Radicados nos Estados Unidos no início dos anos 1920, ministraram oficinas no *American Laboratory Theater*, um dos ancestrais do *Actor’s Studio*)

Dentro do intuito historicista que embasava seu trabalho, Fergusson concebia as transformações artísticas do teatro como resultantes de um processo linear de “evolução”. Se por um lado essa abordagem de caráter positivista tornava mais “fácil” esboçar uma visão abrangente das estéticas teatrais ao longo da história, ela obscurecia

consideravelmente o mapeamento das questões do teatro contemporâneo pelo fato de apresentá-las todas como invariáveis “superações” de estéticas e teorias anteriores.

Esse mesmo caráter “evolutivo” está presente na abordagem de “Metateatro. Uma visão nova da forma dramática”, de Lionel Abel, cuja tradução foi lançada em 1968. Abel foi dramaturgo e crítico (tendo também atuado na *Partisan Review*) e seu trabalho apoiava-se na procura de uma forma filosófica para o drama. No texto de apresentação do volume Paulo Francis ressaltava o interesse do estudo formal realizado pelo autor sobre a transição do mundo da tragédia para a época moderna.

“Formas da Literatura Dramática”, de Ronald Peacock (professor inglês da Universidade de Manchester) enfrentou o desafio de lidar com a perspectiva histórica de maneira diversa da realizada por Fergusson e por Abel. Paulo Francis, que procurou sintetizar o pensamento de Peacock, alertou para o fato de que o “superformalismo” do autor podia criar atritos com o pensamento teatral de linha marxista, que considerava dominante no Brasil, mas tratou de adiantar que a defesa que Peacock fazia de uma autonomia para a obra de arte, tinha a função precípua de valorizar na obra os aspectos de conteúdo construídos e determinados pela forma específica em questão.

Esse seria, para Paulo Francis, o tema de Peacock e ao mesmo tempo, o seu grande mérito dentro do debate teatral da época no contexto brasileiro: ao concentrar-se nos aspectos estruturais, o trabalho do autor representaria a opção por um método capaz de detectar, por exemplo, o componente estético que conferia eficácia à experiência teatral de Bertolt Brecht. Ao contrário de Fergusson, que atrelava as análises ao fio diacrônico e determinista do princípio evolutivo, Peacock esboçava uma perspectiva analítica que parecia apresentar afinidades com a postulada por Peter Szondi em “Teoria do Drama Moderno”, cuja versão final (ainda não conhecida no Brasil nesse período) datava de 1963.

A preocupação em fomentar uma visão sistemática e atualizada das grandes questões do teatro não decorria, porém, unicamente das iniciativas de Paulo Francis e a sua ligação com o teatro. Em apresentação de um dos volumes da Coleção de Teatro da editora Zahar, o texto da segunda orelha anunciava ao público a sua intenção e tecia em seguida as suas reflexões a respeito do teatro no contexto contemporâneo:

*“[...] dar ao público brasileiro as mais significativas correntes do teatro moderno, cuja riqueza de idéias é um dos fenômenos mais curiosos da década de 1960, pois em 1950 supunhase que o palco se tornasse um mero apêndice das técnicas do filme e da televisão. Precisamente o oposto ocorreu: o palco moderno torna-se o púlpito das mais fascinantes discussões éticas, filosóficas e sociológicas dos dias atuais, e continuaria a ser uma das fontes de inspiração do homem moderno que procura, com ânsia inigualada por nenhum dos seus predecessores, explicação para o seu destino. O que, aliás, não deve surpreender: Aristóteles encontrou numa personagem de Sófocles, Édipo, a chave da compreensão da natureza do homem grego que, na época, representava a síntese cultural da humanidade. A história se repete e com igual dramaticidade.”<sup>30</sup>*

A inserção do trabalho numa linha sistemática de abordagens é explicitada com a observação de que o objetivo visado é o de *“por ao alcance do leitor de língua portuguesa as principais correntes do teatro contemporâneo.”* Dentro da seqüência de volumes publicados até o ano de 1968, “Formas da Literatura Dramática” destinava-se a servir de complemento a “A Experiência Viva do Teatro”, de Eric Bentley. Já “O Teatro de Brecht”, de John Willett e “O Teatro de Protesto”, de Robert Brustein voltavam-se à análise cultural dos *“principais autores modernos”*, e “O Teatro do Absurdo”, de Martin Esslin, ao exame do chamado *“vanguardismo”*. Este último vinha, aliás, colocar em circulação no Brasil o conceito de absurdo aludido no título, alinhando reflexões sobre a dramaturgia de Beckett, Ionesco, Genet, Adamov e Arrabal e instaurando o termo com o qual os trabalhos desses dramaturgos viriam a ser classificados<sup>31</sup>

Não é difícil depreender-se, a partir dessas coordenadas editoriais, a existência latente de um projeto de atualização de referências culturais para o debate teatral no país.

---

<sup>30</sup> Peacock, Ronald. “Formas da Literatura Dramática.” Rio de Janeiro, Zahar. Trad. Bárbara Heliodora. Apresentação Paulo Francis.

<sup>31</sup> Com relação ao livro de Martin Esslin, “O Teatro do Absurdo”, e como ilustração do desejo então corrente de atualização teórica do debate sobre o teatro, é preciso que se diga que, em 1966, dois anos antes da publicação da tradução de Bárbara Heliodora para a Editora Zahar, o professor Jacó Guinsburg, da Escola de Arte Dramática de São Paulo havia traduzido e apostilado o texto para seus alunos da Cadeira de Crítica. Esta tradução, nunca publicada no mercado editorial, é encontrável nos arquivos da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Gassner, por cujas mãos haviam passado homens de teatro tão diferenciados como Augusto Boal e Richard Schechner (além do próprio Paulo Francis) debruçava-se com propósitos claramente formativos em seu “Rumos do Teatro”; Bentley, além de ter sido o introdutor do trabalho de Brecht nos Estados Unidos, havia sido presença marcante por ocasião dos movimentos estudantis de 1968; Brustein e Gottfried representavam a procura de outros pontos de vista, capazes de organizar novos olhares para as questões teatrais debatidas.

Dentre os trabalhos mencionados como objetos de discussão deste artigo, um dos primeiros a ser alvo de tradução no Brasil foi “Rumos do Teatro”, de John Gassner, de 1965. O nome de Gassner ligava-se à história da formação de Augusto Boal no Actors’ Studio, e, em conseqüência, às formas de teatro consideradas politicamente comprometidas. Igualmente ligado a esse mesmo caráter de politização da experiência teatral era o trabalho de Eric Bentley, escrito em 1964 e traduzido em 1967 com o título “A Experiência Viva do Teatro”. Também de 1967 era o livro de Gottfried, e dois anos posterior o de Brustein, “O Teatro de Protesto”.

John Gassner nascera em 1927 e havia se formado como crítico num período que se estendera até 1945. Embora nunca tivesse se engajado efetivamente na discussão relativa ao trabalho de Brecht ou ao épico, como Bentley, sempre foi reconhecidamente um crítico cujas posições se identificavam mais com a esquerda do que com a ala conservadora. Seus trabalhos introduziram uma visão do teatro como um todo, com ênfase para a literatura dramática e para o atendimento do leitor não iniciado.

A primeira edição de “Mestres do Teatro” havia sido lançada nos Estados Unidos em 1940, e permitia sentir-se a presença do clima político da guerra, que então começava. As edições subseqüentes, de 1945 e de 1951, não sofreram reparos ou complementações. Gassner, originalmente associado ao Departamento de Textos da Theater Guild, de Nova Iorque, via no romance moderno um “rival” da forma dramatúrgica, e colocava-se abertamente como seu defensor.

Dentre os nomes abordados neste artigo, é significativo que tenha sido o seu o escolhido para o que se poderia chamar de o “trabalho inaugural” desta geração de críticos norte-americanos no contexto brasileiro. Gassner foi uma figura emblemática para o que

se desejava que fossem as renovações formais e temáticas do teatro brasileiro no final dos anos 1950 e primeira metade dos 1960. Seu pensamento teatral apresentava afinidades importantes com algumas das idéias fundamentais do teatro de Arena em seu processo de renovação dramática do final dos anos 1950. Lembre-se, a esse respeito, a procura de uma forma e de uma linguagem cênica baseadas na complexidade do trabalho interpretativo, pontos importantes para as oficinas de Dramaturgia e os Seminários de Interpretação organizados por Boal.

“Rumos do Teatro” é basicamente um trabalho de caráter formativo, e esse aspecto sem dúvida alguma convinha ao contexto do teatro nos pós-1964, quando a censura se mostrava implacável diante de quaisquer referências ao trabalho de politização em curso no teatro no período anterior ao golpe, e particularmente no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Os anos que antecederam ao golpe haviam assistido a uma sensível mobilização dos setores da classe média ligada à universidade e ao jornalismo, e trabalhos como o de Gassner vinham colocar dados interessantes para a discussão das relações entre as formas e seu papel histórico dentro desse período de intensas e rápidas transformações.

Dentre os quatro críticos de maior renome introduzidos nesse período (Bentley, Gassner, Brustein e Gottfried) Bentley é, sem dúvida, o que se associa a iniciativas de maior destaque no teatro norte-americano desde o pós-guerra até os anos 1960/1970. Nascido na Inglaterra em 1916, educado em Oxford e portando um título de PhD por Yale, Bentley tinha sua história associada intimamente ao processo de implantação do teatro brechtiano no contexto norte-americano. Crítico do *Harper's Magazine* nos anos 40 e do *New Republic* de 62 a 56, ele havia sido, ainda, professor de Literatura Dramática em universidades como a de Columbia, de 1954 a 1969, além de diretor e tradutor de peças de Bertolt Brecht e Luigi Pirandello, entre outros.

Como dramaturgo Bentley foi autor de peças da chamada dramaturgia gay. Particularmente interessado nos dramaturgos ligados à fundação do drama moderno, debruçou-se com especial interesse sobre Ibsen, Tchekhov, Strindberg, e, de maneira especial, sobre Bernard Shaw.

No campo da dramaturgia norte-americana, seu desejo de discernir um padrão de continuidade formal levou-o a criar um fio analítico que ligava Arthur Miller [1915-2005] e David Mamet [1947-] aos padrões do drama ibseniano. A importância indiscutível de seu papel como crítico ligou-se, sem dúvida alguma, ao fato de haver desempenhado, no que se refere à produção de Bertolt Brecht, um papel que poucos outros críticos chegaram perto de representar em relação à produção de um dramaturgo.

Martin Gottfried é o mais jovem dentro os críticos tomados como objetos de discussão neste artigo, e também aquele que se encontrava, no período da tradução de seu livro no Brasil, ainda em trajetória francamente ascensional dentro do contexto da crítica novaiorquina. Crítico musical do *Village Voice*, de Nova Iorque, Gottfried atuou também no *Women's Wear Daily*, uma publicação da *off* Broadway. Em 1963 tornou-se o mais jovem integrante do *New York Drama Critics Circle*, e cinco anos mais tarde recebeu a mais elevada premiação da área da crítica teatral: o prêmio George Jean Nathan. Como fruto de uma bolsa de um ano concedida pela Fundação Rockefeller, Gottfried publicou, em 1967, a obra resultante de seu esforço de pesquisa: “Teatro dividido. A cena norte-americana do pós guerra”. Pouco depois tornou-se colaborador regular da seção de artes e entretenimento do *The Sunday New York*, tornando-se paralelamente crítico do *New York Post* em 1974 e, cinco anos após, do *Saturday Review*. Nesse mesmo ano publicou um trabalho sobre o teatro musical norte-americano da Broadway, ao qual deu seqüência em edição de 1991 intitulada “More Broadway Musicals”. Foi autor de biografias de atores e produtores, e, durante muitos anos, exercer a função de crítico do *The New York Law Journal*.

Robert Brustein, por sua vez, ligava-se ao meio acadêmico: atuava como chefe do departamento de teatro da Universidade de Yale na época em que escreveu “O Teatro de Protesto”. Era seu primeiro livro, e nele o autor procurava demonstrar que o teatro moderno havia encontrado sua base ideológica no conceito de revolta (“revolt”), termo amplo associado ao inconformismo do indivíduo com a sociedade e consigo mesmo. Escrito num período em que os artistas preocupavam-se sobremaneira em exercer um papel crítico diante da sociedade de seu tempo, o trabalho de Brustein fazia um histórico do conceito de protesto desde a Revolução Francesa até o período contemporâneo, e

conquistou considerável repercussão, o que o leva a ser traduzido e lançado no Brasil em 1962, por ocasião do lançamento de sua terceira edição original.

A existência de um mercado editorial para a publicação de trabalhos de crítica teatral já era, em meados dos anos 1960, um dado importante a ser destacado no contexto brasileiro, e o número de títulos de peças, traduções e ensaios em circulação é altamente representativo do crescente interesse na atualização crítica de um público leitor interessado no teatro como frente de expressão artística e de construção do pensamento.

O período de publicação de toda essa série de trabalhos no contexto brasileiro coincidiu com momentos de grandes transformações políticas e históricas, como os do golpe militar de 1964 e do AI-5 em 1968. O crescimento observado no mercado editorial e na indústria da cultura de modo geral registrou-se paralelamente à demanda de bens culturais por uma faixa crescente de público de extração social média e de formação universitária. O impacto acarretado pelo golpe e pelo AI-5 no setor cultural em termos amplos e no teatro em particular havia suprimido as diversas frentes de trabalho artístico politizante e confinado ao âmbito privado todo e qualquer esforço de reflexão crítica sobre a experiência histórica e as perspectivas artísticas possíveis.

Tornava-se urgente, com isso, abrir perspectivas de pensamento crítico que pudessem, em alguma medida, empreender o balanço das tendências e formas de trabalho em outros contextos, e dessa forma contribuir, no que fosse pertinente e possível, para o debate cultural e artístico do país naquele momento.

O estudo do conjunto mencionado de trabalhos críticos norte-americanos lançados no Brasil nesse período pode vir a ser de grande interesse para o estudo dessa fase histórica crucial para o país e das reflexões sobre o teatro formuladas ao longo dela. Não é casual o fato de todos esses títulos terem servido de referências obrigatórias na formação de tantas gerações de estudantes, pesquisadores e de atores em formação.

## **Bibliografia**

BENTLEY, Eric (1967). *Experiência viva do teatro*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : Zahar.



\_\_\_\_\_. (1969). *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski Rio de Janeiro : Zahar.

BRUSTEIN, Robert Sanford (1967). *O teatro de protesto* Tradução de Álvaro Cabral Rio de Janeiro : Zahar.

COSTA, I (2000). *Panorama do Rio Vermelho. Ensaios sobre Teatro Norteamericano moderno*, São Paulo.

GASSNER, John (1965). *Rumos do teatro moderno*. Tradução Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Ed. Lidador.

GASSNER, John, 1903-1967 (1974). *Mestres do teatro*. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg Edição 3. ed. / ampliada São Paulo, Brasil : Perspectiva.

GOTTFRIED, Martin (1970). *Teatro dividido: a cena americana no pos guerra*. Tradução de Egle Malheiros. Rio de Janeiro: Edições Bloch.

PEACOCK ,Ronald (1968). *Formas Da Literatura Dramática* Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Editora Zahar.

ESSLIN, Martin (1968). *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Apresentação de Paulo Francis Rio de Janeiro : Zahar Ed.

YOUNG, Stark (1963). *O teatro*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro : Editora Letras e Artes.

WILLET, John (1967). *O teatro de Brecht : visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : Zahar.

## Há liberdade de imprensa na Venezuela?

Mônica Simioni<sup>32</sup>

**Resumo:** A grande mídia usa a idéia de liberdade de imprensa para exercer libertinagem informativa. Instrumento da classe dominante, ela se mascara de cidadão confundindo responsabilidades sociais e compromissos públicos. Na Venezuela não é diferente.

**Abstract:** The big media uses the idea of press liberty to exercise libertinism of information. Class dominant's tool, it put on a mask of citizen confusing social responsabilitys and public obligations. On Venezuela is not different.

Desde o desenvolvimento nas novas tecnologias de informação e o surgimento da sociedade em rede, se intensificou a já intrínseca relação entre os sistemas políticos e a mídia. Até então, nos estudos de comunicação e política, predominava uma leitura de que a grande mídia havia alcançado tamanha força e impacto na sociedade contemporânea que chegava a ser tão importante quanto os tradicionais poderes do Estado – Executivo, Legislativo e Judiciário. Esta idéia é conhecida como a do quarto poder.

Segundo a teoria gramsciana, o poder econômico e político da classe dominante é exercido indiretamente por meio de seus intelectuais que estabelecem mecanismos regulares e fortes o suficiente para se fazerem únicos a serem ouvidos no seio da sociedade civil, que além de regular a produção e distribuição dos bens econômicos, organiza e distribui as idéias.

Tendo esse conceito como premissa, podemos afirmar que, na verdade, a mídia é sim um instrumento utilizado pela classe dominante através do qual são massificadas de maneira rápida e eficiente seus preceitos. Seu papel no sistema não é o de mais um poder político mas de um mecanismo pelo qual é exercida a hegemonia da classe dominante, ou melhor, do “pensamento único” neoliberal.

Compreender o real papel da mídia é fundamental para entendermos o que está realmente em questão quando se fala em liberdade de expressão e de imprensa. Discussão

---

<sup>32</sup> Jornalista, mestre em Ciências Sociais pela PUC/SP, pesquisadora do Neamp ([mosimioni@uol.com.br](mailto:mosimioni@uol.com.br))

esta que conquistou espaço nos veículos da grande imprensa mundial nos últimos anos. Especialmente quando se trata do governo do presidente Hugo Chávez na Venezuela. Antes de mais nada é preciso esclarecer o que é liberdade de expressão e liberdade de imprensa. Apesar de serem tratadas praticamente como sinônimos por jornalistas e articulistas. A primeira diz respeito ao direito garantido constitucionalmente a todo cidadão de expressar suas idéias independente de religião, cor, classe ou raça. Já a segunda é voltada exclusivamente à atuação de jornalistas, uma espécie de garantia de que possa exercer seu trabalho.

Entretanto é comum a grande imprensa evocar ambas liberdades no intuito de justificar sua atuação partidária. Travestindo-se de cidadão, a mídia argumenta que precisa defender seu direito de se expressar. Acostumada a fazer o que quer, na hora que quer, como quer, a imprensa pratica, na verdade, uma libertinagem informativa. E usa do seu imenso poderio para ameaçar qualquer segmento que proponha disciplinar seu trabalho.

Por esse motivo, vimos nos últimos anos de governo de Luis Inácio Lula da Silva no Brasil a grande mídia manter o fantasma da censura vivo, como se propostas democráticas como a criação de uma ordem nacional de jornalistas, semelhante a dos advogados para regular a atuação dos profissionais, e da Agência Nacional de Cinema e Audiovisual (Ancinav) para combater abusos econômicos e promover o fortalecimento da produção nacional, fossem uma ameaça a toda a sociedade, podendo cercear a expressão dos cidadãos.

No Brasil, por não haver uma lei que regule a atuação da mídia, encontramos essa libertinagem com grande força. A lei de concessões de sinais de rádio e televisão não é respeitada. Existe elevada concentração de veículos nas mãos de poucas pessoas, os chamados coronéis eletrônicos<sup>33</sup>. Entre eles está justamente o da família Marinho, que possui um gigantesco complexo midiático que perpassa por todas as tecnologias de informação. A Rede Globo é considerada um dos três maiores grupos midiáticos do continente junto com as corporações Cisneros (Venezuela) e Clarín (Argentina).

Aqui, a Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) regula apenas os interesses das grandes corporações midiáticas, como a fiscalização do espectro radial, a

---

<sup>33</sup> Conceito desenvolvido pelo professor Venício A. Lima.



liberação de concessões para empresários que integram seu grupo econômico, barrando a liberação de sinal para rádios comunitárias.

Outra falácia comum em seus discursos é a defesa de que seu trabalho é independente de qualquer posição, é neutro, apenas objetiva a divulgação de informações. Entretanto, como sabemos, é preciso selecionar essas informações que serão divulgadas. E esse trabalho editorial é inquestionavelmente parcial.

Por mais que repitam que são profissionais independentes e que estão servindo o país, a verdade é que não existe independência quando se fala em comunicação e formação da opinião pública. Esse argumento purista é apenas mais uma máscara para a manutenção do poder hegemônico.

## Venezuela

Desde que sofreu o golpe de Estado orquestrado midiaticamente em abril de 2002, o presidente Hugo Chávez decidiu elaborar uma estratégia comunicacional que pudesse fazer contraponto aos meios de comunicação que atuavam como um partido político contrário ao seu governo. Em 2004 criou a lei de Responsabilidade Social em Rádio e Televisão, conhecida como Lei Resorte, que criou as bases para a regulação do setor audiovisual e impresso. Criou também o Conselho Nacional de Telecomunicações (Conatel) que fiscaliza o cumprimento da lei.

A regulação do setor é uma ameaça direta à libertinagem a que a oposição ao governo estava acostumada. Como no Brasil, as propostas foram deturpadas e rotuladas de antidemocráticas, ditatoriais e instabilizadoras.

Quem acusa o governo? Organismos internacionais de fiscalização da liberdade de imprensa sediados nos Estados Unidos e na Europa. Por exemplo, a Sociedade Internacional de Prensa (SIP) que constantemente articulam pretextos para divulgar notas

em que fazem coro com a oposição venezuelana e criticam a “falta de liberdade de imprensa” no país.

O que existe de fato na Venezuela? Há uma intensificação da luta de idéias entre os segmentos conservadores e progressistas, decorrente - principalmente - da polarização política em que se encontra o país. E esta batalha se deflagra com fervor nos meios de comunicação, sejam eles privados, públicos ou comunitários.

Por exemplo, na imprensa escrita existem alguns jornais privados de grande circulação. Dois são bastante conhecidos por sua participação na orquestração do golpe de Estado: El Universal e El Nacional, que mantém seu tom anti-chavista ainda hoje.

Além destes, os principais canais de televisão são Venevisión, Globovisión, RCTV e Univisión, todos usam de uma confusão oportuna e perversa entre jornalismo e entretenimento para sua campanha anti-chavista.

Hoje, com o apoio do governo federal, o cidadão venezuelano possui centenas de novas fontes alternativas de informação. Na imprensa escrita existem inúmeros jornais semanais e mensais que são distribuídos gratuitamente. Um inclusive, Diário Vea, privado, consegue ser diário.

Na tevê o governo ousou colocar em pauta a concessão das emissoras de sinal aberto. Em maio de 2007 venciam os contratos de Venevisión e Rádio Caracas de Televisión (RCTV). Com a primeira, do magnata Gustavo Cisneros, o governo conseguiu dialogar e renovou a concessão diante do compromisso do empresário em respeitar as leis, ademais à sua posição com relação ao governo.

Já a segunda emissora se recusou. Assim, o governo não renovou o contrato e passou o sinal para a Televisora Venezolana Social (TVes), integrada por diversas tevês comunitárias. A decisão foi democrática e contou com grande apoio popular. Mas acabou se tornando mais um alvo de disputa entre oposição e governo. E o governo foi criticado duramente na grande imprensa venezuelana e mundial.

No Brasil diversos articulistas dos principais jornais embarcaram no movimento alegando que não era democrático o Estado não renovar uma concessão que é pública. O Estado, como o pensamento neoliberal dita, deve ser mínimo e interferir o menos possível nos assuntos econômicos e políticos. Mas não há nada mais democrático do que discutir concessões públicas. Em todos os segmentos da economia as concessões deveriam ser fiscalizadas, analisadas e renovadas segundo critérios estabelecidos por toda a sociedade, e

não em benefício apenas de um pequeno segmento que mantém seus lucros em alta. Seja com relação a distribuição de gás, água, ao saneamento, a telefonia.

Além disso, as grandes corporações defendem que haja fiscalização apenas contra as rádios comunitárias e livres, que são chamadas de piratas, marginalizadas e acusadas até mesmo de derrubar avião<sup>34</sup>.

A RCTV não teve cassada sua concessão. Não foi tirada do ar. Muito menos calada. É uma prestadora de serviço e infringiu as leis que regulam o setor no país, como por exemplo o horário de exibição para conteúdos impróprios para crianças. A grande mídia venezuelana ditou os argumentos e a grande imprensa mundial gritou junto: A RCTV estava sendo perseguida porque era contra Chávez.

A Lei de Responsabilidade Social em Rádio e Televisão regula a difusão e recepção de mensagens por qualquer empresa prestadora de serviços de rádio e televisão, incluindo programação, anúncios e produções nacionais. Seu artigo 3º define bem seus objetivos:

“1) Garantir que as famílias e pessoas em geral contem com mecanismos jurídicos que permitam desenvolver de forma adequada o rol e a responsabilidade social que lhes corresponde como usuários e usuárias, colaboração com os prestadores de serviços de divulgação e com o Estado; 2) Garantir o respeito à liberdade de expressão e informação, sem censura, dentro dos limites próprios de um Estado Democrático e Social de Direito e de Justiça e com as responsabilidades que acarreta o exercício da dita liberdade, conforme a Constituição da República Bolivariana de Venezuela, os tratados internacionais (...) e a lei; 3) Promover o efetivo exercício e respeito dos direitos humanos, em particular, os que dizem respeito à proteção da honra, vida privada, intimidade, própria imagem, confidencialidade e reputação e ao acesso a uma informação oportuna, veraz e imparcial, sem censura; 4) Procurar a difusão de informação e materiais dirigidos a crianças e adolescentes que sejam de interesse social e cultural, encaminhados ao desenvolvimento progressivo e pleno de sua personalidade, atitudes e capacidade mental e física (...)”.

Segundo o jornalista Pedro Ibañez<sup>35</sup>, que trabalhou no departamento que cuidava de toda área de comunicação de publicidade da RCTV durante o golpe de Estado, esclarece que existem profissionais que trabalham para a grande mídia e que não se

---

<sup>34</sup> Em meio ao auge da crise do espaço aéreo no Brasil, em junho de 2007, rádios comunitárias foram acusadas de atrapalhar a comunicação entre torre e piloto e que devido a isso o mais importante aeroporto do país, Congonhas, em São Paulo, teve que ser fechado duas vezes no mesmo dia.

<sup>35</sup> Em entrevista à autora (Simioni, Mônica).

incomodam com a manipulação da informação por terem uma identificação ideológica com a opinião da empresa. Pedro afirma que “Nesses casos não dá pra ser imparcial. Há uma questão de identificação corporativa. Muitos jornalistas que trabalham na RCTV se identificam com a ideologia do canal. E não reclamam porque não se incomodam com isso. São pessoas que acreditam nisso e não passam por situações difíceis”. Para ele, a lei Resorte foi um marco positivo para o setor:

“A censura nunca chegou como eles [a oposição] afirmavam. O governo regulou. Era uma falta de respeito com o presidente. Era racista. Que ‘Chávez era negro’... E como um país tropical pode ser racista, não? Lembro que diziam que Chávez não era presidente da Venezuela mas a primeira dama de Cuba. E isso foi dito por um programa de rádio. Esse tipo de coisa tem que ser regulado. Não se pode faltar ao respeito tampouco com qualquer pessoa”.

Entretanto, o jornalista Héctor Escalante<sup>36</sup>, que trabalha na Rádio estatal YVKE, destaca que, apesar da Lei, “Ainda vemos que existem meios de comunicação na Venezuela que a descumprem. Penso que realmente é necessária e te dou dois exemplos: não se justifica a transmissão de programas com cenas de sexo e violência em horários de programação infantil e, também, urgia incluir a produção nacional independente, para acabar com a hegemonia das grandes indústrias midiáticas”.

Para ele, a liberdade de expressão existe hoje mais do que nunca na Venezuela: “Qualquer venezuelano pode expressar seu sentimento sem ser reprimido. Prova disso se evidencia nas diferentes manifestações públicas que se tem feito tanto a favor do governo como da oposição. Cada grupo expressa sua posição sem que se imponha nenhum tipo de censura”.

A lei Resorte é exemplar e deveria ser reproduzida em nosso país. Ela criou o marco legal para destinar uma pequena parte do orçamento da Petróleos de Venezuela (PDVSA), umas das quatro maiores exportadores de petróleo do mundo, para políticas públicas. Entre estas está o incentivo à democratização do acesso a informação. Assim, fomenta o surgimento e o desenvolvimento de novos meios de comunicação. Desde o golpe, tevês e rádios comunitárias, pequenos jornais de comunidades e missões recebem

---

<sup>36</sup> Em entrevista à autora (Simioni, Mônica).

atenção especial e são considerados instrumentos estratégicos para a disputa de idéias na sociedade que vivencia um processo dialético de transformação.

## **Espetacularização**

Como afirmou o professor José Arbex (2003), a espetacularização do mundo atenua as fronteiras entre os gêneros “jornalismo”, “entretenimento” e “publicidade”, produzindo telejornais que adotam a linguagem das telenovelas e das peças publicitárias. Na Venezuela essa confusão de categorias midiáticas é bastante comum. A mesma linguagem dramática e romanceada típica da estética das novelas é usada também nos telejornais venezuelanos. É um recurso encontrado na maioria das emissoras privadas, criando uma atmosfera de tensão e medo no telespectador. Até a Globovisión, que se auto-intitula o único canal aberto voltado exclusivamente ao jornalismo, usa e abusa dele.

A estética da maioria dos programas televisivos ditos jornalísticos na mídia privada é constituída pela fórmula: apresentadores (homens e mulheres) brancos e atraentes, transparecendo tensão e preocupação (como se uma guerra pudesse começar a qualquer momento). A pauta é voltada a narrar e julgar acontecimentos do noticiário nacional – com destaque para o que diz e faz o presidente Hugo Chávez.

O programa “Grado 33”, transmitido pela Globovisión, é um exemplo desse falso jornalismo. Apresentado por Norberto Mazza e Maria Elena Lavaud, o programa – que tem patrocínio da Movistar, a maior operadora de telefonia do país segundo a Conatel – é composto por cinco blocos e tem duração de uma hora. O cenário simula um estúdio jornalístico com televisões e mapas. Os dois apresentam o programa de pé e vão narrando os fatos políticos como se fosse uma novela. O programa usa muitas imagens de líderes da oposição, deputados governistas e do presidente Chávez.

Nos países da América do Sul, o padrão de beleza ainda reproduz o olhar europeu e norte-americano, principalmente com a globalização da indústria cultural, forçando uma descaracterização dos traços latinos, cujos laços originais estão enraizados nos povos indígenas.



Na Venezuela, como na maioria dos países do continente, as mulheres consideradas belas, segundo os critérios imperialistas, provêm da classe dominante. Em uma sociedade altamente midiaticizada, em que realidade e ficção se misturam prejudicialmente, muitas destas mulheres se tornam referências dentro e fora do país repercutindo o discurso oposicionista.

Uma dessas militantes ativa é Maria Conchita Alonso, primeira finalista do Concurso de Miss Venezuela em 1975. Atriz e cantora, protagonizou várias novelas na RCTV<sup>37</sup>. Desde 1982 vive em Los Angeles (Califórnia), onde passou a atuar na indústria cinematográfica norte-americana. É uma das líderes da Organização de Venezuelanos em Exílio (Orvex), que realiza protestos periodicamente em Washington contra o terrorismo na Venezuela e em Cuba. Tanto Conchita quanto a Orvex contam com grande espaço na grande mídia mundial. Entre os divulgadores de suas ações está a CNN.

A existência destes e outros programas é prova concreta de que existe sim liberdade de imprensa no país. O que realmente está por trás dos ataques ao governo Chávez é a contrariedade da classe dominante com o projeto revolucionário do governo bolivariano. Principalmente depois que seu líder inseriu entre suas perspectivas a construção do socialismo do século XXI.

## Bibliografia

- ARBEX, José (2003). Uma outra comunicação é possível (e necessária). In: Dênis de Moraes (org). *Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro: Record, p. 385.
- GRAMSCI, Antonio (2004). *Cadernos do cárcere, vol. 2, Os intelectuais. O princípio*

---

<sup>37</sup> A RCTV agora é transmitida via satélite pela Direct TV, cujo proprietário é o magnata Gustavo Cisneros, dono do canal Venevisión.



*educativo. Jornalismo - 3ª edição.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LIMA, Venício A. “O Coronelismo eletrônico de novo tipo (1999-2004)”, 10/09/2007, disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=439IPB001>.

RAMONET, Inácio (1999). *A tirania da comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes.

SIMIONI, Mônica (2007). *Comunicação e disputa hegemônica na Venezuela no pósgolpe*

*de 2002*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

VENEZUELA. Ley de Responsabilidad de Responsabilid Social en Radio y Televisión. Caracas: Imprenta Nacional, 2000.

## Sete imagens para a construção de um olhar sociológico

Rafael Araújo<sup>38</sup>

**Resumo:** O artigo apresenta caminhos para a construção de um outro olhar sobre a sociedade e a política, através da valorização de distintos saberes. O questionamento do paradigma cartesiano suscita a necessidade de uma visão mais orgânica sobre o cotidiano, que seja capaz de corresponder às inquietações humanas. Nesse sentido, a arte e a experiência propõem uma outra forma de sentir o mundo, através de uma razão que valorize idiosincrasias, reordenamentos, inquietações, encantamentos e, sobretudo, a reafirmação do pensamento.

**Abstract:** The article presents different paths towards the construction of another look over the society and the politics through the valorization of distinctive acquirements. The questioning of the cartesian paradigm raises the need of a more organic view over the quotidian, which is able to suit human inquietudes. Therein, the art and the experience propose a new way of feeling the world, through a reason that prizes idiosyncrasies, rearrangements, uneasiness, enchainment and, overall, the reaffirmation of the thought.

Diante do projeto tradicional-cartesiano de ciência, é preciso reconhecer, refletir e ampliar as fronteiras, pois elas apontam a necessidade de se resignificar o olhar sempre. Uma vez que o mundo não é estático, não está parado à espera do seu entendimento. Thomas Kuhn em *A estrutura das revoluções científicas* (2003) já aponta para a forma como os paradigmas de sucedem. É preciso identificar que antes de se instaurar uma nova forma de olhar há uma crise. Nem sempre percebemos essa crise, especialmente porque diz respeito ao nosso cotidiano, às estruturas institucionais, às regras metodológicas que nos guiam. A dificuldade de percepção também pode ser explicada por uma vontade de verdade que nos diz respeito. Daí a angústia em descobrir qual a melhor forma de se encarar o objeto de interesse. Qual o método mais adequado? Quais os limites do

---

<sup>38</sup> Pesquisador do NEAMP e professor da FESPSP

conhecimento acadêmico? Creio que o surgimento do NEAMP, dez anos atrás, já sinalizava para a necessidade de se ampliar a forma que as Ciências Sociais têm de perceber o mundo. Não se trata de um conhecimento caótico, não se trata de ignorar o conceito tradicional de ciência ou de abandonar o rigor. O empreendimento foi o de, sem afastar-se das Ciências Sociais, considerar objetos e métodos de estudos de outras áreas e comprovar a necessidade de se reconciliar saberes. Nesse período de balanço de nossa produção e convivência, julguei relevante apontar alguns aspectos representados aqui como pistas para a tarefa do pesquisador. Nesses dez anos de existência, de uma forma ou de outra, o NEAMP tem percorrido esses caminhos. As imagens que se seguem apontam para a necessidade de se construir um outro olhar sociológico.

### **Primeira imagem**

Na construção desse olhar, a primeira imagem que vale a pena trazer é a de um poema de Manoel de Barros (1998: 27), que nos permite iniciar essa reflexão.

*Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.  
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.  
É um olhar para o ser menor, para o  
insignificante que eu me criei tendo.  
O ser que na sociedade é chutado como uma  
barata - cresce de importância para o meu  
olho.  
Ainda não entendi por que herdei esse olhar  
para baixo.  
Sempre imagino que venha de ancestralidades  
machucadas.  
Fui criado no mato e aprendi a gostar das  
coisinhas do chão -  
Antes que das coisas celestiais.  
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:  
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.*

A poesia permite enxergar as entrelinhas. Manuel de Barros tem um olhar voltado para a terra e não para a metafísica, um olhar atento às pequenas coisas da vida. É esse o olhar capaz de identificar o *outsider* e o cotidiano como algo que precisa de cuidados.

Afinal, o que chama a atenção do sociólogo<sup>39</sup>? O que reclama seu entendimento? É a sutileza do cotidiano, das instituições, da forma como os homens interagem que se desvela ao olhar sociológico como uma oportunidade inquietante. Não é a superfície que nos interessa, mas a profundidade. A busca de distinção está, muitas vezes, na ignorância do senso comum, no descrédito da *doxa*. É no dia-a-dia que podemos nos reconhecer não apenas como sujeitos cognoscentes, mas também como objetos. Esse paradoxo implica o reconhecimento de uma imbricação entre sujeitos e objetos capaz de inverter as predicções. O sujeito é constituído pelos objetos que se mostram ao longo de sua história, assim como os objetos serão sempre interpretados por sujeitos. A interpretação implica já um reconhecimento de verdades plurais, de sentidos difusos, que se situam no tempo e no espaço, que variam de acordo com o observador e com o momento da observação. Essa primeira imagem quer chamar a atenção para o fato de que as coisas simples da vida carregam uma multiplicidade de informações que, muitas vezes, fogem ao domínio da ciência tradicional. “Coisinhas do chão” – que vêm o mundo por baixo – que reclamam nosso olhar, muitas vezes perdido em abstrações metafísicas.

Manuel de Barros inventa palavras. Não precisa de permissão para inventar a palavra exata que seja capaz de expressar sua visão do mundo. É o poeta quem transfigura o mundo para finalmente mostrá-lo. O sociólogo não tem essa liberdade. Está preso ao método e à gramática. Nietzsche<sup>40</sup> já denunciava essa lacuna do conhecimento que se ancora em conceitos arbitrários, construídos a partir de uma vontade de tudo precisar, de tudo dominar e que gradativamente se afastam da materialidade das coisas, até o ponto em que a metafísica já não sabe a que veio. Foram muitos os pensadores que denunciaram esse desvio e foi Marx quem apontou a necessidade de fazer a filosofia atentar-se à *práxis* lá na sua 11ª tese sobre Feuerbach<sup>41</sup>. Ao sociólogo, para que cumpra as exigências da ciência, resta construir um olhar atento às coisas simples da vida e compartilhar outros saberes, como forma de reconhecer a fragilidade da ciência. Essa fragilidade já nos indica

---

<sup>39</sup> Nesse artigo, quando dizemos “sociólogo” queremos fazer referência ao cientista social de maneira geral.

<sup>40</sup> Cf. NIETZSCHE, 1999a e 1999b.

<sup>41</sup> Cf. MARX e ENGELS, 1979.

uma segunda imagem, que reclama não apenas a atenção para os objetos a se conhecer, mas para os limites do conhecimento.

## Segunda imagem

Carlos Drummond de Andrade, em *A Máquina do Mundo*, oferece-nos uma potente imagem dos limites do conhecimento. Trata-se da descrição de sua andança em uma estrada pedregosa, à procura das explicações totais da vida. Ali Drummond escreve em primeira pessoa, como um depoimento maduro de seu cansaço pela busca infundável da lógica da vida. Mas quando escreve “eu” está se reportando a toda a humanidade, naquilo que lhe é mais essencial: a busca de sentidos para a existência. É essa a generalidade humana que Marx aponta estar ameaçada pela lógica do capital, que tudo reifica. O andarilho e a estrada. A imagem aponta para o porvir. O caminhante procura algo precioso, que o motiva a caminhar. Quando, finalmente, a máquina do mundo resolve abrir-se a quem a procurava, num momento inédito de oferta, em que todas as explicações buscadas seriam atendidas, o andarilho recusa, nega-se a receber aquilo que a vida inteira procurou ao longo da estrada pedregosa. A imediata questão que fazemos: por que?

O cientista social toma essa busca constante por profissão e depara-se com diversos problemas, a maioria suscitados pelo mundo do capital. O Estado se apresenta como um Prometeu capaz de resolver tudo pela ordem e competência de ações pontuais e, diante de seu fracasso, a sociedade civil se organiza através de ONGs e movimentos sociais. Ao sociólogo tudo isso interessa. Quer saber a origem do Estado e seu funcionamento. Quer saber em que medida suas ações deveriam resolver os problemas sociais e em que medida a sociedade civil deve organizar-se para concretizar um mundo melhor.

José Saramago em entrevista<sup>42</sup> nos diz que as ONGs se converteram em nossa boa consciência, que são a caridade dos tempos modernos. Diante da ditadura do lucro, o cidadão se converte em cliente. A democracia, segundo Saramago, de fato se transformou

---

<sup>42</sup> Cf. *Janela da alma*, 2001.

em uma moda, em um discurso vazio que se limita ao voto, à representação. A democracia, segundo o escritor, é pura ilusão, pois os políticos também não mandam nada, têm um poder ilusório, que se submete ao capital. Também a produção universitária tem sido submetida às necessidades das empresas. A razão iluminista, que veio emancipar o homem pelo conhecimento, se mostra adequada à lógica da produção. O conhecimento científico deve voltar-se mais ao progresso material do que ao entendimento das pequenas coisas da vida. A consequência disso está na educação, no sentido mais amplo. A busca das explicações se justifica pela funcionalidade e não pela inquietação ancestral que acompanha o homem. As relações sociais acabam por pautar-se pela lógica de causa e consequência e a todo o modo de vida segue-se um “para que?”.

Drummond, depois de recusar a máquina do mundo, ainda diz que seguiu seu caminho, mas não como antes. Agora seguia caminhando, mas avaliando o que perdera. Agora está consciente de que não pode deixar de procurar e, por consequência, não pode reduzir toda a procura a conhecimentos possíveis, que se reduzem a uma lógica matemática.

É justamente a recusa do caminhante que não poderia não acontecer. Caso tivesse aceitado a máquina do mundo, teria conhecimento de todas as explicações para tudo e então, nesse caso, que motivos teria para continuar caminhando? É justamente a impossibilidade de ter respostas absolutas que faz com que o homem continue perseguindo sua essência. É precisamente a procura de sentidos que faz do homem um ser distinto.

### **Terceira imagem**

A **terceira imagem** que proponho é trazida pelo cineasta Wim Wenders, ao tratar da produção de um filme. É preciso que nos reportemos à importância de contar histórias para a evolução do homem e para o desenvolvimento dos sentidos de sua cultura. Wim Wenders está consciente de seu papel como cineasta. Sabe, na prática, medir o impacto de um filme no espectador, não da mesma forma que fez Walter Benjamin ao descrever a arte

e sua reprodutibilidade técnica<sup>43</sup>. Ao descrever seu processo de criação, o cineasta nos diz<sup>44</sup> que “as imagens devem ser protegidas por música e por palavras. As imagens sem palavras ficam nuas e desprotegidas, ficam doentes e logo morrem”.

O mundo é feito de imagens, mas o mundo humano não é desnudado, é protegido pelas palavras. O homem veste essas imagens primeiras de sua mente, de seu pensamento, com palavras que possuem significados próprios. São as palavras que vestem o mundo. Com isso vivemos num mundo encoberto, que, talvez, precise ser despido para aparecer diante de nós. Mas como descobrir o mundo sem as palavras? Como precisar, sistematizar, controlar o conhecimento do mundo sem as palavras? No limite, como fazer ciência de outra forma?

Esse raciocínio aponta para os valores da ciência tradicional, e aqui queremos indicar a possibilidade de outras formas de conhecer. Desvelar o mundo estaria muito mais próximo de um sentir o mundo que um descobrir o mundo. Ao retirar sua cobertura, ao encontrar um mundo descoberto, teríamos de dispor de algo para conhecê-lo e somente o que temos é a palavra. Não sabemos sentir sem as palavras.

Quando perguntado sobre o enquadramento, Wim Wenders diz que é mais importante o que fica fora do quadro (*frame*) do que aquilo que é incluído. É um processo contínuo de escolhas, o que entra ou não entra no enquadramento de um filme. O enquadramento tem total relação com o contar da história. Essa história contada será resignificada, ganhará fôlego na vida dos ouvintes, mas os fatos que ficam de fora deixam de existir. É uma escolha terrível para o cineasta.

O sociólogo sofre não pela história que conta, se é contada de uma forma errada ou não, ele sofre por ter de escolher qual história contar e uma vez feita a opção, sofre por escolher qual fato será relevante, quais personagens serão abordados. O indivíduo social sofre pelas escolhas que não fez, pelas máscaras que não vestiu, pelo tempo que imprimiu seu olhar imperscrutável sobre o mundo ao seu redor e deixou uma marca, que será ou não parte de uma outra história. Quantas histórias a civilização deixou de contar? Quantas

---

<sup>43</sup> Cf. BENJAMIN, 1994.

<sup>44</sup> Cf. *Janela da alma*, 2001.

vidas foram deixadas de lado do enquadramento? Quantas máscaras e personagens não foram vividos? Sequer podemos explicar com precisão as histórias que ouvimos e vivemos, que falar então das que não pudemos conhecer?

Essa é uma angústia bem conhecida. O homem está condenado a sempre fazer escolhas e isso é da ordem do insuportável<sup>45</sup>. A busca de sentidos, no entanto, é o que ampara o humano. Trata-se aqui, da busca de sentidos na sociologia, mas também da busca de sentidos para a existência. Assim teria surgido a explicação mitológica e depois, com Tales de Mileto, a explicação filosófica, ao buscar um sentido racional para a origem e a ordem do mundo. Foi a partir de Sócrates que a filosofia passou a preocupar-se com a formação do cidadão e a dedicar-se a temas políticos e éticos (CHAUI, 2002: 15-17). A partir de então, é o homem quem precisa ser pensado e entendido, não mais a partir dos desejos dos deuses, mas a partir de si mesmo.

No percurso que o pensamento inicia com Sócrates até a filosofia moderna cartesiana, encontramos uma infinidade de inquietações sobre a condição humana, todas marcadas por um desejo de verdade, que será imperativo para a ciência. Nietzsche é implacável ao denunciar a estupidez do homem por agarrar-se à gramática como forma de defender a verdade que lhe aprouver. Isso significa um descrédito da verdade, da filosofia e da própria ciência. A metafísica teria levado o homem, a partir da palavra, a um danoso distanciamento do mundo, um afastamento entre pensamento e realidade. Ao mesmo tempo que Nietzsche aponta para um equívoco do homem na relação que estabeleceu entre o pensamento e o mundo, sua afirmação nos deixa com poucas saídas.

É a palavra que nos permite expressar o sentimento e o conhecimento do mundo e, ao mesmo tempo, é ela quem nos permite enganar e iludir. Então, o que fazer? Como apontar para uma sociologia que, ao mesmo tempo considere a palavra e que nos permita desvelar o mundo? Mais do que isso, o olhar sociológico deve escolher não apenas o que deve ou não ser incluído no enquadramento da história, mas também a forma como deve contá-la. Trata-se do ofício ancestral de contar histórias, mas agora modificado por uma razão totalitária. Tomar conhecimento disso é extremamente angustiante, mas é, na mesma medida, importante para um outro olhar sociológico.

---

<sup>45</sup> Cf. SARTRE, 1997.

Vale retomar a obra de Walter Benjamin e Hannah Arendt<sup>46</sup>, quando chamam a atenção para o narrador como figura importante para o restabelecimento de uma existência que se reduziu a cacos. Arendt nos alerta para a perda da tradição que tornava possível um pensamento, ainda que de ordem metafísica. Em seu lugar abriu-se uma fenda, uma brecha entre o passado e o futuro que nos priva de encontrar sentidos em nossa existência, a não ser sentidos que se mostram volúveis, por serem simples constatações de fatos.

Arendt aceita o legado da tradição, mas o percebe despido de fio condutor. Há uma brecha que deve ser preenchida pela força criativa do pensamento. A tradição não nos foi destinada e, por isso, não nos ajuda a encontrar sentidos para o presente. É nesse aspecto que a autora busca parâmetros nas idéias de Walter Benjamin, o que nos oferece uma quarta imagem, que implica considerar o tempo como importante aspecto do olhar sociológico.

### **Quarta imagem**

Recusando a concepção tradicional de história, em que o presente se cumpre e se explica a partir dos fatos do passado, Hannah Arendt vai em busca do historiador que chama de “pescador de pérolas” (1987: 176). É essa a quarta imagem que apresentamos: a de um pescador de pérolas como a grande metáfora do tempo.

O passado é apontado como um tesouro perdido, que precisa ser recuperado e, ao mesmo tempo, destruído. Assim como em Benjamin, o retorno aos fatos do passado é uma forma de se recuperar fragmentos esquecidos para que sejam resignificados no presente. O ato de contar histórias implica um reviver a experiência reivindicando do pensamento novos sentidos para o mundo. Arendt “é muito mais uma narradora em busca de histórias esquecidas do que uma cientista preocupada com o passado” (DUARTE, 2000: 144).

A busca dessas preciosidades perdidas do passado são metaforicamente expressas como pérolas perdidas no oceano. As pérolas, esquecidas na profundidade de nossa existência são preciosidades que vencem o tempo e o desgaste de nossos oceanos de vida.

---

<sup>46</sup> Cf. ARENDT, 1992 e BENJAMIN, 1994.

O sociólogo deve estar atento a essa necessidade de olhar para o tempo como algo que destrói e corrói, mas também como algo que torna a experiência preciosa e que por isso merece ser buscada.

Hannah Arendt aponta que ao perdermos a capacidade de olhar para o passado e encontrar nossas pérolas, perdemos a capacidade de atribuir novos sentidos aos eventos e, por conseqüência, de encontrar sentidos para nossa existência. O vazio que se instaura em nossa história equivale a um olhar afásico, que resulta em conhecimentos que só distanciam pensamento e realidade. Essa brecha de que trata a autora explicita-se na angústia de que falávamos. O conhecimento de nossa existência se tornou tão abstrato porque já não sabemos a origem de nossos pensamentos. Sequer sabemos a que correspondem os conceitos, e os usamos como axiomas. Diante deles, professamos nossa fé na ciência.

### **Quinta imagem**

A quinta imagem que se coloca aqui está diretamente ligada à anterior. Trata-se do *Angelus*, quadro de Paul Klee, que Benjamin usa para falar da história. O anjo da história é representado por Klee com os olhos voltados para trás, enquanto uma força invisível e irreprímível o traga para frente. Benjamin nos diz que essa força que reivindica o *ângelus* é o progresso. Aqui, o autor frankfurtiano está apresentando sua leitura sobre o progresso. Trata-se de realidade constatada e diante dele, por sua força inabalável, não cabe considerá-lo com resignação, mas encontrar formas de resistência aos seus danos. É preciso manter os olhos no passado para que seja possível subsistir ao progresso do capital.

A questão, como é colocada por Hannah Arendt, implica a nossa incapacidade de comunicar algo coerente, afinal sequer sabemos dizer de onde vem nossos pensamentos. O mundo que resulta daí é artificial, desprovido de sentidos e hostil. É, portanto, adequado ao progresso do capital. Como alterar esse mundo, se não somos capazes de nos comunicar? A mudança histórica passa a estar controlada pelos interesses objetivos do sistema capitalista e, se sequer sabemos quem somos, pois desconhecemos nosso passado,

como esperar alguma discordância com os sentidos suscitados pelo capitalismo para nossas vidas? Sem o olhar para o passado, para os acontecimentos vividos, as ações e os pensamentos são inférteis, tornam-se meras engrenagens de um sistema previsto. A ausência de percepção dos significados dos eventos por parte do homem moderno torna a política sem sentido e, no limite, inexistente.

Perder o passado de vista implica uma existência sem profundidade e é nesse sentido que a autora indica a necessidade de se recuperar as lembranças e articulá-las, através do pensamento, com a realidade, na expectativa de se construir uma narrativa. Assim, a história deixa de ser uma abstração ou uma sucessão coerente de fatos para ser encarada por meio das rupturas, dos cacos do passado que se recompõem sempre de maneira diversa. Os novos sentidos encontrados permitem um entendimento do mundo inédito, por reconciliar passado e presente através da narrativa. As memórias que devem ser recuperadas são as que ficaram de fora do enquadramento da tradição. Essa exclusão propiciou uma narrativa do mundo bastante parcial e infecunda.

Hannah Arendt está atenta aos processos totalitários que tiveram sua expressão máxima nos regimes nazista e stalinista, quando a deformação da natureza humana assumiu um caráter sem precedentes na história. Mas a retomada de memórias minoritárias esquecidas nos remete a olhar para a presença no mundo dos *outsiders* e de todos os indivíduos, que a despeito de suas idiossincrasias e vínculos de identidade, são massacrados por micro-poderes institucionais e por um biopoder<sup>47</sup> capaz de ordenar e ordenar a massa, retirando dela os produtos necessários para a perpetuação de uma vida cujo sentido uniforme é a conservação do capital.

A narrativa implica um convite para o entendimento. Não o conhecimento de um aporte teórico, ou um ponto de vista consagrado, mas um olhar que aponta as diversas faces de um evento. O ato de contar histórias passa a ser, diante da dissociação entre pensamento e realidade constatada, a melhor forma de conferir significados ao presente, à nossa vivência. Quem conta a história está agindo sobre o fato experienciado fornecendo significados inéditos e, ao mesmo tempo, a história contada torna-se uma experiência nova

---

<sup>47</sup> Cf. FOUCAULT, 2000.

para quem está ouvindo e poderá surtir novas significações. Assim, a realidade é reelaborada pela imaginação, mas isso não implica dizer que este processo transforma o mundo em uma fábula. Trata-se da possibilidade de reconciliação do homem com o próprio mundo, na esperança de minimizar o totalitarismo da razão, que nos afastou do mundo encantado, além de elaborar novos conceitos e valores políticos para o enfrentamento do cotidiano.

Esse debruçar-se sobre a vida, além de implicar uma retomada do pensamento pela significação das experiências, é também um reconhecimento de que o sujeito cognoscente não é transcendental como supôs Kant, mas imanente, pertence ao mundo e está contido nele, condição que muitas vezes não nos damos conta. Na construção de um novo olhar sociológico é preciso que essa condição seja entendida, para que a leitura do mundo não seja abstrata, desvinculada da realidade mundana.

O resgate que está sendo proposto é o do pensamento, não sobre o cotidiano, mas a partir do cotidiano. Não se quer restaurar o passado ou os fatos objetivos, mas encontrar neles possibilidades de existências singulares que permitam novos começos. Aqui a concepção histórica unifica passado e futuro no presente e elimina a idéia de processo contínuo e causal. Como bem ilustra o poema de Eric Ponty, *Destroços da civilização*:

*Quando eu me sentia no passado  
eu era mais inteiro e conciso  
estava ali perene como o sol.  
No futuro sou apenas a projeção  
Do que eu era há minutos.*<sup>48</sup>

Fritjof Capra<sup>49</sup> nos indica, com outros objetivos e com outras palavras, algo semelhante ao que Hannah Arendt diz à respeito da brecha entre passado e futuro instaurada pela modernidade. Trata-se de uma nova percepção do mundo. Nesse sentido, apontamos para uma sexta imagem para a construção desse novo olhar.

<sup>48</sup> Citado em entrevista do poeta mineiro, concedida a Rodrigo de Souza Leão, disponível em: <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/ericponty.shtml>.

<sup>49</sup> Cf. CAPRA, 1982.

## Sexta imagem

Capra nos alerta para a necessidade de se voltar para o mundo com um olhar orgânico, multidisciplinar, ecológico, enxergá-lo como sistema, inclusive no que diz respeito à natureza e à cultura. É preciso religar os saberes já desenvolvidos para minimizar suas deficiências, suas inconsistências. É preciso identificar a natureza das potências humanas.

A crise de percepção é tida por Capra como uma crise de paradigma, um problema de visão do mundo por parte das pessoas comuns e dos cientistas. A sexta imagem que propomos é a do artista enquanto ser que se desloca da sociedade por vivenciar essa crise de percepção. Como o poeta, personagem do filme *Ponto de Mutação*<sup>50</sup>, que dialoga e aceita a crise do paradigma, apresentada e sentida por uma cientista, e nesse diálogo encontra força e vontade para agir e pensar. A resistência está na figura do político, justamente aquele que deveria ser, para Hannah Arendt, o ser dotado de pensamento.

O artista é o produtor da cultura e, diante da crise, revela um antagonismo entre cultura e sociedade, que os autores da Escola de Frankfurt bem souberam perceber. O artista, enquanto ser criador e pensante, precisa do espaço público para que suas obras se mostrem. E esse espaço público deve ser um espaço de liberdade. Mas o espaço público para os frankfurtianos é justamente o espaço em que a liberdade é limitada pela coerção, pela alienação, pela reificação. O mundo moderno suprime a liberdade do homem e, ao mesmo tempo, o angustia pela existência passiva de uma intensa possibilidade de escolhas.

Na *Dialética do esclarecimento* Adorno e Horkheimer fazem referência a essa supressão de liberdade: “atualmente a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos da indústria cultural paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva” (1985: 119). A dinâmica como os produtos culturais são produzidos e a velocidade como as informações são passadas, através da mídia eletrônica, implicam a supressão do tempo de reflexão. Daí a imagem de um artista que precisa se deslocar desse círculo vicioso para apresentar uma resistência. O produto de sua ação será uma

<sup>50</sup> O referido filme foi dirigido por Bernt Capra, em 1990, e tem roteiro do próprio Fritjof Capra

interpretação criativa dos eventos pasteurizados do cotidiano. É essa criatividade que muitas vezes está ausente no olhar sociológico, justamente porque se reduz a restaurar os mesmos discursos que reduzem a multiplicidade da vida.

Mas o problema que presenciamos no cotidiano é muito mais amplo, pois a necessidade incontrolável de consumo da sociedade de entretenimento se apropria da cultura de forma bárbara, homogeneizando a produção cultural, eliminando a antítese existente entre *arte séria* e *arte leve*, segundo os termos de Adorno, ou *bens culturais* e *bens de consumo*, para nos referirmos a Hannah Arendt.

Ainda segundo Adorno e Horkheimer, “a diversão é um prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (1985: 128). Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Trata-se de um artifício de controle da produção, além de ter seu potencial lucrativo próprio. Os indivíduos ficam tão tomados pelo processo produtivo que até o lazer acaba sendo um prolongamento dele, uma seqüência automatizada de operações padronizadas. “Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985: 128). Isso significa que o espectador não deve ter nenhum pensamento próprio. O indivíduo acaba consumindo produtos culturais que reproduzem o ambiente produtivo que é fruto do racionalismo instrumental. Com isso, o mito, os sonhos, as fantasias perdem espaço e a vida em si mesma se reduz à racionalidade. Para lidar com ela é preciso a razão.

Adorno e Horkheimer de fato acreditam que se cinemas, rádios e TVs deixassem de existir não fariam tanta falta porque o desejo de consumir foi construído, o que diminuiu o desejo de sonhar. Uma vez eliminadas as possibilidades da indústria cultural o indivíduo voltaria a sonhar automaticamente. Essa perspectiva é discordante da de Benjamin, e também, da de Hannah Arendt, para os quais o divertimento é próprio do ser humano, e é possível encontrar brechas, mesmo diante da indústria cultural, para que se encontre as possibilidades de reflexão e pensamento.

## Sétima imagem

Por fim, a sétima e última imagem que sugerimos é a do ser vivente na arte, é a do artista enquanto coisa. Se o produto da ação do artista é uma coisa, uma obra, qualquer que seja, pensemos nele próprio enquanto coisa, enquanto obra de arte, pensemos num homem além de si mesmo, capaz de pensar com outros parâmetros, capaz de interpretar e ser criativo.

O conceito de arte como vida para Nietzsche aproxima-se à atividade do artista para Hannah Arendt. É o pensamento que tapa a brecha entre o passado e o futuro, é ele que é capaz de situar o indivíduo no tempo e fazê-lo buscar sentidos próprios. É ele que formula os objetos que vencerão o tempo e que possibilitarão a construção da cultura – cultura como cuidado, como cultivo do espírito através do pensamento.

O cultivo do espírito é justamente o que faz o artista. Viver esse cultivo é encontrar saídas para um mundo sem sentido. O artista, no momento que se desprende da sociedade, encontra-se em pleno estado de solidão, perde-se de todos para encontrar sentido para a vida.

Vale lembrar que para Hannah Arendt<sup>51</sup> estar “a sós consigo mesmo” já implica uma pluralidade. Perder-se de si é o estado de solidão em que o artista se encontra no momento de criação. O artista é o indivíduo capaz de encontrar-se e estabelecer um diálogo com o mundo para a construção de um pensamento. Mas afinal, como seria esse processo para o sociólogo?

Para um olhar sociológico, impregnado de vontade de certeza, vícios metafísicos e cartesianos, o pensamento de Nietzsche tem muito a contribuir. O niilismo se apresenta como uma oportunidade de auto-reflexão, pois resulta da percepção extrema da impossibilidade da verdade, da inadequação da moral.

A certeza de verdade surge como um valor a ser desintegrado. Um pensamento da segurança, contaminado pela satisfação de necessidades, investigando causas, identificando explicações, somente se sustenta a partir da crença em uma cegueira própria do humano. Vemos aquilo que queremos e temos medo de não podermos mais ver.

---

<sup>51</sup> Cf. ARENDT, 2002.

Nietzsche nos traz o incômodo desse tipo de existência, que se faz presente nas mais distintas ações, nos mais diversos produtos da história humana, inclusive na prática do pensamento. Mas Nietzsche não apresenta uma fórmula exata a fim de apontar um erro, ele nos indica que buscar o exato consiste no próprio erro. O pensamento precisa errar (como um pensamento errante) para poder acertar.

Hannah Arendt, ao falar de cultura, lembra a figura do artista como aquele que produz os bens que serão o legado de sua geração. Os bens que não serão consumidos pela sociedade de massa. O artista surge como o indivíduo equívoco que destrói e constrói ao mesmo tempo, como se seguisse a filosofia nietzschiana. O artista, ao se ver ausente de determinada sociedade, se volta contra ela. Nesse momento produz os objetos da cultura que serão admirados e exaltados como uma possibilidade de *status* para o filisteu, aquele incapaz de pensar, que tudo consome e banaliza<sup>52</sup>.

Há um paradoxo nessa ação do ponto de vista sociológico, mas podemos ver aqui um exemplo da constatação nietzschiana de que os valores sociais devem ser levados a cabo a ponto de mostrarem o que de fato são: nada. São valores artificiais, que se afastaram da realidade humana. Mas a percepção do homem também já não pode desvelá-los, pois encontra neles a manutenção dos hábitos.

O artista mostra sua negação aos valores, mas não indica uma inatividade, uma imobilidade pessimista. O artista, na medida que se incomoda, age, constrói. Lembro o exemplo de Jackson Pollock, quando entrevistado sobre o acaso em suas obras, uma vez que seu modo de pintar não permitia o contato do pincel com a tela. O pincel seria apenas um meio para que a tinta caísse na tela de uma forma inesperada, mas Pollock irrita-se com a pergunta e diz que não há acaso, que aquela estética é fruto de sua vontade criadora<sup>53</sup>.

Imaginemos-nos numa metáfora em que as tintas precisam ser acessadas para se mostrarem como pinturas, é preciso um passado para que essas tintas sejam o que são, com suas químicas próprias, com suas cores específicas. É preciso uma ação propositiva,

---

<sup>52</sup> Hannah Arendt trata da figura do filisteu, como aquele responsável pela difusão da cultura *kitsch*, que separação imediatamente a arte e a realidade. O filisteísmo, segundo a autora, teve por consequência a redução e a transformação da cultura em uma mercadoria capaz de promover status social. Cf. ARENDT, 1992.

<sup>53</sup> Cf. *Pollock*, 2000.

ativa, para que um pincel seja mergulhado no pote de tinta e a esparrame com mais ou menos velocidade, em movimentos circulares ou espiralares. É preciso que, antes do pincel, haja um pensamento criador, que vislumbre uma vida a ser materializada. Hannah Arendt se encaixa nessa metáfora quando nos diz que não se pensa sobre algo, mas se pensa algo. Nietzsche ultrapassa essa metáfora ao revelar que a vida deve ser vivida como arte.

Ao ser entrevistado sobre sua ação, Manoel de Barros nos fala sobre a vida do artista criador, do poeta que destrói sentidos para, logo em seguida, repor sentidos mais potentes.

Minha poesia é truncada, mas não é porque meu olho é truncado, meu olho é normal. O poeta mexe com palavras e não com paisagens. Minha poesia é truncada e a paisagem não é truncada. O poeta deve mudar o mundo através das palavras. Meu olho é como um órgão sexual, ele tem a abrangência de encontrar palavras assim como uma mulher. Se uma palavra abrir o roupão pra mim eu fico deslumbrado, eu sou um voyeur. O olho é importantíssimo, mas não é ele que faz minha poesia. É a transfiguração que faz minha poesia, a transfiguração<sup>54</sup>.

É a transfiguração que torna possível o ato artístico e revela o mundo de uma forma mais potente. Assim também deve ser o ato político do ser pensante que elabora a vida em seus sentidos mais singulares, e a ação do cientista social, que deve partir do mundo para, numa tentativa de recriá-lo, conhecê-lo. As imagens apresentadas querem iluminar a tarefa do pesquisador social. A existência do NEAMP é fruto de uma inquietação permanente. Os produtos desses anos de convivência, discussões e trabalhos coletivos são resultados de uma identificação dos pesquisadores que traspasa a vontade de verdade. É nesse espaço raro, dentro do mundo acadêmico, que procuro exercitar meu olhar. Tenho certeza de que não falo apenas por mim e espero, com essas imagens, não iluminar, mas propiciar um pouco mais de sombra, assim como a imagem de Regina Silveira que nos dá identidade.

---

<sup>54</sup> Cf. *Janela da alma*, 2001.

## **Bibliografia**

- ADORNO, T. W. e HORHKEIMER, M (1985). *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro* (1992). São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. *Homens em tempos sombrios* (1987). São Paulo, Cia das Letras.
- \_\_\_\_\_. *Vida do espírito - o pensar, o querer, o julgar* (2002). Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- BARROS, M. de (1998). *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro, Record, 1998.
- BENJAMIN, W (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas - magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. O narrador (1994). Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov . In: *Obras Escolhidas - magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense.
- CAPRA, F (1982). *O ponto de mutação - a ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo, Cultrix.
- CHAUÍ, M (2002). *Introdução à história da filosofia*. Vol. 1 – Dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo, Cia. Das Letras.
- DUARTE, André (2000). *O pensamento à sombra da ruptura. Política e filosofia em Hannah Arendt*. São Paulo, Paz e Terra.
- FOUCAULT, M (2000). *Em defesa da sociedade*. São Paulo, Martins fontes.
- KUHN, T (2003). *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo, Perspectiva.
- MARX, K. e ENGELS, F (1979). *A ideologia alemã*. São Paulo, Ciências Humanas.
- NIETZSCHE, F (1999a). *Genealogia da moral*. Segunda dissertação, § 3, *Obras incompletas*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Nova Cultural.
- NIETZSCHE, F (1999b). *Humano, demasiado humano*, Segundo volume, § 9, *Obras incompletas*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Nova Cultural.
- SARTRE, J-P (1997). *O Ser e o nada. Ensaios de Ontologia Fenomenológica*. Petrópolis, Vozes.



### **Referência filmográfica**

*Pollock*, de Ed Harris, EUA, 2000.

*Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, 2001.

*Ponto de mutação*, de Bernt Capra, EUA, 1990.

## Documentário e percursos da vida contemporânea

Rosemary Segurado<sup>55</sup>

**Resumo:** O cinema documental sempre esteve presente na trajetória cinematográfica brasileira. No entanto, ainda são poucos os estudos que se dedicam a analisar essa trajetória, principalmente as relações entre essa expressão artística e as ciências sociais. No presente ensaio, abordaremos alguns aspectos do documentário no Brasil e destacaremos algumas iniciativas e espaços que vêm contribuindo para impulsionar a produção, exibição e reflexão a partir do cinema documental.

**Abstract:** The documental movies was always present in the Brazilian cinematographic path. However, they are still few the studies that are devoted to analyze that path, mainly the relationships

between that artistic expression and the social sciences. In the rehearsal, we will approach some aspects of the documentary in Brazil and we will detach some initiatives and spaces that are contributing to impel the production, exhibition and reflection starting from the documental movies.

Quando se referia ao cinema, Gilles Deleuze dizia que é fundamental extrair um pensamento do cinema: não analisá-lo a partir de sua exterioridade, mas criar cartografias capazes de ativar o cinema como um sistema de pensamento. Ao nos colocar essa perspectiva, o filósofo se distancia de uma vertente mais preocupada com as seqüências narrativas; lhe interessava mais o tempo na imagem. Tampouco destinava sua filosofia para discernir o quanto a imagem cinematográfica é expressão do real ou falsificação da realidade.

---

Nesse breve ensaio não há a pretensão de se fazer uma cartografia das imagens e

---

<sup>55</sup> Doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP, pesquisadora do NEAMP (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC-SP), professora de Sociologia (licenciada) do Curso de Audiovisual do Centro Universitário Senac e da Escola de Sociologia e Política de São Paulo (licenciada). Atualmente desenvolve Pós-Doutorado na Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

signos da produção cinematográfica documental, considerando que esse seria um estudo de maior amplitude. Abordaremos alguns tópicos do chamado *boom* da produção cinematográfica documental no período recente no Brasil, com o objetivo de colocar em debate a necessidade de se ampliar o leque de pesquisas em torno da forma-documentário.

A partir dessa perspectiva iniciaremos o debate destacando alguns períodos significativos da trajetória do cinema e do documentário brasileiros. É importante retomarmos alguns aspectos dessa trajetória para destacarmos o lugar do cinema documental no país, que sempre contribuiu com diversas produções, conforme abordaremos mais adiante. Apesar dessa vasta produção, ainda é muito pequeno o número de estudos acadêmicos e de publicações que abordam especificamente o documentário, principalmente se compararmos com a quantidade de trabalhos existentes sobre o cinema ficcional.

Mesmo entre os interessados na crescente presença da imagem na era contemporânea, verifica-se que o cinema documental ainda é objeto de investigação pouco freqüente nos espaços acadêmicos. Ao mesmo tempo em que o cinema ficcional se coloca como tema de pesquisa em várias áreas do conhecimento e por meio de várias perspectivas analíticas, a forma-documentário sempre foi deixado em segundo plano. A carência de pesquisas e de publicações é notável e vem mobilizando grupos de pesquisadores para mudar essa realidade.

Mas é necessário reconhecer que, felizmente, essa tendência vem ser revertendo nos últimos anos. Trata-se, portanto, de pensar por que o cinema documental não ocupou a mesma preocupação entre os pesquisadores, considerando sua importância para compreender a dimensão que a sociedade imagética vem ocupando na vida contemporânea.

O documentário amplia as possibilidades de pensar as relações entre a arte e a política, proporcionando a análise de ambas dimensões enquanto fluxos que se encontram e se misturam. O documentário tem contribuído para ampliar o debate em torno de temas relacionados à sociedade contemporânea que está fortemente permeada pelas imagens.

## **Das origens do cinema no Brasil: forma-documentário e forma ficcional**

O cinema não demora muito a chegar ao Brasil. Da mesma forma que outros meios de comunicação, como o rádio e a televisão. Em 1896, no Rio de Janeiro ocorreu a primeira exibição de imagens e foi um grande sucesso entre o público que naquele momento era muito seletivo, restringindo-se a freqüentadores das salas de teatro e dos café-concertos.

Segundo estudos de Gustavo S. Gonçalves, as primeiras imagens filmadas do Brasil foram realizadas na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente da Baía de Guanabara. Essas imagens foram feitas por Afonso Segreto, um italiano cujo irmão era o dono da primeira sala de exibição cinematográfica do país.

Ou seja, o documentário inaugura a tradição da produção cinematográfica brasileira, que naquele momento era chamado de “tomadas de vista” e fizeram presença marcante até o início do século XX. Durante esse período foram realizadas filmagens em várias partes do Brasil, retratando a cultura, os hábitos e tradições regionais. Eram as primeiras imagens, uma espécie de cinema natural, no qual prevalecia a produção de documentários e cine-jornais — este último fazendo longa tradição na produção cinematográfica brasileira.

O desenvolvimento do gênero documental se estrutura primeiro no país, até mesmo pela carência de recursos para se produzir filmes com caráter ficcional. Se por um lado essa carência impedia aqueles interessados em produzir cinema ficcional, por outro contribuía para o registro de imagens fundamentais do nosso país. Algumas perdidas por falta de recursos para mantê-las adequadamente. E muitas que ainda nos revelam características marcantes no início do século XX.

Se o Rio de Janeiro nos oferece a primeira imagem cinematográfica, os povos indígenas foram os atores mais presentes no primeiro momento do documentário no Brasil. No início do século XX as câmaras se tornaram indispensáveis aos antropólogos que vinham de várias partes do mundo estudar a vida dos povos indígenas. Muitas dessas imagens chegavam aos emergentes centros urbanos brasileiros e, de certa forma, reforçavam a idéia dos povos originários como o índio selvagem, sem contato portanto

com hábitos e tradições totalmente distantes da maneira da cultura ocidental dita civilizada.

Ainda hoje a antropologia da imagem é fortemente marcada pelo registro de comunidades. É importante frisar que foi a primeira a incorporar a produção e a reflexão sobre as imagens no rol de temas desenvolvidos pelas ciências sociais. É desse período que temos o registro de uma das primeiras experiências cinematográficas brasileiras, intitulado *Rituais e Festas Bororo*, em 1917, conhecido como um dos primeiros filmes antropológicos de que se têm registro.

Ainda nessa primeira fase o chamado cinema de propaganda ganha algumas produções importantes, que são exibidas dentro e fora do país. Entre os anos 20 e o final da década de 30, Silvino Santos filmou mais de dez curta-metragens e dois longa-metragens que mostravam as belezas naturais da Amazônia e reforçavam a visão do Brasil como país exótico e de uma terra fértil a ser explorada para dela se extrair riquezas. Posteriormente, o próprio Silvino Santiago abandonará o cinema como forma de propagandar esse tipo de visão e passará a se aprofundar sobre questões relevantes da Amazônia, tendo produzido alguns trabalhos etnográficos sobre a região.

Outro momento importante para entendermos a trajetória do documentário brasileiro ocorre com a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), nos anos 30, e que desempenhou papel fundamental para o desenvolvimento do chamado cinema educativo. O cineasta Humberto Mauro esteve à frente da direção do INCE ao longo de 30 anos. Ele produziu 357 filmes entre 1936 e 1964. Cabe ressaltar que Mauro conseguiu imprimir um estilo pessoal nesses trabalhos, embora eles tivessem um caráter oficial, dada a vinculação do INCE com os órgãos governamentais. Sua famosa série *Brasilianas* é constituída por sete curta-metragens que abordam o folclore brasileiro.

A pesquisadora Sheila Schvarzman divide a produção de Humberto Mauro no INCE em dois períodos:

*“Um período que vai de 1936 a 1947, e que coincide basicamente com o Estado Novo e a influência de Roquette Pinto na definição das temáticas na importância que se atribuía à educação aliada ao cinema. Graças a essa crença e da influência do diretor junto ao*

*regime, são realizados 239 filmes. Um segundo período, que vai de 1947, momento da aposentadoria de Roquete Pinto, até 1964, ano do último filme de Mauro no INCE, quando as premissas que davam vida ao projeto do cinema educativo vão se esgarçando e o diretor pôde exercer seu trabalho com maior autonomia. A perda paulatina do lugar antes ocupado pela instituição é visível pela diminuição do número de filmes – são apenas 118 – e a mudança da ênfase nas temáticas. Além disso, o caráter pedagógico vai sendo definitivamente substituído pela preocupação documental” (SHVARZMAN, 2004: 272).*

## **REVIRAVOLTA DOS ANOS 60**

As transformações ocorridas no documentário a partir dos anos 60 estão articuladas a um momento de grandes mudanças que não ocorrem somente no Brasil, mas em âmbito internacional. Essa período também é conhecido como do “cinema direto” e “cinema verdade”. Houve uma transformação muito significativa dos dispositivos técnicos, da estética e dos métodos de produção que proporcionaram o surgimento da chamada fase do documentário moderno. Ademais, os anos 60 irrompem com mudanças emblemáticas do ponto de vista social, político, econômico e cultural, como a tropicália no Brasil.

A peculiaridade desse período no Brasil está na associação que se faz com o Cinema Novo — processo de certa forma simultâneo à transformação da forma-documentário. Entre os principais cineastas dessa fase, Glauber Rocha defendia a necessidade de se fazer um cinema político que abordasse a miséria do povo, não a partir de uma perspectiva de exterioridade, de uma análise distanciada dessa realidade, mas ao contrário, falar a partir dela.

Glauber concebia o cinema entre a política e a poesia, e acreditava que o filme tinha que se manter na tensão entre a política e a poesia. Nesse sentido, acreditava que a produção cinematográfica deveria se iniciar com uma ação política (poética) e se transformar em uma ação poética (política). Portanto, era essencial manter as duas dimensões misturadas, indiscerníveis.

Para ele o filme deveria ser um manifesto e contribuir para a superação da vergonha que o Brasil tem de ter muitos tipos de fome, e deveria gerar uma consciência da miséria, sem considerá-la como obstáculo para a produção cinematográfica. Esse deveria ser o aspecto fundamental a ser abordado pelo cineasta latino-americano, pelo cineasta do Terceiro Mundo em geral.

A partir dos anos 60 a crítica social adquire um lugar central na produção do documentário. Essa transformação se fez presente não somente nessa geração, mas influenciou todas as gerações posteriores de documentaristas e cineastas. O caráter mais oficial da abordagem da realidade se transformava em uma espécie de manifesto agitativo para refletir sobre os inúmeros problemas políticos e sociais vividos durante aquele período no país.

Ainda merecem destaque as transformações do ponto de vista estético. A experimentação ganha destaque nas produções ficcional e documental, novas técnicas de filmagem e diferentes linguagens. E também os artistas se colocam em suas obras, transformando-se em partes inseparáveis delas.

Nesse mesmo período, nomes como o do fotógrafo e produtor Thomas Farkas, um dos mais importantes articuladores da escola paulista de documentários, ocuparam um lugar de destaque, inclusive com forte influência do cineasta argentino Fernando Birri. Muitos outros cineastas e documentaristas ocuparam papel fundamental nesse período. Mas nesse breve espaço não é possível abordar a todos e muito menos dar o espaço merecido por eles e por suas produções, que sem dúvida foram essenciais para a produção cinematográfica brasileira e internacional.

Novos padrões estéticos caracterizam as diferenças na produção dos documentários do início dos anos 80 para a fase atual, apesar de ainda se notar influências da tradição do Cinema Novo. Entre essas expressões, nota-se o documentário ganhando um tom mais intimista e com a expressão do ponto de vista de seus realizadores sobre muitos aspectos da realidade contemporânea. Artistas se colocam em sua produção, tornando-a indiscernível da maneira singular de ver o mundo.

**É Tudo Verdade...**



É *Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários*, criado em 1996 para exibir obras não-ficcionais brasileiras e internacionais, vem contribuindo para ampliar os espaços para a exibição cinematográfica documental. Trata-se de um dos festivais mais importantes para produtores, pesquisadores e o público em geral interessado nesse tipo de filmografia. As exibições ocorrem em São Paulo e no Rio de Janeiro e passaram a fazer parte do circuito itinerante Brasília, Campinas, Porto Alegre e Recife.

Uma das expressões da contribuição do Festival pode ser verificada a partir do levantamento realizado por Amir Labaki<sup>56</sup> demonstrando que o aumento da produção de documentários é muito significativo na última década. Esse crescimento já se nota pelo número de inscritos no *Festival é Tudo Verdade*: em 1996 foram 45 títulos nacionais inéditos; em 2006 esse número subiu para 480.

Significa dizer que o documentário vem ocupando um lugar jamais visto no circuito cinematográfico brasileiro. Aumento de produção, maior número de estréias em salas de exibição e conseqüentemente aumento de público. Essa equação se expressa com o espaço cada vez mais amplo ocupado nos grandes meios de comunicação, que passam a veicular mais informações sobre o cinema documental.

Outro fator importante é que alguns documentários brasileiros ganharam prêmios internacionais importantes como o documentário *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos, que venceu o Festival *Nyon Visions du Réel*, na Suíça. Outra grata surpresa foi *Estamira* (2004), de Marcos Prado, que foi o melhor documentário do Festival da República Checa.

Em sua coluna no Jornal Valor Econômico, Labaki analisa esse crescimento da seguinte forma:

“Apenas em 2004, 17 documentários nacionais de longa-metragem e 8 internacionais entraram em cartaz no circuito comercial de salas. Um documentário holandês-brasileiro, 'Justiça', de Maria Augusta Ramos, venceu dois dos principais festivais do gênero, Nyon e Taipei. Outra vez, dois documentários nacionais participaram da mais importante disputa internacional do gênero, no festival de Amsterdã. A bibliografia do gênero recebeu o

---

<sup>56</sup>Fundador e Diretor do É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários, crítico de cinema e colunista do Jornal Valor Econômico



significativo reforço de ao menos meia-dúzia de títulos. Um programa nacional de fomento à produção independente (o DocTV) apresentou seus primeiros frutos. O canal por assinatura especializado em cinema brasileiro estabeleceu pela primeira vez uma faixa especial dedicada exclusivamente ao documentário”<sup>57</sup>

### **Conferência Internacional Visible**

A *Conferência Internacional Visible Evidence* reúne pesquisadores, estudantes e realizadores de cinema e de audiovisual. Trata-se de um espaço importante para discutir questões relacionadas ao documentário, independente do tipo de mídia em que ele é realizado.

O colóquio internacional *Visible Evidence* é um dos espaços privilegiados para o debate da cultura do documentário. Reúne acadêmicos, estudantes e produtores de cinema e de audiovisual em torno do documentário abordado sob a perspectiva sociológica, antropológica, histórica, pedagógica, política entre outras.

A primeira edição sul-americana ocorreu em 2006, no Brasil. Foi realizada por meio de uma parceria entre o “*É tudo Verdade – Festival Internacional de Documentário*” e a Universidade de São Paulo, entre outras instituições. E seguiu os passos da trajetória do evento iniciado em 1993 na Duke University. Trata-se de um evento fundamental para aprofundar questões importantes na área de pesquisas e produção do documentário, além de se constituir como um espaço privilegiado de troca de experiências.

### **DOCTV**

O DOCTV, Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, é desenvolvido pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura em conjunto com a Fundação Padre Anchieta/TV Cultura, a ABEPEC (Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais) e com apoio da ABD (Associação Brasileira de

---

<sup>57</sup>Amir Labaki, extraído do site: <http://etudoverdade.com.br>



Documentaristas). Trata-se de um programa de fomento à produção de documentários para a televisão, o que lhe confere uma dupla importância, considerando que além do estímulo à produção também garante espaço para a exibição nas TVs públicas.

Os principais pontos do Programa são:

1) Fomentar a regionalização da produção de documentários.

Esse processo é realizado com a descentralização de recursos financeiros do Ministério da Cultura, das TVs e instituições públicas, com o objetivo de promover a regionalização da produção de documentários.

2) Incentivar a parceria da produção independente com as TVs públicas e educativas brasileiras.

Um dos aspectos que vêm sendo muito debatidos entre produtores de documentários é que a parceria entre produção independente e TVs públicas e educativas é fundamental em muitos aspectos, principalmente a possibilidade de garantir a diversidade das manifestações culturais na TV.

3) Valorizar e difundir manifestações culturais regionais.

Esse é um dos aspectos fundamentais do projeto, à medida que sabemos que existem poucas iniciativas que valorizam a produção e divulgação de manifestações culturais fora da região Sudeste, que concentra grande parte da produção brasileira. Desse modo, é possível que essa produção obtenha espaço importante no cenário cultural brasileiro.

4) Implantar circuito nacional de teledifusão de documentário por meio da Rede Pública de Televisão.

Trata-se aqui de garantir que a Rede Pública de Televisão, ao difundir o documentário, exerça o papel de garantir a expressão da diversidade cultural brasileira.

Um breve balanço do Programa DOCTV pode ser verificado a partir dos seguintes dados: desde sua criação, em 2003, recebeu a inscrição de 2.380 projetos de documentários por intermédio de concursos realizados em diversos Estados. A partir de 44 Oficinas para Formatação de Projetos, que contou com a participação de 1.333 documentaristas. Trata-se de um espaço fundamental para a produção e vem sendo elogiado internacionalmente.



## **Red Eurolatinoamericana de Sensibilización Social y Comunicación Ciudadana**

Iniciativas como as desenvolvidas na Espanha pela Red Eurolatinoamericana de Sensibilización Social y Comunicación Ciudadana (Red SSCC), desenvolvida pela Faculdade de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, Instituto Complutense de Estudios Internacionales, com apoio da Agência Espanhola de Cooperación Internacional, vem prestando um grande serviço para que a produção audiovisual latino-americana com ênfase no documentário seja discutida na Espanha.

O projeto Red SSCC tem como meta ampliar a colaboração entre a universidade e a sociedade civil no âmbito da chamada sociedade da informação. O objetivo é garantir processos de sensibilização social entre atores sociais e instituições educativas sobre os principais problemas político-econômicos contemporâneos e promover uma reflexão em torno da necessidade de democratização dos meios de comunicação e o acesso à informação.

Para a realização desse trabalho se desenvolve a articulação entre três espaços de produção de informação e ação comunicativa:

- 1) Núcleos universitários dedicados ao cinema documental e novas propostas didáticas em ciências sociais, transformando o documentário em um suporte para estudos e pesquisas.
- 2) Entidades sociais com iniciativas em produção audiovisual e educação popular.
- 3) Produtores independentes de cinema documental e político.

A partir dessa triangulação, pretende-se promover a circulação de produções audiovisuais recentes que tenham interesse social e pedagógico. Primeiramente se produzirá uma coleção intitulada “*Documentários para entender a globalização*”, contendo seis DVDs e um livro sobre as principais temáticas da chamada agenda global. Está agrupada nos seguintes eixos temáticos, selecionados a partir da realidade latino-americana na nova dinâmica do processo de globalização:

- 1) Crise do trabalho, modernização econômica e organismos internacionais.
- 2) Pobreza, violência e direitos humanos.
- 3) Territórios, migrações e interculturalidade.

- 4) Construindo alternativas à crise ecológica.
- 5) Participação, dinâmicas comunitárias e movimentos sociais
- 6) Inovação política e reconstrução público-estatal na globalização.

Trata-se de um projeto que estimula o uso do documentário para o conhecimento de temáticas sociais e proporciona a ampliação da participação da universidade nos debates relacionados às questões sociais relevantes no processo de globalização.

### **CINECLUBE: CONJUGANDO EXIBIÇÃO E DEBATE**

O caráter associativo e participativo do cineclube proporciona a exibição de produções cinematográficas, de qualquer gênero, destinadas ao debate sobre as mesmas. Portanto, os cineclubes são associações que aglutinam pessoas em torno do cinema e com o propósito de ampliar a perspectiva do espectador.

A atuação cineclubista é regida pelas seguintes regras: são associações sem fins lucrativos, devem ter uma estrutura organizativa democrática e o compromisso com a cultura. O fato de serem associações sem fins lucrativos dá um caráter distinto ao tipo de programação selecionada, garantindo mais espaço à produção audiovisual documental que nos circuitos comerciais, apesar de, felizmente, recentemente observarmos uma certa mudança nessa tendência, e cada vez mais os cinemas comerciais estão abrindo espaço para a exibição de documentários.

Historicamente, os cineclubes se constituíram em espaços privilegiados para o documentário, a partir de exibições seguidas de debates com a presença de produtores e participação do público em torno da temática abordada no filme.

*“O trabalho das salas de cineclubes, ao promover discussões e reflexões socioculturais, políticas e estéticas que incidem no debate público, propicia aos seus participantes, tanto exibidores quanto espectadores, uma visão mais ampla do cinema que permite melhor contextualizá-lo dentro da cultura. E é dessa maneira também que os cineclubes, desde*



*sua origem, se destacam como agentes propositores de novos paradigmas para a atividade cinematográfica, bem como de políticas públicas que visam alcançar esses novos paradigmas”*<sup>58</sup>

Segundo dados do Conselho Nacional de Cineclube, existem 327 em todo país<sup>59</sup>, e outros tantos em processo de formação. Esse fenômeno recente se torna possível graças ao surgimento de novas tecnologias digitais mais acessíveis em termos de custo e de fácil manuseio. Portanto, atualmente qualquer pessoa pode produzir com qualidade um material audiovisual — e, de fato, é o que está ocorrendo.

## **DOCUMENTÁRIO E VIDA CONTEMPORÂNEA**

Nesse breve ensaio buscamos elencar alguns aspectos da temática do documentário brasileiro. Evidentemente, são apenas tópicos selecionados não por ordem de importância, mas insinuando possíveis percursos para as múltiplas formas de se abordar a produção cinematográfica documental, que é caótica, polissêmica e, “como toda arte, a arte do documentário se constitui como um pensamento que desafia o caos, os bons senso, consensos e sentidos comuns, para poder pensar de outra maneira” (TEIXEIRA, 2004: 67).

Estamos em um momento extremamente fecundo para produção, exibição e criação no cinema documental, principalmente pela expansão do acesso às novas tecnologias de comunicação e de informação, que proporcionam a ampliação do uso dessas tecnologias, o aumento de produções, a multiplicação de cursos de audiovisual em nível de graduação, cursos de pós-graduação para estudo do documentário e criação de espaços de exibição, como os cineclubes. Enfim, um conjunto de fatores que vem proporcionando novas experiências em relação ao audiovisual.

Merece destaque a ampliação do acesso às novas tecnologias por parte de movimentos sociais, que se apropriam da linguagem audiovisual para potencializar a

<sup>58</sup> TAVARES, Luís E., *Cineclubes como Expressão da Diversidade*, “Disponível em <http://www.pucsp.br/neamp>, “Acesso em 10/09/2007”.

<sup>59</sup> A última atualização foi realizada em 07/09/2007 pelo Conselho Nacional de Cineclubes, conforme página: <http://cnc.utopia.com.br>



organização de suas práticas sociais visando a construção de espaços nos quais as micropolíticas possuem efetiva importância e cumprem um papel fundamental nas atividades coletivas e comunitárias.

Outro aspecto relevante são os festivais que abrem espaço para a expressão da produção documental e, em particular, no caso dos festivais internacionais, impulsiona a divulgação dos documentários brasileiros para fora do Brasil, inclusive com prêmios em festivais em outros países, indicando o reconhecimento de um trabalho que vem sendo desenvolvido durante várias décadas.

A cultura contemporânea está fortemente imbricada pelas imagens e encontra no documentário a possibilidade de articular as novas tecnologias de comunicação e de informação para criar sistemas de contracomunicação capazes de garantir espaço para as singularidades.

### **Bibliografia:**

BRESCHAND, Jean, *El documental – La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.

DELEUZE, Gilles, *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_, *Conversações*, São Paulo, Editora 34, 1992.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e o documentário*. In: TEIXEIRA, Francisco E. (Org.). *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 261-296.

TAVARES, Luís E., *Cineclubes como Expressão da Diversidade*, “Disponível em <http://www.pucsp.br/neamp>, “Acesso em 10/09/2007”.

TEIXEIRA, Francisco E., *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*, São Paulo: Summus Editorial, 2004

GONÇALVES, Gustavo S. *Panorama do Documentário no Brasil*, “Disponível em [http://www.doc.ubi.pt/01/artigo\\_gustavo\\_soranz\\_brasil.pdf](http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf)” “Acesso em 08/09/2007”.



**Sites consultados:**

<http://www.abdnacional.org.br>

<http://cnc.utopia.com.br> “Acesso em 12/09/2007).

<http://etudoverdade.com.br>

<http://www.tvcultura.com.br/doctv>

<http://www.cultura.gov.br>

## As “brechas” legais do coronelismo eletrônico

Venício A. de Lima<sup>60</sup>

**Resumo:** Neste artigo, Venício de Lima trata das concessões de radiofusão como barganha política, termo que chamou de *coronelismo eletrônico*.

**Abstract:** In this article, Venicio Lima discourses on the the concessions of stations radios as political bargain, this situation is call by him how: "Coronelismo Eletrônico".

A utilização das concessões de radiodifusão como moeda de barganha política é uma prática que, a exemplo de seu referente histórico – o *coronelismo*<sup>61</sup>– exige o compromisso da participação recíproca tanto do poder concedente como do concessionário que recebe a outorga e explora o serviço público.

O *coronelismo eletrônico* é um fenômeno do Brasil urbano da segunda metade do século XX, que resulta, dentre outras razões, da opção que a União fez, ainda na década de 30, pelo modelo de outorga, a empresas privadas, da exploração dos serviços públicos de rádio e televisão (*trusteeship model*). Resulta também das profundas alterações que ocorreram na política brasileira com a progressiva centralidade da mídia iniciada durante os anos de regime militar (1964-1985).

Emissoras de rádio e televisão, mantidas em boa parte pela publicidade oficial e articuladas com as redes nacionais dominantes, dão origem a um tipo de poder agora não mais coercitivo, mas criador de consensos políticos. São esses consensos que facilitam (mas não garantem) a eleição (e a reeleição) de representantes – em nível federal, deputados e senadores – que, por sua vez, permite circularmente a permanência do coronelismo como sistema.

---

<sup>60</sup> Pesquisador Sênior do NEMP-UnB, articulista permanente do *Observatório da Imprensa* e da *Teoria e Debate* e autor, entre outros, de *Mídia: crise política e poder no Brasil*, Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

<sup>61</sup> Cf. Victor Nunes Leal, *Coronelismo, Enxada e Voto*, Editora Alfa-Ômega, 1986. Para o “*coronelismo eletrônico de novo tipo*” referido especificamente às autorizações de rádios comunitárias ver Venício A. de Lima e Cristiano Aguiar Lopes (2007), “*Rádios Comunitárias: Coronelismo Eletrônico de novo tipo*” disponível em [http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/download/Coronelismo\\_eletronico\\_de\\_novo\\_tipo.pdf](http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/download/Coronelismo_eletronico_de_novo_tipo.pdf)

Ao controlar as concessões, o novo coronel promove a si mesmo e aos seus aliados, hostiliza e cerceia a expressão dos adversários políticos e é fator importante na construção da opinião pública, cujo apoio é disputado tanto no plano estadual como no federal.

No *coronelismo eletrônico*, portanto, a moeda de troca continua sendo o voto, como no velho *coronelismo*. Só que não mais com base na posse da terra, mas no controle da informação, vale dizer, na capacidade de influir na formação da opinião pública.

A recompensa da União aos coronéis eletrônicos é de certa forma antecipada pela outorga e, depois, pela renovação das concessões do serviço de radiodifusão que confere a eles poder na disputa dos recursos para os serviços públicos municipais, estaduais e federais. Por tudo isso, a continuidade da prática depende não só da existência de “brechas” legais que possibilitem o uso das concessões, mas também da exploração delas por políticos no exercício de mandato eletivo. Trata-se, portanto, de uma prática política de face dupla.

## **A poder concedente**

Do ponto de vista do poder concedente, a Constituição de 1988, exigiu a realização de licitação para a concessão de serviços públicos. Diz o artigo 175:

*“Incumbe ao Poder Público, na forma da lei, diretamente ou sob regime de concessão ou permissão, sempre através de licitação, a prestação de serviços públicos”.*

Regulamentada pela Lei 8.666/1993, a norma do artigo 175 foi estendida ao serviço público de radiodifusão pelo Decreto 1720/95 que alterou o Regulamento dos Serviços de Radiodifusão (Decreto 52.795 de 31/10/1963). A partir de então, as outorgas de radiodifusão só poderiam ser feitas por meio de licitação. Além disso, a Constituição de 88 também determina no § 1º do seu artigo 223 que os atos de outorga e renovação de concessões de radiodifusão deverão ser apreciados pelo Congresso Nacional. O Poder

Executivo passou, portanto, a compartilhar o seu poder de outorga com o Congresso Nacional. Mesmo assim, ele continua a utilizar as concessões de radiodifusão – comercial, educativa e comunitária – como moeda de barganha política. Alguns exemplos relativos à radiodifusão educativa serão mostrados a seguir.

## Os concessionários

Já do ponto de vista dos concessionários que exploram o serviço de radiodifusão, o Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT, Lei nº. 4117/62) – que completa 45 anos em agosto de 2007 – determina que quem estiver em gozo de imunidade parlamentar não pode exercer a função de diretor ou gerente de empresa concessionária de rádio ou televisão (Parágrafo único do Artigo 38). Esta norma foi confirmada pelo Regulamento dos Serviços de Radiodifusão que exige, como um dos documentos necessários para habilitação ao procedimento licitatório, declaração de que os dirigentes da entidade “não estão no exercício de mandato eletivo” [n. 2, alínea d), § 5º do artigo 15 do Decreto 52.795/63]. A Constituição de 1988, também proibiu que deputados e senadores mantivessem contrato ou exercessem cargos, função ou emprego remunerado em empresas concessionárias de serviço público (letras a. e b. do item I do Artigo 54). Mesmo assim, há registros da utilização de emissoras de rádio e televisão por políticos “no exercício de mandato eletivo” em seu benefício pessoal e interesse privado, pelo menos, desde o início da década de 80 do século passado<sup>62</sup>. Além disso, pesquisas mais recentes revelam que deputados federais concessionários de radiodifusão chegam até mesmo a votar a favor da renovação das suas próprias concessões na Câmara dos Deputados<sup>63</sup>.

## Duas “brechas” legais

---

<sup>62</sup> Ver *Jornal do Brasil*, “No ar, a voz do dono”; 7/12/1980.

<sup>63</sup> Cf. Venício A. de Lima, “Parlamentares e Radiodifusão: relações suspeitas” in idem, *Mídia: Crise Política e Poder no Brasil*, Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

Quais “brechas” legais possibilitam que a prática política do “coronelismo eletrônico” continue em vigor no Brasil do século XXI?

O que se pretende nesse texto é identificar e descrever duas das “brechas” que possibilitam ao poder concedente – o Poder Executivo – utilizar a concessão de emissoras de radiodifusão e a transformação de retransmissoras em geradoras como moedas de barganha política. Registre-se que o Executivo continua a ter maior controle sobre as concessões até porque é no Ministério das Comunicações (MiniCom) que se inicia o longo processo burocrático que pode determinar, em si mesmo, quem e quando se receberá ou não receberá uma concessão<sup>64</sup>.

## **1. AS OUTORGAS DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA SÃO DISPENSADAS DE LICITAÇÃO<sup>65</sup>**

Quando o presidente Fernando Henrique Cardoso assinou o Decreto 1720, em novembro de 1995, muitos acreditavam que a utilização das concessões de radiodifusão como moeda de barganha política havia chegado ao fim no Brasil. O Decreto recebeu aprovação calorosa tanto de setores comprometidos com a democratização das comunicações como de parte da grande mídia.

A revista *Veja*, por exemplo, quando o MiniCom anunciou a abertura das primeiras licitações já dentro dos novos critérios, publicou nota sob o título “*Fim de um ciclo*” na qual se lia:

*“ao anunciar (...) que abrirá licitações para 610 novas emissoras de rádio e televisão e definir as normas para a TV por assinatura, o Ministério das Comunicações encerrou um ciclo histórico de manipulação política dessa área. (...) Com isso, o MiniCom (...) abre mão de uma moeda de barganha que no passado resultou na entrega para*

---

<sup>64</sup> As autorizações de rádios comunitárias constituem um caso emblemático onde a tramitação burocrática é, muitas vezes, decisiva para o destino do próprio Processo. Cf. Lima e Lopes (2007).

<sup>65</sup> Parte do argumento desenvolvido neste texto foi também utilizado em Lima e Lopes (2007).

*políticos de pelo menos 27% das emissoras de televisão e 40% das rádios do país” (Edição 1462 de 18/9/96, p.39).*

Aparentemente passou despercebido à época que o Decreto 1720/95, embora importante, incidia somente sobre as emissoras de radiodifusão comercial<sup>66</sup> que, aliás, vinham de uma avalanche de concessões ao final do governo do general Figueiredo e ao longo do governo de José Sarney que se tornou exemplo histórico de “coronelismo eletrônico”<sup>67</sup>.

O mais importante, todavia, é que, ao contrário do que se acreditava, uma “brecha” legal permaneceu discretamente aberta para a continuidade do uso, pelo Poder Executivo, das concessões de rádio e televisão como moeda de barganha política, só que agora, prioritariamente para as rádios e televisões *educativas*.

O precedente, na verdade, se inicia ainda em 1967 quando foi assinado o primeiro texto legal que positiva uma diferença entre radiodifusão e radiodifusão educativa.

O artigo 34 do Código Brasileiro de Telecomunicações determina que:  
*“As novas concessões ou autorizações para o serviço de radiodifusão serão precedidas de edital, publicado com 60 (sessenta) dias de antecedência (...).”*

No entanto, o § 2º, do artigo 14 do Decreto-lei 236/1967, estabelece que o artigo do CBT não se aplica às TVs educativas. Diz ele:

*“A outorga de canais para a televisão educativa não dependerá da publicação do edital previsto do artigo 34 do Código Brasileiro de Telecomunicações.”*

---

<sup>66</sup> A ineficácia do Decreto 1720/95 em evitar o controle de políticos sobre as concessões comerciais, no entanto, ficou evidente quando, em 1999, o MiniCom concluiu o primeiro lote da primeira licitação pública de rádio e televisão comerciais. Levantamento feito pela *Folha de São Paulo* indicou que nos estados do Amapá, Maranhão, Alagoas, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, São Paulo, Tocantins e Goiás, políticos no exercício de mandatos eletivos, compravam as emissoras diretamente ou através de parentes próximos. A reportagem afirmava ainda que *“políticos e igrejas ganharam (concessões) em cidades menores, onde as emissoras ainda são vistas mais como armas eleitorais e de conquista de fiéis do que como atividade empresarial”*. Cf. Elvira Lobato e Fernando Godinho, “Coronelismo eletrônico sobrevive com concessões – Boa parte das novas rádios e TVs continua sendo dada a grupos políticos” in *Folha de São Paulo*, 3/11/1999, p. 1-11.

<sup>67</sup> Cf. Venício A. de Lima, “Comunicação na Constituinte: a defesa de velhos interesses” in *Caderno CEAC/UnB*, Ano I, nº. 1; 1987; pp.143-152 e Paulino Motter, “O uso político das concessões das emissoras de rádio e televisão no governo Sarney” in *Comunicação & Política*; Vol. I, nº. 1, agosto/novembro de 1994; pp. 89-115.



Essa norma do Decreto Lei 236/767, por incrível que pareça, "sobreviveu", inclusive, à exigência de licitação estabelecida pelo artigo 175 da Constituição de 1988, acima referido.

A exceção para as TVs educativas foi confirmada pelo Parágrafo 2º do inciso XV do Artigo 13 do Decreto 1720/1995. Diz ele:

*Artigo 13. O edital será elaborado pelo Ministério das Comunicações, observados, no que e quando couber, dentre outros, os seguintes elementos e requisitos necessários à formulação das propostas para a exploração do serviço:(...)*

*XV - nos casos de concessão, minuta do respectivo contrato, contendo suas cláusulas essenciais.(...)*

*2º Não dependerá de edital a outorga para execução de serviço de radiodifusão por pessoas jurídicas de direito público interno e por entidades da administração indireta instituídas pelos Governos Estaduais e Municipais, nem a outorga para a execução do serviço com fins exclusivamente educativos.*

Cerca de um ano depois – também, aparentemente, despercebido – o Decreto 2108 de 24/12/1996 promove nova alteração no Regulamento dos Serviços de Radiodifusão que consagra o mesmo procedimento. Está lá no Parágrafo 1º do inciso XV do Artigo 13:

*Artigo 13. O edital será elaborado pelo Ministério das Comunicações, observados, dentre outros, os seguintes elementos e requisitos necessários à formulação das propostas para a execução do serviço:*

*(...)*

*XV - nos casos de concessão, minuta do respectivo contrato, contendo suas cláusulas essenciais.*

*(...)*

*1º É dispensável a licitação para a outorga para a execução de serviço de radiodifusão com fins exclusivamente educativos.*

Seis anos depois, em agosto de 2002, uma seqüência de reportagens investigativas publicadas pela *Folha de São Paulo* mostrava detalhadamente como essa brecha havia possibilitado ao governo de Fernando Henrique Cardoso, sobretudo quando era ministro das Comunicações o ex-deputado Pimenta da Veiga, dar continuidade à prática do “coronelismo eletrônico” distribuindo concessões de TVs educativas a políticos aliados<sup>68</sup>. Na matéria inicial está escrito:

*Em sete anos e meio de governo, além das 539 emissoras comerciais vendidas por licitação, FHC autorizou 357 concessões educativas sem licitação. (...) A distribuição foi concentrada nos três anos em que o deputado federal Pimenta da Veiga (PSDB-MG), coordenador da campanha de José Serra, esteve à frente do Ministério das Comunicações. Ele ocupou o cargo de janeiro de 99 a abril de 2002, quando, segundo seus próprios cálculos, autorizou perto de cem TVs educativas. Pelo menos 23 foram para políticos. A maioria dos casos detectados pela Folha é em Minas Gerais, base eleitoral de Pimenta da Veiga, mas há em São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Alagoas, Maranhão, Roraima e Mato Grosso do Sul.*

Da mesma forma, em junho de 2006, novamente a *Folha de São Paulo* publicou matéria mostrando que também o Governo Lula outorgou TVs e rádios educativas a políticos de diversos partidos<sup>69</sup>. A reportagem informa que:

*O governo Lula reproduziu uma prática dos que o antecederam e distribuiu pelo menos sete concessões de TV e 27 rádios educativas a fundações ligadas a políticos. (...) Entre políticos contemplados estão os senadores Magno Malta (PL-ES) e Leonel Pavan (PSDB-SC). A lista inclui ainda os deputados federais João Caldas (PL-AL), Wladimir Costa (PMDB-PA) e Silas Câmara (PTB-AM), além de deputados estaduais, ex-deputados, prefeitos e ex-prefeitos. Em três anos e meio de governo, Lula aprovou 110 emissoras educativas, sendo 29 televisões e 81 rádios. Levando em conta somente as concessões a políticos, significa que ao menos uma em cada três rádios foi parar, diretamente ou indiretamente, nas mãos deles.*

<sup>68</sup> Cf. Elvira Lobato, *Instinto Repórter*; São Paulo: PubliFolha; 2005; pp. 228-261.

<sup>69</sup> Cf. Elvira Lobato, “Governo Lula distribui TVs e rádios educativas a políticos”, *Folha de São Paulo*, 19/6/2006.

Como se vê pelos exemplos listados, a dispensa de licitações e o fato de poderem ser outorgadas através de critérios estabelecidos internamente pelo Ministério das Comunicações, têm possibilitado que as emissoras de rádio e televisão educativas continuem sendo utilizadas, por governos de diferentes matizes político-partidários, como moeda de barganha política.

Há, todavia, um fato novo. Chegou recentemente ao conhecimento público, a decisão do juiz Jesus Crisóstomo de Almeida, da 2ª Vara Federal de Goiás, tomada em abril de 2006, que pode pôr fim a essa "brecha" legal<sup>70</sup>. Na decisão, provocada por ação do Ministério Público Federal, iniciada em 2003 e ampliada em 2005, o juiz considerou inconstitucional o Decreto-lei 236/1967 que, como vimos, serve de base à não-exigência de licitação pública para as concessões de TVs educativas. Dessa forma, o Poder Executivo ficou proibido de conceder novas outorgas ou renovações de concessões sem processo licitatório. A União recorreu ao Tribunal Regional Federal de Brasília e conseguiu suspender o efeito da sentença até que o recurso seja julgado<sup>71</sup>.

## **2. AS RETRANSMISSORAS MISTAS PODEM SER TRANSFORMADAS EM GERADORAS EDUCATIVAS**

Outra “brecha” legal que possibilitou a continuidade da utilização das concessões de radiodifusão como moeda de barganha política foi a criação das Retransmissoras de TV (RTV) em Caráter Misto.

Com o objetivo de disciplinar situação anterior provocada pelo Decreto 96.291 de 11/7/1988, foi baixada, em 1991, a Portaria Interministerial nº. 236, elaborada pelo, então, Ministério da Infra-Estrutura (o Ministério das Comunicações havia sido extinto e suas atribuições absorvidas pelo Minfra). Essa Portaria criou as RTVs em Caráter Misto. Esse serviço podia ser explorado por entidades com fins “*exclusivamente educativos*” e permitia às RTVs a possibilidade de inserir programação própria, de acordo com percentuais estabelecidos pela mesma Portaria.

---

<sup>70</sup> Cf. Elvira Lobato, "Justiça veta concessão de TV educativa sem licitação", *Folha de São Paulo*, 7/6/2007.

<sup>71</sup> Até quando este texto estava sendo escrito (julho de 2007), não se conhecia a decisão final sobre a matéria.

A RTV mista existiu até 1998, quando o Decreto 2.593 de 15/5/98 instituiu o Regulamento dos Serviços de Retransmissão e Repetição de Televisão, que extinguiu o serviço. Abriu-se, todavia, a possibilidade da *transformação das retransmissoras mistas já existentes em geradoras educativas, sem licitação e de acordo com avaliação do próprio MiniCom*, como se vê no § 2º do Artigo 39, transcrito abaixo:

*Art. 39. As entidades que atualmente executam o Serviço de RTV com inserções publicitárias ou de programação, interessadas em sua continuidade, deverão solicitar ao Ministério das Comunicações a referência dos canais que utilizam do Plano Básico de Distribuição de Canais de Retransmissão de Televisão para o correspondente Plano Básico de Distribuição de Canais de Televisão.*

*(...)*

*§ 2º Efetivada a transferência de canais de retransmissão de sinais provenientes de estação geradora de televisão educativa, o Ministério das Comunicações analisará as solicitações recebidas para outorga de concessão para execução do Serviço de Radiodifusão de Sons e Imagens Educativa.*

Quase um ano depois, uma Portaria conjunta do MEC e do MiniCom (Portaria Interministerial nº. 651 de 15/4/99) definiu o que se entendia por “exclusivamente educativo”.

No seu Artigo 3º está escrito:

*A radiodifusão educativa destina-se exclusivamente à divulgação de programação de caráter educativo-cultural e não tem finalidades lucrativas.*

E no Artigo 1º define-se:

*Por programas educativo-culturais entendem-se aqueles que, além de atuarem conjuntamente com os sistemas de ensino de qualquer nível ou modalidade, visem à educação básica e superior, à educação permanente e formação para o trabalho, além*



*de abranger as atividades de divulgação educacional, cultural, pedagógica e de orientação profissional sempre de acordo com os objetivos nacionais.*

Na verdade, essa definição se revelou apenas mais uma formalidade porque as geradoras educativas nunca seguiram sua orientação. Uma prova disso é que, até hoje, existem inúmeras concessões de radiodifusão educativa controladas por diferentes igrejas – lideradas inclusive por políticos – que fazem proselitismo religioso permanente<sup>72</sup>. A possibilidade de transformação das retransmissoras mistas em geradoras educativas foi também referendada – dois anos depois – pelo Decreto 3451 de 9/5/2000 nos § 2º e 3º do seu artigo 47, transcritos a seguir:

*Art. 47. As entidades que atualmente executam o Serviço de RTV com inserções publicitárias ou de programação, interessadas em sua continuidade, deverão solicitar ao*

*Ministério das Comunicações a transferência dos canais que utilizam do PBRTV para o correspondente Plano Básico de Distribuição de Canais de Televisão.*

*(...)*

*§ 2º Efetivada a transferência de canais de retransmissão de sinais provenientes de estação geradora de televisão educativa, o Ministério das Comunicações analisará as solicitações recebidas para outorga de concessão para execução do Serviço de Radiodifusão de Sons e Imagens Educativa, com base na legislação aplicável aos serviços de radiodifusão educativa. § 3º Efetivada a transferência, as estações das entidades autorizadas a executar o Serviço de RTV nos canais transferidos poderão permanecer em funcionamento, nas mesmas condições em que foram autorizadas, até a instalação da estação geradora do Serviço de Radiodifusão de Sons e Imagens.*

---

<sup>72</sup> Um exemplo é a Igreja Renascer em Cristo, cujos líderes foram presos nos Estados Unidos acusados de contrabando de dinheiro e depoimento falso à polícia e que também respondem a ação judicial do Ministério Público de São Paulo por lavagem de dinheiro, falsidade ideológica e estelionato. A Renascer criou a Fundação Trindade, nos anos 80, especificamente para obter uma geradora de televisão educativa que se transformou na Rede Gospel de TV através de autorizações para instalação de uma série de RTVs, isto é, retransmissoras de televisão. Cf. "Governo federal dá canal de TV à Igreja Renascer" in *Folha Online - Ilustrada*, 31/1/2007, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u68048.shtml>

A assinatura do Decreto 3451/2000, pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, chamou a atenção de alguns veículos de mídia impressa que, então, se deram conta da existência dessa “brecha” na legislação e investigaram as autorizações de transformação de retransmissoras em geradoras de televisão<sup>73</sup>.

A *Folha de São Paulo*, por exemplo, publicou em 10 de julho de 2000, matéria sob o título “*Governo deve criar 180 emissoras de TV*” na qual descrevia as possibilidades oferecidas pelo decreto e citava o Secretário Nacional de Radiodifusão informando que dos 300 pedidos de “transformação” existentes no MiniCom, 168 deveriam ser autorizados, além dos 12 que já haviam sido assinados pelo Presidente da República e encaminhados ao Congresso Nacional.

A reportagem mostrou que Minas Gerais era o estado com maior número de RTVs mistas transformadas em geradoras e que era também o estado natal do, então, ministro das Comunicações Pimenta da Veiga. Diz a matéria:

*Os pedidos existentes no ministério revelam indícios de influência política, sobretudo em Minas Gerais, Estado do ministro Pimenta da Veiga (Comunicações), que conta com o maior número das tais retransmissoras mistas. É o caso da Fundação Educacional e Cultural João Soares Leal Sobrinho, que administra a Rádio e TV Imigrantes, em Teófilo Otoni (MG). A emissora é controlada por Luís Leal, ex-prefeito e deputado federal pelo PMDB. Ele já teve a concessão autorizada pelo presidente da República.*

*Em Formiga (MG), reduto eleitoral de Pimenta da Veiga, a concessão (também já autorizada por FHC) foi para a Fundação Integração do Oeste de Minas. O presidente é Mozart Arantes, vice-prefeito na última legislatura na chapa do atual prefeito, Eduardo Brás Almeida (PSDB).*

*Em Ubá, a TV educativa local é administrada por uma fundação presidida por Daniel Coelho, filho do deputado federal Saulo Coelho (PSDB-MG), que até a semana passada ocupava o cargo de ouvidor da Anatel (Agência Nacional de Telecomunicações), órgão que fiscaliza as emissoras de TV.*

---

<sup>73</sup> Cf., dentre outros, Bob Fernandes, “O Balcão Quentinho – O renascer de um símbolo num decreto de Fernando Henrique e Pimenta da Veiga: TVs e rádios como moedas no jogo político” in *Carta Capital*, Ano VI, n. 125, 21/6/200; pp. 24-30.



*A retransmissora educativa da cidade de Divinópolis, também em Minas Gerais, está em nome da Fundação Jaime Martins, criada pelo pai do deputado federal Jaime Martins Filho(PFL). Ele confirma que encaminhou a documentação com o pedido de concessão ao ministério, mas declara não possuir vínculo com a administração da entidade.(...) Em pelo menos duas cidades mineiras, as retransmissoras são ligadas aos prefeitos: a de Três Corações e a de Lambari.*

Um ano e meio mais tarde, a possibilidade de “transformação” continuou garantida pelos parágrafos 1º, 3º e 4º do Artigo 47 do Decreto 3.965 de 10/10/2001, transcritos abaixo.

*Art. 47. As entidades que atualmente executam o Serviço de RTV com inserções publicitárias ou de programação, interessadas em sua continuidade, deverão encaminhar ao Ministério das Comunicações solicitação de transferência dos canais que utilizam, do PBRTV para o PBTV.*

*§ 1o O Ministério das Comunicações, entendendo procedente, encaminhará a solicitação de transferência para a Agência Nacional de Telecomunicações.*

*(...)*

*§ 3o Efetivada a transferência dos canais para o PBTV na modalidade educativa, o Ministério das Comunicações analisará as solicitações recebidas para outorga de concessão para execução do Serviço de Radiodifusão de Sons e Imagens Educativa, com base na legislação aplicável aos serviços de radiodifusão educativa.*

*§ 4o Efetivada a transferência dos canais, as estações das entidades autorizadas a executar o Serviço de RTV nos canais transferidos poderão permanecer em funcionamento, nas mesmas condições em que foram autorizadas, até a instalação da estação geradora do Serviço de Radiodifusão de Sons e Imagens.*

Essa “brecha” na legislação só vai desaparecer com a edição do Decreto 5.371, assinado pelo Presidente Lula em fevereiro de 2005, que deixa de mencionar a possibilidade de transformação das retransmissoras mistas já existentes em geradoras educativas.



Durante um período de quase sete anos – de maio de 1998 até fevereiro de 2005 – o beneficiário de uma autorização para explorar uma RTV mista pôde, portanto, ser transformado em concessionário de televisão educativa, sem licitação e de acordo com critérios estabelecidos pelo MiniCom.

## **Observações Finais**

As duas “brechas” legais identificadas e descritas e as conseqüências de sua utilização pelo Poder Executivo mostram que o “coronelismo eletrônico” é uma prática antidemocrática com profundas raízes históricas na política brasileira e perpassa diferentes governos e partidos políticos. Por isso mesmo, ela se constitui num dos principais obstáculos à efetiva democratização das comunicações. Através dela se reforçam os vínculos históricos que sempre existiram entre as emissoras de rádio e televisão e as oligarquias políticas locais e regionais na maior parte do país. E também aumentam as possibilidades de que um número cada vez maior de concessionários de radiodifusão e/ou seus representantes diretos se elejam para o Congresso Nacional, instância de poder onde são outorgadas e renovadas as concessões desse serviço público e, mais que isso, aprovadas as leis que regem o setor.

O envio pelo Poder Executivo ao Congresso Nacional de um projeto de Lei Geral de Comunicação Eletrônica de Massa – que se anuncia ainda para o ano de 2007 – talvez se constitua na grande oportunidade para as organizações da sociedade civil ver avançar suas reivindicações históricas. Não só em relação a um marco regulatório que atualize a superada legislação de comunicações, mas também para se criarem mecanismos eficazes que impeçam definitivamente a utilização das concessões de radiodifusão como moeda de barganha política.

## **Bibliografia**

Cabral, Otávio e Lobato, Elvira (10/07/2000). “*Governo deve criar 180 emissoras de TV*” in *Folha de São Paulo* in <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1007200011.htm>



Fernandes, Bob (21/6/2000). “O Balcão Quentinho – O renascer de um símbolo num decreto de Fernando Henrique e Pimenta da Veiga: TVs e rádios como moedas no jogo político” in *Carta Capital*, Ano VI, n. 125, pp. 24-30.

*Folha Online-Ilustrada*; ”Governo federal dá canal de TV à Igreja Renascer” 31/1/2007, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u68048.shtml> *Jornal do Brasil*, (7/12/1980). “No ar, a voz do dono”.

Leal, V. Nunes (1986). *Coronelismo, Enxada e Voto*; São Paulo: Editora Alfa-Ômega.

Lima, Venício A. de (1987). “Comunicação na Constituinte: a defesa de velhos interesses” in *Caderno CEAC/UnB*, Ano I, nº. 1; pp.143-152.

Lima, Venício A. de e Lopes, Cristiano A. (2007). “*Rádios Comunitárias: Coronelismo Eletrônico de novo tipo*” disponível em [http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/download/Coronelismo\\_eletronico\\_de\\_novo\\_tipo.pdf](http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/download/Coronelismo_eletronico_de_novo_tipo.pdf)

Lima, Venício A. de (2006). *Mídia: crise política e poder no Brasil*; São Paulo: Editora

Fundação Perseu Abramo.

Lobato, E. (18/6/2006). “Governo Lula distribui TVs e rádios educativas a políticos”, *Folha de São Paulo* in <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u79613.shtml>

Lobato, E. (2005). *Instinto Repórter*; São Paulo: PubliFolha; pp. 228-261.

Lobato, E. (7/6/2007). "Justiça veta concessão de TV educativa sem licitação", *Folha de São Paulo*. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u302608.shtml>

Lobato, E. e Godinho, F. (3/11/1999). “Coronelismo eletrônico sobrevive com concessões – Boa parte das novas rádios e TVs continua sendo dada a grupos políticos” in *Folha de São Paulo*, p. 1-11.

Motter, Paulino (1994). “O uso político das concessões das emissoras de rádio e televisão no governo Sarney” in *Comunicação & política*; Vol. I, nº. 1, agosto-novembro; pp. 89-115.

*Veja*, “Fim de um ciclo”; Edição 1462 de 18/9/96, p. 39.

## Em Creta, com o Minotauro



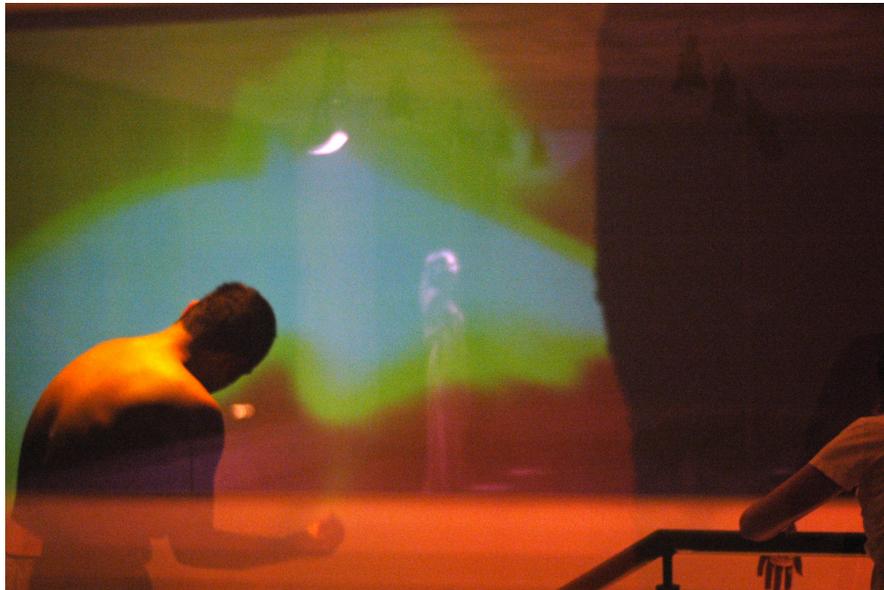
“O Minotauro compreender-me-á.  
Tem cornos, como os sábios e os inimigos da  
vida.  
É metade boi e metade homem, como todos os  
homens.  
Violava e devorava virgens, como todas as  
bestas.  
Filho de Pasifae, foi irmão de um verso de  
Racine,  
que Valery, o cretino, achava um dos mais  
belos da “langue”.  
Irmão também de Ariadne, embrulharam-no  
num novelo de que se lixou.  
Teseu, o herói,e, como todos os gregos  
heróicos, um filho da puta,  
riu-lhe no focinho respeitável  
(...)

O Minotauro compreender-me-á, tomará  
café comigo, enquanto  
o sol serenamente desce sobre o mar, e as  
sombras,  
cheias de ninfas e de efebos  
desempregados,  
se cerrarão dulcíssimas nas chávenas,  
como o açúcar que mexemos com o dedo  
sujo  
de investigar as origens da vida.  
(...)





Em Creta, com o Minotauro,  
Sem versos e sem vida,  
sem pátrias e sem espírito,  
sem nada, nem ninguém,  
que não o dedo sujo,  
hei-de tomar em paz o meu café.”





**Imagens:** Cristina Maranhão

Câmera digital 35mm Lentes 50mm 1.4

[crismaranhao1980@yahoo.com.br](mailto:crismaranhao1980@yahoo.com.br)

[www.cristinamaranhao.aminus3.com](http://www.cristinamaranhao.aminus3.com)

**Texto:** “Em Creta, com o Minotauro”

Jorde de Sena (1919 – 1978)