

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

Luciane dos Santos Costa

A COBERTURA DE CULTURA EM *CARTA CAPITAL*

Porto Alegre
2010
Luciane dos Santos Costa

A COBERTURA DE CULTURA EM *CARTA CAPITAL*

Monografia de conclusão apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cida Golin

Porto Alegre
2010
Luciane dos Santos Costa

A COBERTURA DE CULTURA EM *CARTA CAPITAL*

Monografia de conclusão apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cida Golin - UFRGS

Prof^a. Me. Rosa Nívea Pedroso - UFRGS

Me. Luciano Alfonso - UFRGS

*À minha família, pelo apoio incondicional.
À Cida Golin pela paciência e incentivo.
Aos que fizeram destes últimos cinco anos incríveis.*

RESUMO

Esta monografia analisa o conteúdo pertencente à editoria de cultura da revista semanal *Carta Capital*. O objetivo é refletir a respeito do retrato feito pelo veículo sobre o sistema cultural e sobre os fatores que determinam o direcionamento de sua cobertura. Para isso, foram reunidos 25 exemplares publicados entre janeiro e junho deste ano, estudados por meio do método da análise de conteúdo. A partir de pesquisa bibliográfica, no primeiro capítulo identificamos características do jornalismo cultural e sua relação com o sistema de produção cultural, assim como a importância das revistas semanais para o seu desenvolvimento. A seguir, utilizando entrevistas em profundidade com colaboradores da revista, levantamos o perfil de *Carta Capital* e o papel da cultura como um de seus focos temáticos principais. Por fim, procedemos ao estudo sobre o material selecionado, 313 fragmentos textuais na análise quantitativa e oito reportagens na análise qualitativa. Tendo como base as categorias formatos, segmentos, temáticas e formas de contextualização, realizamos, então, inferências sobre o conjunto de textos, identificando como o veículo opera na construção de seu conteúdo voltado a área cultural. Entre as conclusões que chegamos neste processo, estão o cinema como segmento mais recorrente nas abordagens e a presença de notas informativas e críticas como formato mais utilizado. Nas reportagens, percebemos a utilização de lançamentos de produtos como justificativa temática para a exploração mais ampla dos sistema cultural e a valorização da figura do artista como criador. Também foi observada a contextualização das informações por meio de perspectiva histórica e de comparação com outros produtos.

PALAVRAS-CHAVE: *Carta Capital* - jornalismo cultural – revista semanal – cobertura cultural

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O JORNALISMO CULTURAL	10
2.1. O QUE É JORNALISMO CULTURAL?	10
2.1.1. Imprecisão do objeto	13
2.2. JORNALISMO CULTURAL CONTEMPORÂNEO	14
2.2.1. O jornalismo no sistema de produção cultural	16
2.3. O JORNALISMO CULTURAL EM REVISTAS	19
3 A REVISTA <i>CARTA CAPITAL</i>	22
3.1. AS ENTREVISTAS	22
3.2. <i>CARTA CAPITAL</i>	23
3.2.1. <i>Carta Capital</i>: discurso sobre si mesma	25
3.3. JORNALISMO CULTURAL EM <i>CARTA CAPITAL</i>	27
4 A COBERTURA CULTURAL EM <i>CARTA CAPITAL</i>	30
4.1. ANÁLISE DE CONTEÚDO	30
4.2. QUANTIFICAÇÃO DA COBERTURA	32
4.3. CONTEÚDO DA SEÇÃO PLURAL	36
4.3.1. Albert Camus, outsider inesquecível	36
4.3.2. A cena moderna	39
4.3.3. O paradoxo burguês	41
4.3.4. Liberdade sem preço	43
4.3.5. O jeito é “politicar” a música brasileira	45
4.3.6. Um descobridor do Brasil	48
4.3.7. Porque houve futebol	50
4.3.8. Um homem de partido	52
4.3.9. Considerações gerais sobre a amostra de reportagens ..	54
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	60
ANEXO A – Entrevista com Celso Marcondes	63
ANEXO B – Entrevista com Rosane Pavam	74

ANEXO C – Albert Camus, outsider inesquecível (27/01/2010)	76
ANEXO D – A cena moderna (10/02/2010)	78
ANEXO E – O paradoxo burguês (10/02/2010)	81
ANEXO F – Liberdade sem preço (03/03/2010)	83
ANEXO G – O jeito é “politicar” a música brasileira (14/04/2010)	86
ANEXO H – Um descobridor do Brasil (05/05/2010)	88
ANEXO I – Porque houve futebol (23/06/2010)	90
ANEXO J – Um homem de partido (23/06/2010)	93

1 INTRODUÇÃO

O jornalismo cultural compreende a abordagem de produtos e discursos que refletem e instituem modos de ser, de pensar e de agir das sociedades, efetuando, desta maneira, uma forma de conhecimento singular no meio em que é produzido e consumido, segundo Gadini (2009).

Esta monografia foi motivada pelo interesse na maneira como o jornalismo é capaz de determinar os padrões para a identificação de aspectos culturais de uma determinada sociedade, em uma determinada época, interesse que surgiu para mim durante a realização de um semestre de mobilidade acadêmica, quando cursei duas disciplinas que me apresentaram a estes conceitos. O tema deste trabalho foi escolhido após a definição deste campo maior, que me interessa não só como estudante de jornalismo, mas também como leitora.

Dentro do jornalismo cultural, a decisão foi estudar algum veículo que levantasse meu interesse pela qualidade da cobertura. *Carta Capital* apareceu neste contexto como uma revista semanal com conteúdo diferenciado. Esta característica está relacionada ao que mais admiro no jornalismo e ao que desejo seguir como profissional: pautas bem trabalhadas que conjuguem informações de relevância para os leitores, constituindo uma forma acessível de aquisição de conhecimento.

Outra justificativa para este trabalho está consolidada na pequena quantidade de estudos sobre o veículo, apesar de sua importância enquanto objeto de leitura produzido para um público formador de opinião, e também sobre a incipiência de estudos sobre jornalismo cultural em revistas semanais.

A partir da definição de *Carta Capital* como veículo a ser analisado por esta monografia, surgiram os questionamentos sobre o que torna a abordagem que a revista faz sobre cultura diferenciada e sobre qual o retrato do sistema cultural que ela faz por meio de suas pautas, objeto de estudo deste trabalho.

Para constituir o *corpus* dessa pesquisa, selecionamos 25 edições de *Carta Capital*, publicadas entre 13 de janeiro e 30 de junho de 2010 (edições 578 a 601). Optamos por esse número de exemplares de forma a analisar com profundidade e qualidade o material selecionado, no tempo e espaço compreendidos pelo recorte desta monografia.

O objetivo geral deste trabalho, portanto, é analisar o conteúdo cultural da revista *Carta Capital* no período de janeiro a junho de 2010. Já nossos objetivos específicos são, a partir da análise de seu conteúdo, identificar características que apontem editorialmente o que é relevante dentro do campo cultural para a revista; quantificar os segmentos abordados e os formatos jornalísticos utilizados e analisar as escolhas temáticas e as estratégias de contextualização das reportagens produzidas na cobertura, tendo como direcionamento as informações concedidas pelos colaboradores de *Carta Capital* em entrevista realizada para este trabalho.

O método utilizado será a análise de conteúdo, por meio da definição de categorias a serem aplicadas na amostra escolhida. Primeiramente foi feito um estudo quantitativo do conjunto de revistas selecionadas, levando em conta os segmentos abordados e os formatos utilizados tanto na seção Plural quanto na seção Bravo!. Posteriormente, foi feita uma análise qualitativa das reportagens presentes na seção Plural em seis edições da revista, representando os meses contemplados por nossa amostra. Esta inferência teve como foco as escolhas temáticas e as formas de contextualização das reportagens da seção Plural, identificada como espaço privilegiado para o jornalismo cultural. O motivo da ênfase à análise qualitativa foi esta percepção da seção Plural como espaço diferenciado para a abordagem de temáticas ligadas à cultura.

Com intenção de fornecer embasamento a esta análise, faremos uma revisão bibliográfica de autores e temáticas relacionadas. Neste sentido, no primeiro capítulo, vamos discutir questões ligadas ao jornalismo cultural, como sua função, seu objeto de estudo e sua relação com o sistema de produção cultural. Para isso, serviram como fontes autores como Rivera (1995), Gadini (2009), Silva (1998), Golin e Cardoso (2010) e Piza (2007). Neste capítulo também falaremos sobre o jornalismo de revista, tendo como base os estudos de Nascimento (2002) e Scalzo (2004).

A seguir, iremos apresentar o veículo sobre o qual se debruça este trabalho, a revista *Carta Capital*. Faremos isso com base na análise morfológica do veículo, nas informações contidas em seu site e nas entrevistas em profundidade realizadas com dois de seus colaboradores, Rosane Pavam, editora de cultura, e Celso Marcondes, diretor de Planejamento. Para introduzir esta apresentação, servirá como fonte o trabalho de Benetti e Hagen (2010) sobre o discurso construído por revistas semanais sobre si mesmas.

Por fim, procederemos ao estudo detalhado do material, por meio da análise quantitativa e qualitativa das revistas escolhidas para compor a amostra. A partir delas, temos como intenção responder ao questionamento inicial desta monografia, identificando o retrato que *Carta Capital* faz do sistema cultural brasileiro e de que forma constrói seus relatos sobre produtos e processos do campo cultural, tendo como foco as reportagens da seção Plural.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O JORNALISMO CULTURAL

O capítulo inicial deste trabalho fará considerações sobre a história e as principais características do jornalismo cultural brasileiro, marcado por discussões acerca de suas funções e de seu impacto no consumo de bens simbólicos. Passaremos pelos diferentes conceitos de cultura existentes, a fim de caracterizar a imprecisão do objeto sobre o qual se debruça o jornalismo cultural. Por fim, faremos um panorama sobre as revistas como veículo de comunicação e sobre a produção jornalística cultural em revistas semanais, a fim de introduzir a análise da cultura em *Carta Capital*.

2.1. O QUE É JORNALISMO CULTURAL?

Todo jornalismo por si só é um fenômeno cultural, de acordo com Rivera (1995), uma vez que ele surge como um produto cultural e fala sobre os costumes de um determinado povo em uma determinada época. Suas origens, seus objetivos e seus procedimentos, portanto, o tornam cultural. A produção da imprensa, então, age na formação de públicos e determina os padrões para identificação da cultura em determinado lugar e período (GOLIN; CARDOSO, 2010).

O dito jornalismo cultural, entretanto, é aquele que aborda de forma opinativa ou informativa aqueles valores que “concorrem para determinar a vida cultural pública e que nela também se manifestam”, segundo definição de Emil Dovifat (apud Silva, 1998, p.30). Entre os temas trabalhados estão produtos como filmes, livros, peças de teatro, música e, mais recentemente, gastronomia, design e programas de televisão, assim como processos culturais (Piza, 2007).

Rivera (1995) descreve o jornalismo cultural também como conjunto de meios, gêneros e produtos que contemplam os terrenos da produção artística, das correntes de pensamento, das ciências sociais e humanas, da cultura popular e de

muitos outros aspectos relacionados aos bens simbólicos de consumo, passando por sua produção, circulação e consumo.

Os produtos e discursos midiáticos que fazem parte do jornalismo cultural, ao abordar assuntos ligados ao campo cultural, “instituem, refletem e projetam modos de ser, pensar e viver dos receptores, efetuando assim uma forma de produção singular do conhecimento humano no meio social onde ele é produzido, circula e é consumido” (GADINI, 2009, p.81).

O surgimento do jornalismo cultural está associado essencialmente à mudança de um modo de vida rural para o urbano e, conseqüentemente, aumento das opções de lazer e produtos culturais. Com o maior volume de informações, tornou-se necessária a criação de espaços específicos para veiculação e análise da produção de bens artísticos e simbólicos. Inicialmente focado em literatura, ele passou com o tempo a abranger divulgação de exposições de artes plásticas, música e teatro e mais tarde cinema, moda, televisão e gastronomia (SILVA, 1998).

Por ter nascido fortemente ligado à literatura e às artes, o jornalismo cultural possui ainda uma função formativa bastante significativa. Segundo Iván Tubau (apud Silva, 1998), a sua diferença para as demais editorias é justamente a sua função social, ou seja, sua capacidade em estimular o leitor a buscar e ampliar seus conhecimentos.

Sua origem demonstra isso: na Europa, o jornalismo cultural nasce associado às ideias iluministas e humanistas. Um dos primeiros veículos com este perfil foi a revista *The Spectator*, lançada em 1711 e dirigida ao novo público masculino - morador das grandes cidades e preocupado com questões do corpo e da mente - mas com uma forma mais acessível de veicular o conhecimento (PIZA, 2007).

As revistas tiveram papel fundamental para o fortalecimento do jornalismo cultural, uma vez que, inicialmente, foram nelas que escritores começaram a abordar assuntos relacionados ao campo da cultura. Nomes como Swift, Defoe, Addison e Steele foram responsáveis por títulos como *The Tatler*, *The Spectator*, *The Review* e *The Examiner* no início do século XVIII. Foi então, segundo Rivera (1995), que o jornalismo cultural passou a se desenvolver mais fortemente e se diferenciar como espaço de socialização e diversificação cultural, impulsionado também pelas evoluções gráficas, que permitiam maior reprodutibilidade para os periódicos. As revistas foram, ainda, veículos para difusão dos principais movimentos intelectuais e

artísticos do século XX, com presença de ensaios, entrevistas, reportagens, crônicas, críticas e resenhas.

No Brasil, o desenvolvimento do jornalismo cultural está relacionado à influência francesa, que trouxe às publicações brasileiras os folhetins, forma de aumentar a venda dos periódicos associando jornalismo e literatura. Esses textos ocupavam o espaço do rodapé da página, que logo ficou conhecido como “local do romance, da leveza e do suspense” (GOLIN; CARDOSO, 2010).

O primeiro fragmento de folhetim publicado no Brasil foi uma tradução de Capitão Paulo, de Alexandre Dumas, no *Jornal do Comércio*, em 1838. Já a partir de 1840, esses espaços de ficção tiveram impacto no aumento de vendas dos jornais, tornando o rodapé um espaço atrativo pela presença de crônicas, críticas e variedades. Com o tempo, o espaço cultural concedido aos folhetins evoluiu para crônica e posteriormente para a reportagem, com textos mais objetivos, uso mais frequente de entrevistas e predomínio da informação sobre a opinião (GOLIN; CARDOSO, 2010).

O país experimentou uma expansão da editoria a partir da década de 1940 até o final da década de 1960, motivada pela urbanização das cidades brasileiras e pela consolidação da indústria de bens culturais. Neste período houve condições para o surgimento de diversas revistas de vanguarda que traziam assuntos culturais trabalhados por grandes nomes da intelectualidade em artigos, ensaios e críticas. Também nessa época ganharam força os suplementos culturais encartados em jornais, como o *Suplemento Literário*, de *O Estado de S. Paulo* e *Folhetim e Letras*, da *Folha de São Paulo*, que criaram espaço para análise e divulgação cultural (ABRIL, 2000).

Neste período, a cultura passa a ocupar maiores espaços em jornais diários e em revistas semanais, com presença de ensaios e críticas, embora sem o aprofundamento das revistas especializadas. Isso deixou o texto mais leve e direto, pois os escritores e jornalistas passaram a evitar conceitos aprofundados e jargões específicos da área cultural (PIZA, 2007).

A internet vai, aos poucos, assumindo também papel importante para o jornalismo cultural, que pode usufruir da interatividade não disponível nos veículos impressos e do espaço ilimitado oportunizado. Inúmeros sites, blogs e revistas online especializadas em temas como cinema, literatura e música surgem, apesar de

ainda não conseguirem recursos significativos em apoios e financiamentos. (PIZA, 2007)

Nos últimos anos, portanto, aumentou o número de meios de comunicação e projetos culturais, levando à profissionalização e à maior dedicação dos profissionais da área a diferentes especialidades do jornalismo cultural (RIVERA, 1995) e resultando na ampliação de temas e formatos.

2.1.1. Imprecisão do objeto

O jornalismo cultural se desenvolveu conforme as próprias visões sobre o conceito de cultura, segundo Rivera (1995). O autor apresenta o termo dividido em duas concepções: a primeira ligada às manifestações artísticas e a segunda voltada para a Antropologia.

A origem da palavra cultura está no latim, no termo *colere*, relacionado ao cultivo da terra e à natureza. Com o tempo, o sentido foi ampliado para culto aos deuses, pois também eles faziam parte do universo das coisas naturais. Assim o termo foi se tornando mais abrangente, como cita Wilsa Carla Freire da Silva:

O sentido da palavra cultura, portanto, vai se ampliando cada vez mais, mas sempre acompanhada de outras palavras que lhe dão novo significado. Da terra, passa-se para o cultivo do espírito através da educação, do refinamento humano ligado à formação de um gosto e de uma sensibilidade à beleza, o que nos leva ao culto das Artes e das Letras (SILVA, 1998, p.36).

Com as expansões marítimas, o conceito de cultura começa a ser utilizado em associação ao de civilização. França e Inglaterra foram os primeiros países a usarem o termo de forma autônoma para representar “o processo de desenvolvimento humano em contraposição aos menos desenvolvidos ou os não refinados e cultivados” (Silva, 1998, p.37). Os alemães, na mesma época, começam a usar o termo *kultur* para descrever acontecimentos intelectuais, artísticos e religiosos, servindo também como forma de separar esses fatos dos políticos, econômicos e sociais. O movimento romântico do século XIX potencializou essa separação.

É no final do século XIX que surge o viés antropológico da cultura, englobando comportamentos e costumes das sociedades assim como produção de bens simbólicos e significados. Rivera (1995, p.15) refere esta perspectiva como mais ampla e integradora, citando a definição de E. B. Taylor, de 1874, que aborda a cultura como “conjunto complejo que incluye conocimiento, creencias, arte, moral, ley, costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”¹.

A imprecisão sobre o que é jornalismo cultural passa pela própria imprecisão que existe em torno do conceito de cultura, com sua polissemia e com sua multissignificação (Silva, 1998). O jornalismo segue essa transformação, por exemplo, incluindo entre seus temas a gastronomia, a moda, a programação de rádio e televisão e o tratamento dos artistas como celebridades.

Gadini (2009) diz que a cultura não pode, portanto, ser entendida como algo hermético e pronto, pois é formada pelas

mais diversas formas de expressão de fatos, manifestações, atividades e valores culturais que ganham visibilidade e reconhecimento social (embora não exclusivamente) a partir da publicização dos respectivos produtos midiáticos (GADINI, 2009, p.112).

De acordo com Rivera (1995), a amplitude ou a restrição feita ao conceito de cultura pelo veículo irá apontar também as possibilidades temáticas para a editoria dentro dele. Esse fator será determinado principalmente pelo universo de leitores e pelas escolhas feitas pelo corpo editorial do veículo em questão.

2.2. JORNALISMO CULTURAL CONTEMPORÂNEO

O jornalismo cultural, assim como toda “invenção” discursiva, segundo Gadini (2009) está entre a “reprodução” daquilo que já existe e está disponível para o consumo e a criação parcialmente permitida e existente nos espaços dedicados a ele. Essa criação se dá “por meio de critérios de noticiabilidade, que orientam a escolha de pautas, matérias, ensaios, críticas, notas breves e imagens que reforçam

¹ Conjunto complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, lei, costumes e outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade (tradução nossa)

ou imprimem visibilidade a certas situações nem sempre conhecidas do público” (GADINI, 2009, p.80).

Atualmente fala-se em crise no jornalismo cultural: pautas pouco trabalhadas, diminuição do espaço destinado a críticas e ensaios, ausência de intelectuais renomados nas editorias, espetacularização do conteúdo e privilégio ao *star system*. Segundo Daniel Piza, o jornalismo cultural vive em crise constante desde a segunda metade do século XX, quando as consequências da indústria cultural começaram a ser sentidas mais efetivamente.

(...) pode-se dizer, portanto, que acompanharam os momentos-chave de ampliação da tal “indústria cultural”, numa escala que hoje converteu o setor de entretenimento num dos mais ativos e ainda promissores da economia global. E por um motivo óbvio: o jornalismo é, ele mesmo, personagem importante dessa 'era da reprodutibilidade técnica', como dizia o pensador Walter Benjamin (PIZA, 2007, p. 43 e 44)

Piza (2007) também comenta que as entrevistas são cada vez mais superficiais e banais, que as críticas ganham espaços secundários, que o colunismo é privilegiado e as reportagens muitas vezes não passam de apresentação de evento, não se diferenciando muito de *press-releases*, tendo como temas dominantes a televisão brasileira, o cinema norte-americano e a música pop, produtos que dominam o consumo cultural.

A dita perda de qualidade do jornalismo cultural refere-se principalmente a essa espetacularização dos conteúdos e também ao atrelamento a uma agenda de acontecimentos, como defende Piza (2007). A agenda de lançamentos culturais pauta e orienta a produção dos veículos, cadernos, suplementos e seções dedicados à cultura. Gadini (2009) cita que nos períodos de abril a junho e de agosto a dezembro concentram-se o maior número de eventos na área da cultura, tais quais lançamentos, exposições e festivais, e conseqüentemente, também são os períodos de maior amplitude de cobertura.

Outra questão sobre jornalismo cultural atual é sua relação com outras editorias. Normalmente ele absorve maior número de colaboradores e conta com um material mais diversificado, tanto em relação à factualidade, quanto em relação ao tratamento textual e visual da notícia. O material publicado permite uma liberdade maior no que diz respeito à produção gráfica e à diagramação e o conteúdo pode ser trabalhado estilisticamente, com uso de coloquialidade e de criatividade (SILVA, 1998).

Somado a isso, segundo Gadini (2009, p. 89), existe uma relação diferenciada com fontes e produtores culturais:

No jornalismo cultural, a opção de agenda, serviços e produtos cotidianamente disponibilizados ao mercado projeta uma corrida constante de produtores, assessorias, agências e outros segmentos aos mais diversos veículos para divulgar seus respectivos projetos, eventos, produtos ou atividades.

Apesar, porém, desta relação forte com uma agenda do mercado, o jornalismo cultural mantém outros critérios além da atualidade e da busca do “furo” para a escolha de suas pautas (GOLIN; CARDOSO, 2010). Rivera (1995) reflete que a notícia no jornalismo cultural, além de seguir os critérios da imprensa em geral, encontra pautas também em autores, obras e fenômenos que pertencem à esfera do passado, tornando o jornalismo cultural mais retrospectivo que o jornalismo em geral.

2.2.1. O jornalismo no sistema de produção cultural

O jornalismo provoca efeitos na produção cultural, uma vez que possui poder de consagrar determinados produtos ou agentes deste campo pelas escolhas que faz sobre o que veicular ou não nas páginas dos veículos (GOLIN; CARDOSO, 2010). Para Gadini (2009), na prática, isso leva ao principal problema do jornalismo cultural hoje, a construção da notícia, da reportagem e da entrevista, devido à forma como é definido o que será abordado ou não pelas editorias de cultura. O impacto da relação com indústrias e com assessorias de imprensa influi na escolha de pautas e na sua hierarquização editorial, segundo o autor.

O jornalismo estabelece os critérios para esta hierarquia, pois “escolhe o que ‘vale a pena’ relatar, quem tem mais confiabilidade ou mais apelo para se constituir como fonte e então constrói os relatos, estabelecendo os critérios de relevância e os parâmetros de normalidade da sociedade” (BENETTI, 2007, p.38). O que pesa nesse processo de escolha e priorização de pautas, segundo Coelho (apud BENETTI, 2007), acaba sendo os critérios de prestígio e de mercado.

As fontes representam informações e grupos de interesse da sociedade, podendo ser agrupados no campo cultural como autor/artista, veículos, público, produtor cultural, críticos, especialistas, proprietários e políticos (GOLIN; CARDOSO; KELLER; MUZYKANT, 2010). Segundo os autores, o uso de pessoas envolvidas diretamente no processo de criação, os autores e artistas, como fontes revela a lógica da economia da cultura, por ampliar a singularidade e a personalização destes personagens.

Por isso, segundo Gadini (2009) a discussão sobre o jornalismo cultural no Brasil muitas vezes se confunde com as próprias estratégias de divulgação de atores e produtos, aproximando-se muito mais do marketing e da publicidade.

Por meio das estratégias de edição, sempre seletivas, tem-se, a partir da produção jornalística da área, uma noção de cultura que, por sua vez, também é forjada pelo que é 'nomeado', tematizado ou abordado como parte do campo e também do imaginário cultural. (GADINI, 2009, p.84)

As escolhas feitas pelos meios de comunicação sobre o que veicular ou não nas suas páginas, determina, portanto, o que é identificado como cultura pelos leitores. “Como o jornalismo apaga seu modo de produção e se posiciona como um domínio capaz de reproduzir a realidade, a sensação do público é de que a cobertura retrata a totalidade da produção cultural” (GOLIN; CARDOSO, 2010, p. 200). A triagem feita pelos jornalistas decide também o que se conhecerá sobre cultura daquela época, uma vez que não é possível ter conhecimento sobre as pautas que foram ignoradas.

O processo produtivo da notícia envolve interferências tanto da política editorial do veículo, quanto dos valores-notícia estabelecidos (como o inusitado e o comum) e do processo produtivo do meio de comunicação, que envolve tempo de fechamento, espaço disponível e hierarquia estabelecida para os assuntos (MELO, 2009).

Essa movimentação da imprensa cultural pela dinâmica de lançamentos e estreias de produtos simbólicos dá novos rumos para a prática jornalística:

(...) como toda mercadoria dentro do sistema capitalista, a notícia não escapa do valor de troca, do rótulo colorido e prazeroso, da divulgação em públicos gerais ou específicos, do dever de ser interessante, atual e de fácil entendimento, do baixo custo de produção, da facilidade de acesso e, por fim, de sua função de gerar lucros à estrutura industrial

que a produz, seja ela pequena, média ou grande. (VARGAS, 2004, p.1)

Para Gadini (2009), um problema do jornalismo cultural é a redução à espetacularização e ao entretenimento como funções da cultura – que pode assumir também funções de expressão identitária, informação, potencial forma de lazer e entretenimento, dimensão pedagógica e espaço para o exercício da cidadania. Isso é motivado, na maioria das vezes, por iniciativa de grandes corporações ou indústrias que operam pela lógica comercial do consumo. Para o autor,

buscar formas de abordar a cultura como um campo de tensões, conflitos e projeções dos modos de viver, pensar e agir dos grupos humanos constitui-se, dessa maneira, um dos principais desafios do jornalismo cultural contemporâneo (GADINI, 2009, p. 280).

Desta forma, há um privilégio da divulgação de produtos em detrimento à exploração de processos da produção cultural. Esses processos podem ser definidos da seguinte maneira:

Entende-se por processo o próprio movimento do sistema artístico-cultural expresso nas políticas públicas de cultura, na economia do setor, no marketing cultural, enfim, nas questões do processo artístico que antecedem ou estão para além do evento, do lançamento ou do produto acabado (CUNHA; FERREIRA; MAGALHÃES apud GOLIN; CARDOSO, 2010, p. 197).

Assim, o processo de criação perde força frente ao produto final (GRAVITO apud GOLIN; CARDOSO, 2010), tornando o jornalismo cultural mais previsível e pautado pela dinâmica das indústrias culturais, por meio de suas estruturas de lançamento e de distribuição. Essa relação diferenciada com fontes, que com freqüência demonstram a dependência em relação a assessorias de imprensa e da figura do artista como voz principal, contribui, muitas vezes, para a “redução da complexidade de cada tema e para o pouco esforço de apuração e de reportagem, procedimentos capazes de garantir uma perspectiva original e diferenciada” (GOLIN; CARDOSO, 2010, p. 197).

2.3. O JORNALISMO CULTURAL EM REVISTAS

Como vimos no início deste capítulo, as revistas sempre foram espaço diferenciado para o jornalismo cultural, uma vez que foram nelas que intelectuais e escritores encontraram espaço para o desenvolvimento de ideias ligadas ao âmbito da cultura. Mais amplas do que os jornais diários quanto à periodicidade, elas se distinguem nos conteúdos abordados, especialmente no que diz respeito à agenda e à profundidade das matérias e reportagens.

Data de 1663 a primeira revista de que se tem conhecimento, *Erbauliche Monats-Unterredungen*, editada na Alemanha. Apesar de ainda não ser considerada como tal - assim como as outras publicações semelhantes surgidas na Europa naquela época - ela já demonstrava algumas características que seriam o diferencial do novo veículo, tais qual a semelhança com os livros, o aprofundamento dos assuntos e a destinação a um público específico (SCALZO, 2004).

Apenas em 1704 na Inglaterra o termo revista é utilizado pela primeira vez e em 1731, também na Inglaterra, é criada a *The Gentleman's Magazine*, que viria a ser a raiz das revistas que existem hoje. Foi assim que o termo magazine passou a designar o veículo em francês e inglês, fazendo referência às lojas de departamentos onde se podia encontrar um pouco de tudo (SCALZO, 2004).

O século XIX, com os avanços gráficos decorrentes da Revolução Industrial significou a maior expansão do mercado de revistas, tanto em títulos quanto em número de exemplares. A escolarização crescente da população e uma nova classe social interessada em assuntos variados – a burguesia – foram alguns elementos que possibilitaram o desenvolvimento do veículo, segundo Marília Scalzo (2004):

Era uma forma de fazer circular, concentradas, diferentes informações sobre os novos tempos, a nova ciência e as possibilidades que se abriam para uma população que começava a ter acesso ao saber. A revista ocupou assim um espaço entre o livro (objeto sacralizado) e o jornal (que só trazia o noticiário ligeiro). (SCALZO, 2004, p. 20)

Seguindo o desenvolvimento econômico do país, que durante o século XIX viveu grandes transformações impulsionadas pela presença da corte portuguesa, as revistas começaram a surgir, especialmente voltadas para literatura, assuntos mundanos e críticas (NASCIMENTO, 2002). A primeira revista brasileira circulou em

1812, na Bahia, sem conteúdo noticioso e sob o nome de *As Variedades* ou *Ensaio de Literatura*. De acordo com Patrícia Ceolin Nascimento (2002, p.16), “as primeiras revistas brasileiras foram, em geral, publicações institucionais e eruditas, que pouco lembravam a configuração que temos do veículo hoje”.

O início do século XX foi período de transformação das cidades, dos avanços científicos e do incentivo ao pensamento. As revistas seguiram essa tendência, com o lançamento de centenas de títulos motivados também pelos avanços gráficos (SCALZO, 2004). Na primeira metade deste século, o jornalismo teve importante papel para o desenvolvimento do sistema literário nacional, com a chegada de revistas voltadas ao tema como *Kósmos* (1904), *Fon-Fon* (1907), *Careta* (1908) e *Revista do Brasil* (1916). A última, sob direção de Monteiro Lobato, teve forte preocupação com o amadorismo das publicações culturais, buscando excelência na abordagem dos temas, o que fazia em forma de enciclopédia com peculiaridades e história política, social e cultural.

No Brasil, algumas revistas marcaram época, sobretudo na segunda metade do século XX, impulsionadas pelo mercado publicitário e pelo desenvolvimento da indústria. Os Diários Associados, de Assis Chateaubriand, criaram em 1928 a *Cruzeiro*, revista que circulou até 1975 e foi considerada pioneira em reportagens. Em 1952, a *Manchete*, de Adolpho Bloch, surge com concepção moderna, fotos e reportagens. *Realidade*, da Editora Abril, durou de 1966 a 1975 com abordagem investigativa e sendo um exemplo de qualidade jornalística (NASCIMENTO, 2002).

Atualmente, a *Veja*, da Editora Abril, é a revista semanal de maior circulação no Brasil, chegando à tiragem de mais de um milhão de exemplares. Criada em 1968, ela é a única revista semanal no mundo a desfrutar o posto de mais vendida do país, ficando em quarto lugar entre as revistas de informação mais vendidas no mundo (SCALZO, 2004).

Nem tão factuais quanto os jornais, nem tão aprofundadas quanto os livros. As revistas ocupam posição intermediária entre os dois meios de comunicação, tendo como característica mais marcante a identificação com o leitor. Ao contrário dos jornais, que falam para um público amplo e heterogêneo, as revistas conseguem trabalhar seu conteúdo de acordo com uma linha editorial bem mais definida, como explica Marília Scalzo:

Revista é também um encontro entre um editor e um leitor, um contrato que se estabelece, um fio invisível que une um grupo de pessoas e, nesse sentido, ajuda a construir identidade, ou seja, cria identificações, dá sensação de pertencer a um determinado grupo (SCALZO, 2004, p.12)

Em relação à periodicidade, as revistas, principalmente as voltadas à informação, costumam ser semanais, quinzenais ou mensais. Isto possibilita que elas cubram as funções culturais com mais profundidade, trazendo análise e reflexão à experiência de leitura (SCALZO, 2004).

Patrícia Ceolin do Nascimento também diferencia revistas de jornais pelo tratamento estético, uma vez que existe melhor qualidade de papel e impressão, além de maior liberdade na diagramação do conteúdo e na utilização de cores. O tratamento textual também é privilegiado pelo veículo, que não sofre conseqüências do imediatismo dos jornais diários, apresentando os fatos já trabalhados por eles com maior número de informações e tratamento mais analítico, confirmando, explicando e aprofundando-os (NASCIMENTO, 2002).

A partir dos conceitos aqui apresentados, daremos início a nossa análise sobre o conteúdo cultural de *Carta Capital*. Esperamos identificar nesta cobertura o que é pauta para a revista de que forma foram trabalhados os textos, demonstrando o que tem relevância na área cultural para o veículo.

3 A REVISTA *CARTA CAPITAL*

Este capítulo irá apresentar a revista *Carta Capital*, fazendo alusão às suas principais características, seu modo de fazer jornalístico e sua posição editorial. Para isso, serão utilizados como fonte além de referências acadêmicas, o próprio site da revista e depoimentos de dois de seus colaboradores Celso Marcondes, diretor de planejamento, e Rosane Pavam, editora de Cultura.

3.1. AS ENTREVISTAS

A fim de identificar características sobre a identidade e o posicionamento de *Carta Capital*, foi escolhido como recurso metodológico a entrevista em profundidade. Segundo Duarte (2006), esta técnica explora assuntos partindo da busca de informações, percepções e experiências dos entrevistados, de modo a apresentá-las de forma estruturada.

A entrevista em profundidade não é considerada um método quantitativo, pois não testa hipóteses nem procura encontrar resultados estatísticos e objetivos. Ela é baseada em pressupostos que irão orientar o trabalho de campo e possui como principais características a intensidade, a flexibilidade e a liberdade do informante em definir os termos das respostas e do entrevistador em ajustar as perguntas. A técnica deve levar em conta um marco conceitual no qual se origina a problemática, critérios de seleção de fontes, aspectos da realização e uso adequado das informações.

O objetivo da entrevista em profundidade é, de acordo com Duarte, “recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer” (DUARTE, 2006, p.62). Desta forma, os dados não são apenas colhidos pelo pesquisador, mas também interpretados e reconstruídos em um diálogo com a realidade.

Duarte (2006) define três tipos de entrevista em profundidade: aberta, semi-aberta e fechada. A primeira não possui questões pré-elaboradas ou parâmetros para as respostas, apenas um tema para investigação e debate. Já a do tipo

fechada, apresenta um roteiro fixo de perguntas, aplicado sem distinção a vários entrevistados. Este trabalho escolheu utilizar a entrevista em profundidade do tipo semi-aberta, que possui origem em uma matriz e faz uso de questões-guia, perguntas abertas com origem na problemática pesquisada.

Partindo deste modelo, elaboramos uma série de questões sobre o problema da pesquisa, que serviram como base para a entrevista e deram origem a novos questionamentos por meio da interação entre entrevistador e entrevistado. Foram utilizados dois tipos de instrumentos de coleta: a primeira, realizada com Celso Marcondes, foi feita pessoalmente e registrada por meio de gravação no dia 20 de julho de 2010. Já a entrevista com Rosane Pavam foi feita por email no dia 05 de outubro de 2010.

Uma vez que as entrevistas em profundidade não procuram comprovar uma hipótese específica ou trazer dados quantitativos, este trabalho empregou a técnica apenas como forma de conhecimento e aprofundamento de questões específicas sobre a *Carta Capital*. A transcrição na íntegra dos dois registros encontra-se nos anexos A e B.

3.2. CARTA CAPITAL

Carta Capital foi fundada em 1994 pelo jornalista Mino Carta, atual diretor de redação do veículo, que ao longo de sua carreira participou também da fundação de publicações como *Jornal da Tarde*, *Veja* e *IstoÉ*. A revista semanal de informação possui como temas principais a política, a economia e a cultura. Estes temas, segundo Celso Marcondes (2010), diretor de planejamento da revista, são manifestações da linha editorial da revista.

(...) eles sintetizam as preocupações dos editores da revista e também de uma fatia da sociedade. A gente acha que é impossível você viver em uma sociedade contemporânea sem acompanhar o cotidiano da política, que está diretamente ligado à economia e a cultura é um complemento disso.

Inicialmente mensal, ela assumiu periodicidade quinzenal e posteriormente semanal. Seu formato é brochura, medindo 26,5 centímetros de altura com 20,5 centímetros de largura e média de 75 páginas. Periódico da Editora Confiança, ela

possui sua redação em São Paulo. Com equipe bastante reduzida em relação a outras revistas semanais, ela conta com colunistas e *free-lancers* para suprir as demandas de pautas semanais.

O expediente da revista atualmente é composto por Mino Carta como diretor de redação; Sergio Lirio como redator-chefe; Luiz Gonzaga Beluzzo como consultor editorial e Mauricio Dias como editor especial. Na edição, estão Antonio Luiz Monteiro Coelho da Costa, Olga Vlanouh e Rosane Pavam e como subeditores André Siqueira e Luiz Antonio Cintra. Os repórteres fixos são Camila Alam, Gerson Freitas Jr. e Rodrigo Martins em São Paulo, Cyanara Menezes e Leandro Fortes em Brasília e Gianni Carta como correspondente em Paris.

Em 2008 foi feita parceria com a revista inglesa *The Economist*, da qual são utilizados artigos semanais e cadernos especiais mensais. A cada final de ano é lançada uma versão em português de sua edição de balanços e perspectivas.

Para abranger os temas a que se dedica, *Carta Capital* divide sua versão impressa em uma série de seções e colunas fixas. A primeira delas, Brasiliana – que pode levar outros nomes como, por exemplo, Haitiana ou Madrilenha – traz relatos inusitados e curiosos em formato de crônica com elementos de reportagem, tendo como objetivo contar de forma interessante uma história que normalmente não estaria em veículos de informação.

Em seguida, está o editorial, escrito por Mino Carta, com a opinião da revista sobre os principais fatos que repercutiram no período. A seção A Semana traz notas sobre acontecimentos que marcaram os últimos sete dias. Em Seu País estão reunidas matérias sobre política nacional e em Nosso Mundo sobre política e economia internacional. A cartola Ideias se foca em diferentes áreas do conhecimento, como Tecnologia e Saúde.

A cartola Plural apresenta as matérias da área cultural, além de colunas fixas como Refogado, Cariocas quase sempre e Pênalti. Ainda na parte de cobertura cultural, a seção Bravo! reúne matérias, críticas e notas sobre os principais lançamentos e eventos na área.

Entre a série de colunas fixas que *Carta Capital* mantém sobre temas variados também estão Sextante, Blogs do Além, Linha de Frente, Ideias Saúde e Ideias Tecnologia. Para encerrar a publicação, uma fotografia de um personagem ou situação apresentada com olhar interpretativo compõe Retratos Capitais.

Segundo a Associação Nacional de Revistas (ANER), em levantamento realizado em 2007, a *Carta Capital* ocupava a 21ª posição entre as revistas semanais quanto à circulação. Na época, a tiragem de 31.836 exemplares representava 0,88% de participação no mercado.

O periódico tem versão online (www.cartacapital.com.br), sob edição de Celso Marcondes, que além de parte das matérias especiais da revista, veicula colunas e matérias exclusivas. Para isso, conta com a colaboração de parceiros como Repórter Brasil, Envolverde, Brasil de Fato e Portal Gestão Sindical.

A *Carta Capital* mantém ainda eventos periódicos, os chamados Diálogos Capitais, realizados na maioria das vezes em São Paulo com a presença de algum convidado para discutir os temas sobre os quais se dedica - política, economia e cultura.

3.2.1. *Carta Capital*: discurso sobre si mesma

Os veículos estabelecem uma série de contratos baseados na questão fundamental de “quem diz o quê para quem”, envolvendo a construção de um leitor imaginado e uma identidade do meio de comunicação elaborada a partir dessas relações. Essa imagem formulada dos veículos sobre si mesmos é um meio poderoso de construção de sistemas de representação, sendo responsável pelo ethos jornalístico e assentando noções de credibilidade do jornalista e do veículo (BENETTI; HAGEN, 2010).

Carta Capital diz se diferenciar das outras revistas semanais de maior circulação no país, como *Veja*, *Época* e *IstoÉ*, conforme explicita em seus editoriais e na visão que tem sobre si, manifesta em seu site:

O público-alvo da *CartaCapital* é o leitor que procura conteúdo mais elaborado e analítico nas áreas cobertas pela nossa publicação. Expondo claramente suas opiniões sobre todos os assuntos, *CartaCapital* não é uma revista que cultiva escândalos, nem se esconde atrás de uma pretensa imparcialidade. (CARTA CAPITAL, 2010)

Esta parcialidade declarada de *Carta Capital* é, segundo seu diretor de planejamento, o jornalista Celso Marcondes (2010), seu principal ponto de diferenciação, defendido por todos seus colaboradores.

A esmagadora maioria dos veículos de comunicação costuma se apresentar como sendo imparcial, de não tomar um lado, quando isso não existe em comunicação. Na medida em que os veículos de comunicação são empresas capitalistas, que têm objetivo de lucro, que têm interesses determinados para construir a sua estrutura, ela tem posição. (...) A *Carta [Capital]* se diferencia de um lado por expor objetivamente suas posições e buscar aprofundamento de conteúdo, e por outro por procurar um público determinado.

A revista se denomina também como defensora da democracia, por ser capaz de indicar soluções para o país; independente, por ser ancorada nos fundamentos da fidelidade à verdade factual, espírito crítico e fiscalização do poder; honesta, por ouvir todos os lados e apresentar um relato verdadeiro sobre os fatos; e detentora de compromisso com o leitor, que para *Carta Capital* é formador de opinião e bem informado (BENETTI; HAGEN, 2010).

Segundo Benetti e Hagen (2010), o mapeamento do leitor presumido de uma revista de informação semanal é importante para a construção da imagem sobre si mesma feita por elas, pois o conhecimento de seu leitor hipotético é a base para seu ethos jornalístico.

A escolha de *Carta Capital* em se definir conforme suas posições influencia também a construção de seu público, como fala Celso Marcondes (2010):

Você compra aquilo que você gosta, seja sabão em pó, seja manteiga, seja mídia, seja revista, seja jornal. Então se você quer ler um jornal diário ou quer ler uma revista semanal, você compra aquela revista ou aquele jornal com o qual você se identifica pessoalmente, com a sua linha editorial, com tudo que ela fala, com tudo que você pensa, com tudo que estudou ou deixou de estudar.

Este posicionamento está relacionado com a escolha das pautas de *Carta Capital*, que possui maior liberdade nos temas a serem abordados e na maneira como isso é feito, segundo Marcondes (2010)

(...) a gente encampa grandes temas. Há pouco tempo foi a questão da anistia, temas que são importantes para o país e que são tratados com certa superficialidade pela imprensa, mas que a gente procura aprofundar.

3.3. JORNALISMO CULTURAL EM *CARTA CAPITAL*

Como dito anteriormente, a cobertura cultural em *Carta Capital* ocupa dois espaços principais: a seção Plural e a seção Bravo!. Na primeira, que tem em média quatro páginas, estão matérias sobre temas diversos ligados à cultura, tendo muitas vezes como gancho lançamentos de livros e de filmes. Já na segunda, notas com considerações críticas apresentam os principais lançamentos e espetáculos do cenário cultural.

Tema escolhido para figurar entre os principais abordados pela revista (ao lado de política e economia) a cultura possui na revista espaço privilegiado, segundo Celso Marcondes (2010), levando sempre em consideração que sua periodicidade exige aprofundamento de temas já publicados em veículos diários.

É o lado de lazer, lúdico, entretenimento, de aprofundamento, de caminhos alternativos, um jogo de conhecimentos que a gente tenta dar através da cultura. (...) A gente procura aprofundar temas, debater, fazer reportagens investigativas, procurar aprofundar os conteúdos de acontecimentos da semana, ela vem para aprofundar a informação, para dar caminhos para debates sobre as grandes questões nacionais nas várias áreas, mas não para fazer a *hard news*, a notícia do dia a dia, de maneira superficial e ligeira.

A escolha das pautas leva em consideração critérios jornalísticos, fazendo um levantamento de opções a partir dos fatos da semana. A partir disso, conforme a editora de cultura Rosane Pavam (2010), é pensado quais destes assuntos são mais relevantes para a vida do leitor e qual personagem desses fatos renderá reflexão.

A objetividade não existe. Procuramos o assunto a partir do *feeling* do jornalista que faz a revista, de sua discussão dos temas em reunião de pauta. É preciso fazer a cobertura com a profundidade possível, sem perder a clareza e o sabor do texto como horizontes. (...) Os padrões são o da melhor abordagem, do melhor texto a respeito de um fato cultural. Como disse, um filme não é assunto a priori, a menos que represente algum aspecto de excelência, que tenha o potencial de falar ao leitor em termos de relevância artística. Por ser semanal, a *Carta [Capital]* contribui para que seu jornalista cerque o aspecto investigativo, reflexivo, do fato escolhido. No jornal diário, isso só seria possível de ser feito em matérias especiais, que usualmente levam uma semana para acontecer no papel.

Por isso, entre os temas abordados pelas matérias de Plural estão questões como as leis de incentivo à cultura, economia da cultura, perfis de atores do mundo

cultural e grandes temas da cultura, fazendo críticas sobre lançamentos de livros, filmes e discos e cobrindo exposições e shows do cenário nacional e internacional. A abordagem destes temas segue os seguintes princípios, segundo Rosane Pavam (2010):

O leitor é o norte. A ele oferecemos uma abordagem crítica dos fatos e tendências da vida cultural, esta expressa em seus eventos. Mas um lançamento de livro ou filme não é, a priori, notícia na revista. Ele precisa ser interessante e instigante para o leitor a ponto de valer reflexão. Não temos o objetivo da quantidade, mas o da qualidade, da seleção do que nos parece melhor a oferecer como leitura semanal, e mais representativo do mundo da cultura.

É também em Plural que estão colunas fixas como Pênalti, Refogado e Cariocas quase sempre. As duas primeiras exemplificam a inserção de novos temas na cobertura cultural de jornais e revistas, configurando-se uma abordagem antropológica do conceito de cultura.

Pênalti é escrita por Sócrates, comentarista esportivo e ex-jogador de futebol. Nesta coluna, ele comenta fatos do futebol nacional e internacional com viés interpretativo. Já em Refogado, escrita por Marcio Alemão, mais uma vez é demonstrada a incorporação de novos temas à cobertura cultural. A gastronomia é abordada em *Carta Capital* em forma de crônica, mesclando jornalismo e literatura e usando fatos jornalísticos como base para relatos sobre o cotidiano em uma narrativa (AMARAL; MELO, 2005). O texto de Alemão possui a ironia como tom e conversa com o leitor, tendo em seu último parágrafo uma espécie de moral da história.

Uma pequena matéria abre a seção Bravo!, aprofundando algum lançamento ou evento em uma página. Seguem-se notas sobre os temas cinema, literatura, música, artes plásticas e eventos, tendo como diferencial a presença da crítica. Segundo Celso Marcondes (2010), essa característica deve-se à periodicidade da revista e seu ponto de diferenciação em relação a outros veículos.

(...) a *Carta Capital* procura sempre fazer o debate sobre os temas, ela não é, evidentemente por ser uma revista semanal, ela não tem condições de concorrer nem com jornais diários, muito menos com a internet hoje.

A presença da crítica, de acordo com o Marcondes (2010), é uma opção editorial da revista: “a idéia é justamente essa, de fazer crítica. Não é só agenda,

não é só informar o que vai sair. Porque isso a internet faz, a imprensa diária faz...”.
A editora de cultura da revista, Rosane Pavam (2010) reforça:

Bravo! não é abrangente como uma agenda. É, por excelência, seletivo dos fatos culturais da semana. O texto sobre o assunto escolhido deve buscar ser, em Bravo!, tão relevante quanto em Plural. No texto pequeno também cabe análise. A crítica é essencial. O que diferencia Bravo! de uma agenda é a informação hierarquizada.

A coluna Calçada da Memória, sob responsabilidade de José Geraldo Couto, também faz parte da seção Bravo!. Nela são retomados fatos da carreira de algum personagem do cinema nacional ou internacional, seja ator, produtor ou diretor, fazendo um panorama de suas principais obras e contribuições para a área.

4 A COBERTURA CULTURAL EM *CARTA CAPITAL*

O terceiro capítulo deste trabalho está reservado para a análise quantitativa e qualitativa sobre a revista *Carta Capital*. Para isso, escolhemos o método da análise de conteúdo e estabelecemos categorias que guiam nossa interpretação sobre os 25 exemplares publicados de 13 de janeiro a 30 de junho de 2010 e de oito reportagens inseridas nos meses presentes na amostra. Na primeira parte da análise, iremos abordar os formatos e os segmentos da cobertura cultural da revista, incluindo as seções Plural e Bravo!. Já em um segundo momento, será feita uma análise qualitativa das matérias da seção Plural, utilizando uma amostra de seis exemplares e buscando identificar qual o retrato feito por *Carta Capital* do sistema cultural brasileiro, por meio de aspectos como temática e contextualização.

4.1. ANÁLISE DE CONTEÚDO

Com origem no pensamento positivista, a análise de conteúdo é uma técnica criada a partir da intenção de uma maior aproximação com o objeto de estudo, utilizando um processo objetivo e quantitativo. O método viveu seu maior desenvolvimento na primeira metade do século XX, nos Estados Unidos, pois trazia objetividade às análises feitas nos estudos da comunicação. Após a Segunda Guerra Mundial, a análise de conteúdo passou a dar mais ênfase também ao aspecto qualitativo. Desta forma, o foco passou para a inferência, com a finalidade de detectar aspectos subjacentes às mensagens (FONSECA JÚNIOR, 2006).

O método de análise de conteúdo, segundo Wilson Corrêa da Fonseca Júnior (2006), concentra-se hoje entre o formalismo estatístico e a análise qualitativa dos materiais estudados, sendo considerada uma técnica híbrida. Dependendo do interesse e ideologia do pesquisador, um destes pólos é privilegiado. Neste trabalho faremos os dois tipos de investigação, a fim de fornecer uma visão mais completa do conteúdo da revista *Carta Capital*.

A análise de conteúdo, assim como a análise semiológica e a análise do discurso, avalia mensagens, distanciando-se destas, porém, por obedecer aos

princípios de sistematicidade e confiabilidade, expressos pelo conjunto de procedimentos traçados e pela possibilidade de aplicação da pesquisa a outra amostra com a obtenção de resultados semelhantes. Para a construção do corpus a ser pesquisado, são utilizados como critérios a exaustividade, a representatividade, a homogeneidade e a pertinência dos materiais (FONSECA JÚNIOR, 2006).

Partindo desses fatores, as unidades de registro escolhidas para a análise quantitativa deste trabalho foram as 25 revistas publicadas no primeiro semestre de 2010, de 13 de janeiro a 30 de junho (exemplares 578 a 602). Já para a análise qualitativa, foram escolhidas seis revistas, representando os meses contemplados pela análise: 27 de janeiro (580), 10 de fevereiro (582), três de março (585), 14 de abril (591), cinco de maio (594) e 23 de junho (601). Destas, serão utilizadas apenas seis reportagens publicadas na seção Plural, escolhidas de forma aleatória.

Com base no contexto em que este recorte está inserido e a partir de leituras exploratórias sobre o material, foram definidas categorias para a análise quantitativa e para a análise qualitativa, a fim de guiar nossa inferência. Na análise quantitativa, estas categorias foram os **segmentos** abordados e os **formatos** dos textos veiculados. Já na análise qualitativa, elas são as **temáticas** (abordagem de produtos ou processos culturais) e a forma de **contextualização** (apresentação do fato em perspectiva histórica - por memória ou prognóstico, em relação às fontes utilizadas ou em relação a outros produtos e ao sistema cultural). Estas escolhas têm o objetivo de nos conduzir a uma interpretação da cobertura da revista, verificando seu valor maior defendido nas entrevistas de seus colaboradores, a profundidade da abordagem e, ainda, em que medida ela foge da pauta factual.

A partir destas categorias, o objetivo é levantar, nos seis textos que fazem parte da amostra, quais foram os assuntos do âmbito da cultura que tiveram relevância para *Carta Capital* no período analisado, realizando inferências sobre seu processo de seleção e analisando com quais critérios abordou esta temática, de forma a identificar o retrato feito por ela do sistema cultural brasileiro.

4.2. QUANTIFICAÇÃO DA COBERTURA

A partir da planificação e quantificação dos textos publicados em *Carta Capital* abordando temas relacionados à cultura, chegou-se a números que revelam a preferência do veículo sobre segmentos e formatos, revelando aspectos sobre a forma como a cultura é abordada pela revista e o que produtos e processos culturais possuem relevância para o veículo.

Nas seções Plural e Bravo! foram veiculadas 310 matérias, notas, entrevistas e crônicas entre 13 de janeiro e 30 de junho, período analisado por este trabalho. Deste total, Cinema foi o tema mais recorrente, com 111 aparições, seguido por Literatura (63) e Música e Artes Plásticas, ambos com 26 ocorrências, conforme a tabela abaixo:

Segmento	Ocorrências
Cinema	111
Literatura	63
Música	26
Artes Plásticas	26
Esportes	24
Gastronomia	20
Fotografia	9
Exposição	9
Variedades	6
Teatro	6
Evento	5
Televisão	3
Dança	1
Comportamento	1

Tabela 1 – Ocorrências de segmentos culturais na cobertura de *Carta Capital*

Isolando-se as 65 matérias da seção Plural, mantém-se a predominância do Cinema como tema, com 19 aparições. Literatura aparece em segundo lugar, com

17 ocorrências e Exposições e Artes Plásticas aparecem logo depois com oito aparições cada. Considerando que *Carta Capital* faz uma análise e seleção prévia do que irá abordar, percebemos uma ênfase no circuito cinematográfico e o corte da cultura dentro do conceito de manifestações artísticas.

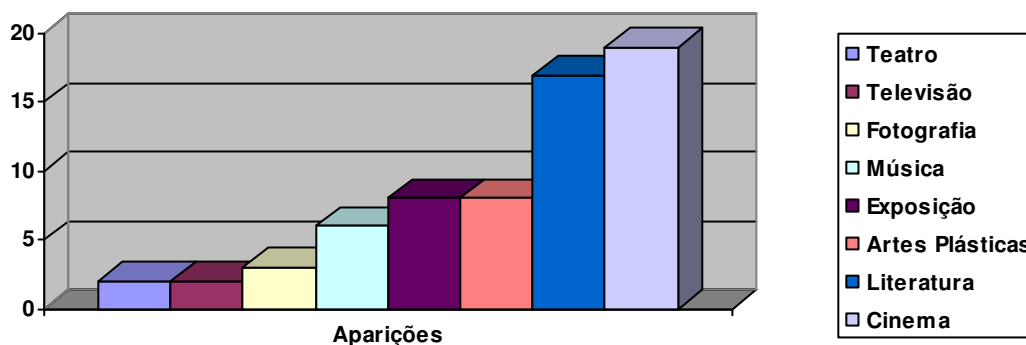


Gráfico 1 - Ocorrência de temas nas matérias de Plural

Os meses de janeiro e fevereiro, em virtude das férias e da diminuição de investimento em anúncios publicitários, são os que possuem a menor cobertura. Há diminuição do número de páginas da revista e, conseqüentemente, daquelas destinadas às seções voltadas para a Cultura, levando a um menor número de reportagens, colunas e notas. Algumas edições (como a 578, de 13 de janeiro) veicularam apenas a seção Bravo!, sem a presença da seção Plural e de suas reportagens e colunas. Nesta ocasião, o único tema abordado foi Cinema, com três aparições nas notas e matéria presentes na seção Bravo!.

Entre os gêneros jornalísticos utilizados na cobertura de *Carta Capital*, aparecem notícias e reportagens, crônicas, entrevistas e notas informativas/críticas. As últimas são as mais recorrentes, com 177 textos no período analisado (média de sete por edição). As notas trazem informações rápidas de serviço e agenda para os leitores, pretendendo orientá-los de forma objetiva (Silva, 1998). Apesar da sua aparente fugacidade informativa, podem ter grande importância nos meios de comunicação, trazendo dados sobre a atualidade cultural. Com caráter essencialmente noticioso, elas podem ter em sua abordagem humor e ironia (Rivera, 1995).

A presença da crítica nessas notas é uma escolha editorial da revista, conforme entrevistas de seus colaboradores. Os textos trazem juízos de valor feitos pelos repórteres, apresentando considerações a respeito dos produtos e eventos

noticiados. Rivera define a crítica como uma visão que estabelece um valor sobre uma determinada obra: “se propone uma interpretación y uma estimación, com todas las cautelas y recaudos que impone la subjetividad de lo valorativo”² (RIVERA, 1995, pp. 115 e 116).

Em seguida aparecem as notícias e reportagens, tanto da seção Plural quanto da abertura da seção Bravo!, com 80 ocorrências (média de 3,2 por edição). A notícia no jornalismo cultural, que pode trazer informações sobre algum produto ou sobre agenda, não possui a imediaticidade de outras editorias, mas traz também a exposição de um determinado acontecimento a partir de seu aspecto mais importante (SILVA, 1998). Já a reportagem é um dos gêneros mais nobres do jornalismo cultural, sendo um relato aprofundado de algum fato já acontecido (Silva, 1998). Piza (2007) diz que as reportagens culturais atualmente dividem-se em três grandes tipos na imprensa brasileira. O primeiro é factual e ligado à agenda, com lançamentos de filmes e livros e eventos como shows e exposições. Já o segundo, procura familiarizar o leitor com algum assunto que ele desconheça, com uma maior dose de subjetividade. Por fim, o terceiro e menos frequente, compreende as reportagens que abrangem uma tendência ou uma questão em debate no ambiente cultural.

Eventualmente, esses textos também são perfis, recurso utilizado com frequência no jornalismo cultural, especialmente depois que se passou a privilegiar ainda mais a figura do autor, personagem e artista como pessoa singular. Ele é descrito por Rivera como “la presentación rápida, esquemática e informativa, de uma figura literária, artística o intelectual sobre que se desea informar a um público especializado”³ (1995, p.119). O bom perfil, segundo o autor, é aquele que consegue mostrar facetas diferentes sobre o personagem, além de certo grau de informações pontuais sobre ele, uma vez que é o único ponto de contato entre o leitor e o personagem.

As colunas, representadas pelos textos de Pênalti, Refogado e Cariocas quase sempre, representaram 55 aparições no período analisado, com média de 2,29 ocorrências por edição. Elas são especializadas em um determinado tema, tal qual gastronomia e esportes, e ocupam um espaço significativo na cobertura cultural de

² Se propõe uma interpretação e a uma estimación, com todas as cautelas e coleções que impõe a subjetividade do valorativo (tradução nossa)

³ A apresentação rápida, esquemática e informativa, de uma figura literária, artística ou intelectual sobre o que se deseja informar a um público especializado (tradução nossa)

Carta Capital. Isso porque ocupam em média duas páginas da revista, representando 16% da média de páginas destinadas às seções Plural e Bravo!. Quando isolamos apenas as páginas da seção Plural, o espaço destinado a estes temas é de aproximadamente 25% do total, percentual relevante por serem temas pertencentes a uma abordagem antropológica da cultura. Silva (1998) reforça que elas podem coexistir com outros gêneros, tais quais o comentário, a crônica e a resenha. Nelas, os autores são mais livres no que diz respeito a temas e linguagens, assumindo um tom mais pessoal. As crônicas são, de acordo com Marques de Melo (apud Silva, 1998, p. 114), “relato poético do real, situado na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária”. Elas ocuparam durante muito tempo papel de destaque no jornalismo cultural, registrando episódios da vida intelectual e artística.

Apesar de presentes na construção de textos pertencentes a outros gêneros jornalísticos, apenas uma entrevista foi veiculada isoladamente nas edições analisadas, no dia dois de junho. Na entrevista, o objetivo é destacar determinado personagem do mundo cultural ou ainda explorar sua opinião sobre determinado assunto (Silva, 1998).

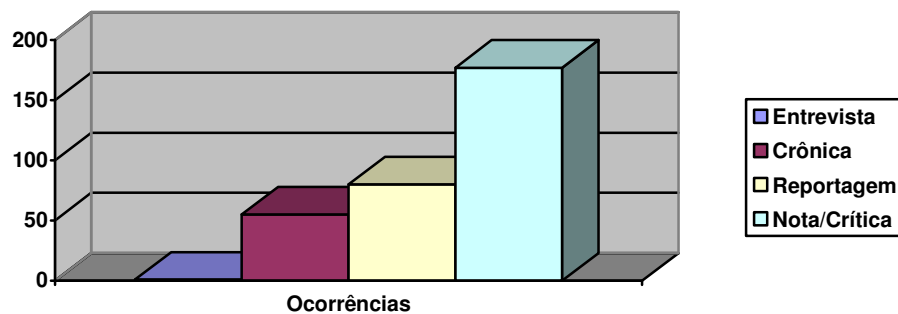


Gráfico 2 – ocorrências de gêneros na cobertura cultural de *Carta Capital*

4.3. CONTEÚDO DA SEÇÃO PLURAL

Vamos agora proceder à análise qualitativa de oito reportagens, metade do total publicado entre janeiro e junho de 2010, escolhidas aleatoriamente para representar os seis meses de análise a partir dos eixos anteriormente definidos. As categorias utilizadas para guiar esta inferência são contextualização e temática, eleitas considerando os valores apontados segundo entrevistas com Celso Marcondes e Rosane Pavam, colaboradores de *Carta Capital*.

4.3.1. Albert Camus, outsider inesquecível

Na edição 580, publicada em 27 de janeiro deste ano, as páginas 56 e 57 foram ocupadas por uma matéria escrita por Gianni Carta, correspondente de *Carta Capital* em Paris, sobre os 50 anos de morte do escritor e filósofo franco-argelino Albert Camus (1913 – 1960). A utilização de referências cronológicas, tal quais aniversários de falecimento ou de nascimento, é um recurso frequente em editoriais de cultura, uma vez que serve como forma de aproximação de assuntos do passado ao presente. Além disto, serve como gancho da reportagem em relação ao momento atual o desejo do presidente francês Nicolas Sarkozy em levar as cinzas de Camus para o Panthéon.

Não há referência na matéria a lançamento de novos produtos, sejam de autoria de Albert Camus ou baseados em sua vida e obra, de forma que a reportagem possui função de propor uma retrospectiva da carreira do autor a partir desta referência cronológica. Tendo como gancho os 50 anos de morte de Camus, a **temática** do texto se desenvolve abordando o segmento da Literatura, fazendo referência a publicações do autor e também ao cenário da literatura na Europa no período em que viveu o personagem, ilustrado pelas relações de Camus com outros autores como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Pode-se dizer que há, de certa forma, divulgação de produtos culturais devido à quantidade de obras do autor citadas e utilizadas como referência. Este fator, entretanto, não é motivado pela lógica de lançamentos de mercado, uma vez que não é a atualidade que motiva o texto, mas sim a retrospectiva.

O texto utiliza como fontes biógrafos do autor, como Alain Vircondelet (*Albert Camus: Fils d'Alger*) e José Lenzini (*L'Algerie de Camus*). Elas, segundo

classificação de Golin, Cardoso, Keller e Muzykant (2010), podem ser definidas como fontes bibliográficas que garantem legitimação aos fatos, uma vez que foram utilizados conteúdos de livros como base para construção do texto. Apesar de apresentado por meio de sua obra, Camus também é fonte para a matéria, por meio da reprodução de trechos de seus livros (como *Le Mythe de Sysiohe* e *L'Homme Revolte*), de forma a garantir ao texto a presença do autor como figura privilegiada no campo cultural.

Em conseqüência às fontes escolhidas para a construção da reportagem, pode-se dizer que a **contextualização** dos fatos se dá pelo resgate da memória, seja pelas pessoas ligadas a Camus e entrevistadas por seus biógrafos, seja pelas próprias ideias do autor retratadas em suas obras. Também as imagens utilizadas por *Carta Capital* para ilustrar a reportagem remetem ao passado e demonstram a personalização da fonte (Albert Camus), uma vez que retratam o escritor em momentos importantes de sua carreira, como o recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 1957.

A própria linha de apoio do texto, “Recordação de um homem absurdo e de sua morte absurda” remete ao passado, conduzindo para o tema da reportagem, o cinqüentenário de falecimento do autor. A matéria aborda sua história pessoal e profissional, suas principais obras e sua relação com temas como morte e absurdo. O texto é desenvolvido em forma de relato, iniciando com a noite em que o escritor morreu em um acidente de carro. A partir de então, são contados o episódio seu casamento, seu posicionamento na resistência contra o nazismo e a obra *Le Premier Homme*, projeto essencial e inacabado à época do acidente, cujo manuscrito Camus carregava consigo em seu momento derradeiro.

No relato, o episódio do acidente de carro e os fatos que o sucederam são intercalados com informações sobre a carreira e o pensamento de Albert Camus. Após falar sobre as produções mais significativas do autor, por exemplo, o repórter volta a falar sobre o acidente de carro para exemplificar a relação de Camus com a morte e o absurdo, conforme já citado, linhas condutoras de seus livros, utilizando como referência suas próprias obras como *L'Homme Revolté* e *Le Mythe de Sysiphe*.

A morte, por coincidência ou não, era o assunto debatido no carro em que estava Albert Camus com a família de seu editor no momento do acidente, conforme a reportagem. Segundo a matéria, Camus queria viver pela simples razão de que o

absurdo cria energia e, portanto, o homem absurdo agarra-se à vida com todas as suas forças. Para fortalecer o argumento, são utilizadas as próprias palavras do escritor: “O absurdo nasce dessa confrontação entre o apelo humano e o silêncio despropositado do mundo” (CARTA, 2010).

Após a morte, o relato não-linear passa à infância do escritor na Argélia, terra que permaneceu como sua pátria mesmo depois de anos morando em Paris. Esta transição conduz a matéria para a relação de Albert Camus com o passado humilde e a mãe, a quem considerou o que de mais verdadeiro amou no mundo. Na infância e na adolescência ele viveu entre dois mundos, o da pobreza de sua família e o das pessoas e ambientes que conheceu em sua vida escolar, em um colégio francês. De acordo com a reportagem, esta vida dupla o fazia sentir vergonha de suas origens e o colocava em contato com autores como Conrad, Joyce, Proust, Nietzsche, Dostoiévski e Tolstói.

Por fim, sua condição de viver em contradições e de ser um outsider é transposta para o presente, também uma forma de contextualização do tema abordado, fazendo referência ao desejo de Nicolas Sarkozy a respeito de suas cinzas. Este é um dado factual que reforça o gancho para a reportagem, o cinquentenário de morte do autor, mas que segundo os filhos do escritor, Catherine e Jean, seria uma atitude jamais aprovada por Camus, justamente por suas características pessoais citadas acima. O comportamento de Sarkozy, em compensação, é apresentado em forma de crítica pela revista, que o trata como mais uma tentativa de conquista do chefe de estado francês em atrair esquerdistas para a sua esfera conservadora.

4.3.2. A cena moderna

Em 10 de fevereiro, na edição 582, utilizando a cartola Cultura, foi publicada uma matéria feita pelo repórter *free-lancer* Orlando Margarido sobre as companhias

teatrais brasileiras da década de 1950, especialmente as criadas em São Paulo. Nas páginas 52,53 e 54 da revista são apresentadas informações sobre um período citado como excepcional para o teatro brasileiro, uma vez que foi nele que se consolidaram espaços de criação importantes para a área, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Teatro de Arena e o Teatro Maria della Costa.

Uma das únicas abordagens sobre o segmento teatral em matérias da Plural no primeiro semestre deste ano (foram duas no período analisado), ela faz uma panorâmica sobre o cenário brasileiro na época, apresentando artistas e realizadores que contribuíram para o desenvolvimento do teatro nacional. Três fatos do presente servem como gancho jornalístico para a **temática** da matéria: o lançamento do livro *Energia Eterna*, do teatrólogo Hersch Basbaum, a criação do Instituto Gianni Ratto - com inauguração em março deste ano e no qual serão reunidos materiais acumulados durante os 50 anos de carreira do cenógrafo - e a retomada de estudos e a construção de acervos sobre o tema - como a pesquisa em andamento realizada por Tania Brandão sobre os artistas Sandro Polônio e Maria della Costa, que deu origem ao livro *Uma Empresa e Seus Segredos: Companhia Maria della Costa*,

Serviram como fontes para a construção do texto Tania Brandão, professora e crítica de teatro; Vaner Ratto, viúva do cenógrafo Gianni Ratto; o crítico Alberto Guzik; Eduardo Tolentino de Araújo, líder do grupo Tapa e o diretor Newton Moreno. Pode-se perceber que foram utilizadas nesta reportagem tanto fontes que reforçam a ênfase à figura do criador, como Moreno e Tolentino, quanto fontes que garantem um viés analítico e distanciado dos fatos, como Tania Brandão e Guzik. Com este uso variado de fontes é construído o relato sobre o teatro na década de 1950, passando pela carreira de personagens como Flávio Rangel, Gianni Ratto e Sandro Polônio, assim como descrevendo suas principais contribuições para a área.

A **contextualização** do tema abordado ocorre por meio da recordação dos espaços teatrais de maior destaque em São Paulo durante o período, como o Teatro de Arena e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Para isso o repórter inicia o texto fazendo relações com a realidade atual do teatro brasileiro e com os ganchos relacionados à atualidade da matéria. O subtítulo da reportagem reflete isso ao considerar que “livro, depoimento e um rico acervo agora franqueado recuperam o trabalho teatral que ferveu no País a partir da atuação de companhias como o TBC” (MARGARIDO, 2010).

Estes recursos de recuperação da memória são colocados como contraponto ao esquecimento em que se encontram hoje os teatros que serviram como espaço para a renovação do teatro nacional no período citado. O repórter expressa isso quando refere que o Teatro Brasileiro de Comédia, sem o brilho de antigamente, é uma vítima dos cupins e de um litígio entre os proprietários e governo, perdendo seu uso primeiro.

Apesar da divulgação de dois produtos culturais, as obras literárias resultantes dos estudos feitos por Tania Brandão e por Hersch Basbaum, há na reportagem uma abordagem **temática** sobre os processos culturais. Isto acontece em meio ao contexto histórico dos relatos, especialmente pela comparação feita sobre como o teatro se mantinha no passado e como se mantém no presente. O texto fala, portanto, sobre questões de economia da cultura, a partir de exemplos de quais fatores eram relevantes na época e quais são hoje para que se mantenha e desenvolva o cenário teatral brasileiro.

A visão empreendedora de Sandro Polônio, por exemplo, é citada como referência em um período em que era possível sustentar-se apenas pelas bilheterias, sem a necessidade de patrocínios e fomentos como acontece hoje. O diretor se tornou o epicentro da companhia e foi responsável por projetar novos talentos em diversas áreas de atuação dentro do teatro. O principal, entretanto, foi apostar nas peças de escândalo para manter o grupo, que passaram a atrair grande público devido aos temas inusitados e atrativos.

Também a relevância destas companhias como espaços de criação cênica são retratadas como forma de abordagem dos processos culturais. Tendo como base a pesquisa de Tania Brandão, a reportagem fala sobre a influência da abertura de teatros como o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro Popular de Arte para a vinda de profissionais de teatro estrangeiros para o Brasil e para a profissionalização do teatro brasileiro moderno. Para este desenvolvimento, segundo o texto, foi essencial a alternância das chamadas peças “de bilheteria” e das peças “culturais” dentro das companhias teatrais.

Por fim, a antiga integração entre as companhias teatrais, que comunicavam um discurso unificado sobre a cultura e a realidade brasileira, é apresentada como não mais existente em uma realidade de diversidade, na qual a modernização não se constitui mais como palavra de ordem. Segundo uma das fontes utilizadas, Alberto Guzik, o ideal estético e o aprofundamento da linguagem cênica das

companhias teatrais dos anos 1950 eram integrados ao momento. Dessa forma, de acordo com a reportagem, as práticas teatrais de ambos os períodos se relacionam muito mais no sentido de preocupação com o ator brasileiro do que quanto ao ideal estético e aperfeiçoamento da linguagem cênica.

4.3.3. O Paradoxo burguês

Também em 10 de fevereiro, na edição 582, *Carta Capital* publicou, nas páginas 56 e 57, uma matéria escrita pelo historiador Elias Thomé Saliba que tem como ponto de partida o livro *A História da Polidez*, do historiador e professor de Direito da Universidade de Paris, Frédéric Rouvillois. Com base na obra, é feito um panorama histórico de como um conjunto de regras do cotidiano formaram uma pequena ética de convivência, a etiqueta. Este comportamento é visto como forma de diferenciação social, representando apenas uma classe social, que durante o século XIX, por exemplo, foi a burguesia.

O segmento privilegiado pelo texto, portanto, é o mercado editorial, uma vez que uma obra literária serve como condutora para a abordagem do tema principal, a polidez no comportamento humano, assunto sobre o qual ela se debruça. Pode-se dizer que a reportagem atua como uma resenha do livro em lançamento, uma vez que se baseia na leitura e análise deste objeto e é estruturada pelas informações contidas nele. A **temática** desta matéria, então, é focada na divulgação de um produto do sistema cultural, utilizando-o como referência para a recuperação da história.

A **contextualização** da reportagem acontece a partir do conteúdo do livro, abordando o que motivou ou não a exaltação de um comportamento que levasse em conta regras de etiqueta. De acordo com o texto, tendo grande desenvolvimento com o aparecimento da classe burguesa, a etiqueta andou junto com a História modificando-se conforme os acontecimentos e a política. O repórter cita períodos históricos como Feudalismo, Revolução Francesa e regimes totalitários (principalmente Fascismo), para exemplificar de que forma tiveram influência na maneira como a sociedade se relaciona com este conceito.

Os pronomes de tratamento, por exemplo, foram tratados conforme o direcionamento político de cada época. A Revolução Francesa, segundo a reportagem, representou um declínio dos modos elegantes, quando a igualdade de direitos exigia que se abolisse o tratamento por vós, passando a utilizar o pronome tu. O mesmo aconteceu durante o regime fascista italiano, quando a expressão de cortesia *Lei* era associada à burguesia e ao esnobismo, devendo ser substituída por tu ou vós em ocasiões que exigissem se dirigir a algum superior.

São utilizadas como fontes apenas referências bibliográficas, que serviram como base de pesquisa para os fatos abordados em *A História da Polidez*, por meio de exemplos e informações. Elas são, além do próprio livro apresentado na reportagem, *Pensamentos Republicanos Destinado a Todos os Dias do Ano, para Uso das Crianças*, de Gerlet; *Palavras da Moda*, de Honoré Balzac; *Manual de Polidez para o Chauffeur*, de Maurice Dekobra e até mesmo Lênin por meio da citação: “Duas coisas a burguesia nos legou e não podemos dispensá-las: o bom gosto e as boas maneiras” (SALIBA, 2010).

A fim de melhor ilustrar o tema, são citados exemplos e feitas comparações de comportamentos da atualidade e do passado. As duas imagens principais presentes na reportagem, por exemplo, mostram James Bacon com a Princesa Anne e Barack Obama com a sua primeira dama, Michelle Obama. Nestas situações, os homens aparecem em situações que demonstram sua polidez e seu cavalheirismo, reforçando a continuidade existente de certos hábitos relacionados à etiqueta.

A **contextualização** da reportagem, portanto, é feita por meio de retrospectiva histórica sobre o tema e pela comparação com fatores do presente. A criação de novas modalidades de etiqueta, por exemplo, como aquela que deve ser utilizada na internet, é citada pelo historiador para confirmar este ponto: “Após a década de 1990, Rouvillois diagnostica uma nova tomada de consciência da importância de regras de polidez, com a globalização de certas práticas e a aparição de novas formas de decoro (...)” (SALIBA, 2010).

Por fim, o texto reflete sobre a validade de se discutir um tema considerado menor dentro da cultura, relatando a dificuldade do autor em encontrar fontes para sua pesquisa, o que o torna pioneiro neste campo de estudo. A reportagem considera que apesar de ser a mais discutível das virtudes humanas, por fazer parte

das entrelinhas da vida social, a polidez tornou-se a abertura para que as demais se desenvolvessem.

4.3.4. Liberdade sem preço

Os diretores de cinema Roman Polanski e Martin Scorsese, assim como o lançamento de suas mais novas produções cinematográficas, são as figuras centrais da reportagem publicada no dia três de março, na edição 585 de *Carta Capital*. Nesta data, as páginas 54, 55 e 56 da seção Plural foram ocupadas com a matéria realizada pelo repórter Orlando Margarido, enviado à capital alemã para a 60ª edição da Berlinale, o Festival de Cinema de Berlim, realizado de 11 a 21 de fevereiro deste ano.

O segmento privilegiado pelo texto desta vez é o cinema, abordado a partir do perfil dos dois cineastas, vistos como independentes em relação aos enredos e ao processo de criação de suas produções, conforme explica a cartola da matéria: “Em seus novos filmes, os diretores Martin Scorsese e Roman Polanski mostram que o privilégio de escolher os próprios assuntos tem duas faces” (MARGARIDO, 2010). A afirmação está relacionada ao desempenho dos últimos longas-metragens dos cineastas no Festival de Berlim - *O Escritor Fantasma*, de Polanski, vencedor do Urso de Prata, e *Ilha do Medo*, de Scorsese - ambos adaptações de obras literárias (*O Escritor Fantasma*, de Robert Harris, e *Paciente 67*, de Dennis Lehane, respectivamente), porém sem o mesmo sucesso entre o público e a crítica presentes no evento.

Apesar, portanto, de falar sobre o lançamento de dois produtos do mercado cinematográfico, o sistema de produção e de divulgação cinematográfica, também está retratado na **temática** da reportagem, uma vez que são trazidas informações sobre os recursos utilizados pelos cineastas para promoção de suas obras durante o evento. O próprio festival, por si só, é apresentado como uma forma de promoção cinematográfica, considerando que os filmes destacados por ele atingem maior notoriedade e prestígio no cenário cultural.

Durante o texto, são feitas comparações entre a presença de Roman Polanski e de Martin Scorsese durante o Festival e a repercussão de seus trabalhos. Polanski

não pode comparecer ao evento devido à pena que cumpre em regime domiciliar, portanto sua ausência foi citada como compensatória para a presença de Scorsese, que, segundo a reportagem, representou um “céu de estrelas pronto para os holofotes” (MARGARIDO, 2010). Esta afirmação é justificada pelo comparecimento de parte dos atores que compuseram o elenco de *Ilha do Medo* - Leonardo DiCaprio, Ben Kingsley e Michelle Williams - fato que exemplifica a importância de astros do cinema para reconhecimento e divulgação das produções. O repórter cita que “(...) o novo Scorsese recorreu ao efeito midiático e à conhecida verve cinéfila do diretor para se impor” (MARGARIDO, 2010) e comenta que a produção foi acolhida pelo público com receio.

De forma a **contextualizar** as informações principais apresentadas na reportagem, são apresentadas as percepções sobre o impacto dos dois filmes no Festival de Berlim e são traçadas constantemente relações entre os dois diretores e suas novas obras. Considerando que os dois são adaptações de obras literárias, o repórter compara de forma analítica as formas como foram feitas estas releituras, citando como bem sucedida a de Polanski, que teve habilidade ao dar ritmo à trama. Já Scorsese, segundo o texto, assim como em outras de suas mais recentes experiências, procura conjugar sua independência de criação com a satisfação de um grande público sem ter como resultado final a qualidade de suas obras precedentes.

O passado também é utilizado como forma de contextualização para o texto, uma vez que são apresentados títulos anteriores dos cineastas para conduzir aos seus trabalhos mais recentes, tais quais *Gangues de Nova York*, *O Aviador* e *Os Infiltrados*, de Scorsese, e *Chinatown* e *Busca Frenética*, de Polanski. A partir destes pontos, é falado, por exemplo, sobre o papel de Scorsese no cinema norte-americano e suas atuais tentativas de garantir inovações a seus longas-metragens (como a aposta em novos atores) e sobre o hábito de Polanski em repetir fatores de sucesso em seu trabalho, evitando a ousadia do outro cineasta.

A vida pessoal do cineasta franco-polonês também tem pontos de contato com a sua obra mais recente. A revista considera que é possível relacionar facilmente o recebimento do prêmio por parte de *O Escritor Fantasma* como um recurso político e um desagravo à condição de Polanski, condenado à prisão domiciliar por pedofilia. A própria trama do filme remete à situação do autor, pois o personagem principal procura refúgio em um país que não exige extradição, da

mesma forma que o cineasta, cuja presença é exigida pelos Estados Unidos para julgamento.

Além das informações obtidas pelo repórter como espectador do evento, ele utiliza como fonte apenas o diretor Martin Scorsese, que justifica a escolha do tema de seu filme, *Ilha do Medo*. O cineasta, em sua função de reforçar a importância do personagem criador para o sistema cultural, diz que a obra é uma metáfora do que foram os anos 1950 para ele, por meio da representação da paranoia, do medo e da insegurança durante a Guerra Fria nos Estados Unidos. São utilizadas ainda uma série de outros filmes como referências, colocando os novos títulos em um contexto de comparação com produções de outras épocas. São citados como influências para o longa-metragem de Scorsese cineastas de diferentes épocas e estilos, como John Ford, Orson Welles, William Wyler, Don Siegel, Nicholas Ray e John Huston

A crítica sobre os dois produtos culturais está também presente no texto. O repórter Orlando Margarido fala sobre o que considera serem os erros e acertos de cada uma das obras, especialmente em *Ilha do Medo*, de Scorsese. A reportagem atribui ao cineasta a possibilidade de amedrontar sua própria audiência, devido aos caminhos que tem trilhado e as escolhas que tem feito para suas obras cinematográficas, abalando sua posição de nome fundador do cinema moderno norte-americano.

4.3.5. O jeito é “politicar” a música brasileira

Na edição 591 de *Carta Capital*, publicada em 14 de abril, foi veiculada uma reportagem sobre o cantor baiano Tom Zé. Escrita pelo repórter Pedro Alexandre Sanches, ela ocupou duas páginas da revista (86 e 87) e apresentou um perfil sobre a vida e a carreira do artista. Foram utilizadas referências sobre a música brasileira para compor um texto que aborda não só o produto cultural envolvido, mas também o contexto em que se inseriu a sua produção.

O segmento abordado é o da música, retratado a partir do cenário da Música Popular Brasileira e de sua função de protesto, principalmente durante a década de 1970. Neste sentido, a situação política brasileira durante a Ditadura Militar aparece

como elemento que compõe o relato, uma vez que a arte é associada ao seu papel contestador durante toda a reportagem. A prisão, por exemplo, é um fato citado como comum entre os artistas daquele período, em que a música popular brasileira se desenvolveu fortemente com movimentos como a Tropicália. Assim também foi com Tom Zé, porém de maneira não tão glamourosa, segundo o artista. A reportagem conta os motivos de suas prisões, nenhum deles ligado diretamente à política.

O texto tem como ponto de partida um produto cultural, o lançamento do DVD *O Pirulito da Ciência*, retrospectiva da carreira do cantor com 24 de suas composições. A partir deste fato localizado no presente, é feita uma retomada da música brasileira nos anos 1970 e dos fatores associados a ela, como protesto, engajamento e drogas. O subtítulo da reportagem já indica para a abordagem de um lançamento do sistema cultural: “Tom Zé lança disco, faz show e, apesar de contestador, rejeita o engajamento” (SANCHES, 2010).

O processo cultural, entretanto, também é discutido dentro da **temática**, quando se aborda os motivos que levam o artista a produzir músicas enquadradas como de protesto. Segundo Tom Zé, conforme colocado na reportagem, este é um “método jesuítico, como o que (*o educador*) Paulo Freire chama de ‘hospedar o opressor’. Eu faço *Classe Operária* como se fosse o opressor hospedado no cantor” (SANCHES, 2010). Esta sentença refere-se à letra de uma de suas obras, em que se coloca como porta-voz dos operários, porém sem contato efetivo com eles, representando as relações de trabalho de uma forma opressora.

Para **contextualização** das informações apresentadas pela reportagem, é utilizado como fonte o próprio cantor, por meio de entrevista e de informações retiradas do produto cultural apresentado, que oferece um relato sobre a sua vida. Sendo a reportagem um perfil do artista e da sua relação com a política através da música, há o privilégio da figura do artista, demonstrado inclusive pela cartola escolhida para o texto: “protagonista”. Também as imagens utilizadas para ilustrar a matéria refletem este foco na figura do cantor, mostrando-o em dois momentos, o primeiro durante um show realizado em São Paulo em 1969, e o segundo hoje em seu apartamento. Nesta imagem, Tom Zé aparece ao lado de um quadro com um retrato seu, reforçando ainda mais o contexto de perfil que possui o texto.

A relação de Tom Zé com a música e a política de forma conjugada é o foco principal da reportagem, sendo, portanto, utilizada uma série de referências para

demonstrar de que forma ambas estiveram presentes na vida do cantor. É construído um perfil por meio do depoimento do próprio artista, tendo como pontos de ancoragem sua relação com a Ditadura, seu receio quanto à segurança de suas irmãs e as situações pelas quais passou nesse contexto. As duas ocasiões em que esteve preso, por exemplo, serviram, conforme relatado, para que entendesse melhor a dinâmica do sistema político da época e suas relações com agentes culturais.

Estes elementos são utilizados para chegar à conclusão de que Tom Zé é um dos artistas brasileiros mais preocupados em politizar a música hoje no país, segundo a revista. Apesar de não aceitar o rótulo de engajado ou de cantor de protesto, a importância da política para a música do cantor e compositor é expressa pelo seu depoimento. “Só sei trabalhar num setor em que, quando a sociedade baixa a guarda e mostra sua verdadeira fisionomia, desonesta, tenho rapidez de fotografar e de botar em texto, em canção” (SANCHES, 2010). Hoje a obra de Tom Zé aborda temas como prostituição infantil, além de política internacional e classe operária, por exemplo. Para confirmar sua personalidade e preferências artísticas, são citadas músicas suas como *Companheiro Bush*, *Classe Operária*, *Políticar* e *O PIB da PIB (Prostituir)*.

A contextualização, portanto, acontece por meio de referências ao passado, essencial para a construção de Tom Zé como figura de protesto e contestação. A política, segundo a reportagem, teve papel decisivo para o desenvolvimento da obra dele e de outros artistas no período, conforme se percebe no trecho abaixo, responsável por encerrar o texto:

Em 13 de dezembro, quatro dias após a vitória de *São, São Paulo* e dois dias depois da recusa à punição do deputado, foi decretado o Ato Institucional nº5. E a revolução comportamental proposta pela Tropicalista, interrompida. Tom Zé ficou por aí, indisposto com os outros tropicalistas, sem fazer o sucesso que, como eles, também mereceria, e sendo preso por motivos banais. (SANCHES, 2010)

4.3.6. Um descobridor do Brasil

Em cinco de maio, na edição 594 de *Carta Capital*, o repórter Orlando Margarido apresenta informações sobre a vida e os empreendimentos de Thomaz

Farkas, húngaro que emigrou para o Brasil ainda criança com seu pai, proprietário de uma loja de equipamentos fotográficos em São Paulo. Motivado por um cenário favorável para militância política e artística, ele reuniu profissionais do cinema para iniciar a Caravana Farkas, da qual resultaram em 19 documentários (curtas e médias- metragens), reunidos agora em uma série de DVDs lançados pela Videofilme.

Este lançamento do sistema cultural é a **temática** central da reportagem, constituindo-se como o gancho factual para a abordagem do segmento cinematográfico pelo texto. Além da caixa de DVD's, que totalizam 12 horas de material, no qual Farkas aparece como produtor e, em algumas ocasiões, como diretor, há referência para um ciclo em exibição no Instituto Moreira Salles, com o conjunto de documentários que ficou conhecido como *A Condição Brasileira*. A ênfase em um produto do meio cultural está também no subtítulo da matéria: "Documentários do Projeto Farkas são reunidos em DVD" (MARGARIDO, 2010).

A motivação para o trabalho de Farkas foi a percepção de um Brasil dividido entre Norte e Sul, sem correspondência entre as duas regiões. Com o objetivo de mostrar um país ainda desconhecido, ele reuniu amigos para iniciar seu projeto, que se focou em temas do cotidiano brasileiro, como futebol, samba e as migrações de nordestinos para a região Sudeste. Esta intenção é expressa pelo relato do cineasta Sérgio Muniz, quando fala: "O que nos interessava era o homem, o povo nordestino" (MARGARIDO, 2010). Segundo a reportagem, o empenho de Farkas e de seus colegas teve resultado e, se hoje o Norte e o Sul do país se conhecem melhor, em parte deve-se ao estudo e trabalho deles.

Muitos dos profissionais que atuaram como técnicos nas produções de Farkas são citados entre profissionais renomados do cenário cinematográfico brasileiro atual, como Lauro Escorel, Afonso Beato, Eduardo Escorel, Hermano Penna e Jorge Bodanski. Além de possibilitar o desenvolvimento do documentário como segmento no Brasil pela profissionalização dos realizadores envolvidos, os projetos de Farkas significaram liberdade de experimentação quanto a temas e técnicas. Em *Viva Cariri!*, de Paulo Gil Soares, por exemplo, foi feita uma cena simbólica que retratava uma procissão andando para trás. A reportagem exerce, portanto, a função de análise do cenário cinematográfico brasileiro e da contribuição dos documentários para seu desenvolvimento.

Para **contextualização** das informações principais contidas na reportagem (o lançamento da caixa de DVDs e o ciclo de cinema), o repórter faz um relato de como o trabalho de Thomaz Farkas foi realizado, apresentando os principais envolvidos em seus projetos e as principais obras resultantes dele. Geraldo Sarno foi um dos primeiros a se unir a Farkas, fazendo, em 1965, o documentário *Viramundo*, que mostrou a frustração de imigrantes nordestinos devido ao contraponto de seus sonhos com a dureza da lógica empresarial de São Paulo. Vieram depois *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares e *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horácio. Esses títulos apresentavam cenários brasileiros a partir de assuntos que interessavam aos realizadores e foram lançados em um único longa-metragem sob o título de *Brasil Verdade*.

Foram utilizados como fontes para compor o relato sobre a produção de Thomaz Farkas referências do passado e o depoimento de Sérgio Muniz, um dos cineastas que trabalhou junto com o produtor. Estas fontes cumprem a função de trazer para o presente aspectos importantes do passado, constituindo-se como base para a construção do perfil de Farkas. Entre eles estão os detalhes da produção, conforme o trecho abaixo:

Em 1969, jovens diretores e técnicos partiram rumo ao Nordeste em uma perua C-14 comprada por Farkas e adaptada com uma plataforma em cima, além de equipamentos como uma moviola, câmeras Eclair e Nagra, refletores e filmes (MARGARIDO, 2010).

Referências ao período em que os documentários produzidos por Thomaz Farkas foram realizados também compõem a reportagem, sinalizando a conjuntura favorável para a produção. No final da década de 1960, segundo o repórter, a relação com os Centros Populares de Cultura, ligados à União Nacional dos Estudantes, permitiam a difusão de ideias e o surgimento de uma arte engajada. A aproximação a entidades como o Instituto de Estudos Brasileiros e o Centro de Estudos Rurais e Urbanos também serviu como incentivo para a produção. Desta forma, o texto dá ênfase ao sistema de produção cultural e à importância de um cenário propício para o desenvolvimento de produtos culturais.

4.3.7. Porque houve futebol

Na edição 601, publicada em 23 de junho, *Carta Capital* veiculou uma matéria sobre futebol, a partir da exposição *De Arthur Friedenreich a Edson Arantes do Nascimento – O negro no futebol brasileiro*, que ocorreu no Museu Afro Brasil, no Parque Ibirapuera, em São Paulo. A reportagem escrita por Rosane Pavam, editora de cultura da revista, ocupa três páginas (76, 77 e 78) e apresenta a mostra com curadoria de Emanuel de Araújo, ressaltando pontos de contato entre a história do futebol brasileiro e o papel que os jogadores negros exerceram nela.

A **temática** da reportagem, então, é uma análise sobre as relações existentes entre o futebol brasileiro e a importância de jogadores negros para seu desenvolvimento. Tendo como embasamento um evento do sistema de produção cultural – a exposição, é feito um retrospecto histórico no qual o esporte é tratado como qualquer outro segmento cultural, assim como cinema, literatura e artes plásticas. Desta forma, atletas são vistos como artistas e o jogo em si como uma obra, que exige processo de criação. Isto pode ser percebido quando a repórter escreve: “Todos os eleitos a integrar o museu inventaram alguma coisa no esporte e estão ali, porque dentro dele, talvez tenham sido os últimos, justamente, a promover invenções” (PAVAM, 2010).

Pode-se dizer que a **temática** guia-se pela divulgação de um evento, mas falando também sobre sua concepção. A reportagem abrange o processo de construção do *corpus* da exposição, relatando as fontes e os meios de obtenção dos itens expostos, da mesma forma que seus objetivos. O sistema é privilegiado também quando é citada a falta de patrocínios para a exposição, apesar de já definida a sua data de abertura.

Além do mais, mesmo versando sobre um evento do sistema cultural, a reportagem aborda um segmento que faz parte de uma visão antropológica do conceito de cultura: o esporte. Conforme citado anteriormente, *Carta Capital* privilegia este viés do conceito, concedendo espaço frequente para este tema (seja em reportagens, seja na coluna Pênalti, escrita por Sócrates), da mesma maneira que outros segmentos como gastronomia e comportamento.

Para a **contextualização** da reportagem, é citado, primeiramente, um episódio em que o futebol é associado ao misticismo. O fato é recente, o comentário do jogador da Seleção Brasileira Luís Fabiano sobre a bola utilizada na Copa do

Mundo da África do Sul, no qual o objeto é apresentado como sobrenatural. A partir disso, o texto é construído buscando referências no evento realizado no continente africano e nos jogadores com esta descendência que foram responsáveis por garantir momentos importantes para o esporte no Brasil. A repórter fala sobre isso na sentença sobre o depoimento de Emanuel Araujo: “No continente que pela primeira vez recebe o maior torneio esportivo do planeta, Luís Fabiano ousou provocar uma de suas marcas culturais” (PAVAM, 2010). Neste trecho, é possível confirmar não só a referência ao misticismo associado ao esporte pela fonte, como também o tratamento dado ao futebol como expressão cultural.

É utilizado como fonte para o texto o curador da exposição, Emanuel Araujo, que dá informações sobre o evento e reflete sobre seus motivos, como quando afirma que “esta exposição quer celebrar os jogadores negros, mais do que o futebol”(PAVAM, 2010). A retomada feita sobre o passado pela exposição tem como objetivo, segundo o entrevistado, promover a aceitação da população negra a respeito de sua própria origem. É referência também para a reportagem o estudo *O Negro no Futebol Brasileiro* - escrito por Mário Filho e uma das bases para a pesquisa de Emanuel Araujo - a fim de fornecer um panorama histórico para as informações sobre a exposição e para seu conteúdo. São apresentados por meio desta obra elementos presentes em várias fases do desenvolvimento do futebol brasileiro, descrevendo personagens como Arthur Freidenreich e Joaquim Prado, este último retratado da seguinte maneira:

Ninguém no Fluminense pensava em termos de cor, de raça. Se Joaquim Prado (...) se transferisse para o Rio, seria recebido de braços abertos no Fluminense. Joaquim era preto, mas de família ilustre, rico, vivia nas melhores rodas (PAVAM, 2010).

Entre os personagens, verdadeiros ou não, citados na reportagem, está Sobrenatural de Almeida, das crônicas de Nelson Rodrigues, capaz de dar ao jogo rumos imprevisíveis. Entre jogadores de futebol, aquele apresentado com maior destaque é Pelé, por ter sido o primeiro no futebol a jamais negar ser negro, descrito como tendo “exercido por toda carreira qualidades africanas, igualmente sobrenaturais” (PAVAM, 2010). A foto principal utilizada para ilustrar a matéria, demonstra a mitificação feita sobre o atleta durante o texto, como forma de fornecer-lhe características sobrenaturais atribuídas ao futebol no início da reportagem. A

imagem mostra Pelé de perfil, com uma coroa de louros na cabeça, referência aos deuses do Olimpo, símbolo de distinção e glória para os gregos.

4.3.8. Um homem de partido

Ainda na edição de 23 de junho (número 601) da revista, uma reportagem apresentou o cantor e compositor Martinho da Vila. Em forma de perfil, o texto escrito pelo repórter Pedro Alexandre Sanches, correspondente no Rio de Janeiro, utilizou três páginas da seção Plural (80, 81 e 82) para fazer um retrospecto sobre a carreira do artista, falar sobre seu posicionamento diante da política nacional e internacional nas décadas de 1970 e 1980 e divulgar o lançamento de seu novo CD, *Poeta da Cidade*. Desta forma, o subtítulo da reportagem a resume da seguinte maneira: “Martinho da Vila revê a revolução de Noel Rosa, aplaude o movimento negro e diz que foi censurado durante a ditadura” (SANCHES, 2010)

O gancho para a realização da reportagem, que possui como característica a retomada de fatos do passado, é o lançamento de um produto do sistema de cultural, seu novo CD. A obra traz peças históricas de Noel Rosa interpretadas por Martinho da Vila em conjunto com seis cantoras, entre elas suas filhas Mart'nália e Analimar Ventapane. A **temática** da matéria, portanto, tem como ponto de ancoragem a divulgação de um produto, utilizando-o como referência para abordagem da carreira do cantor, uma forma de ênfase da figura do artista, demonstrada também pela cartola do texto, “Protagonista”. São quatro as imagens escolhidas para ilustrar as páginas da reportagem, duas representando referências no movimento negro para Martinho da Vila (Martin Luther King e Malcom X) e duas que reforçam a ênfase dada a sua figura: dois retratos seus, um atual e um de 1969.

Para dar início ao texto, o repórter utiliza a descrição do ambiente como forma de **contextualização**, apresentando o artista, conforme explicita o excerto:

Guarnecido de cervejas, gargalhadas e comida farta, o ambiente faz acreditar que a vida do cantor e compositor de 72 anos é igual à letra de seu primeiro sucesso nacional: *na minha casa todo mundo é bamba/ todo mundo bebe, todo mundo samba* (SANCHES, 2010).

A partir de então, é contada a história de Martinho da Vila, justificada pelo lançamento de seu novo CD e tendo como objetivo mostrar os caminhos que levaram sua carreira até este produto. Segundo o repórter, apesar de ser um “filho dos festivais”, o cantor não é lembrado como tal, devido a divisão existente na música naquela época, na qual nem todos se enquadravam no perfil da dita MPB universitária. Por ser sambista, Martinho da Vila ficou de fora das disputas e entrou para a categoria dos considerados “alienados” ou “cafonas”, apesar de sofrer com a censura assim como os músicos de classes mais altas. Essa cisão da música brasileira é retratada também pela matéria, como forma de **contextualização**, uma vez que faz parte da construção do perfil artístico do cantor.

Sua relação com a política é descrita como consequência e parte de seu trabalho. O envolvimento com o movimento de independência da Angola, por exemplo, está relacionado com a primeira excursão feita por Martinho da Vila ao país, em 1972. Na ocasião, ele celebrou a independência do Brasil em um show, sem conhecimento da condição de colônia do país africano. Ao retornar, recebeu uma reprimenda maior do que imaginava e passou, então, a falar sobre a emancipação das colônias africanas aqui. Sua ligação com o continente continuou por meio do projeto *Canto Livre Angola*, grupo de músicos brasileiros liderados pelo produtor Fernando Faro.

Sua carreira também possui forte ligação com o movimento negro, apesar de formalmente não ter feito parte de nenhum grupo. O repórter utiliza como referência o depoimento de Martinho da Vila para falar sobre o cenário musical brasileiro e sobre o motivo pelo qual não foi perseguido pela Ditadura Militar, como nos trechos asseguir: “(...) aqui a polícia repressora pensava que eu era um militante muito forte, que eu tinha respaldo. Acho que não me prenderam porque eu era muito popular” (SANCHES, 2010) e “Para a ditadura, ser do movimento negro era mais perigoso que ser comunista” (SANCHES, 2010). Seu posicionamento diante do assunto, como o próprio músico diz na reportagem, não era radical, muito mais voltado à ação do que ao discurso, comparando duas referências para si no movimento negro, Malcom X e Martin Luther King.

Outra referência para Martinho da Vila foi Noel Rosa, homenageado em seu novo CD por seu pensamento avançado para o período em que viveu, há 80 anos. No encerramento da reportagem, o jornalista faz inclusive uma comparação entre os dois músicos, a partir da fala do cantor quando diz:

(...) Os sambistas do morro eram discriminados, Noel ia lá, fazia parceria com eles, dormia com elas. O cara era branco, feio e arranjava as mulheres que queria”. Está elogiando Noel Rosa, mas pelo avesso quase parece falar de... Martinho da Vila. (SANCHES, 2010)

4.3.9. Considerações gerais sobre a amostra de reportagens

Com o objetivo de identificar qual o retrato feito do sistema cultural brasileiro pela revista *Carta Capital* e em que viés do conceito cultura ele está ancorado, procedemos à análise qualitativa de nosso *corpus* de pesquisa. Neste processo, identificamos como pontos principais para a construção das reportagens a escolha **temática** e a criação de **contextualização** para as informações transmitidas.

Percebeu-se que as **temáticas**, em sua maioria, tiveram como origem o lançamento de um produto do sistema cultural, relacionados a distintos segmentos, como cinema, literatura, música e eventos (exposições). A referência a este produto, ainda que clara, nem sempre é explorada à exaustão pela reportagem, servindo, em algumas ocasiões como gancho para uma retrospectiva sobre um momento histórico ou sobre a carreira de algum artista, como acontece em *Um homem de partido*, que utiliza o lançamento do novo CD de Martinho da Vila como justificativa para uma retomada sobre seu trabalho e seu papel na música brasileira.

Foi observada a recorrência na construção de perfis nas reportagens da seção Plural. Usualmente utilizando a cartola “Protagonista”, elas possuem um gancho em relação ao presente como motivação para que se apresentem informações sobre a vida pessoal e profissional de pessoas ligadas ao sistema de produção cultural. Este fator demonstra uma valorização da figura do criador dentro deste processo, levando a uma personalização destas figuras. Na amostra analisada por este estudo, esse tipo de texto teve três ocorrências, além de *Um homem de partido*, sobre Martinho da Vila, também *O jeito é politizar a música brasileira*, sobre Tom Zé e *Albert Camus, outsider inesquecível*, sobre Albert Camus.

Mesmo quando não são perfis, as reportagens geralmente colocam a figura do artista como um dos focos para o texto. Esses personagens são figuras de relevância para o campo cultural, uma vez que possuem contribuições como formadores de opinião dentro do cenário em que estão inseridos, seja por

participação política ou por criação dentro do campo artístico. Neste sentido, foram retratadas figuras responsáveis por difundir o movimento negro (Martinho da Vila e Pelé), por colocarem mensagens de contestação em suas obras (Albert Camus e Tom Zé) ou por promoverem desenvolvimento e possibilidade de expansão para uma forma de arte (Sandro Polônio). Desta forma, percebe-se correspondência com o discurso da revista em propor pautas aprofundadas e que provoquem reflexão para seus leitores sobre temas de relevância artística.

Apesar de utilizar como gancho lançamentos de produtos culturais e privilegiar a figura do artista como criador, a revista dá ênfase também à abordagem de processos culturais em suas reportagens, por meio de referências à economia da cultura e sistemas de produção. *Em Porque houve futebol*, por exemplo, há referência à necessidade de apoio financeiro à exposição e em *A cena moderna*, a retrospectiva feita sobre o teatro brasileiro compara o momento atual com o passado para falar como as peças se mantinham durante os dois períodos, por meio de bilheteria ou de financiamento.

Além disso, é característica da revista também **contextualizar** as informações por meio de referências ao passado ou presente. Isso acontece com a utilização de fontes (entrevistas ou fontes bibliográficas) que localizam os fatos em um contexto e fornecem os motivos que levaram a sua abordagem. Muitas vezes servem como fontes os próprios atores do sistema cultural retratados pela reportagem, com função de justificar suas ações e reforçar informações dadas sobre si. Também são utilizadas fontes analíticas e especializadas, a fim de garantir um olhar distanciado dos produtos e processos abordados. Isso ocorre, por exemplo, em *A cena moderna*, a partir do estudo realizado por Tania Brandão, e em *Albert Camus, outsider inesquecível*, com a utilização de trechos de biografias sobre o escritor franco-argelino.

Apesar de existir predominância do Cinema como segmento privilegiado nas reportagens, pode-se perceber na amostra estudada que a revista abre espaço para temas diversos, como Literatura, Música, Teatro e Eventos. Há também dentro destas abordagens referência para outros campos, como Comportamento e Esportes, demonstrando que *Carta Capital* se volta a um conceito antropológico de cultura, que aborda a produção de bens simbólicos e significados, assim como comportamentos e costumes das sociedades (Rivera, 1995).

É comum neste sentido, ainda, a comparação entre produtos culturais. Como forma de **contextualização**, a revista apresenta os lançamentos do sistema cultural colocando-os em perspectiva com produtos semelhantes ou obras anteriores do artista em questão. Em *Liberdade sem preço*, os filmes de Roman Polanski e Martin Scorsese são comparados durante a reportagem, desde seus enredos e produção, até a divulgação e o desempenho no Festival de Cinema de Berlim. Na mesma reportagem, os trabalhos recentes dos dois cineastas são relacionados a anteriores, indicando mudança ou repetição de padrões como forma de atingir o sucesso.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta monografia, estudamos a cobertura cultural de *Carta Capital*, a partir de uma análise quantitativa do material publicado nas seções Plural e Bravo! e de uma análise qualitativa sobre oito reportagens veiculadas na seção Plural entre janeiro e junho de 2010. Nosso objetivo foi compreender o retrato feito sobre o sistema cultural pelo veículo e identificar os critérios que serviam como base para esta abordagem.

Para chegarmos até aqui, a primeira etapa de nosso percurso foi teórica, a partir de uma pesquisa bibliográfica que guiou nosso olhar durante o trabalho. No primeiro capítulo, discutimos o jornalismo cultural a partir de suas definições, utilizando ideias de autores como Luiz Gadini (2003), Wilsa Carla Freire da Silva (1997), Jorge Rivera (1995) e Cida Golin e Everton Cardoso (2010). Passamos, então, à identificação e à discussão a respeito da imprecisão do conceito de cultura, motivo pelo qual o jornalismo cultural modificou suas abordagens e incluiu novos temas ao longo do tempo. Falamos, então, de quais são as principais características desta editoria e de sua ligação com o sistema de produção cultural, considerando a prática jornalística como capaz de instituir e consagrar produtos e agentes do sistema cultural devido às escolhas que opera em sua rotina diária.

Também no primeiro capítulo, falamos sobre a importância das revistas semanais para o desenvolvimento do jornalismo cultural, como veículo que permite a cobertura aprofundada das pautas e maior liberdade de temas em relação à agenda. Para isso, utilizamos como fontes os estudos de Patrícia Geolin do Nascimento (2002) e de Marília Scalzo (2004).

No segundo capítulo, procedemos à definição do perfil da revista, citando suas características físicas e editoriais. Por meio de entrevistas em profundidade com seus colaboradores e de pesquisa realizada em seu site buscamos levantar dados não obtidos pela pesquisa bibliográfica. Verificamos que devido ao seu direcionamento para três temas principais (política, economia e cultura), ela busca se diferenciar das demais revistas semanais brasileiras tendo como princípios expor claramente suas opiniões e tratamento aprofundado dos temas. Nas seções voltadas à cultura, há tendência à abordagem crítica de fatos e de tendências culturais, preocupando-se em oferecer o melhor ao leitor, a ponto de provocar uma

reflexão. Para localizarmos esse discurso que a revista possui de si, utilizamos como fonte o trabalho de Márcia Benetti e Sean Hagen (2010).

Por fim, em nosso último capítulo, analisamos quantitativa e qualitativamente nosso objeto de estudo obedecendo ao método de análise de conteúdo, a partir das definições de Wilson Corrêa da Fonseca Júnior. Após a contextualização e as leituras exploratórias feitas sobre o material durante os primeiros capítulos, definimos como categorias para o nosso estudo os formatos jornalísticos e os segmentos culturais abordados nas seções Plural e Bravo! para a análise quantitativa e temáticas privilegiadas e formas de contextualização para a análise qualitativa das reportagens da seção Plural. Feito isso, aplicamos estas categorias à nossa amostra, a fim de identificar respostas para nosso objeto de estudo, que se configura nas possibilidades de abordagem do sistema cultural feitas por *Carta Capital*.

Em nossa análise quantitativa, que teve como amostra 310 textos, buscamos identificar a preferência do veículo no que diz respeito a segmentos culturais abordados e formatos de texto utilizados. Verificamos a ênfase ao circuito cinematográfico e a um corte de cultura voltado a manifestações artísticas, tanto no contexto geral (incluindo as duas seções da revista voltadas ao tema) quanto ao isolarmos apenas as reportagens publicadas em Plural.

Ainda na análise quantitativa, identificamos a ocorrência de notícias, notas críticas e informativas, reportagens, crônicas e entrevistas como formatos textuais utilizados. As notas foram as mais recorrentes, tendo como característica a avaliação crítica dos produtos, o que demonstra a preocupação do veículo em garantir espaço para a análise em seus textos. Nesta parte da inferência, é importante destacar também os espaços fixos destinados a temas como gastronomia e futebol, por meio das colunas Refogado e Pênalti, dado relevante para reforçar a visão antropológica de cultura na qual se baseia *Carta Capital*.

A seguir, procedemos à análise qualitativa, na qual estudamos cada texto de nossa amostra (oito reportagens da seção Plural) a fim de identificar pontos que nos levassem ao nosso objetivo com este trabalho. Neste ponto logramos êxito, pois foi possível, a partir das categorias elegidas, encontrar elementos que respondessem ao nosso questionamento inicial.

Em primeiro lugar, identificamos a ancoragem das reportagens em um conceito de cultura com bases antropológicas, por meio da abordagem abrangente

de segmentos, concedendo espaço a construções textuais que falassem sobre comportamento e esportes, por exemplo.

Quanto à escolha **temática**, constatamos que *Carta Capital* busca justificativa em lançamentos do sistema de produção cultural para o desenvolvimento de suas reportagens. Geralmente elas têm como origem produções literárias, cinematográficas ou musicais, que conduzem a perfis sobre os agentes de produção cultural ou a retrospectivas sobre determinado movimento ou modo de viver. Entretanto, apesar do foco em lançamentos e na figura dos artistas, a revista demonstrou se preocupar com aspectos ligados aos processos de produção cultural e à economia da cultura.

Como ferramentas para a **contextualização**, *Carta Capital* optou, na maioria das ocasiões, por fatos ocorridos no passado. Desta forma, pode-se dizer que esse processo ocorre majoritariamente com a apresentação de informações em perspectiva histórica. É recorrente também, a comparação dos produtos citados com produtos semelhantes ou pertencentes a outros períodos, de forma a garantir a localização das informações em um contexto cultural.

Além do cumprimento de nossos objetivos, esta monografia desempenhou papel importante em minha vida acadêmica. Como requisito necessário para a conclusão do curso de graduação, ele representou para mim a reaproximação com o ambiente universitário. No início, foram grandes os obstáculos para conciliar a prática do jornalismo, ao qual estou habituada, à sua teoria, seja pelos poucos horários disponíveis, seja pelas carências de quem não teve contato efetivo com a pesquisa durante o curso.

O processo acabou, ainda, por contribuir para a renovação de meu interesse pela profissão, principalmente depois da visita à redação de *Carta Capital* e do contato com os profissionais que fazem parte de sua equipe. Aliados à análise aprofundada do conteúdo da revista, estes fatores me mostraram que ainda existe jornalismo feito com profundidade e qualidade, buscando oferecer o melhor para os leitores em termos de leitura e reflexão. Neste momento de finalização de uma etapa, este trabalho serviu como incentivo para a próxima, como profissional da área que escolhi para meus estudos e na qual pretendo seguir.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Renata Maria; MELO, Cristina Teixeira Vieira de. Gastronomia no jornalismo cultural: crítica e crônica na Folha de S. Paulo e na Carta Capital. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, n.2, p.143-154, 2005.

BENETTI, Marcia. A ironia como estratégia discursiva da revista Veja. **Líbero**: revista acadêmica, São Paulo, p.37-46, 2007.

BENETTI, Marcia.; HAGEN, Sean. Jornalismo e imagem de si: O discurso institucional das revistas semanais. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p.123-135, 2010.

CARTA, Gianni. Albert Camus, outsider inesquecível. **Carta Capital**, São Paulo, n. 580, p.56-57, 27 jan. 2010.

DUARTE, Jorge. **Entrevista em profundidade**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. 2ed. São Paulo: Atlas, 2006.

EDITORA ABRIL. **A Revista no Brasil**. São Paulo, 2000.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. **Análise de conteúdo**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. 2ed. São Paulo: Atlas, 2006.

GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados**: A produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009.

GOLIN, Cida.; CARDOSO, Everton. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. **Economia da Arte e da Cultura**, São Paulo, p.184-203, 2010.

GOLIN, Cida et al. Jornalismo e representação do sistema cultural: a identidade das fontes na cobertura de cultura do jornal Diário do Sul (Porto Alegre, 1986-1988). **Anais do 8º Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo**, São Luís do Maranhão, nov. 2010.

MARCONDES, Celso. **Informações sobre Carta Capital**. São Paulo, 20 de jul 2010. Entrevista concedida a Luciane Costa.

MARGARIDO, Orlando. A cena moderna. **Carta Capital**, São Paulo, n. 582, p.52-54, 10 fev. 2010.

_____. Liberdade sem preço. **Carta Capital**, São Paulo, n. 585, p.54-56, 03 mar. 2010.

_____. Um descobridor do Brasil. **Carta Capital**, São Paulo, n. 594, p.58-59, 05 maio 2010.

MELO, Patricia Bandeira de. A pauta na capa: a mídia como porta-voz da cultura do medo - Um estudo sobre a Revista Carta Capital. **Communicare**: revista de pesquisa, São Paulo, p.61-74, 2009.

NASCIMENTO, Patrícia Ceolin. **Jornalismo em revistas no Brasil**: um estudo das construções discursivas em Veja e Manchete. São Paulo: Annablume, 2002.

PAVAM, Rosane. **Cobertura cultural de Carta Capital**. São Paulo, 05 de out 2010. Entrevista concedida a Luciane Costa.

_____. Porque houve futebol. **Carta Capital**, São Paulo, n.601, p.76-78, 23 jun. 2010.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

RIVERA, Jorge B. **El periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 1995.

SALIBA, Elias Thomé. O paradoxo burguês. **Carta Capital**, São Paulo, n. 582, p.56-57, 10 fev. 2010.

SANCHES, Pedro Alexandre. O jeito é "politicar" a música brasileira. **Carta Capital**, São Paulo, n. 591, p.86-87, 14 abr. 2010.

_____. Um homem de partido. **Carta Capital**, São Paulo, n.601, p.80-82, 23 jun. 2010.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

SILVA, Wilsa Carla Freire da. **Cultura em pauta**: um estudo sobre o jornalismo cultural. 1998. 163f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Jornalismo e Editoração, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SOBRE CC Disponível em: <www.cartacapital.com.br>. Acesso em: 22 jul. 2010.

VARGAS, Herom. Reflexões sobre o jornalismo cultural contemporâneo. **Estudos de Jornalismo & Relações Públicas**, São Paulo, p.17-25, 2004.

ANEXO A – Entrevista com Celso Marcondes

Entrevista realizada com Celso Marcondes, diretor de planejamento de *Carta Capital*. Depoimento colhido por Luciane dos Santos Costa na tarde de 20 de julho de 2010, na redação do veículo, em São Paulo.

Luciane – Gostaria que primeiro tu te apresentasse e contasse qual a tua função na revista.

Celso - Eu sou jornalista e aqui na *Carta Capital* tenho uma dupla função. Sou editor do site da *Carta Capital*, que está em um processo de reformulação que em breve, talvez já na semana que vem, tenha um site novo no ar. Bem diferente desse que está aí, que é muito arcaico, muito atrasado. Ao mesmo tempo, eu sou diretor de planejamento da revista. Isso implica em ser responsável pelos seminários, eventos que a revista promove – ela promove vários, a gente chama de Diálogos Capitais, são debates sobre economia e cultura que acontecem de quando em quando. Já fizemos no Rio e temos planos de fazer em outros lugares, mas por enquanto temos pernas para fazer só em São Paulo, o próximo é agora, dia seis de agosto, sobre energia. E a outra coisa que eu faço como diretor de planejamento é planejar e executar os cadernos e as publicações especiais da revista, de tempo em tempo também a revista faz alguns suplementos. Tem um acordo também com a revista inglesa *The Economist*, que sai mensalmente um caderno, a cada três meses faz uma publicação voltada para meio ambiente, que se chama *Carta Verde*, e fazemos cadernos especiais temáticos, de variados interesses em política, economia e cultura, que tem objetivo de agregar conteúdo diferenciado para a revista e ao mesmo tempo conseguir captação financeira. Então tenho essas duas funções, no site eu escrevo regularmente sobre política, de vez em quando sobre cinema, e na revista escrevo de vez em quando, quando dá tempo. Nesse momento, a gente está muito atarefado com a mudança do site, então praticamente tenho voltado todas as baterias para ele.

Luciane - Como será o site novo?

Celso - O que a gente tem hoje é um site que já tem seis anos, tem poucas ferramentas de busca, o design dele é bem antiquado, cabem poucas matérias, o sistema operacional dele é difícil de trabalhar, é muito lento. O novo tem um visual mais semelhante ao dos grandes portais de notícias - embora o nosso objetivo não seja concorrer com eles - e tem mais recursos de vídeo e áudio, a gente pretende agregar conteúdo. Na verdade a *Carta Capital* é uma revista semanal de cultura, economia e política, voltada para uma fatia de público que se preocupa mais com esses temas, quer dizer, a revista em sua edição semanal, ela não tem como foco o público de classe A e B em geral. Primeiro vamos partir do princípio de quem lê a revista é classe A e B, que tem poder aquisitivo para comprar, mas a gente busca uma fatia desse público mais preocupada com esses três temas, ou seja, na *Carta Capital*, você não vai encontrar matéria de auto-ajuda, de celebridade, de bem-estar...

Luciane - E por que esses três temas?

Celso - Porque meio que eles sintetizam as preocupações dos editores da revista e também de uma fatia da sociedade. A gente acha que é impossível você viver em uma sociedade contemporânea sem acompanhar o cotidiano da política, que está diretamente ligado à economia. E a cultura é um complemento disso. É o lado do lazer, do lúdico, do entretenimento, do aprofundamento, dos caminhos alternativos, um jogo de conhecimentos que a gente tenta dar através da cultura. A área de cultura aborda cinema, teatro, artes plásticas, música, mas a *Carta Capital* procura sempre fazer o debate sobre os temas. Evidentemente por ser uma revista semanal, ela não tem condições de concorrer nem com jornais diários, muito menos com a internet, hoje com a velocidade que a notícia vem através dela. A gente procura aprofundar temas, debater, fazer reportagens investigativas, procurar aprofundar os conteúdos de acontecimentos da semana. Ela [*Carta Capital*] vem para aprofundar a informação, para dar caminhos para debates sobre as grandes questões nacionais nas várias áreas, mas não para fazer a *hard news*, a notícia do dia a dia, de maneira superficial e ligeira, ela procura aprofundar os temas.

Luciane - Quais são os critérios utilizados para seleção desses temas?

Celso - Nós partimos das grandes questões nacionais e a partir delas procuramos o aprofundamento. Hoje em política, por exemplo, as eleições são nosso foco. Então nós estamos tentando dar uma cobertura regular às eleições nacionais e na medida das nossas possibilidades das eleições regionais, nos limites das possibilidades de uma revista que é semanal, que tem um número limitado de páginas e que não tem estrutura para ter correspondentes em todas as principais capitais. Então, as eleições são foco privilegiado nosso nesse momento e você vai encontrar todas as semanas matérias relativas às eleições e, ligadas a elas, propostas de economia que os candidatos têm apresentado, além do acompanhamento das grandes questões da economia.

Luciane - Na editoria de cultura o que é pauta para *Carta Capital*?

Celso - Nós fazemos um acompanhamento dos grandes lançamentos do cinema, você vai encontrar regularmente na revista críticas de dois, três, quatro filmes que estão sendo lançados durante a semana. Nós fazemos um acompanhamento das exposições, dos lançamentos de livros, de teatro... Tem uma seção da revista que se chama Bravo!, essa parte é mais destinada para acompanhamento, que é mais agenda, de lançamentos, de cotidiano.

Luciane – Essa seção tem alguma relação com a revista *Bravo!*?

Celso - Não, não tem, é uma coincidência. A *Carta Capital* está fazendo 16 anos e se eu não me engano essa coluna existe desde o começo, mas é só coincidência mesmo.

Agora, além disso, fora da coluna Bravo!, tem a Plural, que é uma área de acompanhamento de grandes temas da cultura, desde críticas mais aprofundadas de livros, lançamentos musicais, entrevistas com músicos, acompanhamento de exposições mesmo fora do Brasil, e temas da política cultural. A gente acompanha as grandes questões do Ministério da Cultura, Leis de Incentivo, Lei Rouanet, as grandes questões que estão em debate em Brasília na área de cultura, então essa já é uma área de acompanhamento de questões mais aprofundadas, que tem geralmente três a quatro páginas e nas quais a gente trabalha com nossos editores e também com *free-lancers*. A *Carta Capital* tem uma equipe muito pequena de jornalistas. Nós temos dois repórteres em Brasília, um no Rio de Janeiro, um correspondente na Europa, o resto é tudo *freela*. A internet é uma grande aposta da

revista no momento, porque ela é a nossa possibilidade de integrar as duas mídias. O público jovem hoje se informa basicamente através da internet, assim como o público que não tem relação com a revista facilmente, gente que mora no exterior, gente que mora em cidade mais distante. Então nós estamos fazendo um investimento grande agora na internet, trazendo colunistas novos, a *Carta Capital* na internet não é a versão online da revista, ela é outro produto, o conteúdo da internet é composto por matérias da revista, que nós vamos abrindo o conteúdo delas aos poucos, para ela nunca banalizar a revista também, porque se você colocar todo conteúdo da revista na internet, imediatamente muita gente que preferia a relação com a versão impressa iria optar pela internet. Então a gente fez uma combinação, a gente abre algumas matérias, a gente faz aprofundamento de outras matérias, então a matéria sai nas sextas...

Luciane - Em Porto Alegre chega na segunda-feira...

Celso - Esse é um dos dramas, inclusive, a gente não ter condição... Como a *Carta Capital*, em relação às outras concorrentes semanais, é uma revista de menor tiragem, a nossa distribuição fica prejudicada. Quanto maior a sua tiragem, mais fácil de distribuir, você tem mais cidades para mandar, o frete diminui o custo proporcional, você tem que sempre colocar um mínimo nas bancas. Ela está em todas as capitais e principais cidades do Brasil, mas a *Carta [Capital]* hoje tira 80 mil exemplares, a *Veja*, por exemplo, tira um milhão. Nosso objetivo não é ser uma *Veja*, muito pelo contrário, nós avaliamos que existe um público por volta de 120 a 150 mil seria uma tiragem bastante razoável para esse público que a gente quer atingir, a nossa meta de crescimento.

Mas eu estava te falando sobre a internet, na internet a gente tem como principal componente o conteúdo, de um lado a abertura de parte das matérias, de outro aprofundamento das matérias que nós fazemos, repercussões das matérias, matérias inéditas que a gente vai atrás e colaboração de colunistas e de parceiros. No site a gente republica muitas matérias de sites com os quais a gente tem algum tipo de identidade. Tem parceria, por exemplo, na área de meio ambiente com a *Envolverde*, que é uma revista digital, tem parceria na área social com um site que chama *Repórter Brasil*, que acompanha muito questões de trabalho, de escravidão pelo Brasil inteiro e com outros sites de política, de economia e de cultura com os quais a gente faz essa troca de informações dentro da rede.

Luciane - Qual a diferença da *Carta Capital* para outras revistas semanais?

Celso - A gente tem objetivos diferentes, tem linhas editoriais diferentes, a *Carta Capital*, por exemplo, é uma tese que o Mino Carta defende à exaustão e que a revista inteira compartilha, é que a imparcialidade dentro da mídia é bastante questionável, quer dizer, para o Mino Carta liberdade de expressão significa liberdade de você emitir sua opinião. E as pessoas têm opinião, as editorias têm opinião, os jornalistas têm opinião e toda a revista, todo o jornal, todo o veículo de comunicação tem uma opinião. A esmagadora maioria dos veículos de comunicação costuma se apresentar como sendo imparcial, de não tomar um lado, quando isso não existe em comunicação. Na medida em que os veículos de comunicação são empresas capitalistas, que têm objetivo de lucro, que têm interesses determinados para construir a sua estrutura, ela tem posição. Tem posição sobre a questão dos impostos, tem posição sobre as questões dos juros, tem posição sobre a questão dos programas sociais do governo e tem posição sobre os candidatos.

A *Carta [Capital]*, e aí ela opera uma linha de clivagem com as outras três revistas semanais, desde as últimas eleições e agora a terceira vez, ela define o seu apoio formal a um candidato. Ela avalia os candidatos que estão em disputa nas eleições presidenciais e ela define um apoio. Nessas eleições ela definiu o apoio a Dilma Roussef abertamente, colocou em editorial as razões, o que não significa um comprometimento com o governo ou com o PT ou com a linha política desenvolvida pelo governo. A *Carta [Capital]* já tem feito inúmeras matérias e até campanhas contra questões que o Governo Federal aplica ou desenvolve, mas as eleições são momentos em que você tem que fazer comparação. Você tem candidatos que estão se apresentando, esses candidatos têm programas, esses candidatos têm passado e têm presente e entre eles a gente faz uma opção. O que é uma postura, e a tua pergunta era onde a gente era diferente, e aí se dá uma grande diferença, porque as demais revistas, em particular a *Veja*, ela se traveste de imparcial, mas apoia abertamente o candidato José Serra e deveria ter a clareza de definir esse apoio.

Porque isso no Brasil, antes da Ditadura e em vários países avançados, é normal isso. Você não precisa ir para os Estados Unidos onde o *The New York Times* apoiou o Obama ou para Itália onde o *Corriere della Sera* sempre fez campanha contra o Berlusconi. Basta ir à Argentina. Você compra aquilo que você gosta, seja sabão em pó, seja manteiga, seja mídia, seja revista, seja jornal. Então se você quer

ler um jornal diário ou quer ler uma revista semanal, você compra aquela revista ou aquele jornal com o qual você se identifica pessoalmente, com a sua linha editorial, com tudo que ela fala, com tudo que você pensa, com tudo que estudou ou deixou de estudar. E nós achamos que é sadio a imprensa se posicionar abertamente, o Brasil tem um problema muito sério que é a grande concentração que ele tem dos meios de comunicação na mão de pouca gente. Lá no Sul é a RBS, por exemplo, então você tem grandes conglomerados, são meia dúzia de famílias que têm jornal, revista, rádio, internet, alguns telefonia e agora mídia digital. E você tem na verdade, uma verdade determinada, que te restam pouquíssimas opções. Jornal diário...você tem em São Paulo dois grandes jornais diários, no Rio de Janeiro você tem um só, no Rio Grande do Sul você tem um só, então o que esses jornais diários fazem, eles tentam manter, eles se declaram imparciais. A *Folha [de S. Paulo]* aqui em São Paulo sistematicamente faz isso, se diz um jornal imparcial, e para demonstrar essa imparcialidade, ela tenta equilibrar notícias positivas e negativas aos dois candidatos. Mas isso é impossível de ser feito, porque se você for ao final de um mês, ao final de um período, fazer um levantamento das matérias você vai ver que seja em conteúdo, seja em centimetragem, alguém é privilegiado. E quem é privilegiado é quem se identifica com a linha editorial dos donos dessa publicação. Essa concentração que o Brasil acabou tendo nos meios de comunicação é profundamente nefasta, na televisão você tem um jornal que tem 40%, 45% de audiência e é um terror. Você tem acreditado, quer dizer, se não passou no *Jornal Nacional* não aconteceu, porque é tal a concentração, tal a força que tem esse veículo, já que a televisão é o grande veículo de comunicação apesar do crescimento da internet e vai ser durante muito tempo o grande veículo, o que passa na Rede Globo acaba sendo a verdade. E o público leitor de jornal diário e de revista é uma ínfima minoria da população. Se você calcular uma cidade com 11 milhões de habitantes, o jornal de maior tiragem tem 250 mil exemplares por dia é ridículo. Se você calcular no Brasil a revista de maior tiragem tem 1 milhão, se você juntar as quatro semanais não dá dois. Dois milhões de pessoas por semana que lêem revista é muito pouco. O que mostra exatamente a injustiça social que existe no país, o acesso à informação para a grande massa da população ainda é muito restrito a televisão, rádio, que por outro lado é uma mídia muito pulverizada, mas onde os grandes veículos de comunicação estão presentes.

A *Carta [Capital]* se diferencia de um lado por expor objetivamente suas posições e buscar aprofundamento de conteúdo, e por outro por procurar um público determinado. Nós não estamos disputando público com a *Veja*.

Luciane - Isso permite que vocês tenham mais liberdade na escolha das pautas?

Celso - Com certeza, nós pegamos temas que a gente acompanha com certa regularidade. Agora, por exemplo, essa é a quarta matéria que nós tiramos, e só a *Carta [Capital]* está fazendo isso, uma discussão aprofundada sobre a Copa de 2014 e a relação que a CBF e a FIFA estabeleceram com o Brasil. Nós estamos indo frontalmente, indo para o confronto com a CBF e com a atual administração, a gente acha que é um absurdo o Brasil se curvar do jeito que está se curvando às exigências da FIFA, é um absurdo você ter alguém que vai estar há 21 anos no poder quando tiver a próxima Copa, um grupo de meia dúzia de pessoas que decide tudo. A questão dos estádios que está em discussão é um absurdo, chega um cidadão que é secretário geral da FIFA e ele fala que nós temos que construir aeroportos, portos, rodovias e estádios, nós quem, cara pálida? Com o dinheiro de quem? E os números mostram que a FIFA ganhou dinheiro a rodo na África e o governo da África do Sul vai ficar com um monte de contas para pagar e um monte de elefante branco para carregar porque cumpriu as exigências deles. E o Brasil está exatamente nesse dilema agora, que é se posicionar para não aceitar uma situação como esta. São Paulo, que é o ponto crucial, a FIFA não aceita os planos de reforma que o São Paulo [Futebol Clube] apresentou para o Morumbi, exige a construção de um novo estádio. Mas quem ganha com um novo estádio, essa é a pergunta que tem que fazer. E esse novo estádio é importante para São Paulo? Por que cargas d'água precisa de um estádio para 65 mil pessoas aqui? Aqui tem quatro estádios, o Corinthians que é o clube que mais leva público ao campo de futebol tem uma média de 23 mil pessoas por jogo, por que eu preciso de um estádio com 65 mil pessoas? No Rio Grande do Sul, em que jogos eu tenho 65 mil pessoas? Os grandes clássicos de Brasileirão e os Gre-Nais. Então, a FIFA exige o modelo FIFA e nós vamos lá cumprir e fazer do jeito que eles querem.

Mas todo esse grande parêntese para dizer que a gente encampa grandes temas. Há pouco tempo foi a questão da anistia, temas que são importantes para o país e que são tratados com certa superficialidade pela imprensa, mas que a gente procura aprofundar. Você não vai encontrar nenhuma linha aí sobre o "caso Bruno", por

exemplo, que foi capa de todas as revistas. Talvez você encontre daqui a três semanas uma avaliação do que foi o caso, a repercussão que ele teve na imprensa... O “caso Nardoni”, por exemplo, a gente fez uma matéria, duas semanas depois, uma entrevista que a gente fez com o advogado de defesa da família em que ele dizia o que o moveu a fazer aquela defesa naquele momento. Com outro viés, a gente não fica atrás do sensacionalismo barato nem a pau, e também não faz matérias “investigativas”, que na verdade são grandes matérias encomendadas para fazer combate político e que não têm fundamento, são factóides, não são matérias comprovadas, são matérias de campanha que fazem o jogo de candidatos, aproveitando essa pretensa imparcialidade que uma revista ou um jornal tem.

Luciane - E como vocês selecionam as pautas?

Celso - O ritual é o seguinte: geralmente logo na segunda-feira tem uma conversa do Sérgio Lírio, que é o redator chefe, com o Mino Carta, que é o diretor de redação, eles já vêm com alguma coisa de final de semana, de acompanhamento de jornal, de revista, da mídia em geral, de busca de internet, aí a gente faz toda a segunda-feira uma reunião de pauta, com toda a equipe, em que eles fazem uma sugestão de pauta, os jornalistas discutem, trazem as suas propostas, aí que cada editoria – a gente tem uma editoria de internacional, uma de economia, uma de política e uma de cultura, os editores trazem as suas propostas, é discutido na reunião e é fechada. Aí, a partir da segunda-feira, a gente sai correndo para fazer a revista, a gente faz dois fechamentos, um na quarta-feira e um na quinta. É um ritmo alucinante, algumas das matérias são encomendadas com antecedência, tem matérias mais de aprofundamento são feitas em duas ou três semanas, mas a gente fecha a revista sempre na quinta-feira por volta de meia-noite, vai para a gráfica e aí é um diferencial nosso é que saímos sempre na sexta de manhã, então sexta quando é nove horas da manhã já está nas bancas. Nós antecipamos um pouco o fechamento aqui porque os concorrentes saem geralmente no sábado. Mas como eu te disse, como nossa tiragem não possibilita uma distribuição melhor, chega nas grandes capitais, exceto no Nordeste, mais tarde. Porque uma parte a gente imprime no Nordeste hoje, em Natal. Então a parte de Norte e Nordeste é impresso em Natal na quinta à noite e está conseguindo chegar mais rapidamente. O ideal era fazer o mesmo no Rio Grande do Sul para pegar Santa Catarina também, mas ainda não chegamos lá.

Luciane - E como vocês trabalham com crítica na revista, especialmente na editoria de cultura?

Celso - Isso é uma opção editorial, as nossas jornalistas – nós temos uma equipe de cultura reduzidíssima, tem a Camila [Alam] que é repórter e a Rosane [Pavam] que é editora, que são as fixas, elas ficam a semana inteira em um ritmo alucinante. Elas acompanham lançamentos de livros, vão a cabines para assistir a lançamentos de cinema, acompanham peças de teatro e fazem a agenda de *freelas* que elas encomendam as matérias. A idéia é justamente essa, de fazer crítica, não é só agenda, não é só informar o que vai sair. Porque isso a internet faz, a imprensa diária... Então exige delas um acompanhamento direto dos lançamentos e dos lançamentos de livro também, mas como a equipe é reduzida, os *free-lancers* também trabalham. Você vai ver que em toda edição nossa tem matéria de *free-lancer*.

Luciane - As matérias da Plural são dos *freelas* também?

Celso - São divididas, existem alguns *freelas* que são quase permanentes, o Pedro Alessandro Sanches e o Orlando Margarido, estão sempre escrevendo para a gente, e que o Pedro acompanha música cotidianamente, e que conversam com elas o tempo todo. Vão fazendo sugestões de pauta e determinando o acompanhamento das páginas da cultura.

Luciane - E o que determina o número de páginas da Plural?

Celso - Aí você entra na questão comercial. Se você avaliou a *Carta Capital* percebeu que a nossa área de publicidade é bem menor do que a da *Veja*. Nossas edições mais magrinhas, como essa, tem cerca de 66, 70 páginas. Esse, por exemplo, é um mês crítico para a mídia impressa: é mês de férias, pós Copa do Mundo, teve uma avalanche de publicidade no período de Copa e em um período em que governo federal e governos estaduais não podem anunciar por conta da legislação eleitoral. A conjunção desses fatores faz com que a publicidade na mídia impressa tenha caído nesses meses.

O tamanho da revista está muito ligado a nossa capacidade de venda. Por exemplo, um caderno da revista tem 16 páginas, para a gráfica eu posso imprimir em cadernos de 16. Então, para eu ter mais oito páginas de comercial, tenho que

acrescentar oito de editorial, se tenho 12 de comercial, são quatro de editorial, se eu não tenho nenhuma de comercial, cai o editorial todo e cai o comercial. Essa revista, por exemplo, tem seis, oito páginas só de comercial, é uma das mais fracas que a gente fez desse ponto de vista, mas aí o que acontece, a gente tem uma folga editorial que é cortada na hora do fechamento, toda a segunda à quinta o editor acompanha a evolução do comercial, dá relatórios diários de como está, e a partir da venda ele derruba ou acrescenta matérias. Ele faz uma pauta maior e cai matéria ou entra matéria durante a quinta-feira. Por isso muitas vezes você vai ver menores. Tem algo também a ver com o ritmo da programação cultural, tem momentos em que você tem mais pauta e momentos em que você tem menos pauta, assim como para a política e a economia, mas em geral o que dita é o comercial. A gente não consegue manter um ritmo do comercial que dê tranquilidade para o editorial trabalhar, e eles têm que trabalhar o tempo inteiro casados, ao passo que nós em uma edição boa, uma edição especial nossa, chegamos a cerca de 60 páginas de comercial, é o nosso máximo, nas edições comemorativas de aniversário, comemorando números redondos como foi agora o número 600. Mas isso corresponde ao cotidiano da *Veja*, o semanal da *Veja*, que chega a ter 80 páginas comerciais e 80 editoriais em alguns momentos.

Aí tem outro lado da explicação, porque não conseguimos ter o mesmo comercial: porque nosso público alvo é mais limitado, então em uma agência de propaganda, que é quem define a distribuição de verba, uma agência X que trabalha para um cliente, o cliente quer lançar um produto e dá para essa agência R\$ 1 milhão para o lançamento. Então são 60% de televisão, 10% de rádio, 10% de jornal e 8% de revista. Aí o coordenador de mídia da agência pega essa verba e fala assim “eu tenho tanto para revista, então compro a *Veja*”. Pega um público mais amplo.

Por exemplo, você vai encontrar pouca publicidade em nossa revista de varejo, porque as grandes redes de supermercados, as grandes lojas... Casas Bahia, que é o maior anunciante do país, tá anunciando na *Carta [Capital]* também porque está buscando o público A e B, mudou o perfil... mas até pouco tempo não publicava uma página na *Carta Capital*.

As agências fazem a opção para quem atinge mais, a lei de mercado é essa, então a gente sempre tem que contar com isso no nosso cotidiano. Nós precisamos alavancar, o grosso da edição impressa hoje é a publicidade. Se você for fazer a proporção hoje você está com 70% de publicidade, 20% de assinantes e venda em

banca e 10% de outras fontes e eventos, seminários que a gente realiza, mas o que segura a onda de uma revista é a publicidade. E hoje tem o fenômeno da internet, que é outra conversa, que a publicidade entra completamente pulverizada e em um preço mais barato.

ANEXO B – Entrevista com Rosane Pavam

Entrevista realizada com a editora de cultura de *Carta Capital*, Rosane Pavam. Perguntas formuladas e enviadas por Luciane Costa por meio de correio eletrônico e respondidas no dia cinco de outubro de 2010 pela jornalista.

Luciane - Quais são as principais características da cobertura cultural em *Carta Capital*?

Rosane - O leitor é o norte. A ele oferecemos uma abordagem crítica dos fatos e tendências da vida cultural, esta expressa em seus eventos. Mas um lançamento de livro ou filme não é, *a priori*, notícia na revista. Ele precisa ser interessante e instigante para o leitor a ponto de valer reflexão. Não temos o objetivo da quantidade, mas o da qualidade, da seleção do que nos parece melhor a oferecer como leitura semanal, e mais representativo do mundo da cultura.

Luciane - Que fatores são levados em conta nas escolhas de pauta?

Rosane - O que nos leva a escolher as pautas da semana são critérios jornalísticos. O editor faz opções semanais de abordagem a partir dos fatos da semana (um grande livro lançado, uma feira de arte, um filme a entrar em cartaz, uma decisão do gestor público que resultará em consequência para o mundo do artista, etc.). Qual desses assuntos é mais importante na vida do leitor? Que personagem dentro deles renderá reflexão? A objetividade não existe. Procuramos o assunto a partir do *feeling* do jornalista que faz a revista, de sua discussão dos temas em reunião de pauta. É preciso fazer a cobertura com a profundidade possível, sem perder a clareza e o sabor do texto como horizontes.

Luciane - Que padrões são impostos pela periodicidade do veículo e seu perfil para a cobertura?

Rosane - Os padrões são o da melhor abordagem, do melhor texto a respeito de um fato cultural. Como disse, um filme não é assunto *a priori*, a menos que represente algum aspecto de excelência, que tenha o potencial de falar ao leitor em termos de relevância artística. Por ser semanal, a *Carta [Capital]* contribui para que seu jornalista cerque o aspecto investigativo, reflexivo, do fato escolhido. No jornal diário,

isso só seria possível de ser feito em matérias especiais, que usualmente levam uma semana para acontecer no papel.

Luciane - Quantas são as pessoas envolvidas na editoria de cultura?

Rosane - Na *Carta Capital*, apenas duas. Uma editora e uma repórter. A revista trabalha com colaboradores para áreas específicas.

Luciane - Qual o valor da crítica e do comentário na seção Bravo!? O que a torna diferente de uma 'agenda'?

Rosane - O Bravo não é abrangente como uma agenda. É, por excelência, seletivo dos fatos culturais da semana. O texto sobre o assunto escolhido deve buscar ser, em Bravo, tão relevante quanto em Plural. No texto pequeno também cabe análise. A crítica é essencial. O que diferencia Bravo de uma agenda é a informação hierarquizada.

Luciane - Que tipo de fontes são privilegiadas nas matérias de Plural?

Rosane - Ouvimos quem faz a cultura, seus intérpretes, seus gestores.

Luciane - A que público se volta a cobertura?

Rosane - Ao público da revista, esclarecido, disposto à cumplicidade da análise e da reflexão em torno do fato cultural.

ANEXO C – Albert Camus, outsider inesquecível (27/01/2010)

Plural

Albert Camus, outsider inesquecível

CINQUENTENÁRIO | Recordação de um homem absurdo e de sua morte absurda

POR GIANNI CARTA, DE PARIS

CINQUENTA ANOS atrás morria, num acidente de automóvel, Albert Camus. Naquele dia 4 de janeiro o autor de *O Estrangeiro* acomodara-se no banco dianteiro do Facel Vega 3B, a limusine branca pilotada pelo seu editor, Michel Gallimard. No banco traseiro, Janine e Anne, mulher e filha de Gallimard, participavam da conversa animada. Segundo testemunho de Janine (Camus morreu no acidente e Gallimard uma semana mais tarde), os quatro debatiam com humor e gargalhadas assuntos um tanto mórbidos: a morte, a utilidade ou inutilidade de possuir um seguro de vida, embalsamentos...

Camus, então com 46 anos, estava animado. O filósofo do absurdo é descrito pelos seus biógrafos como um homem enigmático, distante. Mas a vida lhe sorria naquele dia ensolarado. Ele já tinha recebido seu Prêmio Nobel de Literatura. Era celebrado como dramaturgo, ensaísta e jornalista. A vida amorosa ia, à sua maneira, de vento em popa. E uma fortuna considerável lhe dera a possibilidade de

comprar a casa de Lourmarin, na Provença. Ademais, Camus lidava estoicamente com sua tuberculose crônica.

Mas talvez mais importante para Camus naquela estreita estrada entre Lyon e Paris perfilada por imponentes plátanos castanho-avermelhados, era, naquele dia 4 de janeiro de 1960, o conteúdo da pasta que levava no colo: as 144 páginas do manuscrito do *Le Premier Homme*, romance que vinha há tempos remoendo. Estava inacabado, mas o projeto era essencial para Camus. O romance era retorno à sua infância e adolescência na Argélia natal.

Além disso, escrever sobre a Argélia, no fim dos anos 50, tornara-se ainda mais primordial: a guerra de independência naquele País consumia a alma do escritor, que postulava uma democracia que incluísse os muçulmanos: neste contexto, segundo Camus, o problema colonial seria resolvido. Os violentos ataques contra esta posição de quem lutou na Resistência contra o nazismo, foi comunista e jornalista engajado, o deprimiam. Críticos se esqueciam de que ele era de origem francesa por parte de pai (a mãe era de Minorca), havia

estudado em escolas francesas na Argélia e se considerava francês. Além disso, se não se definia pela independência da Argélia escreveu vários artigos criticando as injustiças e brutalidades cometidas pela metrópole contra os nacionalistas argelinos que pediam o fim do sistema colonialista. (*A Guerra da Argélia foi concluída com sua independência em 1962.*)

Debaixo das críticas, Camus optou pelo silêncio. E a vida na Provença, além de a luminosidade semelhante à da Argélia a inspira-lo para escrever *Le Premier Homme*, era uma forma de se afastar das flechadas parisienses. Seu consolo – e alívio – era ter conseguido resgatar, no manuscrito no seu colo, momentos fugazes, como tons da luz do céu da Argélia, odores nas ruas, expressões de homens nos balcões de bares em Argel.

A conversa rolava solta com os Gallimard. O Cadillac corria a 150 quilômetros quando um pneu furou. O condutor perdeu o controle do automóvel, que se chocou contra um plátano. A filha de Camus, Catherine, publicaria *Le Premier Homme* em 1994, pela Gallimard. As cinzas de Camus estão em Lourmarin, onde vive Catherine. Ele se dizia não crente, mas não ateu. Não houve cerimônia religiosa.

“A nostalgia de Deus, sua ausência, seu mutismo o obcecaram e o irritaram”, escreve Alain Vircondelet em *Albert Camus: Fils d’Alger* (Fayard, 383 págs., 19,90 euro). Em *Le Mythe de Sisyphé* (1942), Camus aprofunda sua tese sobre o absurdo: “O absurdo nasce dessa confrontação entre o apelo humano e o silêncio despropositado do mundo”. Essa noção de que o homem vive num mundo no qual ignora sua razão de existir é linha condutora das obras de Camus. De fato, nas linhas iniciais de *O Mito*, Camus escreve: “Julgar se a vida vale ou



Ruptura.
Quando Camus ganhou o Nobel, Sartre e Simone não se conformaram



não vale a pena de ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia”.

Camus, figura absurda por excelência, queria viver. Por uma simples razão, por ele mesmo elaborada: o absurdo cria energia. O homem absurdo, portanto, agarra-se à vida com todas as suas forças. Vive o momento, não o futuro. Faz projetos para dar sentido ao existir. Mas para o homem absurdo, impossível é controlar seu destino, por causa da possibilidade de uma morte absurda.

Em *L'Homme Révolté*, publicado em 1951, Camus aprofunda sua tese sobre a razão de existir: a revolta. Trata-se de uma revolta humanista. Ele a desenvolve baseado na sua postura contra a violência do pós-Guerra: as bombas atômicas, a pena de morte ainda em vigor na França, a brutal repressão na Argélia e as atrocidades cometidas pelo regime de Stalin. Esta foi a gota-d'água para Jean-Paul Sartre, que rompeu com Camus.

A ira do papa do Existencialismo, e de sua neomusa Simone de Beauvoir, cresceu quando Camus venceu o Nobel, que dedicou a um professor argelino. Escreveu Sartre a Camus: “Essa mescla de sofrimento sombrio e essa sua vulnerabilidade sempre o desencorajou a dizer as verdades inteiras... Talvez o senhor tenha sido pobre, mas já não é mais. O senhor é um burguês (...) como eu...”

A pobreza Camus conheceu. Seu pai morreu na Primeira Guerra Mundial antes que ele completasse 1 ano de vida. Catherine, a mãe, era quase muda, surda e anal-

Vivia o momento, não o futuro, mas é impossível controlar o destino

Constatação. “O absurdo nasce do confronto entre o apelo humano e o silêncio despropositado do mundo”

fabeto. Criou Camus e o irmão, na casa de sua própria mãe, mulher autoritária, no minúsculo apartamento sem toailete e água corrente. Ali também moravam os dois irmãos de Catherine, um deles surdo.

Belcourt, o bairro pobre onde a família residia em Argel, contrastava com aqueles de seus colegas de escolas francesas. Camus envergonhava-se de sua pobreza, nunca levou um colega para sua casa. Levava uma vida dupla. Excelente aluno, ávido leitor (Conrad, Joyce, Proust, Nietzsche, Dostoiévski e Tolstói). Enfim, aluno da faculdade de filosofia.

Na Argélia, franceses e árabes residiam

em zonas separadas. Em contraste com a pobreza, a exuberante natureza. O Mediterrâneo era, aos olhos de Camus, tão azul quanto o céu, e o separava da mítica França. Mas quando finalmente mudou-se para a França, em 1940, passou a sentir falta de sua Argélia. “Eu não sou daqui”, repetia em uma Paris de céu cinzento.

A partir daí é a Argélia, não mais a França, que permeia seus pensamentos, e vira seu mito condutor: angústia e solidão persistem do outro lado do Mediterrâneo. Mas é com a mãe que Camus “tem um elo sagrado”, como escreve Vircondelet. Em sua saborosa biografia sobre Camus, José Lenzi conta como quando o filho convidou a mãe para ir viver com ele na Provença, esta lhe lança um olhar terno e levanta os ombros. Essa cumplicidade entre os dois era pontuada por longos silêncios que pareciam valer mais do que palavras. Sobre a mãe, Camus escreveu: “Ela é o que há de mais verdadeiro de tudo o que amei neste mundo”. Ele dedicou *Le Premier Homme* à mulher que não poderia ler seu livro.

Camus, anota Vircondelet, nunca teria sido Camus sem suas contradições, fonte de sua condição de outsider. Talvez por isso sua obra continue sendo imensamente superior à de Sartre. E Nicolas Sarkozy, hábil em atrair esquerdistas para sua esfera conservadora, quer realizar mais uma conquista: levar as cinzas de Camus para o Panthéon. Embora os filhos do escritor, Catherine e Jean, achem que o pai não aprovaria a ideia. ●

ANEXO D – A cena moderna (10/02/2010)

Plural

A cena moderna

CULTURA | Livro, depoimento e um rico acervo agora franqueado recuperam o trabalho teatral que fervilhou no País a partir da atuação de companhias como o TBC

POR ORLANDO MARGARIDO

AS ESTRUTURAS físicas permanecem lá para quem quiser se certificar de que um dia abrigaram entidades definidoras de um contexto teatral excepcional. Mas pouco dizem, por exemplo, do ousado projeto da companhia empreendida por Sandro Polônio e sua mulher e musa Maria della Costa nos anos 50, na sede por eles construída à rua Paim, em São Paulo. Também pertence à esfera da imaginação a preocupação política que não muito longe dali, na rua Teodoro Baíma, ocupou o palco de não mais de 3x4 metros em formato de arena. Há menos lembrança ainda do brilho de outrora na fachada da rua Major Diogo, orgulhosa de ostentar sua referência inovadora nas letras TBC, pois vítima de cupins e de um litígio entre proprietários e governo o prédio priva-se de seu uso primeiro. Esses fantasmas voltam à cena por meio de estudos, depoimentos e da organização de um acervo.

Com intenção de atualidade, a professora e crítica de teatro Tania Brandão registrou em 1995 com o casal Della Costa Polônio uma conversa definitiva, especialmente no caso de Sandro, que morreria pouco depois. Dava início assim ao seu trabalho de reconstrução de um mito, segundo ela mal posicionado na historiografia e agora confrontado em *Uma Empresa e Seus Segredos: Companhia Maria della Costa* (Perspectiva). Ali não estão apenas detalhes da constituição da companhia, desde o germe carioca como Teatro Popular de Arte em 1948 até a dissolução em 1974, ou do pensa-



Desenhos de Gianni Ratto para cenários e figurinos, suas cartas e manuscritos serão oferecidos ao público a partir de março

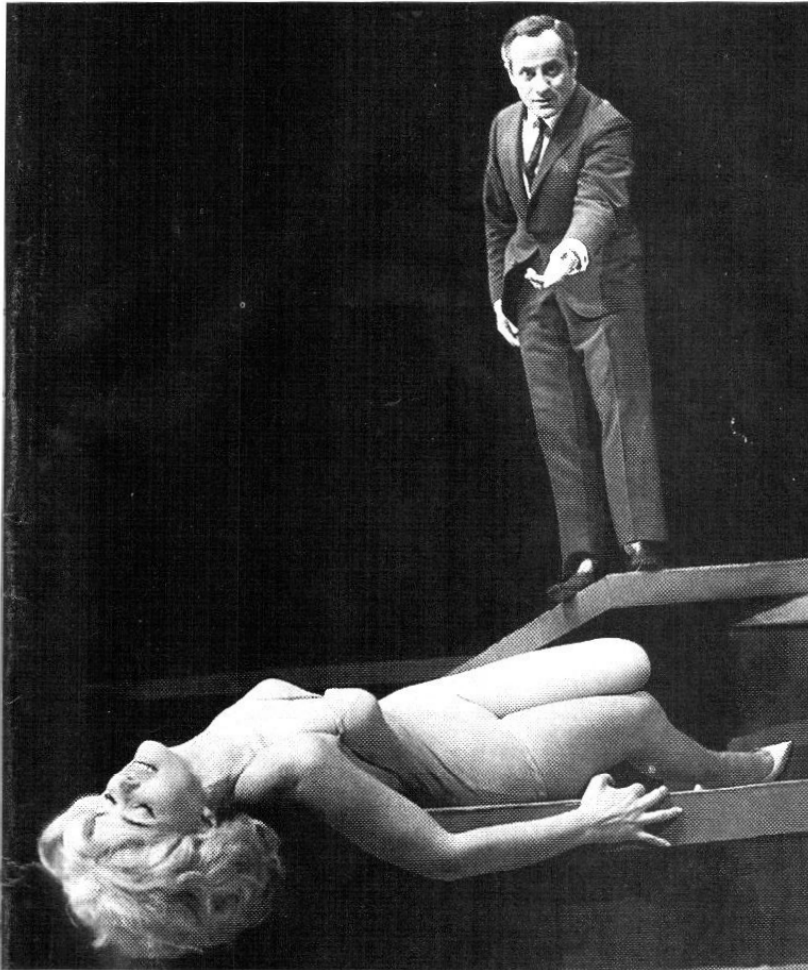
Vida no palco. O cenógrafo e um de seus esboços (acima), Maria Della Costa com Paulo Autran em *Depois da Queda* (ao lado) e Cacilda Becker com Walmor Chagas em *Esperando Godot*, a peça derradeira



mento de seus criadores, mas uma procura pelo ambiente em que foi gerada. Naquela cena teatral, pessoas próximas, quando não as mesmas, forjam a modernidade.

Daí deparar com nomes recorrentes como o do diretor José Renato e seu colega e também cenógrafo Gianni Ratto. O primeiro é fundador do Teatro de Arena, aquele do diminuto palco, contemporâneo a Polônio e Della Costa. Aos 83 anos, Renato depõe sobre sua trajetória e do Arena ao teatrólogo Hersch Basbaum em *Energia Eterna* (Imprensa Oficial). O italiano Gianni Ratto vem ao Brasil a convite de Polônio para se juntar ao time, como diretor.

Cenógrafo do Piccolo Teatro de Milão, Ratto concebe o referencial espetáculo de estreia do teatro da rua Paim, *O Canto da Cotovia*, em 1954, momento em que contemporâneos como os diretores Ruggero Jacobbi e Adolfo Celi já causavam espécie no Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, para onde Ratto acabou cooptado dois anos depois. A carreira de cinco décadas de Ratto, morto em 2005, pode ser verificada no instituto com seu nome que se abre ao público, para consultas mediante agendamento, a partir de março em São Paulo.



REPRODUÇÃO DO LIVRO JÁ NA EMPRESA E SEUS SEGREDOS: COMPANHIA MARIA DELLA COSTA



ANDRÉ VOZ/AF

O material, ainda não contabilizado em seu total, tamanha a variedade, mostra-se mais raro por Ratto nunca lhe ter dado a atenção devida. “Para ele, a cenografia só tinha razão de ser durante o espetáculo”, justifica a viúva Vaner Ratto. Foi ela quem primeiro organizou o “porão” do casal e recolheu desenhos de figurinos, fotos e programas de espetáculos, recortes de jornais e revistas, além de textos teatrais, correspondências e manuscritos. Um lote pertencente apenas ao acervo pessoal de Ratto, em sua fase brasileira, e testemunha dos projetos constantes, a exemplo do diretor Flávio Rangel, de quem foi fiel cenógrafo.

Em 1959, novato com experiências no TBC, Rangel foi convocado por Polônio para dirigir *Gimba, o Presidente dos Valentos*. Esta montagem só ocorreu no Teatro Maria della Costa porque o texto de Gianfrancesco Guarnieri, com 42 atores, jamais caberia naquele palco 3x4 do Arena, grupo ao qual o autor estava ligado. Dessa forma consagrava-se uma união insuspeita entre a escola formal de encenações com técnica apurada e a informalidade engajada de jovens idealistas, muitos comunistas, que faziam da Teodoro Baima endereço do texto nacional. “Foi bastante fácil a aproximação com o Arena, mais do que com o TBC. O Teatro Paulista de Arte (depois *Maria della Costa, o TMDC*) era um patinho feio, portanto, tinha tudo para se aproximar dos rebeldes”, diz Tania Brandão.

À altura de *Gimba*, completavam a cúpula do Arena o autor e diretor Augusto Boal e o ator e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho. Este e Guarnieri haviam fundado, em 1955, o Teatro Paulista de Estudantes, que se fundiu ao Arena. Foram incorporados por José Renato para dar novo rumo ao seu projeto, e no limite a iniciativa evitou o fim do grupo com a montagem de *Eles não Usam Black-Tie*. A guinada bem-sucedida significaria a sucessão do diretor pelo trio.

Um eixo triangular desse efusivo cenário teatral dos anos 50 começa a se confirmar com a volta de Flávio Rangel para o TBC, agora como diretor artístico consagrado por *Gimba*. Ruggero Jacobbi transitou entre o grupo de Franco Zampari e o de Polônio. Da mesma forma o polonês Ziembski, oriundo do grupo amador carioca Os Comediantes. Mesmo Maria della Costa fez parceria com o TBC, ainda que única, ao estrelar *Ralé*, de Gorki.

Tania Brandão ressalta o predicado de precedência de uma e outra companhia

Plural Cultura

na largada para a modernização. Os poucos meses a separar a fundação do Teatro Popular de Arte (TPA), futuro Maria della Costa, em abril de 1948, da abertura do TBC em outubro do mesmo ano, concederiam a honraria ao primeiro. "A estreia em outubro do TBC significou a inauguração de um edifício que poderia abrigar os jovens amadores. Quando o primeiro diretor artístico chegou a São Paulo e foi contratado, no início de 1949, o TPA estava fazendo sua primeira temporada paulista", escreve. Para ela, o TPA "galvanizou o modelo básico para a profissionalização do teatro brasileiro moderno, através do recurso ao diretor estrangeiro e à alternância de peças 'de bilheteria' e 'culturais'".

O paulistano nascido Alexandre Poloni teria o primeiro olhar empresarial sobre o palco brasileiro. "Ele aprendeu com a tia, a atriz Itália Fausta, os procedimentos do teatro antigo, a controlar a bilheteria, a 'mambembar'. É um nome injustificado." Para Tania, a companhia projeta a figura do diretor, que se torna epicentro do espetáculo e atua em montagens contínuas. Lança também novos talentos nos diversos fazeres teatrais. "Para manter o grupo, naquele período em muito dependente da venda de ingressos, Polônio descobriu o 'sucesso de escândalo', peças que provocavam *frisson* pelo tema."

Hoje, os novos conjuntos adotam cooperativas e fomentos. "Até os anos 90, ainda era possível sobreviver da bilheteria", afirma Eduardo Tolentino de Araujo, líder do grupo Tapa. "Mas a partir daí tudo empobreceu, a classe média, o nível educacional e de informação..." O Tapa surgiu em 1979 no Rio e sete anos depois migrou para São Paulo com um modelo de repertório baseado na figura do ator e na qualidade artística, e ocupou o Teatro Aliança Francesa. Hoje inexistente sede fixa. "Não é fundamental, pois o público nos segue." Não foi o mesmo raciocínio do alternativo Os Fofos Encenam, com espaço alugado na Bela Vista, em São Paulo. Ali representam textos de raízes nacionais. "Isso nos deu uma unidade", diz o diretor Newton Moreno.

Para os anos 50, ver crescer uma sala moderna destinada ao teatro, diferente do prédio alugado e adaptado do TBC, foi decisivo. No TMDC foram representados pela primeira vez no País Sartre (*A Prostituta Respeitosa*, 1948), Brecht (*A Alma Boa de Set-suan*, 1958) e Jorge Andrade (*A Moratória*, 1955), os tais sucessos de escândalo. O TBC levaria pela primeira vez



à cena outro Sartre ousado, *Entre Quatro Paredes* (1950), além de firmar a carreira de atores como Tônia Carre-

ro e Paulo Autran. Portanto, este não seria um aspecto determinante do modelo precursor de uma ou outra empresa. "Isso não é uma disputa como numa corrida", avalia o crítico Alberto Guzik, autor de *TBC - Crônica de um Sonho*. "Todos ali deram sua contribuição à renovação do teatro, foi um movimento articulado." Movimento a que aderiram, com brilho incomum, talentos como o de Cilda Becker, morta aos 48 anos, em 1969, depois de sofrer derrame durante encenação de *Esperando Godot*.

Enquanto Tania contabiliza 42 peças encenadas nos 26 anos da empreitada de Polônio, Guzik registra que o endereço da Major Diogo levou ao palco, até 1964, 144 obras. "Seu feito de repertório eclético até a extravagância é uma experiência irrepetível no Brasil, nessa intensidade", escreveu. E antes de fecharem as portas, ambos os grupos se constituíram cúmplices nas dissidências que originaram. Se a companhia formada por Tônia, pelo diretor Adolfo Celi e por Autran – a célebre Tônia-Celi-Autran – parte formalmente do TBC em

O grande grupo.

O Arena celebra sua fundação em 1955 (acima). E Tônia Carreiro com Autran no ousado *Huis Clos*



1956, o chamado Teatro dos Sete, lançado três anos mais tarde, não seria objeto de mesma certeza, aponta Tania. Ela prefere reivindicar o grupo para o TMDC por ter entre as lideranças Ratto e Sérgio Britto.

São distinções que revigoram a memória do combativo cenário teatral brasileiro, ainda que só às vezes se relacione à prática atual. "Embora não de modo político, engajado, vejo ligação na nossa linha de pesquisa com o Arena, no sentido da preocupação com o ator brasileiro", diz Moreno. Modernizar talvez não seja mais a palavra de ordem. "O ideal estético e o aperfeiçoamento da linguagem cênica daquelas companhias eram integradas ao momento", afirma Alberto Guzik. "O Brasil é outro e a diversidade de grupos não aponta mais um caminho único." ●

ANEXO E – O paradoxo burguês (10/02/2010)

Plural

O paradoxo burguês

HISTÓRIA | Livro mostra como a polidez evoluiu de exigência de uma classe em ascensão à primeira entre as virtudes

POR ELIAS THOMÉ SALIBA

NA HISTÓRIA das sociedades, leis e normas estão encaixadas numa cidadela maior, batizada com uma palavra muito falada, pouco entendida e ainda menos praticada, a ética. Mas existe uma história daquelas regras sociais furtivas que se originaram do convívio cotidiano e, mesmo não codificadas em leis e regulamentos, formaram uma pequena ética, ou seja, uma etiqueta. É o que afirma o historiador e professor de Direito da Universidade de Paris Frédéric Rouvillois em *A História da Polidez, de 1789 aos Nossos Dias* (Grua, 544 págs., R\$ 69), uma ampla sondagem das mudanças e variações nas regras de etiqueta, incluindo costumes, modos, boas maneiras e rituais de *savoir vivre*.

Não é uma história fácil de fazer, já que as fontes são limitadas. Na ausência de regras escritas, Rouvillois colecionou centenas de manuais de decoro e livros de etiqueta publicados, em sua maioria, após a Revolução Francesa. Isto porque o radicalismo dos protagonistas de 1789 representou o mais profundo golpe na polidez aristocrática do Antigo Regime. “Não há mais senhores, apenas cidadãos”, proclamaram os mais radicais entre os revolucionários republicanos. É um período curto, no qual os modos elegantes passam a ser malvistas e há a tentativa de proibir até mesmo o tratamento por *vós*, já que todos seriam iguais e deveriam tratar-se por *tu*.

O revolucionário Robespierre, que pessoalmente não apreciava grosserias gratuitas, foi o mentor de uma onda do “civicamente correto” e de uma antipolidez jacobina, iniciando obsessiva caça às palavras interditas na fase mais ra-

dical da Revolução. Os tratamentos por “senhor” ou “madame”, tidos como resíduos do feudalismo, foram obrigatoriamente substituídos por “cidadão” ou “cidadã”. Gerlet, no seu *Pensamentos Republicanos Destinado a Todos os Dias do Ano, para Uso das Crianças*, de 1794, propôs a extinção de termos como “lacaio” ou “doméstico”, substituindo-os por “homens ou mulheres de confiança”, aqueles que “o destino ordenou servir a seus iguais”. Foi um momento de crise do sa-

voir vivre e refluxo da polidez, que durou até a ascensão de Napoleão Bonaparte, quando a burguesia iniciou uma reação a esta “antipolidez jacobina”. Embora não seja homogêneo, esse período, que se estende até a Primeira Guerra Mundial, pode ser considerado a idade de ouro da polidez burguesa.

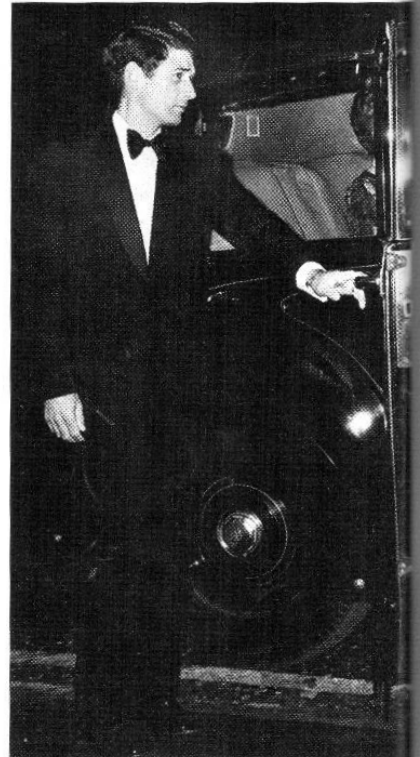
A polidez tem um campo de aplicação determinado e diz respeito a apenas uma parcela da população. Esta população, durante o século XIX, é a burguesia. Como definiu Honoré de Balzac em *Palavras da Moda*, de 1830: “Agora que nossos costumes tendem a nivelar tudo, agora que um amanuense de doze centavos pode levar vantagem sobre um marquês, só as nuances permitirão às pessoas reconhecerem-se, como é devido, no meio da multidão”.

A definição balzaquiana dá o tom para a idade de ouro da polidez burguesa. É desta época o surgimento de práticas como a recepção com data prefixada, o anúncio da visita por meio de cartões, o uso das luvas, dos chapéus e dos leques, as regras para a troca de correspondência e os inúmeros hábitos que cercam



OLIVIER FRUROT

Pioneiro. O autor Rouvillois, que colecionou manuais de decoro para realizar sua pesquisa



momentos cruciais da vida (como o batismo, as núpcias e o luto) envolvidos por fortes rituais. Já o *shake hand* à inglesa, o beija-mão e a “curvatura com o cotovelo esquerdo à altura da cabeça” teriam se disseminado na Era Vitoriana. Não se sabe muito bem a origem deste último cumprimento contorcionista, embora se atribua sua difusão a um furúnculo na axila direita da rainha Vitória. Ignorando a causa inédita, a sociedade logo o adotou e o esnobismo fez o resto.

Datam desta época também aquelas regras cuja observância atendia a um obsessivo desejo de diferenciação de classe social, como aquela que, em 1840, proibia que pessoas bem-educadas comessem ervilhas ou azeitonas com a ponta da faca. A obsessão pelo decoro invade até mesmo o campo da injúria e da ofensa pessoal com a proliferação do duelo, o paradoxo hiperbólico das boas maneiras. Rouvillois revela que ele só desaparece depois da Guerra de 1914. A melhor justificativa é de um testemunho da época: “Não temos mais o direito de sentir prazer em simular a morte ou zombar da sacralidade do combate”.

Na crise social do período entreguerras, a antipolidez volta a ganhar força com a ascensão dos regimes fascistas. O ditador Mussolini condenava a regra tradicional do uso do pronome *Lei* – na língua italiana – como expressão de cortesia em relação à pessoa a qual nos dirigimos. “O *Lei* é burguês e esnobe”, proclamam os cartazes fascistas, “é melhor substituí-lo por *tu* ou pelo *vós* quando se dirige a um superior”. Do mesmo modo os fascistas são incitados a substituir o aperto de mão, estrangeiro e burguês, pela saudação romana, braço e mão estendidos, tida como mais viril e nacional. Mas, tal como aquela antirregra reivindicada por Robespierre e os jacobinos em 1789, poucos aderem a tal costume. Se intelectuais como Marinetti e Elsa Morante acatam a nova regra com afetado entusiasmo, a população parece apática.

“Duas coisas a burguesia nos legou, e não podemos dispensá-las: o bom gosto e as boas maneiras”. Esta frase de Lenin prenunciava o traço mais saliente da história da polidez no século XX: a disseminação de algumas das regras mínimas de etiqueta para a maior parte das sociedades ocidentais e a acentuada decadência

das regras oitocentistas de civilidade. Um dos principais responsáveis por esta queda foi o automóvel. “O homem cortês e correto, que não faria mal a uma mosca, torna-se irritado e mal-educado, quase um criminoso, em seu carro”, advertia Maurice Dekobra no seu *Manual da Polidez para o Chauffeur*, publicado em 1948.

Após a década de 1990, Rouvillois diagnostica uma nova tomada de consciência da importância das regras de polidez, com a globalização de certas práticas e a aparição de novas formas de decoro, entre elas a “netiqueta”, termo criado por Virginia Shea em 1994. A recomendação de Shea aos internautas era única e já refletia a extrema simplificação que nossa época faz das regras da polidez: “Antes de enviar uma mensagem, é preciso se perguntar: eu diria a mesma coisa se a pessoa estivesse na minha frente?”

Nesse livro pioneiro, Rouvillois mostra que há muito a pesquisar em torno de um tema julgado menor. A polidez tem história e faz parte das entrelinhas da vida social. Embora seja a mais discutível das virtudes, tornou-se a porta de entrada para as demais. ●



“Duas coisas a burguesia nos legou, e não podemos dispensá-las: o bom gosto e as boas maneiras.” A frase é do camarada Lenin

Ladies first. Nos anos 70, James Beaton abre a porta para a princesa Anne passar. Vão-se quatro décadas e o polido Obama puxa a cadeira para sua Michelle

SAUL LOEB/AFP/GETTY IMAGES

ANEXO F – Liberdade sem preço (03/03/2010)

Plural

Liberdade sem preço

CINEMA | Em seus novos filmes, os diretores Martin Scorsese e Roman Polanski mostram que o privilégio de escolher os próprios assuntos tem duas faces

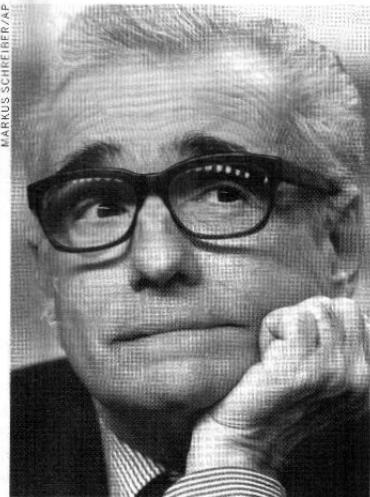
POR ORLANDO MARGARIDO, DE BERLIM

E MAPENAS 48 horas na metade do mês de fevereiro, dois casos exemplares nas telas mostraram o quanto as circunstâncias fazem a diferença no cinema. Aconteceu nos primeiros dias da 60ª edição da Berlinale, o Festival de Cinema de Berlim, quando dois nomes que reconhecidamente conquistaram o privilégio de fazer o que bem entendem atrás das câmeras exerceram tal direito com resultados diferentes. Na ordem de exibição, primeiro chegou *O Escritor Fantasma*, o filme de Roman Polanski, sem a presença do diretor, como se sabe detido em seu chalé na Suíça em regime domiciliar. Para compensar, quem sabe, a falta do momento estelar do cineasta franco-polonês, veio, no dia seguinte, um céu de estrelas pronto para os holofotes. Com Martin Scorsese à frente, surgiram seu atual predileto Leonardo DiCaprio, Ben Kingsley e Michelle Williams, prontos para trocar elogios e demonstrar uma feliz união em torno de *Ilha do Medo*. Um encontro sem dúvida providencial que nos permite tirar uma lição da condição desses cineastas acima de qualquer suspeita.

Um indício evidente, mas não justificável de todo, é o impacto que ambas as obras e seus realizadores causaram no evento. Enquanto o filme de Polanski respondeu na tela a que veio, sem depender necessariamente da presença de seu autor, o novo Scorsese recorreu ao efeito midiático e à conhecida verve cinéfila do diretor para se impor. Verdade que este corria fora da competição, como geralmente cabe aos que alcançaram o mérito



MICHEL ELLER/AP



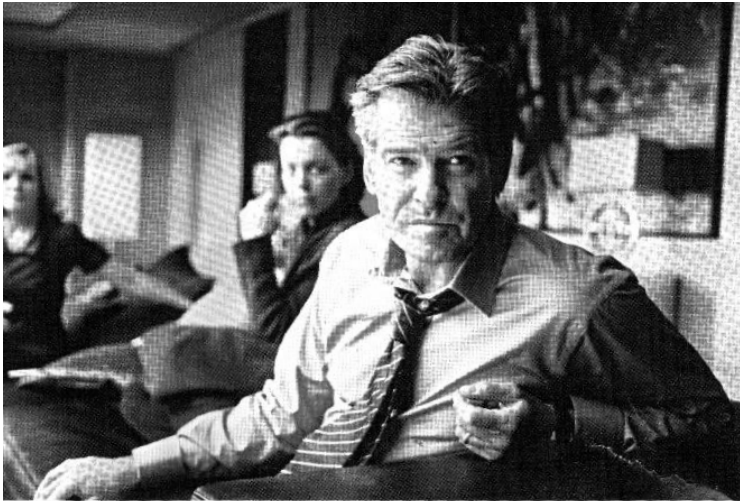
MARKUS SCHREIBER/AP

Os dois cineastas representam a arte do seu passado. Mas hoje Scorsese corresponde mal à reverência dos fãs

Intocáveis. Polanski (esq.), que levou prêmio pela direção de *O Escritor Fantasma* (na página seguinte, no alto), e Scorsese, sob o fretil de *Ilha do Medo*

da maestria. Presente em concurso, *O Escritor Fantasma* sinalizava a intenção da comissão seletiva da Berlinale, depois confirmada com o Urso de Prata de melhor direção, de um desagravo ao encarceramento do realizador. Difícil não fazer a correspondência de um prêmio político, mas há qualidades suficientes no filme para que se justifique por si só.

Não é essa a situação de Scorsese. Sua aparição festejada em Berlim, com entrevistas concorridas e o tapete vermelho que mais frisson provocou, tem no elenco boa parte da razão. Ao cineasta coube discutir cinema, tema no qual é um entendido emérito. Afinal, temos um nome fundador do cinema moderno americano, ao lado de John Cassavetes e Francis Ford



i, por exemplo, realizador dos reis *Taxi Driver* e *Touro Indomável*, o velho dos 70 anos tateia nas mais diversas experiências em busca de um filhinho da independência de e do flerte com o grande público. Portanto, elegeu uma face irregular de expressão para ser o símbolo de a quarta parceria com o diretor, tentativa de resgatar um frescor gráfico de fonte geracional. Na entre bons companheiros dis- de coletiva de imprensa em Beronheceram-se influentes um ao om o ator reverenciando o mentor Marty ao lembrar sessões de seus os filmes antes de conhecê-lo. ese, por sua vez, diz não imagi-

nar outra face nos últimos anos para seus heróis culpados e em busca de redenção. Escalou DiCaprio para *Gangues de Nova York*, *O Aviador*, *Os Infiltrados* e agora como o investigador federal Teddy Daniels, que segue para a sombria ilha do título, base de um manicômio onde busca pistas do desaparecimento de uma paciente. Conta com um companheiro para a tarefa, interpretado por Mark Ruffalo. A afinidade entre os atores e DiCaprio dá o tom certo, por vezes de profundo desespero, o que evita a total nulidade do personagem. O intrigante, como se verá a partir de 12 de março, quando o filme estreia no País, é que cabe mais a Scorsese a falta de força dessa adaptação do livro de Dennis Lehane (*Paciente 67*). Mistério opaco, didatismo na explicação

das pistas desvendadas uma a uma e um gosto por lançar infinitas armadilhas ao espectador são algumas ocorrências que banalizam *Ilha do Medo*. Mais compatíveis, por certo, a certo cinema contemporâneo de *thriller* e não a um trabalho de complexas relações do homem com seu destino a que nos habituou Scorsese.

Verdade que ele pisa aqui no gênero com o qual é menos acostumado. Embora com ambições psicológicas, o novo filme tem aquele tom dos suspense *noir* dos anos 50 e 60 vistos avidamente pelo garoto Marty na Nova York em que crescia. Talvez seja possível aproximá-lo, numa curiosa coincidência de títulos, da refilmagem *Cabo do Medo*, de 1991. Mas aqui temos outro tipo de mente doentia do que nos fala o livro de Lehane, e nesse sentido é interessante a relação feita entre os pacientes da instituição e quem os trata, numa época em que estavam em voga recursos dessa medicina como a lobotomia. É o próprio Scorsese, no entanto, que dá as pistas da origem do seu interesse pela história e a linguagem escolhida para a versão cinematográfica. “O filme representa os meus anos 50. Era o período americano da Guerra Fria, da paranoia, quando havia medo e insegurança”, diz, reafirmando que experimentou tudo isso bem de perto e também no cinema.

O diretor aponta para uma lista infinita de influências que vão do horror de baixo orçamento dos filmes de zumbis à tradição de mestres como John Ford, Orson Welles e William Wyler. Há uma evocação explícita de *Vampiro de Almas*, clássico B de Don Siegel de 1956. Ainda

Plural Cinema

atribui elementos de inspiração a Nicholas Ray, especialmente *Delírio de Loucura*, do mesmo ano, e um pacote com *Laura*, *Fuga do Passado*, *Crossfire* e o documentário *Let There Be Light*, de John Huston. Não por acaso, exibiu esses cinco últimos títulos ao elenco para conseguir se fazer entender. Uma lição superior de cinefilia, sem dúvida, mas de menos aplicação prática do que poderia se supor de um mestre que não denota o talento de outrora.

Dessa forma, é irônico que tal conjuntura se estabeleça com mais propriedade e conhecimento em *O Escritor Fantasma*, baseado em romance de Robert Harris. Temos aqui a atmosfera opressiva que Scorsese busca em seu filme por truques por vezes medíocres e Polanski conquista com a desenvoltura das experiências com *O Inquilino*, por exemplo. Assim como naquele título de 1976, a situação entre o real e o delírio é vista pelos olhos do protagonista, o homem errado no lugar errado. Personagem sem nome no filme, ele é contratado para finalizar as memórias do ex-premier britânico (Pierce Brosnan), depois que o escritor anterior aparece morto. Aos poucos enreda-se numa trama entre o mistério da morte e o envolvimento do político, agora retirado em sua casa num balneário exclusivo americano, com um escândalo de acusação por violar direitos humanos durante a Guerra do Iraque.

Ao demonstrar fardo para uma situação de lances atuais e exímia habilidade no ritmo da trama, Polanski ganhou mesmo o beneplácito da coincidência, antes que sua prisão fosse decretada no ano passado. Na trama, o primeiro-ministro, ante a pressão dos problemas, diz que desejaria fazer uma viagem. Sua equipe de advogados, no entanto, o aconselha ir para um país que não mantenha acordo de extradição. Involuntário, quem sabe, o chiste remete à situação do próprio cineasta, exigido pelos Estados Unidos para julgamento por pedofilia. Mas há mais coerência em imaginar um humor negro casual, na medida em que o realizador deu as últimas ordens para montagem e finalização de seu filme por *courrier*, como lembraram seus produtores em Berlim.

Se a referência cinematográfica recai sobre si mesmo, pois não consta que Polanski tenha o apetite insaciável do colega pelo cinema do passado, este realizador consegue com recursos semelhantes a *Ilha do Medo* consumir a apreensão do



Enquanto Scorsese tenta resgatar seu frescor na figura de DiCaprio, Polanski aposta em velhas e garantidas fórmulas

Dois caminhos. DiCaprio em *Ilha do Medo*, (no alto), e Kim Catrall com Ewan McGregor no premiado filme de Polanski

espectador. Seu cenário também é cinza e desolador, e a princípio estamos numa praia frequentada pelos Estados Unidos da tradição e dinheiro. O protagonista, embora no início contrafeito, representa apenas um homem comum que enxerga a possibilidade de angariar sua primeira fortuna por um trabalho e não hesita em cair fora dele quando a situação se mos-

tra insustentável. Mas a ideia de não conseguir pelas circunstâncias faz a trama derivar para a investigação inesperada.

Como comprova o final, talvez não surpreendente para quem conhece os truques do diretor, Polanski tem-se reservado o direito de testar velhas fórmulas que já lhe foram gratas (*Chinatown*) ou nem tanto (*Busca Frenética*) com a precaução dos sábios com a idade. Antes de envolver neste projeto, cancelou outros dois devido à magnitude da produção, sendo o mais comentado a adaptação da saga histórica *Pompeia*. Scorsese não parece dar sinais da mesma consciência. Um dos factoides disparados pela imprensa em Berlim dava conta de um encontro do cineasta americano com seu colega dinamarquês Lars Von Trier em que este lhe teria proposto uma refilmagem de *Taxi Driver*. O próprio Scorsese dirigiria, mas baseado em algumas regras misturando ficção e documentário testado por Trier no filme *Five Obstructions*, de 2003, em parceria com Jorgen Leth. Nada confirmado pelos protagonistas, exceto o encontro e a certeza de que Scorsese continuará a trilhar caminhos que podem amedrontar sua fiel audiência. ●

ANEXO G – O jeito é “politicar” a música brasileira (14/04/2010)

Plural

O jeito é “politicar” a música brasileira

PROTAGONISTA | Tom Zé lança disco, faz show e, apesar de contestador, rejeita o engajamento

POR PEDRO ALEXANDRE SANCHES

A MÚSICA BRASILEIRA é pródiga em histórias sobre músicos presos pela ditadura, e Tom Zé não foge à regra. Em entrevista inserida no novo DVD *O Pirulito da Ciência* (Biscoito Fino), o compositor e cantor baiano toca no assunto. Suas lembranças são pouco traumáticas e nada glamorosas. A primeira prisão aconteceu em 1972, pelo fato de o artista manter contato com um italiano que queria editar suas músicas no país natal e acabou preso por suspeita de contrabando de armas (segundo Tom Zé, o amigo só contrabandeava pedras semipreciosas – daquelas vendidas na praça da República). “Quem me prendeu, graças a Deus, foi a Polícia Federal, que naquele tempo não prendia bandido, prendia artista”, ele graceja. “Fui preso no Fundão do Dops, mas, como não sou de contar folclore... A pessoa conta logo que toma porrada, que vai para o pau de arara... Eu não vi nada disso.”

Sua grande apreensão, na ocasião, dizia menos respeito a ele próprio que a duas de suas irmãs, Estela e Lúcia. “Meu tempo de universitário de esquerda foi mais mole. Elas vieram depois e já pegaram o tempo em que se assaltava banco. Meu maior medo, na prisão, era de que pedissem satisfação de minhas irmãs. Elas estavam no Chile, com Geraldo Vandré, hospedadas pelo presidente, como chama? Allende. Quando Allende caiu, elas, e no rolo também o Vandré, foram parar na França”, diz.

O interrogatório a que se submeteu foi peculiar. “O agente me fez a primeira pergunta: ‘Silvio Santos é um



“Quem me levou na ditadura foi a Polícia Federal, que naquele tempo não prendia bandido, só artista. Não levei porrada. E, pelo que ouvi contar, sei quem denunciou”

De esquerda, na boa.
Tom Zé durante show de 1969, em São Paulo e, hoje, em seu apartamento paulistano

cara legal?’ Pô, aonde vai parar isso? ‘É, legal.’ ‘E Hebe?’ ‘É, também.’ Foi meu interrogatório”, ri. “Mandaram pedir informação à Bahia, fiquei uma semana preso esperando chegar a informação por telégrafo. A Bahia não tinha informação minha, e olha que eu tinha sido o único funcionário assalariado do Partido Comunista no CPC (Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes).”

A segunda experiência ocorreu em prisão comum. “Na Polícia Federal não foi uma prisão tão traumática. Na comum foi, mas não conto a ninguém o que aconteceu lá dentro. Logo na entrada vi coisa feia como o diabo.” O motivo da prisão, dessa vez, estava ligado aos “bons costumes”. “Acharam um pitombo de maconha dentro da minha frásqueira de viagem. Nunca fumei maconha, tenho asma. O cigarro foi parar lá sem eu fumar”, explica o artista.

O episódio descortinou, para ele, traços do relacionamento clandestino entre a polícia da ditadura e a classe artística: “Entraram na minha casa com permissão do juiz, algum artista que foi preso antes de mim me denunciou. Era uma corrente de Santo Antônio, foi esse meu terror. Só poderia sair se denunciasse alguém”.

Não quer dizer, mas afirma saber, sem certeza absoluta, quem o denunciou: “Pelo que tinha ouvido contar e pelas pessoas que tinham sido presas recentemente, decifrei quem foi. Deve ter pensado: ‘Esse aí é um babaca, nego vai chegar na casa dele e não vai achar nada’.” Afirma que foi resgatado por interferência de *O Estado de S. Paulo*, sem precisar prosseguir a corrente.

Guarda lembranças boas de personagens secundários das duas epopeias. “Os humildes se juntam com os pobres, não é?” No Dops, dois carcereiros avisaram aonde ele estava à esposa, Neusa. Da prisão comum, conta esta história: “O investigador mandou chamar o zelador do meu prédio, olha a coragem do Chico da Paraíba. Ele disse: ‘O senhor me chamou, me mostrou um cigarro e disse que achou dentro da frásqueira dele, mas eu não vi o senhor achar o cigarro’”.

Aos 73 anos, Tom Zé se classifica entre os artistas brasileiros mais preocupados em politizar a música, como atestam no DVD retrospectivo números



Companheiro Bush, *Classe Ope-*
e Politicar, ou ainda temas sem-
cluídos em shows como os que
o Sesc Pompeia entre 9 e 11 de
como *O PIB da PIB (Prostituir)*,
prostituição infantil. Ainda as-
ejeita os rótulos de “engajado”
ntor de protesto”. Parece ter em

mente o protesto ortodoxo de Geraldo
Vandré e outros, questionado por seu
grupo, que viria a arquitetar a Tropi-
cália a partir de 1967.

“Música de protesto é um método je-
suítico, como o que (o educador) Paulo
Freire chama de ‘hospedar o opressor’.
Eu faço *Classe Operária* como se fosse

o opressor hospedado no cantor”, ex-
plica, em referência aos versos: *sobe no*
palco o cantor engajado Tom Zé/ que vai
defender a classe operária, salvar a classe
operária e dizer o que é bom para a classe
operária/ nenhum operário foi consulta-
do/ não há nenhum operário no palco,
talvez nem mesmo na plateia/ mas Tom
Zé sabe o que é bom para os operários.

Por aversão ao protesto tradicional,
deprecia a contestação que pratica: “O
tipo de coisa inócua que faço diverte
pessoas que, no dia seguinte, vão traba-
lhar nas multinacionais”. Justifica-se:
“Não tiro quem está no sinal de trânsito,
eu tenho um limite. Só sei trabalhar
num setor em que, quando a sociedade
baixa a guarda e mostra sua verdadeira
fisionomia, desonesta, tenho rapidez
de fotografar e botar em texto, em can-
ção”. Sem querer, ele define nas poucas
palavras a combustão tropicalista que
redundou em prisões, repressões, exí-
lios e sucessos vividos de modo menos
luminoso por ele que por seus pares.

Em 9 de dezembro de 1968, Tom Zé
venceu o festival de música da Record
com *São, São Paulo, Meu Amor*, entre
versos como: *salvai-nos por caridade/*
pecadoras invadiram/ todo o centro da
cidade/ armadas de ruje e batom/ dan-
do vivas ao bom humor/ num atentado
contra o pudor/ a família protegida/ o
palavrão reprimido (o termo original
na letra era “prostitutas”, censurado).
Dois dias depois, em 11 de dezembro, a
Câmara Federal negou ao ministro da
Justiça uma autorização para proces-
sar o deputado Márcio Moreira Alves,
por conta de um discurso proferido
dois meses antes, do qual Tom Zé diz
se lembrar: “Isso é sensacional, ele di-
zia: ‘as mulheres dos militares não de-
vem dormir mais com eles enquanto as
Forças Armadas estiverem cometendo
esse tipo de violência pública’. A terri-
bilidade do discurso dele foi invocar as
mulheres dos militares”.

Em 13 de dezembro, quatro dias após
a vitória de *São, São Paulo* e dois dias de-
pois da recusa à punição do deputado,
foi decretado o Ato Institucional nº 5. E
a revolução comportamental proposta
pela Tropicália, interrompida. Tom Zé
ficou por aí, indisposto com os outros
tropicalistas, sem fazer o sucesso que,
como eles, também mereceria, e sendo
preso por motivos banais. ●

ANEXO H – Um descobridor do Brasil (05/05/2010)

Plural

Um descobridor do Brasil

RESGATE | Documentários do Projeto Farkas são reunidos em caixa de DVDs

POR ORLANDO MARGARIDO

RELIGIÃO, POLÍTICA e futebol funcionam como analgésico, cada um se entende melhor com o outro, diz Mestre Noza para a câmera de Geraldo Sarno, enquanto dá feições de Padre Cícero a mais uma estatueta de madeira com seu canivete. O artesão cearense incrédulo da alma, do céu e do inferno é personagem deste documentário de 1970 e bem pode representar as descobertas apresentadas a um Brasil que até então se desconhecía. Até então porque um estrangeiro de pátria, brasileiro de coração, decidiu que assim não poderia mais ser.

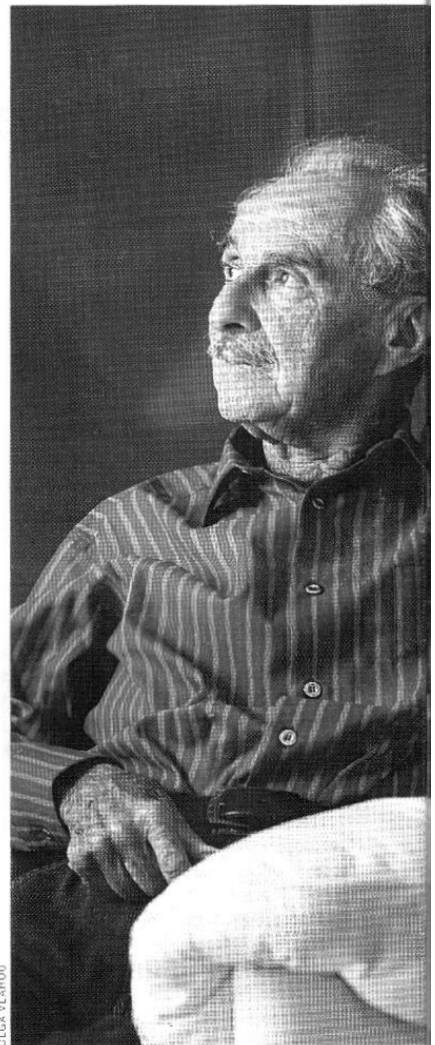
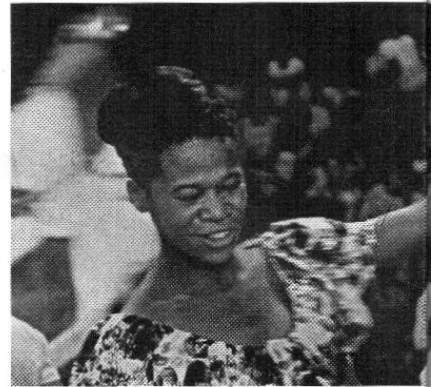
Um Sul e um Norte que caminhavam de costas um para o outro causavam estranheza ao jovem Thomaz Farkas, húngaro que ainda criança emigrou para São Paulo com o pai, empresário reconhecido por estabelecer na capital a loja Fotopica. Farkas filho aproveitou um cenário favorável de militância política e artística, reuniu amigos e conhecidos e iniciou a Caravana Farkas pelo País. O resultado dessa investigação foram 19 títulos entre curtas e médias-metragens, que com documentários anteriores e posteriores se viram reunidos numa caixa de DVDs pela Videofilmes. São mais de 12 horas de material, inclusive o que compete ao Farkas diretor e não apenas produtor.

Há, portanto, um momento anterior à chegada de Mestre Noza e outros personagens emblemáticos da região como Mestre Vitalino e seu filho, violeiros e cantadores. Esse período conta com a presença do baiano Sarno no primeiro grupo que se reuniu em torno de Farkas. Sua contribuição, ainda na São Paulo de 1965, seria seminal para a história do documentário *Viramundo*, um retrato da imigração

nordestina para a capital e a frustração de seus sonhos e desejos em contraponto à dureza da lógica empresarial. Ao grupo se juntaria então o paulista Maurice Capovilla com seu *Subterrâneos do Futebol*, um estudo da paixão dos torcedores pelo esporte e seu papel como fuga da realidade. Paulo Gil Soares, baiano, apresentava em *Memória do Cangaco* uma conversa com um dos principais matadores de cangaceiros. E o argentino Manuel Horácio Gimenez dedicava-se a outro amor nacional em *Nossa Escola de Samba*.

Esses quatro primeiros títulos, todos de média-metragem, além de apresentar o gosto e os temas que interessavam aos realizadores, serviram como exercício ao que viria. Por questões de viabilidade comercial terminaram por ser reunidos num longa e sob o título de *Brasil Verdade* e foram lançados em circuito restrito. Em 1969, jovens diretores e técnicos partiram rumo ao Nordeste numa perua C-14 comprada por Farkas e adaptada com uma plataforma em cima, além de equipamentos como uma moviola, câmeras Eclair e Nagra, refletores e filmes. Não é um inventário lembrado pelo próprio Farkas, mas sim por Sérgio Muniz, um dos cineastas da turma, em depoimento ao projeto de documentação Aruanda, ligado à Universidade de São Paulo.

Ainda que a memória lhe falhe aos 86 anos, o produtor não titubeia ao falar da razão e objetivo da caravana. “O que nos interessava era o homem, o povo nordestino”, diz a *CartaCapital*. “Não sabíamos como viviam, quais eram suas tradições, seu cotidiano.” Inicialmente, a ideia era que o primeiro grupo de viagem realizasse dez documentários. Mas voltaram com os 19 que compõem os DVDs, genericamente





Estrangeiro de pátria, o fotógrafo via com estranheza a profunda divisão entre Norte e Sul

Novo cenário. Nossa Escola de Samba e Subterrâneos do Futebol, parte da coleção do artista (abaixo, à esq.)

batizados na época como *A Condição Brasileira*, e podem ser vistos também num ciclo em exibição no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro até 6 de maio.

São títulos do próprio Muniz, como *Beste e Rastejador, s.m.*, e de Paulo Gil Soares, que, além de produções de assuntos variados como *A Mão do Homem*, ligada à religiosidade, assina uma espécie de série temática, formato muito característico do grupo, centrado na figura do boi (*A Morte do Boi, Vaquejada, O Homem de Couro*). Dessa primeira leva ainda se destacou o próprio Sarno, com *Vitalino/Lampião, Jornal do Sertão, A Cantoria, O Engenho, Casa de Farinha e Viva Cariri!*, este com uma cena simbólica da experimentação de que estavam imbuídos os realizadores, aquela em que uma procissão religiosa anda para trás.

Se Farkas, engenheiro formado pela Escola Politécnica, controlava a vontade, os conhecimentos técnicos e o arsenal necessário advindo da atividade que herdou do pai, não era próximo, contudo, do cenário que queria explorar. Para isso havia a facilidade aberta pelos realizadores nordestinos, então residentes em São Paulo, que ainda assim se agruparam em pesquisas com duração de meses antes da viagem. Naquele período do final dos anos 60, havia uma relação estreita com a orientação dos chamados Centros Populares de Cultura, ligados à União Nacional dos Estudantes, que irradiavam ideias de uma arte engajada. Já formados por essa mentalidade, não foi difícil a esses novatos realizadores chegar a outras instituições preocupadas com o Brasil, digamos, genuíno. Entre elas, estavam o Instituto de Estudos Brasileiros e o Centro de Estudos Rurais e Urbanos.

Sarno, durante um encontro ocorrido em 2005 no Festival É Tudo Verdade, lembrou o impacto que teve sobre ele a palestra do estudioso da cultura nordestina Cavalcanti Proença, a que assistiu no IEB. Era uma espécie de preparatório para a caravana, assim como foram fundamentais pesquisas realizadas por Muniz, Paulo Rufino e Ana Carolina, esta a mesma cineasta mais tarde de *Sonho de Valsa*.

Muitos dos que embarcaram como técnicos e se revezavam nas práticas do cinema hoje são reconhecidos talentos nacionais. Nomes como Lauro Escorel e Afonso Beato, na fotografia, e Eduardo Escorel (*Visão de Juazeiro*), na montagem, Hermano Penna, este responsável pelo som, e Jorge Bodanski, então na fotografia, que migraram para a direção. Nos créditos ainda é possível detectar outra corrente de influência da caravana, que veio da Argentina, pelos representantes da escola documental de Santa Fé, caso de Fernando Birri e Eduardo Pallero.

Finda a viagem, Farkas continuaria a produzir filmes numa terceira onda até os anos 80, com alguns realizadores ainda da leva inicial, além de Guido Araújo (*A Morte das Velas do Recôncavo*), Roberto Duarte e o também fotógrafo Miguel Rio Branco (*Trio Elétrico*). De produtor que se preocupava com a luz nas filmagens, tratava de alimentar os chassis de película e carregava a câmera, Farkas também mostrou seu interesse na direção, ao realizar filmes sobre Hermeto Paschoal e Pixinguinha. Estão contidos na caixa de DVDs para não se esquecer de que foi por empenho dele e de seus jovens colegas que o Brasil do Sul e do Norte hoje podem dizer que, eventualmente, se tocam. ●

ANEXO I – Porque houve futebol (23/06/2010)

Plural

Porque houve futebol

EXPOSIÇÃO | Nos tempos em que era associado à magia e à surpresa, o esporte mais popular se destacava no Brasil pelo encantamento de seus jogadores negros

POR ROSANE PAVAM

O ARTISTA PLÁSTICO Emanoel Araujo sorri, em meio às instalações do paulistano Museu Afro Brasil, do qual é diretor, ao se lembrar de recente declaração do jogador da Seleção Brasileira de futebol Luís Fabiano sobre a bola da Copa do Mundo de 2010. “Ela é sobrenatural”, afirmou o atacante do time de Dunga durante uma coletiva de imprensa sul-africana, informado com a rebeldia do objeto na hora do chute. Para Emanoel Araujo, profundo conhecedor da arte afro-brasileira, ele próprio doador de 2 mil das mais de 5 mil obras pertencentes ao museu, criado há seis anos, atribuir à agora mundialmente famosa bola Jabulani um traço místico não poderia ser mais apropriado a este contexto futebolístico. No continente, que pela primeira vez recebe o maior torneio esportivo do planeta, Luís Fabiano ousou evocar uma de suas marcas culturais.

Isso porque aos africanos associam-se crenças ancestrais de magia. E porque ao esporte dos pés, no passado, trovadores e contistas ligaram encantamentos. Veja-se Sobrenatural de Almeida. Era ele um dos mais divertidos personagens das crônicas de futebol de Nelson Rodrigues, capaz de encaminhar o jogo a rumos imprevisíveis, quando tudo indicava que a peleja se resolveria por um fastidioso caminho. O saber de um jogador pode transcorrer as fronteiras do comum. Com esta declaração, Luís Fabiano adiciona à sua personalidade esportiva pelo menos um traço excepcional.



Celebração.
Emanoel Araujo, curador da mostra O Negro no Futebol Brasileiro

E, além do mais, é negro esse jogador como a maioria dos homens de linha que transformaram o futebol em uma dança de superação. O curador Emanoel Araujo os vê grandes e revolucionários na exposição *De Arthur Friedenreich a Edson Arantes do Nascimento - O negro no futebol brasileiro*, que ocorre entre 19 de junho e 29 de agosto no Museu Afro Brasil, no Parque do Ibirapuera paulistano. O Arthur Friedenreich (1892-1969) do título, que fora objeto de uma exposição organizada por ele em 1992, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, junto ao pintor Antonio Gomide, era filho de lavadeira negra com comerciante alemão. O cabelo alisado indicava a neces-

sidade de aplinar sua negritude para ser bem-vindo ao mundo do esporte, nos anos 20 tão branco quanto aquele inglês Charles Miller que o trouxe ao Brasil, em 1894.

A exposição termina em Pelé porque, maior de todos, ele jamais negou ser negro, como afirma o curador. E talvez tenha exercido por toda a carreira qualidades africanas, igualmente sobrenaturais. Em uma entrevista televisiva recente, por exemplo, Coutinho, jogador do Santos nos anos 60, afirmou que Pelé não só jogava excepcionalmente, como se via capaz de adivinhar. Um dia, olhou para Coutinho na hora de o adversário cobrar o pênalti e calculou não só que a bola bateria na trave, mas explodiria na arquibancada, em determinada direção, o que de fato ocorreu.

“Esta exposição quer celebrar os jogadores negros, mais do que o futebol”, afirma Emanoel Araujo, torcedor do mesmo Santos, time paulista que por pouco, em seu início, 1912, não se chamou África Futebol Clube. “A exposição é também uma maneira de comentar essa ambiguidade que sempre seguiu o jogador negro, às vezes autorizado, às vezes não, a frequentar aquela irmandade branca.” Na mostra, além de peças da memória, como o jogo de caixinhas de fósforo nas quais estão impressos os rostos dos jogadores da primeira Seleção Brasileira campeã, a de 1958, destacam-se as fotos de época e as caricaturas que fizeram os ilustradores Miécio Caffé e Borges, este funcionário da antiga *Gazeta Esportiva*, de jogadores como Leônidas da Silva, o Diamante Negro, gênio da bicicleta, raro bem-sucedido futebolista de seu tempo.



A exposição no Museu Afro Brasil pretende celebrar os jogadores pretos, mais que o futebol

Terra de reis. Pelé por Marcio Scavone (ao lado) e Friedenreich, cabelo alisado como função social

Todos os eleitos a integrar o museu inventaram alguma coisa no esporte, e estão ali porque, dentro dele, talvez tenham sido os últimos, justamente, a promover invenções. Didi, que criou o chute folha seca, foi um “príncipe etíope de rancho”, segundo o viu Nelson Rodrigues em seu *A Pátria em chuteiras* – e na palavra “rancho”, Araujo anota, mais uma vez sorridente, um “arremate preconceituoso” do grande cronista. Há Barbosa, o goleiro elegante, para sempre estigmatizado por não impedir o gol que tirou do Brasil a taça de 1950, aqui concedida aos uruguaios. Garrincha era o craque das pernas tortas, estranhamente perfeitas para o dribble. Domingos da Guia, zagueiro de extrema habilidade. Canhoteiro, mais um mágico de truques de cartola. Coutinho, craque absoluto, parceiro de quem era maior. E a Pelé, por suas qualidades sobrenaturais, Nelson Rodrigues pela primeira vez intitulou Rei.

A mostra, como todas daquele museu,

quer, como diz Emanuel Araujo, estabelecer a aceitação da população negra para com sua própria origem. Ronaldo ou Neymar podem hoje não se ver como negros, mas esta é outra história, que remete àquela do jogador brasileiro que declarou um dia ter sido preto, mas naquela longínqua atualidade, não mais. O orgulho negro, neste caso, é o de ter adicionado ao esporte uma grandeza que, no início, não entrava em times como o Fluminense, mas tinha lugar em opositores como o Vasco.

“Não se tratava de só querer branco legítimo”, escreve Mário Filho (1908-1966), o irmão de Nelson que deu título ao Maracanã, no clássico estudo *O Negro no Futebol Brasileiro*. “Ninguém no Fluminense pensava em termos de cor, de raça. Se Joaquim Prado, *winger-left* do Paulistano, quer dizer, extrema-esquerda, preto, do ramo preto da família Prado, se transferisse para o Rio, seria recebido de braços abertos no Fluminense.

Joaquim Prado era preto, mas de família ilustre, rico, vivia nas melhores rodas.”

Quando leu, entre outros, esse livro para compor sua mostra, Emanuel Araujo correu atrás dos vestígios do paulistano Joaquim Prado e não os encontrou. Mário Filho assim o descreve: “Um verdadeiro *lord*. Vestia-se bem, admiravelmente bem. Nada de cores berrantes, nem mesmo o contraste do branco e preto, tão do agrado do homem de cor. O cinza, o preto, o azul-marinho. De noite, sempre de preto, de *smoking*. Só jantava, só ia a um teatro, assim, de *smoking*”. Prado deve ter tido a mãe negra. Prado deve ter existido, como os cenários insuspeitos do futebol brasileiro de início.

Friedenreich, apelidado El Tigre, vivia em um estranho mundo no qual o esporte “prolongava aquele momento delicioso de depois da missa”, conforme anota Mário Filho. “As moças, mais bonitas ainda, tinham ido em casa, demorando-se diante do espelho, ajeitando o cabelo penteado

Plural Exposição

para cima, encacheado. Na arquibancada, sentadas, abrindo e fechando os leques, sérias, sorridentes, quietas, nervosas, como que ficavam em exposição.” Friedenreich talvez se visse diante delas, daí também a necessidade de alisar os cabelos pensosamente e arrumá-los no intervalo. Quando entravam em campo, conta Mário Filho, todos os jogadores corriam para o lugar mais cheio de chapéus na arquibancada, “chapéus enormes, pesados, mas que pareciam leves, muitas flores, frutas, plumas”. No futebol, esse esporte “extraordinariamente livre”, como o vê Emanuel Araujo, Friedenreich, ao alisar o cabelo, exerceu uma função social esperada. Ele quis subir de vida e, para fazê-lo, precisou amainar os traços da cor.

A contradição é que o brasileiro nascido escravo foi o responsável por transformar o futebol em coisa apaixonante e lucrativa, incessante, para o gosto de Emanuel, em todas as televisões. O negro elevou-o a esporte com a força e a arte da capoeira, uma dança de defesa. Mas demorou demais a ser aceito. O curador associa essa lentidão ao estigma associado ao trabalho no Brasil. Quem trabalhava duro, até o fim do século XIX, era só o escravo. Com o tempo, trabalhar pelo futebol significou o mesmo que nada ser, como um cativo. A participação do negro no futebol foi uma “grande vitória”, diz o diretor do Museu Afro Brasil, uma conquista lentamente assimilada.

Não por ser santista, que ele nem se vê como um torcedor fanático, mas Emanuel Araujo aponta no máximo jogador de seu clube de eleição um fato consumado, no qual o grande futebol teve seu ápice mo-



Sobrenaturais. Canhotoiro e Coutinho, craques retratados por Miécio Caffé

delar. Ele apresenta, de Pelé, a medalha comemorativa de sua última partida, uma caixa contendo e certificando uma de suas pegadas, estatuetas de bronze comemorativas do tricampeonato de 1970, um boneco cor cinza de plástico vendido à época com o mesmo intuito comemorativo.

Até que se abra a exposição, ainda sem patrocínio, a artista plástica Pinky Wainer, filha do diretor do jornal *Última Hora*, Samuel Wainer, deve presentear-lo com mais objetos relativos a Pelé antigamente em poder de seu pai. O ex-jogador não objetou ajudar nesta exposição. Mas a família de Garrincha e o atacante Jairzinho impuseram condições para a reprodução das imagens futebolísticas que Emanuel Araujo não poderia seguir. Ele espera que Djalma Santos e a viúva de Leônidas, Albertina Santos, prestigiem a abertura.

É para ser um momento de celebração. Um gol, já que raramente se colocou o negro no futebol brasileiro naquele lugar memorável dos museus. Naturalmente, Mário Filho o fez no texto do livro homônimo. Ele termina sua grande pesquisa, que teve algumas edições depois da original, de 1947, com Pelé. Disse o pesquisador que o jogador foi o primeiro a fazer questão de ser preto, quando outros antes dele, de cabelo alisado, só admitiam ser índios (“O futebol brasileiro conheceu muitos índios”, escreveu). E que a atitude simples e certa do maior jogador inspirou outros brasileiros a assumirem sua negritude. “É a maneira mais fácil de exaltarem a própria cor. Olhando-se no espelho de Pelé”, escreve Mário Filho. “Se Pelé é preto, pode-se ser preto. Quem é preto deve ser preto.” ●

Os melhores em campo de todos os tempos Cartunistas expõem suas imagens da Copa do Mundo no Centro Cultural Banco do Brasil

CÁRCAMO



Sócrates. O craque de 1982, segundo o cartunista Cárcamo

Onze artistas do cartum, novos e velhos craques brasileiros da arte, têm expostas até 18 de julho, cada um, cinco de suas obras que comentam o futebol. Durante a exposição *Craques do Cartum na Copa*, as ilustrações de Cárcamo, Zivaldo, Mauricio de Sousa, dos irmãos Paulo e Chico Caruso, de Dácio Machado, Fernandes, Gustavo Duarte, Henfil, Miécio Caffé e Otávio serão exibidas simultaneamente nas sedes do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro e de São Paulo.

As charges escolhidas trazem caricaturas de jogadores de Copas do Mundo do passado, como o Sócrates de Cárcamo, representações de momentos históricos do futebol e originais inéditos, à moda do Dieguito desenvolvido por Mauricio de Sousa como representação do jogador argentino Diego Maradona, jamais publicado. O conceito das exposições, com curadoria do cartunista e jornalista José Alberto Lovetro, o Jal, presidente da Associação dos Cartunistas do Brasil, é o de situar o visitante em um ambiente de

estádio, ressaltando a influência e a importância do futebol na vida cotidiana. A cenografia de Jefferson Candotti faz a porta de entrada ser composta de traves. A cortina representa a rede do gol, o chão simula o gramado do campo e o som ambiente inclui o grito das torcidas, representadas em desenho por Carvall. Da seleção de futebol atual são expostas caricaturas dos jogadores de corpo inteiro, em tamanho natural. A ideia é que os visitantes queiram ser fotografados ao lado da representação brasileira na Copa do Mundo de 2010. -RP

ANEXO J – Um homem de partido (23/06/2010)

Plural

Um homem de partido

PROTAGONISTA | Martinho da Vila revê a revolução de Noel Rosa, aplaude o movimento negro e diz que foi censurado durante a ditadura

POR PEDRO ALEXANDRE SANCHES, DO RIO

MARTINHO DA VILA está de bem com a vida neste fim de tarde carioca. Acabou de gravar para a tevê uma demonstração de seu novo CD, *Poeta da Cidade*, de peças históricas de Noel Rosa (1910-1937) cantadas na companhia de seis vozes femininas. A sessão de samba de roda em volta do piano corre com a presença de algumas das cantoras, inclusive duas de suas filhas, Mart'nália e Analimar Ventapane. Circula por ali também Martinho Filho, coordenador da gravadora Biscoito Fino, que lança o disco do pai. Guarnecido de cervejas, gargalhadas e comida farta, o ambiente faz acreditar que a vida do cantor e compositor de 72 anos é igual à letra de seu primeiro sucesso nacional: *na minha casa todo mundo é bamba/ todo mundo bebe, todo mundo samba*.

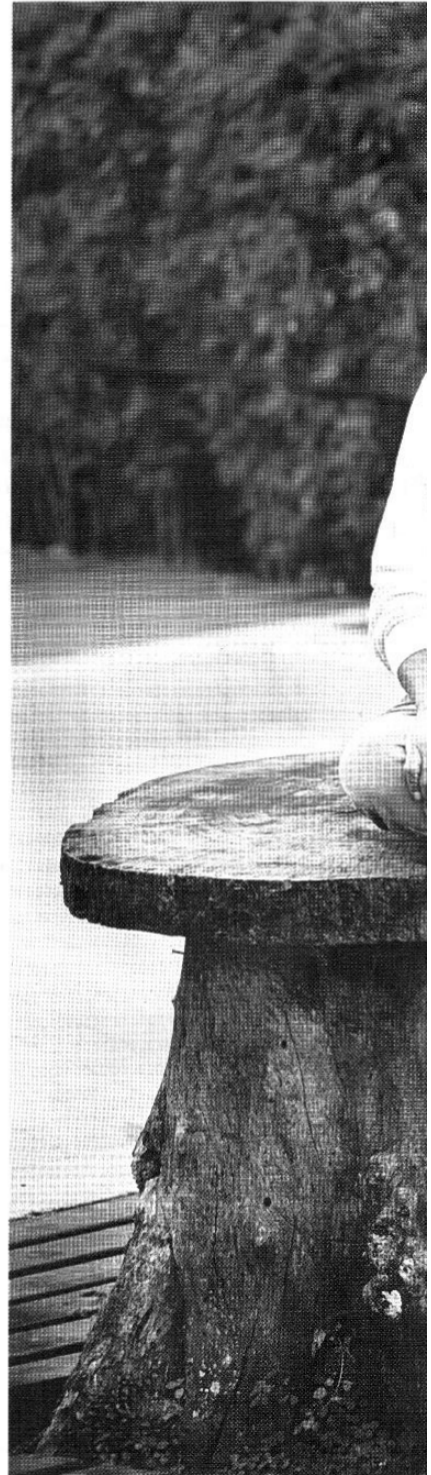
Casa de Bamba estreou em 1968 no IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. “Sou filho dos festivais”, o músico sublinha um dado hoje pouco lembrado (“talvez porque era um samba, ou pelo meu tipo físico”). Estava em curso a cisão entre o que era rotulado como “MPB universitária” e o que não era, e Martinho foi desclassificado nas eliminatórias. Em seu primeiro LP, de 1969, usou o samba *O Pequeno Burguês* para comentar o cisma com a sutileza que lhe é peculiar: *Felicidade, passei no vestibular/ mas a faculdade é*

particular/ livros tão caros, tanta taxa pra pagar/ meu dinheiro, muito raro,/ alguém teve que emprestar.

Martinho está ciente de que o embate entre músicos de origens sociais distintas governava com mão de ferro a tal MPB: “Alguns compositores foram catalogados como censurados, mas no duro todo mundo era censurado. O livro *Eu Não Sou Cachorro, Não* mostra isso”. Refere-se ao trabalho do historiador Paulo César de Araujo, de 2002, que documentou o policiamento do regime militar sobre os artistas ditos “cafornas”, descartados como “alienados” pela MPB, mas que perturbavam a ditadura tanto quanto chicos e caetanos.

Nascido de pais lavradores na zona rural de Duas Barras (RJ), Martinho teve encontros e confrontos com a censura e os poderes constituídos. Aos 4 anos, migrou de Duas Barras para o subúrbio da Boca do Mato, na capital fluminense. “Foi uma mudança radical, do interior para a favela. A família Ferreira migrou porque leis trabalhistas não alcançavam o campo. Meu pai foi trabalhar numa fundição americana de ferro. Ele dizia: ‘Saí da roça para o inferno’. A fábrica parecia mesmo a casa do diabo.”

A favela tinha o nome de Serra dos Pretos Forros. “Era um lugar onde houve uma espécie de quilombo, uma comunidade de negros livres”, recorda. Em 1956,





órfão de pai, integrou o Ministério da Guerra. Ocupou funções burocráticas, de escrevente, laboratorista e contador, até a patente de sargento. “Os sargentos eram todos janguistas, João Goulart sempre deu força aos militares de base. Quando veio o golpe, os sargentos eram malvistas. Na última semana de março (de 1964) foram todos desarmados.”

Permaneceu no Exército até 1969, e na maior parte desse intervalo compôs sambas-credos sobre eventos da história do Brasil, primeiro para a escola Aprendizagem da Boca do Mato. Era conhecido como Martinho da Boca do Mato, não da Vila Isabel (onde ingressaria em 1964 e onde faria uma coleção de oitavas, quintas e quartas colocações). Em 1974, aborrecu-se porque teve sua *Tribo dos Carajás* barrada na disputa interna da Unidos de Vila Isabel. “A ditadura começou a atuar indiretamente nas escolas, colocaram gente do sistema lá dentro. Só depois eu soube o que tinham dito à diretoria: ‘Não se pode falar de índio no Brasil.’ *Estranhamente o homem branco chegou/ pra construir, pra progredir, pra desbravar/ e o índio cantou seu canto de guerra/ não se escravizou, mas está sumindo da face da Terra*, dizia o samba publicado no mesmo ano, apenas no LP *Canta, Canta, Minha Gente*.”

Antes, em 1972, excursionou pela primeira vez por Angola, experiência cujo impacto o também escritor Martinho narra no livro *Kizombas, Andanças e Festan-*

Na Angola colônia, em 1972 Martinho comemorou a Independência do Brasil, mas foi aconselhado a se calar

Tom nacionalista. Martinho da Vila em casa, hoje, e diante do Palácio Duque de Caxias, 1969

ças (1992). “O primeiro show foi num re-
duto de negros, chamado N’Gola Cine. Por
acaso era 7 de setembro, e eu, com espírito
ainda militar, nacionalista, decidi falar so-
bre a Independência do Brasil. O teatro in-
teiro calou-se.” Angola era ainda uma col-
ônia portuguesa, e ele foi advertido a não
repetir o discurso nos shows seguintes.

De volta ao Brasil, tomou reprimenda
equivalente ao declarar à imprensa local
que havia uma revolução em curso pe-
la libertação de Angola (consumada em
1975). “Ninguém da minha geração es-
tudou sobre África. Estudávamos reis,
rainhas, gregos, mas África nunca. Pa-
ra nós, era um continente formado ape-
nas por uma grande floresta, animais e
negros que vieram escravizados para o
Brasil. De repente me vi em África. Vol-
tei para cá e comecei a falar que aqueles
países iam ficar independentes.”

No início dos anos 1980, estive no con-
tinentes dos ancestrais com o projeto Can-
to Livre de Angola, uma comitiva de artis-
tas brasileiros liderada pelo produtor Fer-
nando Faro. Na volta, ficou “doidão”, por
“tensão e excesso de birita”, segundo suas
palavras. “Fui internado, fiz sonoterapia
por 15 dias. Poderia ter carteira de malu-
co. Fui estudar um pouco a história da lou-
cura, cheguei até Freud. Antigamente era
considerado um mal do inferno, os loucos
tinham de resistir à tortura para melho-
rar. Hoje a loucura é mais entendida.”