

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PROJETO EXPERIMENTAL EM JORNALISMO I – MONOGRAFIA

ARTE EM NOTÍCIA:
uma análise sobre a cobertura da
4ª Bienal do Mercosul em quatro jornais gaúchos

Joana de Souza Schmitz

Porto Alegre, 2005.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PROJETO EXPERIMENTAL EM JORNALISMO I – MONOGRAFIA

ARTE EM NOTÍCIA:

uma análise sobre a cobertura da

4ª Bienal do Mercosul em quatro jornais gaúchos

Joana de Souza Schmitz

Trabalho de conclusão do curso de graduação em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo – apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profª. Drª. Marcia Benetti Machado

Porto Alegre, 2005.

A realização deste trabalho só se tornou possível graças ao apoio e dedicação de algumas pessoas. Agradeço aos meus pais, Alice e Bruno, por terem me proporcionado a oportunidade de me dedicar integralmente aos estudos, ao meu marido, Marcelo, pela incrível paciência e compreensão durante os momentos mais difíceis, e à atenta orientação da Marcia, que foi fundamental.

Resumo

Este trabalho analisa o conteúdo da cobertura da 4ª Bienal do Mercosul em quatro jornais gaúchos: Correio do Povo, Jornal do Comércio, O Sul e Zero Hora. É feita uma recuperação da história sobre o surgimento e a consolidação deste evento cultural. Os textos analisados são classificados em categorias segundo o gênero jornalístico, a citação das fontes de informação e as temáticas abordadas, sobre as quais é feita uma inferência a partir da teoria interacionista, inserida no paradigma construtivista, observando-se a importância das fontes para a construção das notícias.

Palavras-chave: jornalismo; arte; 4ª Bienal do Mercosul; fontes.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	4
2 SURGIMENTO E CONSOLIDAÇÃO DA BIENAL DO MERCOSUL.....	7
2.1 Um Panorama da 4ª Bienal do Mercosul.....	16
3 A RELAÇÃO ENTRE JORNALISTAS E FONTES.....	32
3.1 Os Jornais Analisados.....	44
4 A COBERTURA DA 4ª BIENAL	47
4.1 Metodologia	47
4.2 Os Resultados da Análise	54
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
REFERÊNCIAS.....	72

1 INTRODUÇÃO

A idéia para este trabalho surgiu durante o ano da 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 2003. Na época, paralelamente ao curso de Jornalismo, estava cursando algumas disciplinas teóricas no Instituto de Artes da UFRGS, que me incentivaram a buscar uma maior compreensão da arte contemporânea e me levaram a visitar inúmeras vezes os espaços expositivos desta Bienal. Ao mesmo tempo, observando a grande repercussão que este evento teve na mídia local, surgiu o interesse de investigar mais a fundo a forma como esta exposição foi apresentada pela imprensa.

A afirmação do crítico Jorge Coli de que existem certos elementos de nossa cultura que exercem o papel de determinar o que é ou não arte em nossos tempos também orientou minha atenção para a importância da mídia na realização de uma exposição como a Bienal do Mercosul: “Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, em que reconhecemos competência e autoridade”. (COLI, 1981, p. 13).

Levando em conta que o grande público geralmente tem acesso às informações sobre grandes exposições como a Bienal do Mercosul a partir dos jornais diários – que têm

muito mais leitores que as revistas especializadas em arte e cultura – estabelecemos como objetivo deste trabalho analisar a cobertura da 4ª Bienal nos quatro principais jornais gaúchos – Correio do Povo, Jornal do Comércio, O Sul e Zero Hora.

Para realização desta análise, partimos do pressuposto de que o jornalismo se estrutura a partir da relação entre jornalistas e fontes, delimitando como nossa hipótese central que os jornais gaúchos recorrem majoritariamente a fontes oficiais para cobrir um evento como a Bienal do Mercosul.

Para verificação desta hipótese, estabelecemos como objetivos identificar as fontes utilizadas pelos jornais para a construção de suas matérias, fazendo um mapeamento das fontes informadas e não-informadas, bem como das fontes oficiais e não-oficiais. Além disso, também buscamos distinguir as temáticas em torno das quais foi organizada a cobertura do evento, relacionando-as aos tipos de fonte identificados.

No capítulo 2, recuperamos a história da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, desde seu surgimento, em 1997, passando por sua consolidação nas edições que se seguiram, chegando finalmente à sua quarta edição, nosso objeto de estudo.

No capítulo 3, apresentamos as bases teóricas que utilizamos para esta pesquisa, apontando o paradigma construtivista, em especial a teoria interacionista, e delimitando

conceitos que nos auxiliaram na inferência dos dados obtidos. Também fazemos aqui uma breve apresentação dos jornais escolhidos para este trabalho.

Finalmente, no capítulo 4, relatamos os resultados obtidos através da análise de conteúdo dos textos recolhidos nos jornais. Explicamos como esta metodologia foi aplicada em nossa pesquisa e em seguida apresentamos, em formato de tabelas, os dados quantitativos obtidos, seguidos por uma leitura comparada destes dados entre os quatro jornais analisados.

2 SURGIMENTO E CONSOLIDAÇÃO DA BIENAL DO MERCOSUL

Na primeira metade da década de 1990, começou a se falar sobre a possível realização de uma Bienal de Artes Visuais em Porto Alegre que integrasse os países do Mercosul. Em 1995, um grupo formado por mais de 20 artistas plásticos e 40 empresários do Rio Grande do Sul se reuniu para discutir a proposta, que ganhou apoio oficial do Governo do Estado através do Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVI), órgão vinculado à Secretaria Estadual de Cultura. Ao final do ano de 1995 foi criada uma comissão organizadora, formada por representantes do governo e da sociedade gaúcha, sob coordenação de Maria Benites Moreno e com forte apoio da iniciativa privada, com nomes como o do empresário Jorge Gerdau Johannpeter. A partir dessa comissão, surgiu a Fundação Bienal do Mercosul, uma instituição presidida por empresários de destaque na economia gaúcha, com a participação do Governo do Estado, da Prefeitura de Porto Alegre e de vários setores da sociedade. Também foi criado um Conselho de Honra, formado somente por representantes da iniciativa privada, como Jorge Gerdau Johannpeter, do Grupo Gerdau S.A., e Jayme Sirostky, da RBS, além de empresários da Ortopé, grupo Ipiranga, Petropar, Lojas Colombo e grupo Edel.

Já em 1996, a Bienal passou a ser o principal tema na pauta de projetos culturais do Governo do Estado, constando no relatório de realizações e no material de divulgação institucional do IEAVI. O Estado abraçou a proposta trazida pela iniciativa privada, acreditando que uma Bienal reforçaria a posição de destaque da capital gaúcha no Mercosul.

O empenho do Governo do Estado em promover a institucionalização de uma Bienal de Artes Visuais em Porto Alegre, levou em conta as potencialidades de um evento deste porte para reforçar, em nível nacional e internacional, a imagem da produção social gerada no Rio Grande do Sul. Investir em uma Bienal, associar o nome de uma empresa, de uma instituição ou de um Estado à realização de uma Bienal Internacional de Artes Visuais, significa investir na criação de um poderoso mecanismo gerador de relações sociais que não se esgotam na esfera da arte, mas atingem os mais diversos setores da organização social. (INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS, 1996).

A Bienal começou a ganhar força durante o ano de 1996, quando a sua Fundação buscou apoio dos Ministérios das Relações Exteriores e da Cultura. Seu projeto foi apresentado ao Governo Federal, em Brasília, e nas demais capitais dos países do Mercosul, além de Santiago do Chile, La Paz e Caracas.

Em 11 de junho do mesmo ano, a 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul foi lançada oficialmente, em cerimônia no Palácio Piratini. Desde seu lançamento, foi apresentada como um mega-evento de arte. Foi noticiada como “a mais ambiciosa exposição de artes plásticas já realizada no Rio Grande do Sul”. (DOCUMENTA GAÚCHA..., 1996, p. 1). Na ocasião, o governador Antônio Britto assinou convênio com a Fundação, garantindo R\$ 1 milhão para o evento. O empresário Justo Werlang foi indicado para a presidência da

Fundação e a comparou com a Documenta de Kassel, tradicional mostra de artes que ocorre de dois em dois anos na Alemanha.

No entanto, em seu lançamento a 1ª Bienal do Mercosul ainda estava em fase embrionária. Não havia sido escolhido um curador-geral, e até se falava em uma comissão de curadores formada apenas por gaúchos. Inicialmente foi marcada para abril, maio e junho de 1997, data que foi adiada para outubro e novembro do mesmo ano. Além do Brasil, foram anunciados como participantes Paraguai, Uruguai, Argentina e Chile. Mais tarde Bolívia e Venezuela também foram incluídas, esta última como país convidado.

Apenas em outubro iniciou-se a escolha dos curadores. Frederico Morais, além de curador-geral, também assumiu a curadoria brasileira. Neste mesmo mês, a mostra latino-americana também foi lançada na Embaixada Brasileira do Chile, com apoio de artistas e críticos de arte chilenos. A esta altura, Porto Alegre já era aclamada como a “capital das artes do Mercosul”, e os contornos artísticos da exposição começavam a ser esboçados. Justo Werlang apontou que a Bienal proporcionaria o intercâmbio das mais variadas correntes artísticas e culturais e estimularia a integração da cultura entre os países do Mercosul, para que a parceria não se restringisse apenas ao âmbito econômico e político. (PORTO.... 1996). Já o curador-geral Frederico Morais anunciou a grandiosidade dos números da 1ª edição da mostra: mais de 800 obras de 250 artistas e a ambiciosa previsão de um milhão de visitantes.

A 1ª Bienal teve como mote discutir e reafirmar a identidade latino-americana e apresentou três das principais vertentes artísticas do continente: a Construtiva, a Política e a

Cartográfica. Foi marcada por diversas intervenções urbanas e obras de arte criadas em espaços públicos, e contou ainda com a participação de sete galerias de arte de Porto Alegre e uma de Novo Hamburgo, que apresentaram exposições paralelas. O argentino Alejandro Xul Solar foi o artista plástico homenageado, fato que gerou críticas por parte dos artistas gaúchos, que queriam que a homenagem fosse dada ao conterrâneo Iberê Camargo. Estes reclamavam, ainda, que a Bienal abrisse pouco espaço para a arte produzida no Estado.

No site da Fundação Bienal do Mercosul, o êxito da primeira edição da mostra é demonstrado através dos números, medida que passou a ser utilizada para todas as edições que vieram em seguida, e que ganhou adesão da imprensa:

Os números da 1ª Bienal Mercosul em 1997 traduzem seu sucesso: 842 obras de arte, 275 artistas plásticos, sete países, onze espaços museológicos em uma área total de 30.421 m², onze intervenções urbanas efêmeras, 291.167 visitantes aos espaços museológicos e 149.350 mil agendamentos de visitação, além de 30 mil trabalhos nas Oficinas de Criação. [...] Foram ainda realizados dois seminários internacionais, com 36 palestrantes/críticos mundialmente reconhecidos. Na mídia, o evento teve 55,3 mil cm/coluna de matérias nos veículos impressos, 30,6 mil segundos de mídia televisiva e 120 mil segundos no rádio. (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2005¹).

Tanto nas notícias dos jornais de Porto Alegre quanto nos anúncios publicitários, os números eram repetidos e enfatizados. No que diz respeito ao público, porém, as expectativas não foram atingidas. Esperavam-se 1 milhão de visitantes, e vieram menos de 300 mil.

¹ Documento eletrônico

Mesmo com pesados investimentos em divulgação e tamanha mobilização do Governo e da sociedade, a “maior exposição de arte já realizada no RS”, como passou a ser chamada pela imprensa, teve diversos problemas desde sua abertura. Devido ao atraso do lote de obras de Argentina, o cronograma de inauguração foi alterado e a abertura, em vez de ocorrer num único dia, foi fragmentada em etapas, ao longo de uma semana. Por este motivo, a festa de inauguração acabou perdendo o impacto esperado e as exposições tiveram baixo fluxo de pessoas, principalmente nos primeiros dias. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), que foi reformado para a Bienal, não ficou pronto para o início da exposição: a fachada ficou inconclusa, coberta por andaimes e plásticos. (BARREIRO, 1997). Foi cobrado ingresso, R\$ 2,00 o individual e R\$ 10,00 a cartela com dez bilhetes, para os visitantes entrarem nos 11 prédios oficiais e nas oito galerias com mostras paralelas. A exposição ficou espalhada pela cidade em 34 diferentes espaços – fatores que certamente contribuíram para que 1ª Bienal não tivesse o sucesso de público esperado. Sobre a relação do público com a Bienal, o artista uruguaio Mario Sagradini, participante desta primeira edição, em entrevista ao jornal *Correio do Povo*, comentou:

“[...] o que se vê em Porto Alegre não é a acumulação de obras, mas um conceito de mostra, dividida em correntes que mostram o que é a arte latino-americana”. Por outro lado, Mario Sagradini criticou a pouca presença de público nas inaugurações de espaços da 1ª Bienal. “Não quero criticar, mas a relação da cidade com a mostra é defeituosa. Está faltando algo”. Ele disse que uma provável explicação seria a falta de hábito do público. (ARTISTA..., 1997, p. 19).

Ainda assim, foi alcançado o recorde de visitas para uma mostra de arte no Rio Grande do Sul, que antes era da retrospectiva *Bienal Brasil século 20*, onde compareceram 20.652 pessoas.

Segundo Bihalva (1997), a proposta da 1ª Bienal do Mercosul de classificar a arte latino-americana a partir de um enfoque local retomou uma tentativa que já vinha sendo feita desde a segunda metade do século XX, com o surgimento da Bienal de São Paulo, em 1951. Esta, no entanto, acabou ganhando âmbito internacional, por vontade de seu idealizador e patrocinador Cicílio Matarazzo, que desejava que a mostra se igualasse à Bienal de Veneza. Após sua morte, em 1978, foi desenvolvida a 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo, que não teve prosseguimento, permanecendo assim a Bienal Internacional.

Ainda segundo Bihalva, a vontade de se olhar para a arte a partir de um ponto de vista latino-americano surge da busca de soluções para o conflito nacional-estrangeiro. Como no início do século XX, quando gerações de artistas latino-americanos foram influenciadas pelas vanguardas européias e, a partir do contato com estas inovações de linguagem, passavam a repensar e recriar a arte local. O movimento antropofágico de 1928 é apontado como um dos pioneiros nesta tentativa.

A Bienal do Mercosul vem retomar esta intenção, como afirmou seu primeiro curador-geral, Frederico Moraes: “Estamos convencidos de que existe uma arte latino-americana com peculiaridades e características próprias. [...] Somos pioneiros em várias propostas e influenciamos a arte internacional. Estamos saindo de importadores de modelos para exportadores...”. (ENTREVISTA...,1997, p. 19).

A 2ª Bienal do Mercosul, ocorrida entre 5 de novembro de 1999 e 6 de janeiro de 2000, teve o médico Ivo Nesralla na presidência, Fábio Magalhães na curadoria-geral e Leonor Amarante na curadoria-adjunta, equipe que se manteve inalterada também durante a 3ª Bienal.

Esta edição foi ameaçada pela escassez de verbas para sua realização e registrou praticamente o mesmo número de visitas da primeira: 294.287. A divulgação foi maior na imprensa e diminuiu na televisão, permanecendo inalterada no rádio. Foram 165.584,5 cm/coluna de matérias na imprensa, 120 mil segundos de mídia no rádio, 3.210 segundos de mídia televisiva e 5,4 mil inserções de mídia em cinema.²

A direção do evento se mostrou aberta às críticas da comunidade feitas à 1ª edição da mostra e concedeu a Iberê Camargo uma exposição no Margs como artista homenageado. O número de artistas gaúchos também dobrou de 6 para 12. O de brasileiros passou de 43 para 33. Outros destaques foram a mostra de Pablo Picasso e de cubistas latino-americanos, a do argentino Julio Le Parc, e ainda o núcleo Arte & Tecnologia. A Colômbia foi o país convidado.

Esta edição foi bem mais modesta que a primeira. O número de artistas baixou de 275 para cerca de 100, e as obras, de mais de 800 para 370. Os espaços expositivos também foram reduzidos. O site da Fundação divulgou que a 2ª Bienal ocorreu em 12 diferentes lugares de Porto Alegre. Na verdade, as exposições oficiais foram realizadas apenas no Margs, na Usina do Gasômetro e em dois armazéns do Porto. O restante foram atividades

² Dados apresentados pelo site da Fundação Bienal do Mercosul

paralelas relacionadas às artes, organizadas por outras instituições culturais, que foram incluídas no conjunto de atividades da Bienal. (PRODUÇÃO..., 1999).

Mais uma vez, a imprensa deu forte apoio ao evento, e o presidente, Ivo Nesralla foi elogiado por sua determinação em levar à frente o projeto da 2ª Bienal, quando corriam boatos de que a Fundação não teria condições de realizá-lo, devido à fraca arrecadação de recursos. Na época, Nesralla comparou sua posição diante da Bienal com sua profissão de cardiologista: “o paciente já está na sala de operação, o corte já está feito, agora é impossível voltar atrás”. (A BIENAL..., 2002, p. 24).

O médico Ivo Nesralla tanto agradou na presidência que foi reeleito para a 3ª Bienal, ocorrida entre 15 de outubro e 16 de dezembro de 2001, mantendo Fábio Magalhães e Leonor Amarante como curadores geral e adjunto, respectivamente. O Peru participou como país convidado, e o artista plástico gaúcho Rafael França foi o homenageado. Esta edição ocorreu em lugares inusitados, como o Hospital Psiquiátrico São Pedro, onde foram realizadas performances noturnas. A Bienal também foi sediada no recém-inaugurado prédio do Santander Cultural e no Memorial do Rio Grande do Sul. Foram cerca de 400 obras de 136 artistas espalhadas em seis espaços da cidade.

Para exposição das obras de arte contemporânea, foi construída uma Cidade de Contêineres à beira do Guaíba. Essa cidade foi duramente criticada, por ficar a céu aberto, sob sol escaldante, sem bancos, sombras ou bebedouros, ambiente pouco convidativo à visitação e à contemplação dos trabalhos expostos dentro de cada contêiner. Apesar de ter dado ênfase à

pintura, esta edição não teve um tema definido, fator que também contribuiu para a ausência de relação e diálogo entre os trabalhos apresentados. (KNAAK, 2001).

Segundo o curador-geral da 4ª Bienal, Nelson Aguilar, a falta de um tema que trouxesse diálogo entre as exposições também foi um aspecto negativo da 3ª Bienal: “Se você não tem um tema, cria uma dispersão. Se você não tem um tema, o tema vira o Mercosul. Fica algo pequeno, fica apenas político ou geográfico. Parece que a gente teve preguiça”. (POR UMA BIENAL..., 2001, p. 3).

Por outro lado, a 3ª Bienal trouxe a Porto Alegre obras de importantes artistas para o núcleo histórico, como o mexicano Diego Rivera e o norueguês Edvard Munch. Teve entrada franca em todos os espaços e registrou 603.682 mil visitas, praticamente o dobro das edições anteriores. Esta edição também ficou marcada por avanços no projeto educacional, com 116.834 agendamentos escolares. “Creio que a 2ª e a 3ª edições da Bienal trataram de consolidar a história da Bienal e de tornar Porto Alegre a sede cultural do Mercosul”, disse Nesralla ao fim de sua gestão. (A BIENAL..., 2002, p. 24).

A divulgação destes números veio acompanhada de muita euforia, gerando comparações com outras bienais que ocorrem em diversas cidades do mundo. A Zero Hora, por exemplo, publicou que a mostra ultrapassara o número de visitantes das Bienais de São Paulo, Valência, Paris e Lyon. (TERCEIRA..., 2001). Ressaltou, porém, a diferença nos critérios de contagem entre a Bienal de São Paulo e a do Mercosul. Enquanto a de São Paulo costuma ocorrer em um único pavilhão, com cobrança de ingresso, que possibilita a contagem do público através do número de bilhetes vendidos, a de Porto Alegre é dividida em diferentes

espaços e tem entrada franca. Durante a 3ª edição, por exemplo, uma mesma pessoa que visitasse os cinco espaços expositivos seria contada como cinco visitantes. Ou até mais. Na Usina do Gasômetro, foi divulgado um número estimado de acordo com o movimento diário no local. No Margs e no Santander, a contagem foi feita através de sensores eletrônicos na entrada. Mesmo assim, uma pessoa seria contada como visitante mesmo que entrasse no local somente para trabalhar, ir ao café e ao cinema. Já no Memorial, os números foram baseados no livro de assinaturas. E na Cidade dos Contêineres, havia três catracas no complexo: uma para os contêineres, outra para a orla do Guaíba e uma terceira para o bar. Portanto, as pessoas que passassem de um espaço para o outro seriam contadas diversas vezes. Este erro foi percebido pelos organizadores, e os seguranças foram instruídos a orientar as pessoas para que entrassem pela roleta de saída após passarem pela entrada principal – o que não chega a garantir que a orientação foi seguida.

2.1 Um Panorama da 4ª Bienal do Mercosul

A 4ª Bienal do Mercosul veio se beneficiar da experiência adquirida com os erros e acertos das edições anteriores, apresentando um maior planejamento e organização que se refletiram nos resultados finais do evento. A partir da 3ª Bienal, o Conselho da Fundação determinou que o vice-presidente de uma edição seria o presidente da próxima. Assim, Renato Malcon assumiu a vice-presidência deste evento com a missão de já começar o planejamento da 4ª Bienal, da qual veio a ser presidente.

Como resultado desta medida, notícias sobre o provável curador da mostra já circulavam durante a 3ª Bienal, em novembro de 2001. Em dezembro, apenas dois dias após o seu término, foi anunciado que o professor de História da Arte da Unicamp, Nelson Aguilar, assumiria o posto deixado por Fábio Magalhães. Aguilar, figura desconhecida no cenário cultural gaúcho, foi apresentado pelos jornais como curador de importantes exposições, como a Mostra do Redescobrimento, “a maior e mais importante exposição de arte já realizada no Brasil”, a retrospectiva Brasil Século 20 e a 22ª e 23ª Bienal de São Paulo. (NELSON..., 2001, p. 1). Nelson Aguilar escolheu como curador adjunto Franklin Pedroso, com quem trabalhara na organização de alguns destes eventos culturais. Outros curadores que foram anunciados logo no início da gestão de Malcon e Aguilar foram o mexicano Agustín Arteaga, primeiro diretor do Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), que organizou a mostra de José Clemente Orozco; a argentina Adriana Rosenberg, que dirigira a Fundación Proa e que veio a organizar a Representação Nacional da Argentina; e o alemão radicado no Brasil Alfons Hug, na época curador-geral da 25ª Bienal de São Paulo, e que ficou responsável pela Mostra Transversal.

O planejamento da 4ª Bienal com maior antecedência também favoreceu a captação de recursos junto aos patrocinadores. Em maio de 2002, o projeto de patrocínios através de incentivos fiscais já havia sido encaminhado ao Ministério da Cultura, e o projeto de recursos não-incentivados estava em andamento. Foram contratados os serviços de uma empresa de planejamento e marketing cultural, a Articultura, para pesquisar a expectativa dos patrocinadores do evento, e em cima destes resultados foi elaborado o plano de captação. Este plano buscou conquistar os patrocinadores não por incentivos fiscais, mas sim pela garantia de retorno de seu investimento:

Orçada em R\$ 10 milhões, a megaexposição oferecerá benefícios ao investidor-patrocinador, como por exemplo a mídia exclusiva inclusive em veículos de circulação nacional; o direito ao uso da imagem de determinado artista; visitas de clientes à exposição, com áreas vips, transporte e serviços especiais. (BIENAL 2003..., 2002, p. 1).

Em entrevista publicada na seção de economia do jornal Zero Hora, um dia após assumir a presidência da Fundação Bienal, Renato Malcon explicou a nova proposta de captação: “A Bienal será um investimento irrecusável. Se as empresas pagam para ter outdoor, por que não gostariam de ter sua marca na Bienal?”. (A BIENAL..., 2001, p. 13).

O evento foi orçado inicialmente em R\$ 10 milhões, praticamente o dobro das edições anteriores, que tiveram custos em torno de R\$ 5 milhões. Depois, esta meta baixou para R\$ 8 milhões, que segundo Malcon, seria o valor mínimo necessário para que a mostra fosse montada sem ter sua qualidade comprometida. (RIGOTTO..., 2003). Este valor foi atingido somente uma semana antes da abertura da Bienal, quando a Petrobrás fechou a última cota máster de patrocínio.

Também foi dada atenção especial à criação de uma logomarca para a mostra de artes, que foi criada pela empresa paulista Homem de Melo & Tróia. A logomarca trazia dois símbolos de interrogação unidos por um único ponto, propondo que a arte latino-americana é um interrogar-se permanente sobre os paradoxos que conformam nossa identidade. Tal proposta ia ao encontro do tema escolhido para a Bienal, o da arqueologia contemporânea, que, segundo Nelson Aguilar, traduzia o caráter investigativo da exposição. “A América Latina é um lugar de imigração. Essa idéia de arqueologia seria como uma escavação na memória afetiva. Temos necessidade de falar sobre nossas raízes, perpetuamente, para

podermos saltar à frente”. (MAIS PERGUNTAS..., 2002, p. 1). Assim, este tema propunha a idéia do parentesco entre o arqueológico e o contemporâneo.

Servindo para sintetizar a proposta da Bienal do Mercosul, a logomarca funcionou como uma nova e atraente ferramenta de marketing, que foi incluída no material promocional do projeto de captação de recursos. Esta logomarca também passou a acompanhar as notícias que foram publicadas nos jornais a respeito da Bienal.

Em 14 de maio de 2002, a 4ª Bienal do Mercosul foi lançada oficialmente no Margs, em coquetel para 500 convidados. Neste dia também foi feita uma coletiva de imprensa para anunciar alguns contornos da mostra latino-americana, que passou a ser chamada de “megamostra gaúcha”. (BIENAL 2003..., 2002, p. 1). No entanto, o clima era de suspense em torno dos curadores dos outros países participantes e dos artistas que estavam sendo selecionados para participar das exposições.

Os primeiros artistas a serem anunciados foram os das mostras icônicas: José Clemente Orozco, Pierre Verger, Roberto Matta, Lívio Abramo e Saint Clair Cemin. Os artistas das representações nacionais foram anunciados somente no ano seguinte, em julho de 2003.

Além da busca direta por patrocinadores, a Fundação Bienal também procurou apoio dos Governos Estadual e Federal. Motivo que levou Renato Malcon e Nelson Aguilar diversas vezes a Brasília. Em novembro de 2002, os dois estiveram presentes na 15ª Reunião

de Ministros da Cultura do Mercosul e Países Associados, para apresentar o projeto da 4ª Bienal. Em junho de 2003, após serem apresentados pelo presidente do Brasil, Luís Inácio Lula da Silva, também falaram sobre a mostra latino-americana aos presidentes dos demais países integrantes do Mercosul, durante a 24ª Reunião de Cúpula do Mercosul, ocorrida em Assunção, Paraguai. Um político gaúcho que auxiliou no diálogo entre a Bienal e o governo Lula foi Tarso Genro, titular do Conselho do Desenvolvimento Econômico e Social:

“A Bienal é um elemento importante para a reconstituição política do Mercosul. O presidente Lula me autorizou a dizer que a Bienal pode contar com o apoio do governo” – assegurou Genro, acrescentando ter intercedido a favor do evento junto aos ministros Walfrido dos Mares (Turismo) e Gilberto Gil (Cultura), além de presidentes das estatais como Eduardo Dutra (Petrobras). (BIENAL FEDERAL, 2003, p. 2).

Em julho do mesmo ano, a Fundação ofereceu um jantar de agradecimento ao secretário Tarso Genro e ao governador do Rio Grande do Sul, Germano Rigotto, pelo importante apoio dado à 4ª Bienal. Os dois receberam homenagens dos empresários Jayme Sirotsky e Jorge Johannpeter na ocasião.

Tal esforço trouxe resultados satisfatórios. A Bienal foi inaugurada no dia 4 de outubro de 2003 com a presença do presidente Lula, que discursou sobre a importância do evento latino-americano, fato ressaltado pelos jornais: “Lula vem a Porto Alegre especialmente para a Bienal. É a primeira vez que um presidente da República comparece ao evento. No governo FH, nem a Bienal Internacional de São Paulo costumava merecer tal honraria”. (ATÉ O PRESIDENTE..., 2003, p. 1). E ainda: “A abertura da Bienal foi superprestigiada. As grandes estrelas foram Lula e a mulher, Marisa”. (A ABERTURA..., 2003, p. 2). Outras autoridades que estiveram presentes foram o governador Germano

Rigotto, o prefeito de Porto Alegre, João Verle, o presidente do Banco Central, Henrique Meirelles, o vice-presidente do Uruguai, Luis Hierro Lopez, a embaixadora do México, Cecília Soto Gonzáles, e o cônsul argentino Pascoal Adolfo Rosselini.

A mostra teve três patrocinadores máster, com cotas de R\$ 1,5 milhão cada um: o Grupo Gerdau e o Santander Cultural, que tinham como representantes no Conselho Administrativo da Bienal Jorge Gerdau Johannpeter e Liliana Magalhães, respectivamente, e a Petrobras. Teve ainda outros oito patrocinadores e cerca de 40 apoiadores. Destes últimos, grande parte era composta por empresas de comunicação, como os jornais O Sul e Jornal do Comércio, o Grupo RBS, Grupo Bandeirantes de Comunicação, o Sistema Guaíba Correio do Povo, editora Abril, as revistas Aplauso e Bravo, as rádios Pop Rock, Antena 1, entre outros.

Outro aspecto que merece ser mencionado sobre a 4ª Bienal do Mercosul foi o Projeto Ação Educativa, que recebeu pesados investimentos visando a formação de público para as artes visuais. Sob coordenação geral de Fábio Coutinho (ex-diretor do Margs), este projeto desenvolveu o curso de formação de mediadores e também organizou as visitas guiadas às exposições. No Cais do Porto, foi construído o Espaço Arte-Educação-Cultura, com uma sala dedicada a professores e alunos, destinada à pesquisa e à troca de informações sobre a 4ª Bienal, com computadores, recursos audiovisuais e um acervo bibliográfico. Além disso, também foram organizados semanalmente saraus culturais neste espaço, onde ocorreram debates e palestras com arte-educadores, além de lançamentos de livros.

Foram selecionados 206 monitores para exercerem o papel de mediadores entre o público e as obras de arte. Estes monitores receberam curso de capacitação, com mais de 20

aulas expositivas ao longo de três meses, quando receberam palestras de diversos críticos de arte do país. Conforme Mônica Zielinski, professora do Instituto de Artes da Ufrgs que coordenou o curso de formação de mediadores, estes monitores foram instruídos a estimular os visitantes e provocá-los diante das obras, e não a conduzir excessivamente a percepção deles. (ESTUDANTES..., 2003, p. 2).

Outro projeto que se aliou à Ação Educativa foi o Você na Bienal, com o objetivo de transportar gratuitamente 120 mil pessoas às exposições, buscando beneficiar estudantes da rede pública de Porto Alegre e região metropolitana. Este projeto foi desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura da capital, com patrocínio da Petrobras.

Além de estudantes, o Você na Bienal levou alguns grupos interessantes para visitar os espaços da mostra. No dia 25 de novembro, um dos ônibus do projeto buscou 35 índios guaranis numa reserva de 10 hectares da Lomba do Pinheiro. Eles foram guiados às exposições fotográficas do peruano Martín Chambi e do francês Pierre Verger, em cujos trabalhos a temática indígena está presente, além da mostra de Orozco e da Arqueologia das Terras Altas e Baixas.

Na segunda semana da mostra, um grupo de dezessete pessoas carentes, frequentadoras do restaurante Prato Popular, pertencente à empresa Vonpar, também foi levado ao Margs para visitar a exposição de Orozco, patrocinada pela empresa. O grupo era composto por desempregados, lixeiros, papeleiros, pintores de parede, donas-de-casa e aposentados, pessoas pouco habituadas a visitar museus e exposições de arte.

A 4ª Bienal do Mercosul, ocorrida entre 4 de outubro e 7 de dezembro de 2003, trouxe a Porto Alegre 17 exposições de arte, e contou com a participação de 13 países. Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai, além do México, como país convidado, tiveram cada um uma Mostra Icônica, com obras de um artista consagrado, e uma Mostra de Representação Nacional, com a produção contemporânea de diversos artistas. Além disso, houve também a Mostra Histórica, com peças arqueológicas pré-colombianas, a Mostra Especial Arqueologia Genética, concebida pelo artista plástico Ary Perez, e a Mostra Transversal, com Alfons Hug como curador. Os espaços expositivos ficaram restritos ao centro da cidade, e desta vez não houve a participação integrada de outras galerias de arte. As exposições foram distribuídas entre o Santander Cultural, o Margs, o Memorial do Rio Grande do Sul, a Usina do Gasômetro e ainda os armazéns A4, A5, A6 e A7 do Cais do Porto.

Os armazéns do Cais foram reformados pela Fundação Bienal e receberam as representações nacionais da Argentina, do Brasil, do México e do Uruguai, além da Mostra Arqueologia Genética. Na Usina do Gasômetro, estavam as representações nacionais da Bolívia e do Paraguai, e ainda a mostra icônica do Brasil, com o artista homenageado Saint Clair Cemin, um escultor gaúcho radicado em Nova Iorque e famoso nos Estados Unidos, mas praticamente desconhecido no Rio Grande do Sul.

O Margs abrigou a Mostra Histórica de Arte Pré-Colombiana e as mostras icônicas de José Clemente Orozco (México) e Lívio Abramo (Uruguai). Já no Memorial do Rio Grande do Sul, ficou a mostra icônica de Pierre Verger (Bolívia), e no Santander Cultural, por fim, estavam as mostras icônicas de Antônio Berni (Argentina), María Freire (Uruguai) e

Roberto Matta (Chile). A Mostra Transversal foi uma exposição coletiva que atravessou todos os espaços expositivos, com a participação de 12 artistas de diversas nacionalidades, vindos de Cuba, Colômbia, Venezuela, Peru, Estados Unidos e Alemanha.

As mostras icônicas trouxeram artistas já consagrados para integrarem o chamado núcleo histórico da Bienal. Segundo Nelson Aguilar, este núcleo histórico teria o objetivo didático de contextualizar o público dentro da História da Arte. “O núcleo histórico orienta o público. Se você mostra um Orozco (*muralista mexicano, nome histórico da arte latino-americana*), ela dá uma abertura para o público. Existe tanta coisa invisível por falta de conexões. O núcleo histórico faz as conexões”. (POR UMA BIENAL..., 2001, p. 3). Foram os casos, por exemplo, da escultora e pintora uruguaia María Freire, que, nos anos 50, produziu trabalhos caracterizados pela depuração formal, vindo a ser classificada dentro da abstração geométrica sul-americana. Ou Antonio Berni, pintor do realismo argentino, o qual misturou pinturas com colagens, utilizando lixo e outros materiais encontrados nas ruas, para criar personagens que retratassem a pobreza de seu país. Já a mostra histórica Arqueologia das Terras Altas e Baixas foi buscar as origens do continente sul-americano, reunindo peças das culturas pré-colombianas transandinas e mostrando, através de objetos de cerâmica, metais e tecidos, como viviam e em que acreditavam estes povos.

Em contrapartida, as representações nacionais instaladas no Cais do Porto e na Usina do Gasômetro trouxeram a produção contemporânea de nosso continente, de artistas que utilizam, em sua maioria, recursos e linguagens de nossa época, como as intervenções, instalações audiovisuais e performances. Muitos destes trabalhos são exemplos de uma arte emergente que questiona os conceitos tradicionais da arte, fazendo jus ao slogan da Bienal de

que ‘A Arte Não Responde. Pergunta’. (BIENAL 2003..., 2002, p. 1). Sobre este espaço da Bienal, o Jornal do Comércio publicou notícia intitulada “Arte que desconforta”, da qual reproduzimos aqui sua abertura:

Se a arte é uma pergunta e não uma resposta, como querem os organizadores da 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, sem uma conferida nos armazéns A4, A5, A6 e A7 do Cais do Porto a visita à Bienal estará incompleta. [...] Nos amplos galpões de dois mil metros quadrados cada um, é possível ver o que os artistas plásticos apresentam em termos de produção contemporânea. Nos armazéns é que o conceito de arte se expande para abrigar outros matizes e incomodar o espectador. E ele não sai do local sem esboçar alguma reação, seja de apreço ou de desconforto diante do que enxerga. (ARTE..., 2003, p. 4).

Como já mencionado, os nomes dos artistas selecionados pelos curadores para integrarem as Representações Nacionais foram revelados em um único dia, numa lista aguardada com grande expectativa. Franklin Pedroso, responsável pela Representação brasileira, selecionou nove artistas. Foram eles Ivens Machado, Janaína Tschäpe, José Damasceno, Laura Lima, Laercio Redondo, Lia Menna Barreto, Lygia Pape, Rosana Paulino e Solange Pessoa. Destes, sete apresentaram instalações e videoinstalações, e outros dois participaram com esculturas.

Não houve gaúchos na representação nacional. Apenas a carioca Lia Menna Barreto, radicada desde 1975 no Estado, o representou. Ela levou à Bienal a instalação *Fábrica*: uma sala de vidro onde alguns operários derretiam a ferro animais de borracha e transformavam-nos em mandalas. Assim, a artista trouxe para o processo de criação o método de trabalho em nível industrial, de uma fábrica de verdade. Outra carioca que participou da representação nacional foi Lygia Pape, artista com história na arte brasileira, tendo sido uma das pioneiras do movimento neoconcreto nos anos 1950, caracterizado pelo alto grau de

experimentação e pela simplificação da arte. Ela levou o tema da arqueologia genética para sua instalação *DNA*. Este trabalho era composto por 50 bacias brancas contendo um líquido vermelho, espalhadas sobre montes de feijão preto contornados de arroz cru. Algumas bacias tinham sobre si lâmpadas que as iluminavam, e outras permaneciam escuras. Já a artista plástica mineira Solange Pessoa levou um longo manto feito de cabelos humanos com 60 metros de comprimento. A também mineira Laura Lima, por sua vez, junto com mais de 50 voluntários e um cachorro, apresentou uma performance que encenava um baile representado no quadro *Baile na Corte de Henrique III*, de autoria desconhecida e exposto no Museu do Louvre, em Paris.

O artista homenageado Saint Clair Cemin, um escultor gaúcho nascido em Cruz Alta e residente nos Estados Unidos desde os anos 70, levou à Bienal um monumento-surpresa como forma de agradecimento à honra de ser homenageado pela mostra latino-americana. Este monumento tinha 6,5 m de altura e se manteve em segredo até a véspera da inauguração. Consistia em 12 cuias de chimarrão gigantes, de resina, unidas pela base, e foi definido pelo escultor como uma máquina de sonhos.

A Mostra Especial Arqueologia Genética foi concebida pelo artista plástico Ary Perez, com assessoria científica de Sérgio Pena, um renomado especialista em genômica. Esta obra consistia numa grande trompa de 32 metros de extensão, cujas paredes eram recobertas pelo seqüenciamento de DNA recolhido de diversos participantes da Bienal, incluindo artistas, organizadores e apoiadores. As pessoas podiam caminhar através desta trompa, sobre uma ponte pênsil instalada em seu interior.

Uma das representações que se destacou durante a Bienal foi a do México, o país homenageado. Sob curadoria de Edgardo Ganado Kim, esta representação trouxe trabalhos ligados à idéia de cadáveres citadinos: “o lixo urbano abandonado nas ruas das grandes cidades, tais como carros velhos e pôsteres esquecidos pelo tempo”. (LIXO..., 2003, p. 1). Um exemplo foi o fusca recoberto de cacos de vidro verdes, da artista plástica Betsabeé Romero, chamado de *Arquitectura rudimentária para carros inseguros*, que conquistou a simpatia dos espectadores. (ARTE..., 2003). Também estavam nesta mostra alguns trabalhos provocativos, como *Banca*, de Teresa Margolles: um conjunto de mesa com bancos de cimento construídos com a água utilizada para lavar cadáveres, e *Um año de basura*, de Richard Moszka, que trazia uma projeção de slides com diferentes fotografias de um cesto de lixo, acompanhado ao longo de um ano pelo artista. E ainda *Casita 2003*, de Enrique Jezik, uma caixa de madeira, semelhante a um barraco de favela, repleta de furos feitos por 500 cartuchos calibre 12. Tais obras foram alvo de muitas críticas, como as feitas pelo jornalista e escritor Juremir Machado, em crônica publicada no Correio do Povo:

Diante de trabalhos de mexicanos, cubanos, argentinos, uruguaios, chilenos e brasileiros, minha reação foi a mesma do início ao fim: eu não seria capaz de fazer algo semelhante. Nem de longe. Sou inteligente demais. [...] a grande arte deve ser inútil e prescindir de mensagem. A pós-modernidade, segundo Charles Jencks, começou dia 15 de julho de 1972, às 15h32min, com a imposição do Pruitt Igoe, em St. Louis, símbolo de arquitetura funcional moderna. Agora, anuncio com grande exatidão o desaparecimento da pós-modernidade e o nascimento da era pós-orgânica: 4 de outubro de 2003, às 10h34min, quando o presidente Lula atingiu o ápice do seu discurso em favor da arte contemporânea, caso de Mátia e do banco com água de cadáver. (A BIENAL..., 2003, p. 15).

Em contrapartida, alguns trabalhos foram muito elogiados, mesmo por aqueles mais descontentes com as tendências contemporâneas da arte. Exemplo disso foi a

performance *Tejidos*, de Joaquín Sanchez, paraguaio radicado na Bolívia e integrante da representação nacional deste país. Sanchez se apresentou deitado dentro de uma piscina, instalada na Usina do Gasômetro, enquanto imagens eram projetadas sobre seu corpo nu. Estas imagens lembravam as formas e as cores dos tecidos bolivianos confeccionados pelos índios pré-colombianos.

2.2 A Bienal dos Superlativos

À medida que os contornos gerais da exposição foram sendo delimitados, a Bienal foi surpreendendo por sua grandiosidade. Na imprensa, os superlativos foram muito utilizados para descrever o evento, seus promotores e participantes. Antes mesmo de seu início, a 4ª Bienal foi anunciada como “a maior exposição de Artes Visuais do Sul do Brasil” (LULA..., 2003, p. 20); “a maior mostra de arte contemporânea do Sul do país” (100%..., 2003, p. 7); “uma das mais importantes mostras de arte da América Latina” (BIENAL FEDERAL, 2003, p. 2); “um dos maiores eventos da retomada do Mercosul” (COMITIVA..., 2003, p. 39) e como evento “que promete ser o mais importante desde que foi criado”. (BIENAL, 2003, p. 17). Renato Malcon afirmou que o projeto da 4ª Bienal “foi submetido às mais altas autoridades da cultura do Mercosul e recebido com grande acolhida”. (ACORDO..., 2002, p. 19); e Nelson Aguilar, por sua vez, disse que “a Bienal tem tudo para se tornar uma das maiores do mundo e atualmente já tem reconhecimento no exterior”. (AGUILAR..., 2003, p. 20).

À véspera do encerramento da exposição gaúcha, o jornal O Sul publicou: “Os porto-alegrenses têm até amanhã para conferir a 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que atingiu a marca de 1 milhão de visitantes, consolidando-se como o mais importante evento de arte latino-americana contemporânea”. (APROVEITE..., 2003, p. 3).

Talvez para familiarizar o público gaúcho com importantes nomes das artes plásticas no mundo, as palavras ‘mais’ e ‘maior’ foram exaustivamente repetidas: “Aguilar segue para a Documenta XI em Kassel, na Alemanha – a mais importante exposição de arte contemporânea do mundo”. (NELSON..., 2002, p. 15).

O currículo dos curadores da Bienal, em sua maioria desconhecidos para o público gaúcho, também foram apresentados através de superlativos. O curador mexicano Agustín Arteaga e a curadora argentina Adriana Rosenberg foram anunciados como “dois dos nomes mais influentes das artes argentinas”. (BIENAL..., 2002, p. 8). Da mesma forma foi também com o alemão Alfons Hug, curador-geral da Bienal de São Paulo, “a terceira maior exposição do mundo”, que aceitou o convite de Aguilar para fazer a curadoria da mostra Transversal, “uma das mais importantes da Bienal”. (BIENALES, 2002, p. 12; ORINOCO, 2002, p. 12).

E os artistas, finalmente, receberam igual tratamento. Sobre Saint Clair Cemin, o artista homenageado, se escreveu: “[...] é considerado um dos nomes mais famosos no circuito de arte internacional. ‘É um dos melhores escultores da arte contemporânea’, diz o curador-geral Nelson Aguilar”. (ARTISTA..., 2003, p. 20). O mexicano José Clemente Orozco também esteve entre um dos mais aclamados: “Orozco é um dos mais importantes artistas do México de todos os tempos”. (NÚCLEO..., 2002, p. 6).

Em entrevista publicada no jornal Zero Hora, em 5 de novembro de 2003, o curador-geral do 4ª Bienal, Nelson Aguilar, criticou alguns aspectos da própria exposição que organizou:

Acredito que a Bienal teve um comportamento que não é o ideal. Ela ficou dois anos em preparação e ela ocorre em dois meses. [...] É muita sorte a Bienal ter dado certo. Acredito que tem de se fazer um trabalho institucional durante o intervalo entre uma Bienal e outra. As instituições parceiras tinham que se associar e orientar o público desde o começo do ano que vem, desde a abertura da próxima Bienal [...] (CURADOR..., 2003, p. 5).

Aguilar apontou também a necessidade de se haver uma melhor comunicação entre artistas e organizadores, com mais abertura às críticas, deixando de lado o que chamou de sociedade do espetáculo:

Dentro do que foi feito, me assusta um pouco ver todas essas 17 exposições. É muita coisa. Agora, uma vez que foi provado que uma realização dessa envergadura é possível, deveria se mudar o evento. Tem que acabar um pouco com esse lado “sociedade do espetáculo” que tem na Bienal. Deixar que seja uma respiração normal. [...] Tem que, por exemplo, ouvir os artistas que se queixam, ouvir todas as reivindicações, não tem que jogar para debaixo do tapete. Temos que fazer um esforço, discutir como está sendo feito, como pode avançar. O balanço dessa Bienal é uma longa discussão. (CURADOR..., 2003, p. 5).

Enquanto este trabalho era desenvolvido, estava em andamento a organização da 5ª Bienal do Mercosul, com presidência de Elvaristo do Amaral e curadoria-geral de Paulo Sérgio Duarte. A 5ª Bienal do Mercosul está marcada para ocorrer entre 30 de setembro e 4 de dezembro de 2005. Histórias da Arte e do Espaço é o tema estabelecido para esta edição, que pretende familiarizar o grande público com a produção artística contemporânea, através de

quatro seções intituladas *Da Escultura à Instalação, Transformações do Espaço Público, Direções do Novo Espaço e A Persistência da Pintura*. Além disso, a 5ª Bienal fará homenagem ao escultor mineiro Amílcar de Castro.

Em abril de 2005, a ex-reitora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora Wrana Panizzi, assumiu a Superintendência da Fundação Bienal, com o desafio de assegurar que os projetos da Fundação tenham continuidade entre uma edição e outra, buscando orientar e preparar o público para o que irão ver durante a mostra latino-americana. Evitando, assim, que ela caia na cidade como “um disco voador”, segundo as palavras do curador-geral da quarta edição. (CURADOR..., 2003).

3 A RELAÇÃO ENTRE JORNALISTAS E FONTES

Para analisar os textos publicados sobre a 4ª Bienal do Mercosul, utilizamos o paradigma construtivista, segundo o qual as notícias são o resultado de uma construção social. Mudanças nas metodologias de estudo do jornalismo durante os anos 1970 contribuíram para a consolidação desta concepção da produção jornalística. A utilização de uma abordagem etnográfica – preocupada em compreender o jornalismo como uma prática cultural – permitiu que o foco dos estudos não ficasse restrito às notícias, mas que se voltasse também para a comunidade que as produz. Tal perspectiva partiu de uma dimensão transorganizacional, ressaltando a existência de valores compartilhados pela comunidade jornalística e a importância das rotinas de trabalho no processo de produção noticiosa:

A prática produtiva dos profissionais dos meios de comunicação deixa para trás a idéia do jornalista à procura de notícias e do redator que seleciona informações da agência, para dar lugar a toda uma série de intermediários que se ocupam em manter as redações informadas da atividade administrativa, econômica, política e sindical dos organismos para que trabalham. (VILLAFANE et al apud SANTOS, 1997, p. 40)³.

Dentro desta dimensão transorganizacional, são evidenciados os processos de

³ VILLAFANE, J.; BUSTAMANTE, E; PRADO, E. Fabricar noticias: las rutinas productivas em radio y televisión. Barcelona: Mitre, 1987.

interação social que ocorrem não somente na empresa jornalística, mas além dela. É aí que o papel das fontes de informação ganha relevância. Alguns fatores, como a difusão das assessorias de imprensa e a crescente conscientização das empresas e instituições sobre a necessidade de profissionais de comunicação que realizassem a intermediação com as organizações noticiosas tornaram necessário analisar as notícias tendo em vista os agentes sociais que interagem com os jornalistas durante sua produção. A questão das possibilidades de acesso ao campo jornalístico adquire, por isso, importância fundamental para o resultado final das notícias.

Estudos segundo esta perspectiva ganham força nos anos 1970, contestando teorias como a do espelho, que concebia as notícias como um reflexo da realidade, e a instrumentalista, que buscava explicar as notícias como resultado de um processo “conspiratório” cuja intenção consciente seria distorcer a realidade, a serviço de uma ideologia.

Para a teoria construtivista, existe uma tendência no campo jornalístico a apoiar as interpretações oficiosas dos acontecimentos. No entanto, esta tendência não é consciente nem intencional, mas sim uma consequência das rotinas de trabalho a que os jornalistas são submetidos e de todo um processo de interação social que precede a publicação noticiosa. Para autores como Tuchman (apud SANTOS, 1997)⁴, as notícias ajudam a construir a própria realidade. Como narrativas ou estórias, são uma realidade construída, possuidora de sua própria validade interna. A autora diz que os jornalistas, integrados numa estrutura social, cobrem, selecionam e divulgam notícias sobre temas considerados de interesse ou importância

⁴ TUCHMAN, Gaye. Making news: a study in the construction of reality. New York: The Free Press, 1978.

para os indivíduos dessa mesma estrutura, e, por isso, a notícia apresenta-se à sociedade como um reflexo dos seus interesses e valores.

Outro aspecto importante para compreender este processo de construção é a dimensão cultural da notícia. Para escrever um grande número de textos diariamente até as horas de fechamento, guiando-se pelo ideal de objetividade, os jornalistas fazem uso de mapas de significado, dentro dos quais os acontecimentos são situados e tornados inteligíveis aos leitores:

Este trazer de acontecimentos ao campo dos significados quer dizer, na essência, reportar acontecimentos invulgares e inesperados para os mapas de significados que já constituem a base do nosso conhecimento cultural, no qual o mundo social já está “traçado”. A identificação social, classificação e contextualização de acontecimentos noticiosos em termos destes quadros de referência de fundo constitui o processo fundamental através do qual os media tornam inteligível a leitores e espectadores o mundo a que fazem referência. (HALL et al apud TRAQUINA, 2002, p. 97).⁵

A partir do paradigma construtivista emergiram duas teorias, a estruturalista e a interacionista. Apesar de compartilharem da mesma concepção da notícia como uma construção resultante das relações sociais entre os jornalistas, a organização e as fontes de informação, e reconhecerem a importância das rotinas de produção neste processo, as duas teorias divergem no que diz respeito à influência das fontes de informação na construção dos enquadramentos da notícia.

Para a teoria estruturalista, os meios de comunicação reproduzem a ideologia

⁵ HALL, Stuart et al. The social production of news: mugging in the media. Londres: Constable & Berveley Hills, 1973.

dominante, ainda que diferentemente das teorias instrumentalistas da conspiração. Apesar de possuírem certa autonomia, os media acabaram se transformado, involuntariamente, num instrumento de controle do Estado.

Na concepção de Hall et al (apud SANTOS, 1997)⁶, por exemplo, as fontes oficiais são os definidores primários dos assuntos e temas tratados. Existe uma preferência dos meios de comunicação às opiniões do poder, através da hierarquia de credibilidade, ou seja, quanto mais poderosas e com estatuto social mais elevado, mais bem aceitas serão as definições das fontes. Assim, os porta-vozes oficiais têm mais condição de acesso aos media do que a maioria da população. O enquadramento interpretativo inicial estabelecido por estas fontes passa a comandar todo o tratamento posterior que a notícia receberá, sendo fixadas as referências para as próximas coberturas do tema em questão, que dificilmente serão alteradas.

O papel ideológico dos meios de comunicação se deve à sua relação estruturada com as fontes poderosas. Relação que surge em função das rotinas de produção de notícias, onde o jornalista está sempre trabalhando contra o relógio. Nestas condições, diante da necessidade de divulgar informações com credibilidade e de forma imparcial, os jornalistas acabam permitindo o acesso facilitado, sistemático e estruturado das pessoas que exercem funções institucionais privilegiadas.

Por isso, os media ficam numa posição de subordinação estruturada aos primeiros definidores, exercendo com freqüência um papel secundário na produção noticiosa ao

⁶ HALL, S. et al. Policing the Crisis: mugging, the State, and law and order. New York: Holmes & Meier Publishers, 1978.

reproduzir as definições das fontes oficiais. O campo jornalístico reproduz a ideologia dominante, sem abrir um espaço potencial para todos os diversos agentes sociais. São sempre os definidores primários que comandam a ação, sendo vistos como um bloco uniforme, onde divergências e disputas entre seus membros, ainda que admitidas, são minimizadas.

Este modelo tem recebido críticas por sua rigidez em relação à falta de autonomia do jornalista. Traquina (2002) aponta que, para a teoria estruturalista, não há espaço de manobra para os jornalistas. Estes exercem um papel passivo, nunca estabelecendo um processo de negociação antes da definição principal ou desafiando os definidores primários através de iniciativas como reportagens investigativas. Santos (1997) também pondera que nem todas as personagens representativas podem ser consideradas com possibilidades iguais de acesso aos meios de comunicação.

Já para a teoria interacionista, o poder de decidir sobre a noticiabilidade dos acontecimentos e problemáticas é um fator determinante da autonomia do campo jornalístico que não pode ser ignorado. São os jornalistas quem tomam a decisão final sobre a noticiabilidade dos acontecimentos, determinando quais realmente ganharão existência pública através da publicação. As rotinas de trabalho das organizações noticiosas também ganham uma importante dimensão. É por causa do desafio diário de cobrir acontecimentos imprevisíveis, que podem surgir a qualquer momento e em qualquer parte, que as empresas jornalísticas estabelecem certas estratégias de trabalho na tentativa de ter o domínio sobre o tempo e o espaço.

Traquina (2002) destaca as definições de Gaye Tuchman a respeito das estratégias

organizacionais para pôr ordem no espaço e no tempo. Para resolver o problema do espaço, as organizações jornalísticas estabelecem uma divisão em áreas de responsabilidade territorial, delimitando a região à qual destinarão uma cobertura sistemática. Já por meio da especialização organizacional, é estabelecido um consenso sobre a noticiabilidade dos acontecimentos produzidos por certas instituições, que receberão uma cobertura constante. Por fim, através da especialização temática, as redações são divididas em seções que se concentram na ocorrência de determinados assuntos, como nacional, internacional, cultura e esportes, entre outros.

Com relação às estratégias para pôr ordem no tempo, a organização estabelece as horas normais de trabalho, durante as quais terá seus repórteres à disposição para cobrir os acontecimentos. Fora deste período, o deslocamento do repórter para cobertura de um evento só acontece quando este tem valor-notícia forte e evidente. O tempo também é organizado através de uma agenda dos acontecimentos futuros, a partir da qual o trabalho será planejado com antecedência. Assim, o ritmo de trabalho jornalístico é determinado pelo imediatismo, na perseguição da atualidade, o que resulta numa cobertura baseada nos acontecimentos, que estão definidos no espaço e no tempo, e não nas problemáticas, mais difíceis de serem abordadas nestas condições.

Dentro da perspectiva interacionista, as fontes não são definidores primários dos acontecimentos, mas sim promotores que identificam uma ocorrência especial e a tornam observável através de sua divulgação para os meios de comunicação. Esta definição feita por

Molotch e Lester⁷ (apud SANTOS, 1997) contempla que os promotores das notícias podem tanto ser executores, participando do acontecimento que estão promovendo, ou simplesmente informadores, assumindo a função de informar os meios de comunicação sobre determinada ocorrência, mesmo não tendo participado dela.

O campo jornalístico é o principal alvo de diversos agentes sociais, que buscam fazer com que suas necessidades de acontecimentos entrem em acordo com as necessidades de acontecimentos dos profissionais do campo jornalístico através de ações estratégicas. Para Molotch e Lester, o acesso aos media é a questão central do jornalismo. Estes autores fazem a distinção entre diferentes tipos de acesso que as fontes podem ter aos jornalistas. Quando a necessidade de acontecimento de um grupo ou indivíduo coincide com as atividades de produção jornalística, acabam estabelecendo um acesso habitual. Assim, tudo o que dizem ou fazem tem valor para virar notícia. Em contrapartida, existem indivíduos ou grupos com pouco poder, que dificilmente têm acesso aos media, e por isso têm a necessidade de chamar atenção destes através de alguma forma de agitação ou tumulto, criando um acesso disruptivo. Existe, ainda, o acesso direto, quando os próprios jornalistas tomam iniciativa de desenvolver matérias investigativas e buscam as informações diretamente nas fontes.

Deste modo, os estudos feitos dentro da teoria interacionista contemplam a autonomia do jornalista no sentido de ir em busca de novas fontes de informação, através de reportagens investigativas, podendo, inclusive, questionar as definições dos acontecimentos apresentadas pelas fontes detentoras de poder e, por isso, fortemente interessadas. Santos (1997, p. 50), observa que, "à medida que os jornalistas acedem a outras fontes, em trabalho

⁷ MOLOTCH, H. e LESTER, M. News as purposive behavior: on the strategic use of routine events, accidents, and scandals. *American Sociological review*, 39 (1), 1974.

de investigação, passam a construir um enquadramento mais completo da realidade tratada". No entanto, admite-se que isto não é o que ocorre geralmente, visto que, na corrida contra o tempo em que os jornalistas muitas vezes atuam, nem sempre é possível realizar este tipo de trabalho.

Molotch e Lester (apud SANTOS, 1997) também estabelecem categorias de acontecimentos, que podem ser de rotina, acidente, escândalo e acaso, de acordo com a intenção ou não de realização e com as circunstâncias de promoção que os tornam públicos. A maior parte dos acontecimentos pode ser enquadrada como de rotina, sendo planejados e realizados pelos promotores e endereçados aos jornalistas que preparam a notícia, com o interesse de publicação

As fontes (GANS⁸ apud SANTOS, 1997) são um fator determinante para a qualidade da informação transmitida pelos meios de comunicação. Elas não são todas igualmente relevantes. Da mesma forma, o acesso delas aos jornalistas não está uniformemente distribuído. Gans aponta que os jornalistas especializados são os que estabelecem relações mais estreitas e continuadas com as fontes, resultando numa relação de obrigação recíproca. Já para os jornalistas não especializados, aqueles que cobrem acontecimentos em geral, sem a necessidade de um trabalho com conhecimentos específicos, a questão da pressão do tempo se torna mais incisiva. Como consequência, acabam recorrendo com muito mais frequência às fontes autorizadas, cuja credibilidade e produtividade são garantidas.

⁸ GANS, H. Deciding what's news: a study of CBS Evening News. Nova Iorque: Random House, 1979.

Para Gans, a relação entre fonte e jornalista é vista como uma luta, onde as fontes buscam divulgar apenas as informações positivas da sua organização, ocultando os aspectos negativos. Os jornalistas, por sua vez, buscam extorquir das fontes aquelas informações que lhes interessem. A noticiabilidade de um acontecimento resulta, portanto, de um processo de negociação entre jornalistas e fontes.

Segundo Traquina (2002), a escolha das fontes por parte dos jornalistas envolve alguns critérios de conveniência. É importante que a fonte tenha autoridade, pois as pessoas têm maior confiança e respeito por autoridades de prestígio. Também se busca na fonte a produtividade, ou seja, que forneçam materiais suficientes para fazer a notícia, evitando o trabalho de recorrer a outras fontes para complementar as informações obtidas, recurso que nem sempre é possível durante a rotina de trabalho sob a pressão constante do tempo. Outro requisito é a credibilidade. Os jornalistas tendem a avaliar a credibilidade da fonte consultada, de modo que sua veracidade seja assim garantida, havendo a mínima a necessidade de se averiguar a informação. A proximidade geográfica e social em relação aos jornalistas também é um fator determinante.

Traquina também aponta os recursos que contribuem para que os promotores imponham seus enquadramentos na luta simbólica em torno do processo de significação. Quanto maiores forem o grau de institucionalização da fonte, o seu capital econômico e sociocultural, e ainda o seu conhecimento de estratégias e táticas de comunicação, maiores serão as chances de sucesso na imposição dos seus acontecimentos na agenda jornalística. As fontes oficiais geralmente estão mais preparadas para corresponder às necessidades organizativas das redações, pois já têm uma credibilidade adquirida com o tempo e a rotina.

Também conhecem melhor a mecânica de trabalho dos jornalistas, como o tempo certo de antecedência com que as informações necessitam ser enviadas a tempo da publicação.

Já Ericson et al⁹ (apud SANTOS, 1997) realizaram estudos a respeito dos diferentes tipos de acesso às fontes, estabelecidos por estas como forma de proteger suas organizações contra o desvio e fugas de informação por parte dos jornalistas. A relação entre fontes e jornalistas é vista como um esforço permanente pelo controle das suas atividades, tendo como objetivo final a produção da notícia. Assim, o acesso às fontes pode ser secreto, o que os autores definem como o fechamento da “região de retaguarda”. O acesso confidencial ocorre com a abertura da região de retaguarda, ou seja, quando a informação é fornecida em casos particulares, a audiências selecionadas. No caso de censura, ocorre o fechamento da chamada “região de frente”. A publicização, por fim, é quando há a abertura da “região de frente”, havendo um acesso desimpedido à informação, visando a sua publicação. Deste modo, gerir a informação pode ser tanto mantê-la em segredo ou em confidência, quanto traçar estratégias para torná-la pública. Dentro das estratégias para tornar a informação pública, os autores também apontam a possibilidade da geração de notícias que funcionem como publicidade, de acordo com os interesses de empresas privadas.

O estudo sobre as fontes de informação também tem apontado para as contribuições destas para a produção noticiosa. Hess¹⁰ (apud SANTOS, 1997) estudou a relação entre jornalistas e funcionários públicos e as práticas que garantem essa relação, lançando luz sobre o esforço dos assessores de imprensa no sentido de produzirem um serviço

⁹ ERICSON, R. et al. Visualizing deviance: a study of news organization. Toronto: University of Toronto Press, 1987.

¹⁰ HESS, Stephen. The government press connection: press officers and their offices. Washington: The Brookings Institution, 1984.

útil para as organizações noticiosas. Conclui que eles se adaptam às necessidades do fluxo de informação impressa, discordando, portanto, da afirmação de que assessores de imprensa gerem, manipulam e controlam as notícias.

Para Nilson Lage, a participação das assessorias também teve o seu lado positivo para relação das fontes com os jornalistas:

A criação das assessorias teve, assim, vertente moralizadora e ética. A vinculação desses órgãos ao nível máximo da gestão das empresas e instituições, em vários casos bem documentados, ajudou a transformar a mentalidade dos administradores, levando-os a considerar a informação do público como tema sério, que não pode ser mera expansão da publicidade comercial nem algo que se deva ou possa controlar inteiramente. O surgimento das assessorias contribuiu decisivamente para a profissionalização do setor de informação pública, com delimitação clara de posições, tanto do lado de quem fornece a informação quanto de quem a coleta. (LAGE, 2005, p. 3).

Lage propõe que as fontes sejam classificadas entre oficiais, oficiosas e independentes, entre primárias e secundárias e entre testemunhos e experts. As oficiais são aquelas mantidas pelo Estado, por instituições, empresas e organizações. São tidas como as mais confiáveis, motivo pelo qual é comum muitas vezes nem serem mencionadas junto das informações que forneceram. Lage, no entanto, ressalta o caráter duvidoso das suas informações:

Fontes oficiais, como comprovam autores de todas as épocas, falseiam a realidade. Mentem para preservar interesses estratégicos e políticas duvidosas, para beneficiar grupos dominantes, por corporativismo, militância, em função de lutas internas pelo poder. Mentem menos se os funcionários são mais estáveis e, portanto, conseguem sustentar sua integridade como estatísticos ou analistas. Mentem menos em sistemas totalitários do que democráticos; mentem muito, provaram Chomsky e Hernam, nos Estados Unidos, quando estão em jogo os interesses imperiais do País. (LAGE, 2005, p. 11).

As fontes oficiosas são as que, dentro de uma instituição, expressam seus interesses particulares, aquilo que as fontes oficiais não divulgariam. Por isso, geralmente fornecem informações sob a proteção do anonimato. Já as fontes independentes são aquelas pertencentes às chamadas organizações não-governamentais. Segundo o autor, porém, é questionável o título de não-governamentais, na medida em que estas instituições recebem recursos de grandes grupos econômicos e dos governos, que acabam influenciando no destino das verbas.

Já as fontes primárias são aquelas que, sendo muitas vezes protagonistas de um acontecimento, podem fornecer as informações essenciais para uma matéria. Na mesma lógica, as fontes secundárias são aquelas que, não estando diretamente envolvidas no acontecimento em questão, podem fornecer informações complementares, que podem ser úteis para a preparação de uma pauta para consultar as fontes primárias, e para uma contextualização do tema a ser abordado. De forma semelhante à classificação das fontes em primárias e secundárias, os testemunhos são oferecidos por pessoas que tiveram contato direto com um acontecimento, oferecendo um depoimento carregado de emotividade. Neste caso, existe o risco do testemunho ser modificado pela perspectiva da qual foi visto. Os experts, por sua vez, fornecem versões ou interpretações do evento como um todo, com uma visão especializada.

Como se vê, o estudo e a discussão sobre o papel das fontes na construção das notícias são muito vastos, constituindo atualmente um dos aspectos centrais do estudo do jornalismo – motivo pelo qual nos restringimos a mencionar aqui alguns aspectos necessários

à nossa análise. Alguns destes conceitos mostram-se essenciais para a interpretação dos resultados obtidos, especialmente o conceito de promotores das notícias, desenvolvidos por Molotch e Lester, as características determinantes para o acesso das fontes aos profissionais do campo jornalístico, apontadas por Traquina (2002), e a influência das rotinas de produção e da pressão do tempo para o processo de construção das notícias.

3.1 Os Jornais Analisados

Para a análise do conteúdo da cobertura da 4ª Bienal do Mercosul, escolhemos os jornais Correio do Povo, Jornal do Comércio, O Sul e Zero Hora, pelo fato de serem os quatro principais jornais diários gaúchos, produzidos em Porto Alegre, e que acompanharam a Bienal do Mercosul desde seu planejamento até sua realização. Dos quatro, os mais antigos são o Correio do Povo e o Jornal do Comércio, seguidos pela Zero Hora. O Sul é o mais recente, existindo apenas há quatro anos.

O Correio do Povo, fundado em 1895 por Breno Caldas, é considerado o primeiro jornal gaúcho moderno, em moldes industriais. O jornal saiu de circulação em 1984, devido a uma crise administrativa, e retornou em 1986, já sob comando do empresário rural Renato Ribeiro. É um jornal mais breve e objetivo, tendo como slogan “O jornal que vai direto ao ponto”. Possui maior tiragem do Rio Grande do Sul, com cerca de 250 mil exemplares diários. Não possui um caderno específico de cultura, e a maioria dos textos sobre a 4ª Bienal do Mercosul foram publicados na coluna Variedades. Possui três cadernos

semanais, que são a Folha da Tarde, sobre cultura e variedades, Vitrine, sobre moda, e Turismo.

Especializado em economia e negócios, o Jornal do Comércio tem 72 anos de história contínua no Rio Grande do Sul. Foi fundado por Jenor Cardoso Jarros, tendo inicialmente o nome de Consultor do Comércio e periodicidade trissemanal. Apenas em 1960 passa a ser diário. É líder regional no segmento em que atua, com uma tiragem de cerca de 27 mil exemplares, com estimativa de 200 mil leitores diários, situados entre as classes A e B. É publicado de segunda a sexta-feira. Possui dois cadernos de cultura: o Panorama, de segunda a quinta-feira, que possui entre quatro e oito páginas, e o Viver, às sextas-feiras, com doze páginas. Possui ainda cadernos nas áreas de economia e negócios, logística, contabilidade, direito e automóveis.

Zero Hora começou a circular em maio de 1964, originada a partir do antigo jornal Última Hora, de Samuel Weiner, fechado um mês antes. Em 1970, seu controle foi assumido pela Rede Brasil Sul de Comunicações, a RBS. Está presente nos mercados gaúcho e catarinense. Com tiragem de cerca de 175 mil exemplares, tem uma estimativa de 1.300.000 leitores no mercado gaúcho. Possui um caderno diário de cultura, o Segundo Caderno, com cerca de 12 páginas. Possui ainda outros 14 cadernos, voltados para áreas como meio ambiente, agropecuária, vestibular, automóveis, saúde e informática, entre outras.

O jornal O Sul, fundado em julho de 2001, é publicado pela Rede Pampa de Comunicações, e apresenta estimativas de 105 mil leitores diários dentro da Grande Porto Alegre. Não possui um caderno especial para a cultura, apenas uma coluna de variedades

chamada Magazine, onde foi publicada a maior parte dos textos publicados a respeito da 4ª Bienal do Mercosul.

4 A COBERTURA DA 4ª BIENAL

4.1 Metodologia

Utilizamos como fonte de pesquisa para este trabalho o acervo do Núcleo de Documentação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs). Neste local, um grande número de jornais e revistas publicados no Rio Grande do Sul e no Brasil são lidos diariamente, e deles são recortados e catalogados todos os textos que contêm informações a respeito da Bienal do Mercosul. Lá se tem acesso a um vasto material a respeito deste evento de arte, desde seu planejamento e surgimento, incluindo periódicos, material institucional e publicitário.

Com o objetivo de analisarmos o conteúdo da cobertura da 4ª Bienal do Mercosul, todos os textos encontrados sobre este evento nos jornais Correio do Povo, Jornal do Comércio, O Sul e Zero Hora, os quatro principais jornais gaúchos, foram recolhidos e fotocopiados. A amostra tomou o período de 13 de novembro de 2001, quando o primeiro texto que mencionava a 4ª Bienal foi publicado no jornal Zero Hora, até 7 de dezembro de 2003, data de encerramento do evento. No total, foram recolhidos 367 textos, que constituem

o nosso corpus de pesquisa. Estes textos foram divididos em quatro grupos, de acordo com o jornal em que foram publicados, e em cada um destes grupos foram organizados em ordem cronológica. Decidimos trabalhar com unidades de texto, motivo pelo qual excluímos do corpus todos os infográficos e fotografias encontrados.

Conforme Bardin (1977), a Análise de Conteúdo é uma paciente e trabalhosa tarefa de desocultação, movida pela atração de desvendar aquilo que está escondido, não-aparente ou latente em uma mensagem. Trata-se de um conjunto de técnicas adaptável a um campo de aplicação muito vasto, ou seja, um único instrumento marcado por uma grande diversidade de formas e aplicações. Com a preocupação de produzirmos uma análise baseada em processos técnicos de validação, evitando-se assim chegar a uma interpretação baseada na subjetividade tendenciosa, estabelecemos alguns critérios, que descrevemos a seguir.

Com o propósito de identificar as fontes utilizadas nos jornais, relacionando-as com as temáticas em torno das quais se organizou a cobertura do evento, após uma livre leitura deste material, foi feita uma preparação dos textos, classificando-os em categorias pertinentes aos nossos objetivos de pesquisa.

Para obtermos uma noção da diversidade de textos com que trabalhávamos, estes foram classificados conforme o gênero jornalístico. Em seguida, foram classificados em relação à citação das fontes e às temáticas abordadas. Dentro destes grupos foram criadas categorias menores, para que obtivéssemos uma quantificação destas a partir da frequência com que apareciam nos textos, possibilitando um maior rigor científico para prosseguirmos à última etapa da análise: a inferência dos dados. As categorias foram quantificadas a partir de

dois períodos: o de preparação da Bienal, de 11 de novembro de 2001 até 3 de outubro de 2003, e o de Realização da Bienal, a partir de 4 de outubro de 2003, até seu término, em 7 de dezembro do mesmo ano. Os resultados obtidos da quantificação foram apresentados em tabelas, onde mencionamos os números de ocorrência de cada categoria e as porcentagens correspondentes, arredondadas às unidades.

Utilizamos como referência a definição de gêneros jornalísticos de José Marques de Melo (1994). Segundo ele, o jornalismo tem dois principais gêneros: o *informativo* e o *opinativo*, que fazem a distinção entre a “reprodução” do real – embora saibamos que o jornalismo não é um lugar de reprodução exata da realidade, e sim de sua reinterpretação segundo princípios próprios do campo jornalístico – e a “leitura” do real. Dentro do gênero informativo encontramos a *nota*, a *notícia*, a *reportagem* e a *entrevista*. Já no gênero opinativo, temos o *editorial*, o *comentário*, o *artigo*, a *resenha*, a *coluna*, a *crônica*, a *charge*, a *caricatura* e a *carta*.

Tendo em vista que a principal distinção entre os gêneros é feita entre a informação e a opinião, decidimos situar algumas notas de coluna, que seriam em princípio classificadas como jornalismo opinativo, no gênero informativo. Fizemos essa opção com base no que Virgínia Fonseca observa em artigo a respeito da atualidade dos gêneros jornalísticos no Brasil. Segundo a autora, as colunas são uma modalidade opinativa que precisaria ser repensada, visto que se configuram como um espaço “onde se identifica um mix de estilos: notas meramente informativas, pequenos comentários, análises, furos, notícias mais completas, pequenas entrevistas, citações, fotografias, charges, caricaturas, fotos-legendas, etc” (FONSECA, 2003, p. 11).

Sendo assim, consideramos que não faria sentido classificar como texto opinativo, nesta pesquisa, aqueles que se apresentavam como meramente informativos. Já aquelas notas que apresentavam as características de texto explicitamente opinativo foram então classificadas como notas de coluna, dentro do gênero opinativo.

Classificamos os textos como *fonte informada* quando este dizia explicitamente a origem da informação relatada, através de citações diretas ou indiretas. Quando nenhuma menção era feita a respeito da fonte da informação, o texto foi classificado como *fonte não informada*. Na análise sobre as fontes, e mais precisamente no grupo fonte informada, a unidade de quantificação deixou de ser os textos e passou a ser as fontes, já que dentro de um único texto podem às vezes ser encontradas várias fontes de informação. Assim, no processo de refinamento das categorias, classificamos as fontes informadas da seguinte forma:

- a) Promotores: pessoas envolvidas na organização da Bienal do Mercosul e de todas as atividades integradas ao evento: membros da presidência e da diretoria, curadores, supervisores e coordenadores, mediadores e funcionários.
- b) Patrocinadores: todas as empresas que patrocinaram a Bienal do Mercosul, representadas na imprensa através de seus presidentes, diretores e assessores de imprensa.
- c) Artistas da Bienal: todos aqueles que participaram das exposições da Bienal do Mercosul.
- d) Artistas não participantes da Bienal: artistas que não participaram da Bienal do Mercosul. Na maioria dos casos foram artistas que participaram de

exposições paralelas, ou seja, promovidas por outras instituições durante o período da Bienal.

- e) Pessoas comuns: este grupo foi composto por pessoas em visita aos espaços expositivos da Bienal que foram entrevistadas pelos jornalistas e tiveram seus depoimentos publicados.
- f) Intelectuais especializados em artes: em geral, críticos de arte e professores universitários fora da organização da Bienal que foram entrevistados pelos jornalistas a respeito das exposições ou artistas presentes na Bienal do Mercosul.
- g) Organizadores de instituições de arte: pessoas ligadas a eventos ou instituições de arte, como diretores e donos de museus e galerias; curadores de outras exposições.
- h) Cargos públicos: nesta categoria incluímos todos aqueles que exercem cargos públicos. Políticos em geral, prefeitos, governadores e presidentes, ministros, secretários, diretores de instituições públicas, embaixadores, etc.
- i) Off: fontes referenciadas, mas sem apresentação de sua identidade ou posição ocupada.
- j) Outros: Criamos esta última categoria para incluir casos isolados que não viessem a se enquadrar em nenhuma das anteriores.

Na classificação quanto aos temas, da mesma forma que na classificação das fontes, a unidade de quantificação deixou de ser o texto e passou a ser o tema, visto que, algumas vezes, vários temas eram abordados em um único texto. Não levamos em conta, para esta quantificação, o número de períodos dedicados a cada categoria. Tão somente

observamos a frequência com que cada um dos assuntos aparecia nos textos, com a finalidade de identificarmos os valores-notícia utilizados no processo de produção das notícias.

Observando os assuntos mais recorrentes, foi feita uma lista com diversas possibilidades de categorias para classificação, entre as quais foram, finalmente, selecionados os principais grupos. Para a classificação quanto aos temas mais recorrentes nos textos, foram criadas as seguintes categorias:

- a) Agenda dos organizadores: quando a notícia ia além de divulgar informações sobre a Bienal do Mercosul e se voltava para seus organizadores: a escolha de um novo membro da equipe, as viagens, encontros e reuniões de que participavam.
- b) Evento Bienal: quando eram divulgadas informações da Bienal enquanto exposição de arte: escolha dos espaços expositivos, dos artistas, detalhes das mostras e das obras.
- c) Perfil do Artista: quando o texto tratava do artista além de sua participação na Bienal, trazendo informações sobre sua trajetória artística, seu estilo e forma de trabalho.
- d) Perfil do Organizador: quando o texto tratava algum dos organizadores além de sua participação na Bienal e trazia um apanhado de informações sobre seu trabalho na realização de outros eventos de arte, sua trajetória acadêmica etc.
- e) Divulgação, Orçamento e Patrocínio: quando se abordavam as questões referentes ao valor da Bienal no mercado, enquanto um produto cultural: a busca de patrocinadores e apoiadores e o capital envolvido em sua realização.

- f) Número de visitantes: quando eram trazidas informações sobre o número de visitas às exposições e às atividades integradas da Bienal.
- g) Reflexão: quando o texto não se limitava a descrever as exposições, mas abria espaço para discussões sobre o propósito da Bienal e sua importância cultural para a América Latina, ou ainda sobre a arte contemporânea de um modo geral.
- h) Visitas de prestígio: quando personalidades célebres eram noticiadas nos textos por terem visitado a Bienal.
- i) Atividades integradas: quando as informações iam além das exposições da Bienal do Mercosul e noticiavam eventos que eram criados pela Fundação Bienal, como palestras, debates, saraus etc.
- j) Atividades paralelas: quando se noticiavam eventos que não eram organizados pela Fundação Bienal, mas se autodeclaravam “paralelos” à Bienal, ou seja, a Bienal era apenas um chamariz para a divulgação.
- k) Educacional e Social: quando se abordava o aspecto social e educativo da Bienal. Por exemplo, projetos e atividades voltados para escolas, alunos e professores; transporte de pessoas carentes e índios para visitar as exposições, incentivo a doações de alimentos para programas como o Fome Zero etc.
- l) Outros: quando os textos abordavam temas menos representativos, que não se enquadravam nas categorias acima citadas.

4.2 Os Resultados da Análise

A partir da perspectiva da teoria interacionista, que utilizamos para realização desta análise, as notícias não são simplesmente um reflexo da realidade. São uma construção resultante de um processo de interação social, e como tal, refletem também os fatores que contribuíram para o resultado final deste processo. Partindo deste pressuposto, buscamos identificar, através da Análise de Conteúdo, alguns importantes fatores que contribuíram para a construção dos textos analisados: as fontes de informação que tiveram acesso ao campo jornalístico e os valores-notícia envolvidos na construção destes textos.

Dos 367 textos analisados, 213 (58%) foram publicados no período de preparação da 4ª Bienal, que delimitamos entre 13 de novembro de 2001 a 3 de outubro de 2003, num total de 691 dias. Outros 154 textos (42%) foram publicados durante a realização da 4ª Bienal, entre 4 de outubro e 7 de dezembro de 2003, ao longo dos 65 dias em que a exposição ocorreu. Durante a preparação da 4ª Bienal, temos uma média de cerca de dois textos publicados a cada semana. Já durante a sua realização, temos uma média em torno de dois textos publicados a cada dia, o que nos dá uma noção da cobertura massiva que este evento recebeu (ver tabela 1).

Dos quatro jornais analisados, Zero Hora foi o que publicou o maior número de textos a respeito da 4ª Bienal do Mercosul, correspondendo a 54% da cobertura do evento. Em seguida, o Jornal do Comércio ficou com 23%, o Correio do Povo com 14% e O Sul com 9% da cobertura total.

Jornais	Textos publicados					
	Preparação Bienal	%	Realização Bienal	%	Total	%
Zero Hora	115	54%	84	55%	199	54%
Jornal do Comércio	50	23%	36	23%	86	23%
Correio do Povo	28	13%	22	14%	50	14%
O Sul	20	9%	12	8%	32	9%
Total	213	100%	154	100%	367	100%

Tabela 1: quantidade de textos publicados sobre a 4ª Bienal

No que diz respeito aos gêneros, quanto maior o número de textos, maior foi a ocorrência de diferentes gêneros nos jornais. Em O Sul, por exemplo, que teve apenas 9% da cobertura da 4ª Bienal, foram encontrados apenas três gêneros diferentes: nota, notícia e nota de coluna, sendo que a nota informativa teve a maior porcentagem, correspondendo a 50% durante a preparação do evento, e a 58% durante sua realização. (ver tabela 2 e 3).

No Correio do Povo, responsável por 14% dos textos analisados em nosso corpus de pesquisa, encontramos quatro gêneros diferentes: a notícia, a nota, a reportagem e a crônica, esta última com apenas uma ocorrência, durante a realização do evento, correspondendo a 5% dos textos publicados pelo jornal neste período. O gênero mais frequente foi a notícia, com 64% no primeiro período analisado, e 45% no segundo. O Jornal do Comércio, por sua vez, com 23% dos textos totais, teve uma maior diversificação de gêneros. Além de notícias, notas, reportagens e notas de coluna, encontramos ainda entrevistas e um comentário. Durante a preparação da 4ª Bienal, os gêneros mais frequentes foram as notícias, correspondendo a 54% dos textos, e as notas, com 36%. Depois de iniciada a exposição, esta a ordem se inverte. As notas correspondem a 47%, e as notícias a 31%. A Zero Hora, por fim, foi o periódico que apresentou a maior variedade de gêneros: notícia, nota, reportagem, entrevista, nota de coluna, artigo e crítica. No primeiro período analisado, a

nota de coluna foi a que mais ocorreu, com 47%, seguida pela nota, com 23%, e pela notícia, com 20%. Já durante a realização da Bienal, nota de coluna, nota e notícia ficam equilibradas, com 24%, 25% e 25%, respectivamente.

Preparação Bienal (213 textos)	Correio do Povo	%	O Sul	%	Jornal do Comércio	%	Zero Hora	%	Total	%
Gêneros	Ocorrências									
Nota	7	25%	10	50%	18	36%	26	23%	61	28,6%
Notícia	18	64%	5	25%	27	54%	23	20%	73	34,3%
Reportagem	3	11%	0	0%	3	6%	5	4%	11	5,2%
Entrevista	0	0%	0	0%	1	2%	5	4%	6	2,8%
Nota de Coluna	0	0%	5	25%	1	2%	54	47%	60	28,2%
Crônica	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0,0%
Comentário	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0,0%
Artigo	0	0%	0	0%	0	0%	1	1%	1	0,5%
Crítica	0	0%	0	0%	0	0%	1	1%	1	0,5%
Total	28	100%	20	100%	50	100%	115	100%	213	100,0%

Tabela 2: ocorrência de gêneros nos textos publicados durante a preparação da 4ª Bienal

Realização Bienal (154 textos)	Correio do Povo	%	O Sul	%	Jornal do Comércio	%	Zero Hora	%	Total	%
Gêneros	Ocorrências									
Nota	10	45%	7	58%	17	47%	21	25%	55	35,7%
Notícia	10	45%	3	25%	11	31%	21	25%	45	29,2%
Reportagem	1	5%	0	0%	4	11%	16	19%	21	13,6%
Entrevista	0	0%	0	0%	1	3%	3	4%	4	2,6%
Nota de Coluna	0	0%	2	17%	2	6%	20	24%	24	15,6%
Crônica	1	5%	0	0%	0	0%	0	0%	1	0,6%
Comentário	0	0%	0	0%	1	3%	0	0%	1	0,6%
Artigo	0	0%	0	0%	0	0%	3	4%	3	1,9%
Crítica	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0,0%
Total	22	100%	12	100%	36	100%	84	100%	154	100,0%

Tabela 3: ocorrência de gêneros nos textos publicados durante a realização da 4ª Bienal

No geral, portanto, observamos que, durante a preparação da Bienal, a notícia foi o gênero mais freqüente, com 34,3%, e em seguida a nota e a nota de coluna, com cerca de 28% cada. Já durante a realização do evento, a nota ganha o primeiro lugar, com 35,7%, as notícias caem para 29,2%, e a nota de coluna fica em terceiro, com 15,6%. A reportagem, a entrevista e o artigo aparecem com menor freqüência. Já a crônica, o comentário e a crítica quase não têm representatividade, tanto que se reduzíssemos os percentuais à casa das unidades, seriam arredondados a zero.

No período que antecedeu a 4ª Bienal, no Correio do Povo os textos explicitamente opinativos inexistiram, e no Jornal do Comércio corresponderam a apenas 2%. No jornal O Sul, este percentual foi maior, ficando em 25%. Apenas na Zero Hora é que o texto opinativo se equipara ao informativo, ficando com 49% (ver tabelas 4 e 5).

Já durante a 4ª Bienal, o texto opinativo cresce um pouco no Jornal do Comércio e aparece, embora também com pouca representatividade, no Correio do Povo. Em Zero Hora e O Sul, os gêneros opinativos diminuem em relação ao período anterior, mas ainda assim têm maior ocorrência que no CP e no JC.

Preparação Bienal (213 textos)										
Gênero	Correio do Povo	%	O Sul	%	Jornal do Comércio	%	Zero Hora	%	Total	%
Informativo	28	100%	15	75%	49	98%	59	51%	151	71%
Opinativo	0	0%	5	25%	1	2%	56	49%	62	29%
Total	28	100%	20	100%	50	100%	115	100%	213	100%

Tabela 4: ocorrência de gêneros informativo e opinativo durante a preparação da 4ª Bienal

Realização Bienal (154 textos)										
Gênero	Correio do Povo	%	O Sul	%	Jornal do Comércio	%	Zero Hora	%	Total	%
Informativo	21	95%	10	83%	33	92%	61	73%	125	81%
Opinativo	1	5%	2	17%	3	8%	23	27%	29	19%
Total	22	100%	12	100%	36	100%	84	100%	154	100%

Tabela 5: ocorrência de gêneros informativo e opinativo durante a 4ª Bienal

Quanto à citação ou não das fontes das informações apresentadas nos textos, no período de preparação para a 4ª Bienal do Mercosul, apenas no Jornal do Comércio houve mais textos com fontes informadas, correspondendo a 60%. No Correio do Povo, houve igual número de textos com fontes informadas e não informadas. Em Zero Hora e O Sul, o número de textos com fontes não informadas foi maior que o de informadas, como se pode ver na tabela 6.

Já durante a 4ª Bienal, o número de textos com fontes não informadas é superior ao de fontes informadas no Correio do Povo, no Sul e no Jornal do Comércio. Apenas na Zero Hora as fontes informadas foram superiores às não informadas. No geral, portanto, os textos sem fontes informadas foram maioria tanto antes quanto depois da Realização da 4ª Bienal (ver tabela 7).

Preparação Bienal (213 textos)										
Fontes	Correio do Povo	%	O Sul	%	Jornal do Comércio	%	Zero Hora	%	Total	%
Informadas	14	50%	5	25%	30	60%	43	37%	92	43%
não informadas	14	50%	15	75%	20	40%	72	63%	121	57%
total	28	100%	20	100%	50	100%	115	100%	213	100%

Tabela 6: fontes informadas e não informadas nos textos durante a preparação da 4ª Bienal

Realização Bienal (154 textos)										
Fontes	Correio do Povo	%	O Sul	%	Jornal do Comércio	%	Zero Hora	%	Total	%
informadas	5	23%	4	33%	11	31%	45	54%	65	42%
não informadas	17	77%	8	67%	25	69%	39	46%	89	58%
total	22	100%	12	100%	36	100%	84	100%	154	100%

Tabela 7: fontes informadas e não informadas nos textos durante a 4ª Bienal

Em todos os jornais, antes da Bienal ser iniciada, as fontes mais citadas foram os seus promotores (ver tabelas 8 e 9). Depois do início da mostra, no entanto, estes deixam de ser as principais fontes e passam a dividir espaço na imprensa com os artistas participantes, com pessoas que exerciam cargos públicos e com pessoas comuns que foram consultadas enquanto visitavam os espaços expositivos, entre outros. No Correio do Povo, os promotores da Bienal ganharam voz em 95% dos textos com fontes informadas no período de preparação da 4ª Bienal, enquanto durante a Bienal foram citados em 29%. Já em O Sul, antes da Bienal, os promotores representaram 100% dos textos com fontes citadas, e durante o evento, não apareceram nenhuma vez. No Jornal do Comércio também houve queda significativa dos promotores nas citações, passando de 79% para 18% após o início da 4ª Bienal. Na Zero

Hora, os promotores continuaram tendo voz significativa após o início do evento, apesar de que em menor quantidade: de 72% para 50%.

Ao verificar a procedência das fontes de informação nas matérias, também passamos a ter uma melhor dimensão da profundidade de cobertura dada ao evento pelos jornais. O jornal O Sul, por exemplo, não consultou artistas em nenhum momento da cobertura. O Correio do Povo consultou apenas um artista, Saint Clair Cemin, ao longo dos dois períodos observados, o que correspondeu a 12% das fontes, pelo fato de as outras categorias de fonte também terem tido pouca representatividade. Observa-se, ainda, que esta foi a única fonte citada pelo jornal fora os promotores da exposição, no período que precedeu a Bienal. Da mesma forma, o Jornal do Comércio, entre os artistas participantes da exposição, consultou somente o homenageado Cemin, que correspondeu a 4% das fontes citadas. Apenas no jornal Zero Hora os artistas tiveram maior representatividade entre as fontes, sendo citados 15 vezes no total, o que corresponde a 12%, representando a segunda categoria de fontes mais citadas após os promotores, que aparecem em 60% dos textos em questão.

Tanto o Correio do Povo quanto o Sul não consultaram pessoas comuns em nenhum momento da divulgação da Bienal. Já o Jornal do Comércio foi o que mais consultou o público, que correspondeu a 27% das fontes citadas de toda a cobertura. No período de realização da Bienal, as pessoas comuns chegaram a 68% das fontes neste veículo. Na Zero Hora, as pessoas comuns representaram 8% das fontes citadas ao longo dos dois períodos observados.

Já as fontes com cargos públicos foram citadas em todos os jornais. No CP, corresponderam a 4% das fontes citadas, em O Sul, a 10%, no JC, a 14% e em ZH a 7%. Organizadores de outras mostras e instituições só não foram citados no Correio do Povo, aparecendo em 10% das fontes do Sul, 2% no JC e 3% em ZH. Os patrocinadores, por fim, apareceram somente no Correio do Povo, com 8%, e na Zero Hora, com 1%.

A Zero Hora apresentou a maior diversificação de fontes citadas. Além das já comentadas, este jornal citou ainda críticos e professores de arte e artistas não participantes da 4ª Bienal do Mercosul. Também foi neste veículo que encontramos as únicas ocorrências de fontes em off, ou seja, fontes que foram citadas, porém sem apresentação de sua identidade ou posição ocupada.

Preparação Bienal (213 textos)	Correio do Povo	%	O Sul	%	Jornal Do Comércio	%	Zero Hora	%	Total	%
Fontes citadas	Ocorrências									
Promotores	18	95%	6	100%	26	79%	41	72%	91	79%
Artistas	1	5%	0	0%	1	3%	7	12%	9	8%
cargos públicos	0	0%	0	0%	6	18%	3	5%	9	8%
Críticos e professores	0	0%	0	0%	0	0%	2	4%	2	2%
Off	0	0%	0	0%	0	0%	2	4%	2	2%
Patrocinadores	0	0%	0	0%	0	0%	1	2%	1	1%
Pessoas comuns	0	0%	0	0%	0	0%	1	2%	1	1%
Organizadores de instituições de artes:	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Artistas fora da Bienal	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Agências de notícias	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Outros	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Total	19	100%	6	100%	33	100%	57	100%	115	100%

Tabela 8: fontes citadas durante a preparação da 4ª Bienal

Realização da Bienal (154 textos)	Correio do Povo	%	O Sul	%	Jornal do Comércio	%	Zero Hora	%	Total	%
Fontes citadas:	Ocorrências									
Promotores	2	29%	0	0%	4	18%	33	50%	39	39%
Pessoas comuns	0	0%	0	0%	15	68%	9	14%	24	24%
Artistas	2	29%	0	0%	1	5%	8	12%	11	11%
Cargos públicos	1	14%	1	25%	1	5%	5	8%	8	8%
Organizadores de instituições de artes:	0	0%	1	25%	1	5%	4	6%	6	6%
Críticos e professores	0	0%	0	0%	0	0%	2	3%	2	2%
Patrocinadores	2	29%	0	0%	0	0%	0	0%	2	2%
Artistas fora da Bienal	0	0%	0	0%	0	0%	2	3%	2	2%
Agências de notícias	0	0%	2	50%	0	0%	0	0%	2	2%
Off	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Outros	0	0%	0	0%	0	0%	3	5%	3	3%
Total	7	100%	4	100%	22	100%	66	100%	99	100%

Tabela 9: fontes citadas durante a 4ª Bienal

Vimos que a categoria dos promotores foi a com maior representação final na cobertura da 4ª Bienal, especialmente durante o período de preparação do evento. De acordo com nosso objetivo de mapear as fontes oficiais e não oficiais, fizemos um mapeamento dos promotores citados como fontes, já que foram as fontes oficiais da 4ª Bienal do Mercosul (ver tabelas 10 e 11). Em alguns momentos, não houve identificação destes promotores por parte dos jornais. Eles apenas foram citados como “A Fundação Bienal” ou os “organizadores”. Durante o período de preparação da 4ª Bienal, o promotor mais citado como fonte foi o

presidente da Fundação, Renato Malcon, que representou 32% dos promotores nas citações, e, durante a 4ª Bienal, o curador-geral Nelson Aguilar, com 23% de representação. Ainda assim, houve certa diversificação. Também foram citados em todos os jornais os outros curadores das mostras de arte, que, durante o segundo período analisado, estes foram mais citados que o próprio presidente Renato Malcon. Membros da diretoria só não apareceram como fonte em O Sul. No Correio, além destes, também foi consultado o presidente da edição anterior, Ivo Nesralla. Jornal do Comércio e O Sul também apresentaram citações de arquitetos durante a preparação da Bienal, pelo fato de que, durante este período, eles estavam envolvidos na preparação dos espaços expositivos. Após o início da exposição, com as mostras já montadas, os arquitetos deixam de ser citados. JC e ZH apresentaram como fontes ainda o vice-presidente da 4ª Bienal, Justo Werlang, e os mediadores das exposições. A Zero Hora também consultou coordenadores e supervisores que trabalharam no evento.

Preparação Bienal (213 textos)	Correio do Povo	%	O Sul	%	Jornal do Comércio	%	Zero Hora	%	Total	%
Fontes Citadas: Promotores	Ocorrências									
Presidente	6	33%	1	17%	10	38%	12	29%	29	32%
Curador-geral	6	33%	1	17%	6	23%	12	29%	25	27%
Outros curadores	3	17%	1	17%	3	12%	7	17%	14	15%
Não especificado	1	6%	2	33%	2	8%	5	12%	10	11%
Membros da diretoria	1	6%	0	0%	2	8%	2	5%	5	5%
Arquitetos	0	0%	1	17%	2	8%	0	0%	3	3%
Mediadores	0	0%	0	0%	1	4%	1	2%	2	2%
Coordenadores e supervisores	0	0%	0	0%	0	0%	2	5%	2	2%
Presidente da edição anterior	1	6%	0	0%	0	0%	0	0%	1	1%
Vice-presidente	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Outros	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Total	18	100%	6	100%	26	100%	41	100%	91	100%

Tabela 10: fontes citadas durante a preparação da 4ª Bienal: promotores

Realização Bienal (154 textos)	Correio do Povo	%	O Sul	%	Jornal do Comércio	%	Zero Hora	%	Total	%
Fontes Citadas: Promotores	Ocorrências									
Curador-geral	0	0%	0	0%	1	25%	8	24%	9	23%
Outros curadores	0	0%	0	0%	0	0%	8	24%	8	21%
Não especificado	0	0%	0	0%	2	50%	5	15%	7	18%
Presidente	2	100%	0	0%	0	0%	2	6%	4	10%
Membros da diretoria	0	0%	0	0%	0	0%	3	9%	3	8%
Mediadores	0	0%	0	0%	0	0%	3	9%	3	8%
Coordenadores e supervisores	0	0%	0	0%	0	0%	3	9%	3	8%
Vice-presidente	0	0%	0	0%	1	25%	0	0%	1	3%
Arquitetos	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Presidente da edição anterior	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Outros	0	0%	0	0%	0	0%	1	3%	1	3%
Total	2	100%	0	0%	4	100%	33	100%	39	100%

Tabela 11: fontes citadas durante a 4ª Bienal: promotores

A partir da quantificação dos temas que apareceram nos textos a respeito da 4ª Bienal, podemos identificar os valores-notícia utilizados pelos jornalistas na redação destes textos. Além do sentido mais específico da 4ª Bienal do Mercosul, ou seja, uma exposição de artes latino-americana que ocorreu em seis espaços da cidade de Porto Alegre entre 4 de outubro e 7 de dezembro de 2003, existiu ainda uma série de outros acontecimentos e assuntos relacionados à Bienal que receberam valor para se tornarem públicos (ver tabela 12). A Bienal enquanto evento de artes foi o tema mais abordado nos textos a respeito da 4ª Bienal do Mercosul, tanto durante sua preparação quanto após o seu início, representando 33% e 32% dos temas, respectivamente. Durante a preparação da 4ª Bienal, a agenda dos promotores

foi o segundo tema mais freqüente nos textos, correspondendo a 22%. Nesta fase, também se falou muito sobre os custos que a mostra teria e sobre quem seriam seus patrocinadores, sendo que este tema teve representação de 13%. Além destes assuntos, falou-se também, de forma menos representativa e mais equilibrada, sobre as atividades integradas à Bienal que já estavam acontecendo ou que estavam planejadas para começar junto com o evento (5%), sobre os artistas participantes (4%), sobre o número de visitantes que eram esperados para as atividades (4%), sobre a função educativa e social do evento (4%) e abriu-se espaço para a reflexão a respeito da função da Bienal e da arte (4%). Falou-se, ainda, a respeito das personalidades de prestígio que eram esperadas para a Bienal (3%), sobre o perfil dos pessoas que estavam à frente da promoção do evento (2%), e já surgiam outros acontecimentos não vinculados à Bienal mas que se declaravam paralelos a ela (2%).

Preparação Bienal (213 textos)	CP	%	O Sul	%	JC	%	ZH	%	Total	%
Temas	Ocorrências									
Evento Bienal	15	28%	9	29%	33	35%	64	35%	121	33%
Agenda dos promotores	17	31%	9	29%	10	11%	45	24%	81	22%
Custos, apoio e patrocínio	9	17%	1	3%	14	15%	24	13%	48	13%
Atividades Integradas	1	2%	6	19%	7	7%	6	3%	20	5%
Perfil dos artistas	2	4%	0	0%	1	1%	13	7%	16	4%
Número de visitantes	0	0%	2	6%	7	7%	6	3%	15	4%
Educação e Social	3	6%	3	10%	4	4%	4	2%	14	4%
Reflexão	2	4%	0	0%	7	7%	4	2%	13	4%
Visitas de prestígio	2	4%	1	3%	3	3%	6	3%	12	3%
Atividades Paralelas	2	4%	0	0%	3	3%	4	2%	9	2%
Perfil dos promotores	4	7%	0	0%	0	0%	4	2%	8	2%
Outros	0	0%	0	0%	5	5%	4	2%	9	2%
Total	54	100%	31	100%	94	100%	184	100%	366	100%

Tabela 12: temas abordados durante a preparação da 4ª Bienal

Após o início da 4ª Bienal do Mercosul, ocorrem algumas mudanças na frequência destes temas (ver tabela 13). As atividades dos organizadores saem de cena, caindo de 22% para 2% das ocorrências, e as visitas de prestígio que a mostra ia recebendo no seu decorrer tomam o segundo lugar nas temáticas mais frequentes, com 13%. O número de visitas também ganha mais repercussão, subindo de 4% para 10%, assim como as referências à educação e às ações sociais do evento e às atividades a ele integradas. Da mesma forma que a agenda dos organizadores, os custos e os patrocinadores também passam a ser bem menos abordados (2%).

Realização Bienal (154 textos)	CP	%	O Sul	%	JC	%	ZH	%	Total	%
Temas	Ocorrências									
Evento Bienal	9	23%	5	23%	13	23%	54	40%	81	32%
Visitas de prestígio	6	15%	6	27%	3	5%	18	13%	33	13%
Nº visitantes	6	15%	6	27%	5	9%	8	6%	25	10%
Educação e Social	7	18%	1	5%	7	13%	9	7%	24	9%
Atividade Integrada	3	8%	2	9%	7	13%	10	7%	22	9%
Perfil Artista	0	0%	0	0%	9	16%	10	7%	19	8%
Reflexão	0	0%	0	0%	5	9%	10	7%	15	6%
Atividade Paralela	1	3%	2	9%	2	4%	5	4%	10	4%
Agenda dos promotores	2	5%	0	0%	0	0%	4	3%	6	2%
Custos, apoio e patrocínio	3	8%	0	0%	2	4%	1	1%	6	2%
Perfil Organizador	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Outros	2	5%	0	0%	3	5%	7	5%	12	5%
Total	39	100%	22	100%	56	100%	136	100%	253	100%

Tabela 13: temas abordados durante a 4ª Bienal

Observamos, no entanto, que há variações nesta ordem quando analisamos as temáticas jornal por jornal. Antes da 4ª Bienal se iniciar, o Jornal do Comércio, por exemplo, não deu tanta ênfase à agenda dos organizadores quanto o Correio do Povo, mesmo tendo publicado um número de textos superior a este último. O Sul não abriu espaço à reflexão sobre o evento e seus desdobramentos nem às atividades paralelas. O Correio do Povo não

mencionou em nenhum momento o número de visitantes que eram esperados para a mostra, e comentou mais a respeito da agenda dos organizadores do que sobre o evento Bienal em si.

Com o início da 4ª Bienal, O Sul comenta mais as visitas de prestígio e o número de visitantes do que as próprias exposições do evento; já o JC comenta mais os seus aspectos educativos e sociais, as atividades integradas, o perfil dos artistas participantes e as reflexões em torno do evento do que as visitas de prestígio. CP e O Sul não divulgam textos voltados especificamente aos artistas participantes. Correio e ZH continuam, embora em menor escala, acompanhando a agenda dos organizadores, enquanto JC e O Sul este tipo de acontecimento deixa de ser citado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fator do tempo, determinante na rotina de trabalho das organizações jornalísticas, ajuda a explicar o porquê da maioria de textos informativos na cobertura da 4ª Bienal do Mercosul, especialmente após o início do evento, quando a intensidade de informações aumentou em relação ao tempo de ocorrência. A necessidade de cobrir diariamente os acontecimentos, numa perseguição pela atualidade, acaba conduzindo a uma cobertura baseada nos acontecimentos e não nas problemáticas (TRAQUINA, 2002).

Entre os textos que não mencionaram as fontes, podemos apenas fazer inferências sobre a possível procedência dos dados relatados. Em certos momentos, os próprios jornalistas podem ter sido testemunhas dos acontecimentos, relatando-os sem necessidade de recorrer às fontes. Outra ocorrência provável são os textos opinativos, onde os jornalistas, de posse de informações já divulgadas a respeito da 4ª Bienal, lançaram um olhar interpretativo sobre o evento. No entanto, observamos que muitos textos eram meramente informativos, trazendo informações gerais sobre o andamento da 4ª Bienal – o que nos leva a crer que grande parte destes textos sem fontes mencionadas trazia informações fornecidas pelos promotores 4ª Bienal, ou seja, pelas fontes oficiais. Como afirma Lage (2005), pelo fato de as

fontes oficiais serem consideradas como as mais confiáveis, é comum não serem mencionadas, pois geralmente o que dizem é tido como verdadeiro.

Observamos que os promotores da 4ª Bienal apresentaram as características apontadas pela teoria interacionista como determinantes para o acesso e a imposição dos seus acontecimentos na agenda jornalística. A Fundação Bienal do Mercosul já havia conquistado um alto grau de institucionalização, consolidação e respeito, contando com o apoio dos governos estadual e federal. Também contava com um forte capital econômico para a realização do evento, sendo dirigida por empresários de renome na economia gaúcha e tendo patrocínio de grandes companhias. Além disso, tinha a seu favor o capital sociocultural, com curadores especializados no campo artístico e reconhecidos pela atuação junto a importantes instituições de arte. Por fim, não podemos ignorar o interesse dos promotores da 4ª Bienal em fornecer informações sobre o evento aos meios noticiosos visando sua divulgação. Assim, é provável que os promotores do evento estivessem acessíveis aos jornalistas para fornecer informações, como também tivessem acesso habitual aos jornalistas para divulgar o evento.

Levando mais uma vez em conta o fator determinante do tempo nas rotinas de produção jornalísticas, os promotores da 4ª Bienal, como fontes oficiais do evento, também ofereciam a produtividade necessária para a cobertura da 4ª Bienal. As fontes secundárias, que Lage (2005) denominou como aquelas que não fornecem os fatos essenciais sobre um acontecimento, mas que são úteis para elaboração de reportagens mais aprofundadas, que no caso da Bienal poderiam ser os críticos e professores, dirigentes de instituições de arte e ainda outros artistas fora da Bienal, enfim, aqueles que estariam preparados para abordar as problemáticas apresentadas pelo evento, nem sempre são suficientes para a elaboração das

notícias. Principalmente no período de preparação da 4ª Bienal, quando somente os seus promotores possuíam as informações sobre sua organização e formato. Tanto é que, após o início da Bienal, quando a exposição já estava ao alcance de todos, observamos que os jornais abrem mais espaço para as fontes secundárias e não oficiais, inclusive para pessoas comuns.

Concluimos, assim, que a 4ª Bienal do Mercosul foi um evento que atendeu aos critérios de noticiabilidade estabelecidos pelo campo jornalístico e se tornou um acontecimento com alto valor de notícia, garantindo sua existência enquanto acontecimento público. O resultado disso foi uma cobertura massiva e sistemática de todo o seu planejamento e execução, bem como dos personagens que participaram deste acontecimento. Conforme nossa hipótese inicial, constatamos que os promotores do evento tiveram participação majoritária neste processo, como principais fontes de informação dos profissionais do campo jornalístico.

No entanto, percebemos que, especialmente após o início do 4ª Bienal, ao contrário do que esperávamos, os promotores não foram os principais agentes que interagiram com os jornalistas. Não foram, portanto, os únicos a participarem na construção dos enquadramentos das notícias. A partir dos dados obtidos na Análise de Conteúdo, percebemos que a dependência das fontes oficiais parece ser rompida em alguns momentos, com a exploração mais exaustiva do tema, com o aprofundamento do jornalista através de reportagens especializadas e com a abertura de espaços como a crítica e os artigos no jornal. Nestes casos, observamos a busca de novas perspectivas além daquelas transmitidas pelos promotores do evento, mostrando também o que têm a dizer o público que visitou a mostra ou outros críticos de arte e artistas não envolvidos na sua organização.

Aqui podemos mencionar o jornal Zero Hora como o que mais se dedicou a este tipo de abordagem, e em menor grau o Jornal do Comércio. Contudo, a abordagem voltada às problemáticas de um grande evento cultural do porte da Bienal do Mercosul ainda é reduzida e limitada, quando analisamos a cobertura do evento como um todo.

REFERÊNCIAS

- A ABERTURA da Bienal..., Zero Hora, Porto Alegre, 6 out. 2003. Segundo Caderno, p. 2.
- A ARTE sob outros olhares. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 17 out. 2003. Viver, p. 5.
- A BIENAL da arte pós-orgânica. Correio do Povo, Porto Alegre, 19 out. 2003, p. 15.
- A BIENAL do Mercosul forma equipe. Correio do Povo, Porto Alegre, 21 abr. 2002, p. 24.
- A BIENAL será um investimento irrecusável. Zero Hora, Porto Alegre, 16 abr. 2001, p. 13.
- AÇÕES sociais e educativas da Bienal. Correio do Povo, Porto Alegre, 19 out. 2003, p. 15
- ACORDO entre Bienal do Mercosul e Ministério. Correio do Povo, Porto Alegre, 10 dez. 2002, p. 19.
- AGUILAR destaca a ação educativa da exposição. Correio do Povo, Porto Alegre, 28 set. 2003, p. 20.
- APROVEITE. Só até amanhã a Bienal do Mercosul. O Sul, Porto Alegre, 6 dez. 2003. Reportagem, p. 3
- ARTE que conta nossa história. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 3 out 2003. Viver, p. 1.
- ARTE que desconforta. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 23 out. 2003. Panorama, p. 4.
- ARTISTA homenageado será Saint Clair Cemin. Correio do Povo, Porto Alegre, 26 jan. 2003, p. 20.
- ARTISTA uruguaio analisa a Bienal. Correio do Povo, Porto Alegre, 12 out. 1997, p. 19.
- ATÉ O PRESIDENTE vai. Zero Hora, Porto Alegre, 3 out. 2003. Segundo Caderno, p. 1.

BARDIN, Laurence. Análise de Conteúdo. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARREIRO, Tania. Falta de Controle Prejudica. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 10 out. 1997. Panorama, p. 8.

BIENAL. Zero Hora, Porto Alegre, 24 jun. 2003, p. 17.

BIENAL 2003 está a caminho. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 15 mai. 2002. Panorama, p. 1.

BIENALES. Zero Hora, Porto Alegre, 27 mar. 2002. Segundo Caderno, p. 12.

BIENAL federal. Zero Hora, Porto Alegre, 24 mai. 2003. Segundo Caderno, p. 2.

BIENAL JÁ (2). Zero Hora, Porto Alegre, 25 fev. 2002. Segundo Caderno, p. 8.

BIHALVA, Cristiani Michels. I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. TRT em Revista, Porto Alegre, out. 1997, p. 20-21.

100% bienal, Zero Hora, Porto Alegre, 15 jun. 2003. Segundo Caderno, p. 7.

COLI, Jorge. O que é Arte. São Paulo: Círculo do Livro, 1981. (Coleção Primeiros Passos, v. 7, p. 7-90).

COMITIVA consegue garantia de apoio à 4ª Bienal do Mercosul. Zero Hora, Porto Alegre, 26 jun. 2003, p. 39.

CURADOR quer mudança no modelo da Bienal. Zero Hora, Porto Alegre, 5 nov. 2003, p. 5.

DOCUMENTA gaúcha será lançada hoje. Zero Hora, Porto Alegre, 11 jun. 1996. Segundo Caderno, p. 1.

DORNELLES, Beatriz. Revista PJ:BR – Jornalismo Brasileiro. Trajetória da imprensa gaúcha. Disponível em: http://www.eca.usp.br/prof/josemarques/arquivos/monografia4_a.htm. Acesso em: 18 jul. 2005.

EM VISITA ao passado. *Jornal do Comércio, Porto Alegre*, 27 nov. 2003. *Panorama*, p. 4.

ENTREVISTA com Frederico Moraes. *TRT em Revista, Porto Alegre*, out. 1997, p. 19.

ESTUDANTES serão anfitriões da mostra. *Zero Hora, Porto Alegre*, 10 jul. 2003. *Segundo Caderno*, p. 2

FONSECA, Virgínia Pradelina da Silveira. A atualidade dos gêneros jornalísticos na imprensa brasileira contemporânea. In: MARTINS, F. M. (Org.). *A comunicação, o social e o poder: cultura, complexidade e tolerância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Comunicação, nº 28, p. 33 – 49).

I BIENAL do Mercosul – 1997. Fundação Bienal do Mercosul. Disponível em: <<http://www.bienalmercosul.art.br>> Acesso em: 7 abr. 2005.

INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS. Bienal do Mercosul lidera projetos do governo na área das artes visuais. 1996. **Material institucional**.

KNAAK, Bianca. Os brancos da Bienal. *Zero Hora, Porto Alegre*, 10 nov. 2001. *Segundo Caderno*, p.2.

LAGE, Nilson. Relacionamento do repórter com as fontes: procedimentos e teoria. Disponível em: <<http://www.jornalismo.cce.ufsc.br/intercom2.doc>> Acesso em: 4 mai. 2005.

LIXO urbano como inspiração. *Jornal do Comércio, Porto Alegre*, 13 fev. 2003. *Panorama*, p. 1.

LULA é esperado. *Correio do Povo, Porto Alegre*, 28 set. 2003, p. 20.

MAIS PERGUNTAS que respostas. *Zero Hora, Porto Alegre*, 26 nov. 2002. *Segundo Caderno*, p. 1.

MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MESTRES modernos na Bienal. Zero Hora, Porto Alegre, 30 set. 2003. Segundo Caderno, p. 1.

MOSTRA democrática. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 6 maio 2002. Panorama, p. 1.

NA MOSCA. Zero Hora, Porto Alegre, 18 dez. 2001. Segundo Caderno, p. 12.

NELSON Aguilar é o curador da 4ª Bienal. Zero Hora, Porto Alegre, 18 dez. 2001. Segundo caderno, p. 1.

NELSON Aguilar e Renato Malcon.... Zero Hora, Porto Alegre, 17 mai. 2002. Segundo Caderno, p. 15.

NÚCLEO histórico terá muralista Orozco. Zero Hora, Porto Alegre, 15 mai. 2002. Segundo Caderno, p. 6.

ORINOCO. Zero Hora, Porto Alegre, 28 nov. 2002. Segundo Caderno, p. 12.

PÁTINA. Zero Hora, Porto Alegre, 13 nov. 2001. Segundo Caderno, p. 12.

PORTO Alegre vai sediar I Bienal de Artes Visuais. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 29 out. 1996. Panorama, p. 4.

POR UMA BIENAL mais centrípeta. Zero Hora, Porto Alegre, 22 dez. 2001. Segundo Caderno, p. 3.

PRODUÇÃO contemporânea do continente. Jornal Arte Latina. Disponível em: <<http://www.joycelarronda.com.br/2bienal/portugue.htm>> Acesso em: 6 mai. 2005, 17:53:50.

RIGOTTO estuda investimento. Zero Hora, Porto Alegre, 24 maio 2003. Segundo Caderno, p. 2.

SANTOS, Rogério. A negociação entre jornalistas e fontes. Coimbra: Minerva, 1997.

SANTOS, Rogério. A negociação entre jornalistas e fontes. Coimbra: Minerva, 1997.

TERCEIRA Bienal bate recorde. Zero Hora, Porto Alegre, 13 dezembro de 2001. Segundo Caderno, p. 3.

TRAQUINA, Nelson. O Estudo do Jornalismo XX. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

TRAQUINA, Nelson. Jornalismo. Lisboa: Quimera, 2002.

UM ESCULTOR de sonhos. Jornal do Comércio, 3 out. 2003. Viver, p. 8.