

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**GLEBER LUIS PIENIZ DA SILVA**

**A FUNÇÃO DA INDEPENDÊNCIA  
NA CRÍTICA DE ARTE E  
NO JORNALISMO CULTURAL**

**Porto Alegre  
2005**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**GLEBER LUIS PIENIZ DA SILVA**

**A FUNÇÃO DA INDEPENDÊNCIA  
NA CRÍTICA DE ARTE E  
NO JORNALISMO CULTURAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS como requisito para a obtenção do título de Mestre com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Zielinsky.

**Porto Alegre  
2005**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**GLEBER LUIS PIENIZ DA SILVA**

**A FUNÇÃO DA INDEPENDÊNCIA NA CRÍTICA  
DE ARTE E NO JORNALISMO CULTURAL**

**Avaliado por:**

---

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves  
(PPGAVI – UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Isabel Siqueira Travancas  
(Museu Nacional – UFRJ)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Amélia Bulhões Garcia  
(PPGAVI – UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Zielinsky – orientadora  
(PPGAVI – UFRGS)

Porto Alegre, 29 de setembro de 2005

Dedico esta dissertação a Ana Alice e Mônica, duas mães e duas orientadoras que, não por acaso, nasceram no mesmo dia.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas e instituições que, de uma maneira ou de outra, deram sua contribuição para que todo esse trabalho de pesquisa deixasse o mundo das idéias para se tornar matéria:

...ao CNPq e seus programas de fomento, cuja bolsa de pesquisa foi decisiva para a realização desse mestrado.

...aos funcionários e professores do PPGAV (particularmente àqueles com quem tive a oportunidade de conviver diretamente), pela condução diligente, paciente, responsável, compreensiva e profissional desse importante centro irradiador da arte.

...aos colegas de mestrado – particularmente Vinícius, René, Kátia, Martha, Mariana, Fabiana, Maria Paula e Ethiene – pela cumplicidade, pela amizade e pela solidariedade.

...a todas as pessoas que, durante meu período de estudos, deixaram que sua casa se tornasse, também, a minha casa: Robson L., Henrique H., Vivian U., Zenilda e Paulo S., Max R., Luciano "Luli" A., Alena M., Melita W., Eduardo V. e Mirna P., Ana Elisa M., Dennis R. e, especialmente, Joselina, Rosaura e Cassiana M., as irmãs que nunca tive.

...a todos que, com sua generosidade, auxiliaram material, afetiva ou intelectualmente na condução e na conclusão dessa pesquisa: meu pai Glênio S. e sua Elenir, Cleber G., Pena Filho, Dudu, "Rosa" Maira C., Luiz Camillo O., Fátima F. e família Wille.

...à camaradagem de Silnei S., Sílvio M., Vanessa G., Linda P., Silvana B., Samuel L. e Pedro R., queridos colegas de docência.

...a Helena Máximo, pelo carinho, pelo exemplo e pela incessante provocação.

...às minhas duas mães de março por sua crença inabalável, seu exemplo de tenacidade e seu incentivo constante. A elas, meu amor.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	7
<b>INTRODUÇÃO</b>	
1) PROBLEMA E CONTEXTUALIZAÇÕES	
Indústria cultural e jornalismo: um espaço para a crítica .....	8
2) DELIMITAÇÃO DO OBJETO	
Seleção de textos e critérios de amostragem .....	14
3) TEMAS DE PESQUISA E METODOLOGIA	
Independência, crítica de arte e jornalismo cultural .....	19
4) JUSTIFICATIVAS	
A escassez de referências, a importância de uma ferramenta metodológica e a necessidade do conflito .....	29
<b>CAPÍTULO UM</b>	
CRÍTICA DE ARTE E INDEPENDÊNCIA .....	32
<b>CAPÍTULO DOIS</b>	
JORNALISMO CULTURAL E INDEPENDÊNCIA .....	54
<b>CAPÍTULO TRÊS</b>	
ANÁLISE DE ARTIGOS PUBLICADOS NO ANEXO .....	79
<b>CONCLUSÃO</b> .....	112
<b>ANEXOS</b> .....	120
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	127

## RESUMO

O jornalismo cultural e a crítica de arte são atividades sociais que, à medida que constituem a esfera pública discursiva, também são por ela determinadas. Neste trabalho, toma-se a independência como função a partir da qual essas duas atividades se organizam e se manifestam na busca pelo reconhecimento da comunidade.

Analisando alguns textos de opinião publicados no suplemento *Anexo* do jornal *A Notícia*, esta pesquisa faz uma avaliação do grau de independência e de capacidade conflitiva que tanto a crítica quanto o jornalismo podem esboçar através desses mesmos textos e, ao mesmo tempo, promove uma revisão de conceitos relacionados à filosofia, à ética e à sociologia.

**Palavras-chave:** Crítica de arte, jornalismo cultural, independência.

# INTRODUÇÃO

## 1) PROBLEMA E CONTEXTUALIZAÇÕES

### INDÚSTRIA CULTURAL E JORNALISMO: UM ESPAÇO PARA A CRÍTICA

Mesmo que o título da capa denuncie o esforço feito por esta dissertação em nome do jornalismo, admito que estou mesmo interessado é na crítica de arte: para mim, mais do que um meio privilegiado de difusão da produção artística, o jornalismo é também um dos espaços mais adequados para o exercício da crítica. Jornalismo parece-me mais um canal dinâmico e abrangente, corredor por onde a crítica circula, uma das muitas portas de acesso ao labirinto da arte. Nessa porta jornalística que conduz à arte não só se sobrepõe o mosaico de indicações provisórias da história – os pôsteres, os retratos, as placas, os manifestos e as pichações – mas também se separam dois indivíduos: 1) aquele que se arrisca a reagir às indicações da porta, avança ou retrocede no labirinto e penetra os aposentos da arte e; 2) aquele que se submete a ela, freando a jornada para dedicar-se à interpretação do caleidoscópio de sua superfície. Se nesta dissertação faço referência ao jornalismo e mesmo dedico-me à análise dos suplementos que ele publica, é porque vejo nele terreno fecundo para o desenvolvimento e o confronto de opiniões: acredito que o jornalismo cultural – aquele que se ocupa da literatura, do cinema, do teatro, da dança e também das artes visuais – é espaço de discussão pública da arte, capaz de atender a muitas das mais peculiares demandas da crítica contemporânea; meio capaz de romper o círculo especializado e deixar fluir o debate para a vida cotidiana, tornando-o mais próximo do cidadão comum.



Com a fragmentação das categorias artísticas e as radicais transformações no sistema da arte depois das vanguardas, tarefas como a compreensão da arte, a identificação de suas fronteiras, a difusão de informações a ela relacionadas e o próprio exercício da crítica passaram a incorrer em riscos, situando-se mais em um ambiente de conflitos e de questionamentos do que em um espaço de certezas e conceitos fundamentados. O filósofo francês Marc Jimenez, por exemplo, descreve-nos um cenário onde a crítica encontra-se intimidada ora à sombra do mercado, ora das instituições, mas principalmente fragilizada em virtude do “papel cada vez maior da mídia no domínio da experiência estética individual”<sup>1</sup>, processo que substitui o contato tradicional com a arte pela mediação instaurada pelos meios de comunicação. O autor denuncia a mediatização – mediação através da mídia – cada vez mais intensa da arte, das obras, dos artistas e das exposições<sup>2</sup> e chama a atenção para esta importante característica da contemporaneidade, através da qual o saber forjado através da mídia passa a modificar fortemente a experiência estética. A arte, nesse contexto delineado por Jimenez, tende a tornar-se subconjunto de uma esfera em expansão, a da “comunicação cultural, que dispõe de todos os meios tecnológicos e mediáticos a serviço da difusão e promoção de seus *produtos*, outra palavra que muito freqüentemente substitui a de *obras*”<sup>3</sup>.

Mônica Zielinsky segue a mesma linha de raciocínio e lembra que “enquanto o indivíduo poderia ressentir-se desse contato primeiro da experiência dos fatos, ao mesmo tempo ele incorpora o material simbólico mediático de forma quase inconsciente”<sup>4</sup>. Essa substituição da experiência individual da arte pelas versões veiculadas no jornal, na tevê ou na rede informatizada torna o cidadão dependente de sistemas dos quais não possui controle e que primam pela distância e pela uniformização da informação. A queda das verdades

---

<sup>1</sup> Jimenez. *O que é estética?*, p.379.

<sup>2</sup> Idem. *O que é estética?*, p.16.

<sup>3</sup> Idem. *O que é estética?*, p.382.

<sup>4</sup> Zielinsky. “A arte e sua mediação na cultura contemporânea”. In: *Revista Porto Arte*, vol. 10, n.19, p.96.

históricas expressas em grandes narrativas e a presença de argumentos apoiados em consensos cada vez mais frágeis fortalecem a consolidação de um acordo cultural homogêneo e determinado pela mídia o que, segundo a autora, coloca o crítico em situação de impotência, limitado às exigências do mercado e do marketing cultural ansioso por público, reafirmando a existência de um fluxo hegemônico, massificado e impositivo da informação.

A globalização – leia-se uniformização – desses fluxos de informação é responsável por mascarar uma série de posturas artísticas tidas como marginais ou periféricas que são, ao contrário do discurso comum, tão ou mais representativas da pluralidade contemporânea quanto aquelas legitimadas pelo mercado. Muitas vezes a própria crítica mostra-se incapaz de quebrar esses fluxos e, assim, compromete o exercício pleno de uma de suas principais atribuições: a mediação racional e independente entre a produção artística e a sociedade. Estimulando o debate com o argumento de que essa uniformização é condenável, Dominique Berthet faz uma leitura nada otimista da crítica contemporânea, denunciando-a como emissora de “posições consensuais”, “intérprete da instituição (...) acólito dos conservadores de museus e dos diretores de galeria” ou mesmo como “crítica promocional e laudatória ligada ao negociamento do meio artístico e à instituição”<sup>5</sup>.

Se tomarmos essa série de argumentos pouco animadores como base para reflexão, não há como deixar de ver as relações contemporâneas entre arte e sociedade fortemente condicionadas às funções da mídia, essa instituição mediadora que, de forma gradativa e contundente, interpreta, regula e abrevia o processo de vivência da arte pelo indivíduo. Penso que esse ambiente desfavorável talvez não seja, de fato, resultado de intenções conscientemente tornadas concretas pelo aparato midiático, assim como também acredito que esse mesmo aparato poderia, por outro lado, prestar-se à construção de outras formas capazes de relacionar a produção artística atual com a sociedade de onde ela emerge. Nesse contexto,

---

<sup>5</sup> Berthet. “Crítica e estética”. *Revista Porto Arte*, vol. 9, n.16, pp.8 e 13.

defendo a posição de que cabe ao pesquisador, primeiro, reconhecer e identificar as maneiras através das quais a mídia estrutura-se para abordar a arte para, depois de reconhecidas as características mais relevantes dessa estrutura, proceder à sua análise questionadora e à sua crítica.

Assim, ainda que parar e tentar interpretar não pareçam as atitudes mais vigorosas a se tomar frente a essa porta jornalística, cabe a mim admitir que são justamente essas as atribuições de que agora esta dissertação se responsabiliza – mesmo porque não há como não se sentir receoso em avançar no labirinto permeado de perguntas e impasses à espera de reflexão. Preocupa-me que, em meio à polifonia de informações e sob o fluxo de expressões plurais, sejamos tomados pelo desânimo e tentados a agir de maneira leviana, difundindo irrefletidamente inéditos fragmentos de argumentação através da mídia, construindo um jornalismo cultural com textos de prazos urgentes e raciocínio frágil, constituído de falas dispersas tão relevantes quanto “uma simples marola num oceano de palavras”<sup>6</sup>.

A reflexão que move esta pesquisa tem como objeto de estudo um jornalismo cultural que só não é o principal responsável pela confusão e pela superficialidade a respeito daquilo que o grande público entende por arte porque poderia, por outro lado, ser um agente importante para a compreensão dessa mesma arte. Refiro-me a um jornalismo que, mais do que assegurar o justo espaço para a circulação de informações e de opiniões, também se abra à análise, à profundidade e, sim, seja acolhedor ao exercício da crítica. Para Mônica Zielinsky, jornalismo e crítica já são campos próximos demais: sua leitura lembra que as notícias da mídia – entre outras atividades de mediação informativa sobre arte – colaboram para dar novos contornos à arte de hoje e já se constituem em procedimentos em que a crítica recai,

---

<sup>6</sup> Wolfe. *A palavra pintada*, p.6.

chegando muitas vezes a confundir-se com ela justamente porque a crítica não reconhece mais os "fundamentos da explicitação e argumentação dos juízos"<sup>7</sup>.

Jimenez, em contrapartida, mostra-se menos pessimista na sondagem de saídas para a crise do que na identificação de suas características: vai buscar amparo teórico em Jürgen Habermas que, ao contrário da indisposição de Max Horkheimer e Theodor Adorno com os mecanismos da indústria cultural, acredita no poder da mídia de “densificar” a troca de discursos, autorizar a intersubjetividade e a intercompreensão em um público mais amplo. As tendências dos mais recentes trabalhos sobre filosofia da arte, lembra Jimenez, “traduzem este apaziguamento da crítica em relação à indústria cultural e ao sistema comercial”<sup>8</sup>. Esse pacto da crítica com a indústria cultural, segundo Jimenez, pode ser firmado de duas maneiras diferentes:

Ou nos adaptamos às condições presentes, conservando, apesar de tudo, a idéia ou a esperança de uma arte sempre em revolta e hostil à sua institucionalização; ou então aceitamos totalmente a atual organização cultural, potencialmente geradora de prazeres e gozos estéticos múltiplos<sup>9</sup>.

A reflexão sobre algumas questões levantadas pelo crítico e professor Luiz Camillo Osório pode conduzir ao aprofundamento desse dilema proposto por Jimenez, verdadeira polarização que precisa ser considerada através de suas nuances. Face à transformação da arte em produto e da sua respectiva reflexão ter sido convertida em elemento de mercado, Camillo Osório pergunta se a crítica teria esgotado suas possibilidades de mediação e encontrado seu fim. Mesmo que acredite na possibilidade de as novas tecnologias midiáticas ampliarem e redimensionarem o espaço da crítica, ele pergunta se existem ou podem vir a existir espaços públicos não restritos a especialistas onde a discussão possa circular com um mínimo de

---

<sup>7</sup> Zielinsky. *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*, p.10.

<sup>8</sup> Jimenez. *O que é estética?*, p.365.

<sup>9</sup> Jimenez. *O que é estética?*, p.366.

densidade reflexiva<sup>10</sup>. Em consonância com ele, reitero essa indagação que se situa no espaço comum entre crítica e jornalismo cultural, questão que integra o horizonte de preocupações desta dissertação, mas que também traça perspectivas de entendimento e possibilidades de diálogo entre os mecanismos da indústria cultural e as necessidades da crítica de arte.

Tomando apenas o universo de minha pesquisa como ponto de análise, afirmaria de antemão que sim, que essas possibilidades são absolutamente plausíveis e pertinentes, embora sua verificação no campo social e na vida cotidiana esteja subordinada a uma série de enfrentamentos que precisam ser travados. O maior desses desafios é assegurar que a *independência* – valor fundamental tanto da crítica quanto da imprensa – manifeste-se não apenas na forma de teoria moral, dado histórico ou preceito técnico, mas que cumpra função concreta na condução dessas duas atividades. Acredito, de antemão, que ainda não temos um jornalismo cultural afinado com a crítica, mas temos um jornalismo cultural aparentemente disposto (ou, no mínimo, capaz) a acolhê-la em suas páginas<sup>11</sup>.

Minhas análises partem do pressuposto que, para identificar os modos de atuação e de argumentação do jornalismo cultural e suas possibilidades de articulação com a crítica de arte, é necessário considerar a ambos como processos cuja integridade e relevância social derivam de uma postura independente, ou seja, autônoma, racional e soberana, livre de influências ou interesses escusos que poderiam abreviar – e mesmo substituir – sua histórica vocação de questionar, refletir e investigar. Penso que uma análise desse tipo é saudável não apenas para o jornalismo cultural – tão carente de leituras críticas sobre sua própria prática – mas especialmente para a arte que pode, assim, vislumbrar possíveis desdobramentos discursivos para fora de seus limites tradicionais, explorando espaços na imprensa, inclusive mantendo a

---

<sup>10</sup> Osório. “Ainda existe crítica? Lugares e deslocamentos da crítica de arte”. In: *Jornal Rio-Artes* ano 10, n.29, apostilado, p.3.

<sup>11</sup> Mesmo após as reformas de dezembro de 2003 que transformaram o *Anexo* num suplemento mais interessado em colunismo social, roteiros de diversão, novelas e fofocas de bastidores de TV, ainda mantenho a crença.

expectativa de que se possa realizar, nesses mesmos espaços, a crítica em suas acepções mais profundas e abrangentes.

A independência guarda um teor subjetivo que, se transformado em função concreta, pode sustentar tanto a prática responsável do jornalismo quanto a integridade e a importância do esforço intelectual para o exercício da crítica – o que me permite realizar aproximações bastante produtivas ou reveladoras entre essas duas áreas. Mas será possível, por outro lado, que tal subjetividade da independência possa ser convertida em um valor concreto? Se a independência não é um valor absoluto ou auto-suficiente, haverá coerência na hipótese de considerá-la uma função objetiva? Para cada uma destas questões há, respectivamente, uma série de problemas cuja identidade, delimitação e características esta pesquisa tentará responder.

## **2) DELIMITAÇÃO DO OBJETO**

### **SELEÇÃO DE TEXTOS E CRITÉRIOS DE AMOSTRAGEM**

Refiro-me até aqui à mídia e ao jornalismo cultural de forma bastante ampla o que, por um lado, facilita uma visão do contexto de inserção da pesquisa mas, por outro, exige um recorte mais específico para que sua metodologia, sua análise e suas conclusões sejam de fato pertinentes. Minha investigação, assim, limita-se ao jornalismo impresso, mais especificamente aos textos do *Anexo*, suplemento cultural diário publicado por um dos dois maiores jornais de Santa Catarina, *A Notícia*, periódico editado em Joinville e representado por sucursais em algumas cidades catarinenses de maior porte – incluindo a capital, Florianópolis.

Inicialmente publicado aos domingos e sem chamada de capa de sua primeira edição em *A Notícia*, o *Anexo* estreou com oito páginas em 20 de setembro de 1987, editado por Luís Meneghim e José Roberto Rodrigues. Como muitos outros suplementos de jornais regionais, propunha-se a cobrir as pautas relacionadas a arte, cinema, música, literatura, dança, teatro e outros temas relacionados a cultura. Em novembro de 1989, Néri Pedroso substituiu Meneghim e conduziu editorialmente o *Anexo* até 1994 quando, por alguns meses, Vania Oliveira assumiu as rédeas do caderno. Em setembro de 1995, *A Notícia* passou a ser impresso em cores e o *Anexo*, semanal, já sob a edição de Joel Gehlen, se tornou diário, trazendo também em suas páginas horóscopo, programação de cinema e de TV. Sílvio Melatti assumiu em 1998 o posto de Gehlen e editou o suplemento até setembro de 2000, quando Néri Pedroso, então chefe de redação da sucursal de Florianópolis, voltou a Joinville para tornar-se a nova editora do *Anexo*. Em 3 de setembro de 2002, depois de dois anos de planejamento, o caderno deixou de ser editado em Joinville e transferiu sua redação para Florianópolis com o objetivo de “estar em sintonia, estabelecer uma proximidade, garantindo melhor atendimento de autoridades, artistas, intelectuais, fontes e produtores”. Nesse mesmo ano, compunham o quadro de críticos do caderno Walter de Queiroz Guerreiro e Charles Narloch (nas artes plásticas), Sandra Meyer (na dança), Lola Aronovitch (no cinema) e Eliane Lisboa (no teatro).<sup>12</sup>

Entre dezembro de 1998 e janeiro de 2001, trabalhei como repórter do *Anexo*. Nesses 25 meses a serviço do caderno, cobri pautas e redigi variados tipos de textos sobre os mais diversos assuntos interessantes à editoria de cultura. Também nessa época, depurei técnica e conceitualmente meu gosto pelas artes visuais e passei a publicar as minhas primeiras resenhas sobre exposições, sobre artistas e sobre o sistema da arte, num exercício muitas

---

<sup>12</sup> *A Notícia. Sintonia com a cultura – A diferença já na primeira edição – Prestígio e reconhecimento – Trajetória com prêmios*, pp. C4 e 5.

vezes passional e desinteressado de crítica que também se aventurava ora pela música, ora pelo cinema, ora pela literatura e até pelo teatro. Assisti e participei, nesse meio tempo, do processo de transição entre a chefia de Sílvio Melatti e de Néri Pedroso como editores do *Anexo* e, demitido nos primeiros meses da gestão da segunda, passei “para o outro lado do balcão” e trabalhei outro ano e meio a serviço da Fundação Cultural de Joinville como assessor de imprensa. O gosto pela arte e o trato diário com o tema tanto no jornal quanto na fundação encorajaram-me a procurar o mestrado em Artes Visuais da UFRGS; a familiaridade com o jornalismo cultural catarinense e o interesse por suas mais variadas manifestações artísticas foram fatores fundamentais para a decisão do objeto de meu estudo.

Ainda no aspecto das delimitações de pesquisa, restrinjo-me ao tratamento dado pelo *Anexo* às artes visuais selecionando, para isso, textos com destaque editorial e autor identificado que fazem referência exclusiva ao ambiente das artes catarinense; textos assinados que respondem à abertura dada pelo jornal para a expressão de opinião e de juízo a respeito das artes visuais produzidas em Santa Catarina<sup>13</sup>. Essa opinião, configurando ou não um exercício de crítica de arte, reflete um fragmento do processo de institucionalização e difusão da arte catarinense, daí a importância de sua análise tanto para a arte daquele Estado quanto para o jornalismo e para a crítica em suas mais amplas conceituações.

A seleção dos textos para análise constituiu-se em um problema resolvido através de sucessivos estágios de triagem, quando diferentes critérios serviram como filtro. Em primeiro lugar, os critérios de *fonte* e *data* deram o recorte: trabalharia apenas com textos publicados em 2001 no *Anexo* (e sua versão reduzida de segunda-feira, o *ANSegunda*). Em seguida, o *tema* dos textos foi utilizado como critério: somente textos referentes às artes visuais (exposições, entrevista com artista, premiações, salões, reportagens de ateliê, artigos de

---

<sup>13</sup> Um dos textos selecionados – assinado por Wladimir Soares – é exceção às artes visuais. Trata de música e foi acolhido no contexto dessa pesquisa por ilustrar a maneira bastante peculiar com que o *Anexo* tem se lançado no campo da crítica.



opinião, etc.) seriam analisados. Novo recorte na massa de textos tornou a ser feito, dessa vez utilizando a *forma* como crivo: daria atenção apenas a escritos que protagonizassem destaques editoriais (as matérias mais extensas de cada edição do suplemento, ou aquelas diagramadas no alto das páginas internas, na capa ou mesmo na contracapa do caderno, acompanhadas de fotos coloridas ou não). *Autoria*, por fim, foi outro critério fundamental utilizado para a triagem: estava decido a trabalhar apenas com textos assinados, com escritos de autores instituídos e identificados pelo jornal.

Concluída esta que eu pensava ser a única etapa de seleção de textos, um problema se impôs: apontara, com base em cinco critérios, nada menos que 152 artigos escritos por 25 autores diferentes (funcionários do jornal e colaboradores convidados), número que extrapola a margem de sensatez que poderia adotar na definição de um limite máximo de textos para análise.

Consciente da necessidade de reduzir ainda mais o número de textos para a pesquisa, decidi realizar um segundo recorte no material, buscando a composição de um novo conjunto de artigos, uma amostragem que cumprisse, simultaneamente, duas funções: primeiro, que se constituísse em corpus exemplar, representativo do volume e da qualidade da abordagem dada pelo caderno à arte; segundo, que mesmo em número reduzido, os textos mantivessem certo encadeamento ou coesão recíproca, esboçando uma linha ou um padrão que se prestasse minimamente à condução de uma análise do *Anexo* como um todo editorial.

Dos 25 nomes que assinavam textos do *Anexo* no mesmo ano, distingui amostra de tons nítidos, contumazes e recorrentes com dois: o crítico de arte paulista Walter de Queiroz Guerreiro (com 18 artigos) e o artista plástico paranaense Charles Narloch (com 9), profissionais convidados a colaborar com o suplemento sem vínculo formal com a empresa. A escolha – e o corte radical – se deve a duas razões. A primeira: como protagonistas de

trabalho reconhecido no meio cultural catarinense, Guerreiro e Narloch representam a preocupação do jornal em especializar a análise e qualificar a manifestação de opinião sobre arte em suas páginas. A segunda: essa preocupação institucional em profissionalizar a emissão de opinião sobre arte vem acompanhada da promoção editorial dos atributos técnicos e curriculares dos colaboradores, estratégia que não só identifica os autores do texto junto ao público leigo, mas principalmente condiciona o leitor a reconhecer e valorizar sua autoridade.

Mesmo que tivesse reduzido o número de textos para amostragem e constituído um corpo de análise já bastante atrativo, continuei acompanhando – mesmo de longe, em Porto Alegre – a performance pública dos dois comentaristas de arte do *Anexo*. Essa fidelidade de leitura, somada a uma série de questões e posturas conceituais que foram se modificando ao longo do mestrado, sugeriram nova abordagem temática e metodológica para a dissertação – mesmo porque, ao longo dos três anos seguintes, tanto Guerreiro quanto Narloch foram se envolvendo profundamente não só com a análise via *Anexo* da arte catarinense, mas também com a produção e a promoção dessa mesma arte em colaboração com outras instituições não-jornalísticas, fato que deixou-se revelar com certa lentidão e opacidade nos artigos que regularmente publicavam.

Essa filiação dos críticos e comentaristas do *Anexo* a instituições que também eram elas mesmas objeto de suas análises sugeria uma incompatibilidade de funções públicas cujo eixo deslocava-se da pretendida independência para um conflito de interesses que, se não era publicamente admitido pelo jornal, passou a determinar a orientação da pauta, o enfoque dos comentários e o veredicto das análises que o *Anexo* fazia circular. Para essa dissertação, a nítida mudança de abordagem crítica do suplemento sugeriu novo critério de triagem dos textos para análise, exigindo um rastreamento das ligações institucionais dos autores dos artigos com os eventos ou promotores de arte que também figuravam em seus comentários.

O recorte definitivo da amostragem – aquele que considero possível de análise dentro dos restritos limites dessa pesquisa – descarta, então, o ano de 2001 e dá atenção aos três anos seguintes de artigos publicados pelo *Anexo*, sendo que a única ressalva feita às artes visuais como tema e às autorias de Guerreiro e Narloch resume-se a um artigo sobre música publicado em julho de 2004 pelo crítico Wladimir Soares, outro colaborador regular de *A Notícia*<sup>14</sup>. Biografias resumidas e currículos dos articulistas aqui indicados, bem como todos os textos selecionados para análise estão reproduzidos integralmente e em ordem cronológica no capítulo Três dessa dissertação.

### **3) TEMAS DE PESQUISA E METODOLOGIA:**

#### **INDEPENDÊNCIA, CRÍTICA DE ARTE E JORNALISMO CULTURAL**

Em primeiro lugar, tratemos de jornalismo cultural e crítica de arte como instituições. É fato que, tanto quanto a arte e sua crítica correspondente, o jornalismo configura-se em uma prática social com valores, papéis e funções recorrentes e, até certo ponto, pré-determinados – primeiro fundamento das legitimações e embrião dos preconceitos. Essa recorrência de hábitos funda instituições cujos processos não só despertam expectativas de diferentes grupos sociais, mas também padronizam atitudes, normatizam atividades e otimizam relações<sup>15</sup>. Não é de se estranhar, portanto, que a crescente institucionalização da arte – seu fomento, sua difusão, sua análise e sua legitimação – através de entidades privadas ou estatais congregue tanto entusiastas quanto detratores. Por um lado, o ambiente institucional impulsiona, acolhe e contextualiza a arte, responsabilizando-se pela sua inserção social; por outro, a instituição

---

<sup>14</sup> Por não tratar de artes visuais e aparecer nesta dissertação como caso ilustrativo, Wladimir Soares não tem o mesmo destaque que Narloch e Guerreiro na apresentação das biografias e na análise dos textos.

<sup>15</sup> Uma sintética e objetiva descrição de como os hábitos e as ações pré-determinadas dão origem às instituições está em Berger e Luckmann. *A construção social da realidade*, pp.77-80.

também intimidada, condiciona e até determina o estatuto dessa mesma arte – incluída aí, por extensão, sua modalidade crítica. Nem tanto ao céu, nem tanto à terra, penso que o foco da reflexão sobre a instituição jornalística no que diz respeito à arte não deve distrair-se com filiações a posturas radicais, mas transitar criticamente entre suas opiniões extremas, confrontando argumentos e observando atentamente seus reflexos na vida cotidiana. O ponto essencial desse trânsito crítico, dessa confrontação de argumentos a respeito das relações da instituição jornalística com a crítica de arte, a meu ver, é o reconhecimento da independência como função definidora de ambos, independência como valor capaz de sustentar a autonomia, a liberdade e a capacidade questionadora do jornalismo e da crítica nas reflexões dirigidas tanto para dentro de suas próprias práticas e conceitos quanto para o ambiente externo.

Minha posição inspira-se em Sônia Salzstein, que postula a auto-reflexão e a auto-compreensão da crítica dentro do espaço institucional como caminho para a construção da emancipação dessa mesma crítica frente a um sistema de artes fortemente submetido às imposições do mercado. Em seu texto, a autora resgata a crítica de arte como atividade autônoma, racional e demarcadora de uma militância cultural desmistificadora, ressentida que está dos processos que têm tornado essa área um exercício vinculado aos calendários oficiais e dependente do pensamento empresarial<sup>16</sup>. Sônia lembra que a acolhida da crítica de arte junto às instituições tradicionais constitui-se em causa e efeito do atrelamento da arte à lógica do mercado, mas alerta para o fato de que essa instituição é, ao mesmo tempo, um privilegiado canal de debate e um poderoso meio capaz de instrumentalizar transformações sociais, motivo pelo qual defende uma posição auto-reflexiva da crítica para o impasse. “A questão é saber flagrar o momento em que o ‘estar dentro’ pode subitamente suscitar um gesto de auto-compreensão, de modo que este permita absorver e ressemantizar as demandas da

---

<sup>16</sup> Salzstein. “Transformações na esfera da crítica”. In: *ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP* n.1, p.85-87.

instituição”<sup>17</sup>. Ou seja, é a partir do interior da instituição que vai-se operar sua própria transformação. Concordo com a autora: algumas estruturas devem ser mantidas no processo de transformação social, mas também acredito nos postulados de Camillo Osório e de Mônica Zielinsky, que prevêm a justa necessidade da abertura de novas frentes de atuação para a crítica, principalmente em um contexto de relativas liberdades tecnológicas e possibilidades editoriais acessíveis a um público cada vez maior. Explorar o potencial dessas alternativas de expressão é também uma forma de exercitar a independência. Guardo, acima de tudo, o espírito que permeia todo o texto de Sônia: em nome de uma independência e de uma autonomia que são definidoras de sua função social, a crítica deve resgatar sua alma questionadora, incisiva e racional. Deve operar no campo da dúvida, da negação e da insubordinação, não no campo da condescendência, da colaboração irrefletida e do movimento que acompanha o fluxo do capital em nome de uma lógica funcionalista.

No âmbito da imprensa, o alerta para a necessidade da autocrítica é dado pelo jornalista e crítico de arte Daniel Piza, autor de um dos ainda raros olhares da escassa bibliografia sobre o jornalismo cultural no Brasil. Piza adverte que, além de exercer o senso crítico, cabe ao jornalismo "olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe”<sup>18</sup>. Infelizmente, a prática auto-reflexiva cuja necessidade está embutida na citação não é uma atividade comum no jornalismo brasileiro limitando-se, no caso de alguns poucos jornais, à ação do ombudsman.

A despeito de uma defasagem exclusivamente cronológica<sup>19</sup>, acredito que o pensamento de Walter Benjamin pode conciliar estratégias que supram tanto a necessidade de

---

<sup>17</sup> Salzstein. *Idem*, p.87.

<sup>18</sup> Piza. *Jornalismo cultural*, p.45.

<sup>19</sup> Pergunto-me se termos como "burguesia", "proletariado" e "revolucionário" não serão mais adequados à análise de contextos históricos determinados, ainda que não deponham contra a validade e a contundência do argumento de Benjamin. Aquilo que o autor chama de "burguesia", por exemplo, encarna-se com mais abrangência no conceito de "mercado"; "revolucionário", por outro lado, guarda características que, hoje, bem poderíamos traduzir como "questionadoras" ou "emancipadoras".

uma crítica auto-reflexiva quanto a de um texto capaz de questionar suas próprias funções institucionais e sociais ao mesmo tempo em que se esforça para compreender a arte contemporânea. Em *O Autor como produtor*, Benjamin defende a necessidade de um autor que tenha como principal ponto de pauta a reflexão. Não interessam tanto as intenções de um autor, o seu posicionamento ideológico e o conteúdo de sua mensagem: importante, mesmo, é a forma com que esse autor se expressa, a maneira como, tecnicamente, esse conteúdo se materializa. Para Benjamin, o bom escrito não é aquele que veicula um sentido revolucionário, mas aquele que vem expresso de forma revolucionária: é o potencial que o texto guarda de questionar seu próprio meio de expressão e a inquietação desse mesmo texto em reconhecer sua posição no processo produtivo que fazem dele um trabalho relevante, referindo-se diretamente à necessidade de uma prática auto-reflexiva – e, por consequência, libertadora – da mensagem jornalística<sup>20</sup>. Aqui se expressa, em sua plenitude, a tentativa de superar os limites entre a produção material e a produção intelectual, divisão que se estabelece com nitidez na imprensa e na mídia em geral, preocupadas em aprisionar o tecido social em categorias fechadas e em subordinar o complexo sistema de relações culturais a fórmulas pré-determinadas. Penso que o jornalismo carece desse espírito de contestação e inquietude, desse exercício auto-reflexivo e dessa saudável curiosidade a respeito da posição que ocupa dentro do intrincado esquema social.

Personagem autorizado pela instituição jornalística, integrante de seus quadros funcionais ou colaborador convidado a escrever conforme o critério da competência<sup>21</sup>, o autor do texto sobre arte no jornalismo cultural constitui-se, a meu ver, muito mais pelo que o corpo de seus escritos apresenta do que propriamente pelas suas credenciais, títulos públicos, currículo ou posição social. Em outras palavras, pretendo evidenciar não um autor respaldado

---

<sup>20</sup> Benjamin. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1, p.134, ampliando o conceito de “refuncionalização” de Brecht: abastecer um aparelho de produção ao mesmo tempo em que o modifica (p.127).

<sup>21</sup> Melo. *A opinião no jornalismo brasileiro*, p.122.

por posições fixas no tecido cultural, resguardado por conceitos irrefletidos da comunidade ou amparado de forma precária pela redundância da própria autoridade: procuro um autor que se realiza na liberdade texto, no exercício da escrita autônoma, autor que se alça provisoriamente à posição de autor a partir de uma função específica – materializar efetivamente, em texto, uma leitura independente e absolutamente particular da arte. Assim age o crítico apaixonado e parcial idealizado por Baudelaire<sup>22</sup>; assim restaura-se o valor da esfera pública como ambiente democrático para a livre argumentação racional da forma como Habermas a descreve<sup>23</sup>.

Tanto o conteúdo quanto a forma destes textos críticos ou jornalísticos permitem que se identifique a função à qual este personagem autorizado pela instituição é temporariamente alçado e afirmo, aqui, meu interesse pela função especialmente em virtude da supremacia desta mesma função autor sobre um nome, uma estatura social ou mesmo uma pretensa competência comprovada em cartório. A proposta que levo adiante nesta pesquisa encontra respaldo teórico no filósofo francês Michel Foucault para quem

(...) a *função autor* está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina e articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar<sup>24</sup>.

Preocupa-me identificar a natureza dessa função autor em cada caso específico da crítica de arte e do jornalismo cultural porque acredito que ela seja muito mais responsável pela orientação texto do que seu próprio redator. Uma função autor implica em motivações, restrições, limites e perspectivas que, na maioria das vezes, são atributos intrínsecos das operações sociais para as quais esse autor é convocado – e não atributos do indivíduo que

---

<sup>22</sup> Baudelaire. *Poesia e prosa*, p.673.

<sup>23</sup> Aspectos mais aprofundados sobre a *Mudança estrutural da esfera pública* de Habermas serão apresentados no capítulo seguinte dessa dissertação.

<sup>24</sup> Foucault. “O que é um autor?”. In: *Ditos e escritos 3*, pp.279-280. O grifo é meu.

desempenha a função. Na perspectiva da argumentação de Foucault, a forma mais adequada para se identificar o autor enquanto função é através do modo como ele se empenha socialmente no ato de escrever, não pelo conjunto de valores pessoais anteriores à escrita e nem pela forma perceptível como materializa esse texto. Trata-se muito mais de reconhecer "os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos (...), a maneira com que eles se articulam nas relações sociais"<sup>25</sup>.

Quando essas motivações ou apropriações não se tornam claras para o interlocutor do crítico-jornalista no debate público, quando são mantidas em segredo ou escamoteadas em razão de interesses escusos, o texto se torna um burocrático despiste. Em nome da clareza e da transparência que a argumentação na esfera pública exige, essa dissertação terá empenho especial em investigar as relações e as articulações estabelecidas por trás daquilo que os textos jornalísticos analisados apresentam como evidência.

Quanto à pessoa incumbida da função autor, penso que o melhor – ou o mais justo – que lhe possa ser exigido é a responsabilidade sobre a materialidade do texto, sobre o desafio da escrita, sobre a atividade de redigir e de viabilizar a concreção de um discurso. Argumentando sobre literatura, Roland Barthes apresenta uma proposta cuja aplicação considero bastante pertinente também para o campo da crítica e do jornalismo cultural:

O que se pode pedir ao escritor é que seja responsável; e mesmo assim, é preciso entender: que o escritor seja responsável por suas opiniões é insignificante; que ele assuma mais ou menos inteligentemente as implicações ideológicas de sua obra, mesmo isso é secundário; para o escritor, a verdadeira responsabilidade é a de suportar a literatura como um engajamento fracassado, como um olhar mosaico sobre a Terra Prometida do real<sup>26</sup>.

Sugerindo análises sobre esta evidência formal que o texto representa, Barthes propõe uma distinção entre *escritor* e *escrevente*<sup>27</sup> que será bastante útil na determinação de níveis

---

<sup>25</sup> Foucault. Idem, p.286.

<sup>26</sup> Barthes. *Crítica e verdade*, pp.34-35.

<sup>27</sup> Barthes. Idem, pp.33-36.



mais ou menos desafiadores ou conflituosos que os artigos do *Anexo* podem adotar quando publicados. Em capítulo mais à frente nesta dissertação, os mesmos conceitos auxiliarão a classificar alguns desses artigos como críticos ou laudatórios, reflexivos ou consensuais.

O jornalismo torna público certo conjunto de mensagens – mesmo aquelas que não são de natureza jornalística – e, atendo-se aos fatos, tem a função de exercer orientação racional, ao contrário da persuasão da publicidade e das relações públicas. Ao submeter à síntese o pensamento de uma série de autores da escola anglo-saxônica, o jornalista e pesquisador José Marques de Melo lembra que a imprensa estará mais bem fundamentada para satisfazer às demandas da sociedade se cumprir as funções de observar (registrando os fatos e informando-os ao público), aconselhar (quando, reagindo às notícias, difunde e forma opinião), educar (esclarecendo, explicando, detalhando) e divertir (entretendo com informações não utilitárias).

Guiando-me pela mesma síntese, delimito mais especificamente meus campos de pesquisa referentes ao jornalismo: interessa-me analisar, sobretudo, as funções do aconselhamento e da educação do público, aquelas que protagonizam, respectivamente, as categorias do jornalismo opinativo e do jornalismo interpretativo. Enquanto o exercício da opinião tem ligadas a si avaliações subjetivas e certa medida de emoção, a interpretação relaciona-se à objetividade fundada no conhecimento e em significações estruturadas sobre a análise, a comparação e mesmo a formulação de hipóteses<sup>28</sup>. Não é por acaso que o jornalismo cultural desponta para uma existência dinâmica: sua atuação circula entre a interpretação e a opinião – e o terreno em que se cruzam jornalismo opinativo e interpretativo parece-me bastante fecundo à emergência de um texto capaz de satisfazer as demandas específicas da crítica de arte.

---

<sup>28</sup> Todas as referências de Melo ao jornalismo que figuram nesta página são de *A opinião no jornalismo brasileiro*, pp.12-13, 28 e 31.

Melo, nessa perspectiva, vê a prática jornalística atual – especialmente a brasileira – marcada por peculiaridades que justificam a dissolução de tantas categorias do jornalismo em gêneros mais enxutos: a emissão de julgamentos de valor, por exemplo, está educando enquanto orienta o leitor e faz, portanto, com que o jornalismo tido como opinativo confunda-se também com o jornalismo interpretativo. Reportagens sobre a normalidade do cotidiano, sobre nuances de comportamento rotineiro, sobre pessoas com perfil curioso ou características idiossincráticas, dessa forma, também cumprem obrigatoriamente um estágio no jornalismo informativo (aquele que observa, registra e publica) durante o caminho até sua categoria original, a do jornalismo diversional (aquele que entretém). Por fim, com base em uma intencionalidade que às vezes observa e descreve, noutras analisa e avalia; e com base em uma fonte ou referencial que às vezes é externo e independente, noutras é interno e institucional, Melo propõe uma classificação mais ampla, composta de dois gêneros: jornalismo informativo e jornalismo opinativo<sup>29</sup>.

O jornalismo informativo observa o fato e o reproduz, descrevendo-o a partir dos parâmetros da atualidade e da novidade. Tem a função de informar sobre o que se passa e depende, portanto, da emergência de fatos alheios à instituição, de um referencial exterior ao jornal. Entre suas expressões jornalísticas estão a nota, a notícia, a reportagem e a entrevista. O jornalismo opinativo, por sua vez, analisa o fato e identifica valores que estejam ligados a ele, referindo-se àquilo que se pensa sobre os fatos e julgando conforme a perspectiva institucional. Está fundado, portanto, em variáveis como a autoria e a angulação, ambas controladas pela instituição. No jornal impresso, materializa-se no editorial, no comentário, no artigo, na resenha, na coluna, na crônica, na caricatura e na carta<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Melo. *A opinião no jornalismo brasileiro*, p.62-64.

<sup>30</sup> Idem. *A opinião no jornalismo brasileiro*, p.62-66.

A adoção de uma classificação mais ampla, no entanto, ainda não é suficiente para conter conceitualmente o jornalismo cultural, ramo editorial cujas expressões ora encaixam-se perfeitamente em uma definição de gênero, ora esquivam-se dela, mesclando características de gêneros diversos para compor um mosaico mais complexo, colorido e abrangente.

O impasse do jornalismo cultural é o mesmo da crítica – aliás, pode-se dizer que essa predisposição ao hibridismo, à mestiçagem e aos experimentalismos é um impasse bastante confortável. Camillo Osório lembra que, neste cenário, o grande desafio da crítica é manter o “tom de latência e gestação” que marca a arte contemporânea, procurar uma “tonalidade afetiva” que leve o leitor à experiência dos trabalhos com os quais o autor dialoga<sup>31</sup>. Já o crítico e artista plástico Ricardo Basbaum defende a idéia de que a crítica, a exemplo da curadoria, deve estar organicamente ligada a uma visualidade, protagonizando

um mergulho para imergir na mesma ambiência da produção, assumindo suas dúvidas e certezas e inventando as linhas por meio das quais irá se processar o impacto. (...) A chance de um desvio do pensamento, estampado decisivamente nas mentes e retinas do público como resultado da dupla estratégia de intervenção crítica – plástica e discursiva<sup>32</sup>.

Penso que essa tonalidade e esse mergulho na ambiência da produção sugeridos por Basbaum não dizem tanto respeito à materialidade do texto quanto propriamente àquilo que ele faz referência: a forma do escrito tem papel quase secundário se comparada às relações culturais, econômicas, políticas e institucionais que ligam o crítico-jornalista à produção artística contemporânea. Para Mônica Zielinsky, a crítica tem como tarefa situar a produção artística em seu ambiente físico e temporal específico, assinalando pontos de tensão, reconhecendo suas características mais peculiares e sondando as fronteiras através das quais

---

<sup>31</sup> Osório. "Ainda existe crítica? Lugares e deslocamentos da crítica de arte". In: *Jornal Rio-Artes*, ano 10, n.29, apostilado, p.3.

<sup>32</sup> Basbaum. "Cica & sede de crítica". In: Basbaum (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, p.20.

essas mesmas peculiaridades vão se transformando em valores passíveis de identificação com uma prática artística comum a um grupo maior de produtores da mesma geração<sup>33</sup>.

Ao lamentar o fato de que os esforços da crítica já não são mais compatíveis com aquilo que a produção artística contemporânea oferece de mais estimulante<sup>34</sup>, o filósofo Gerd Bornheim refere-se ao risco do conflito como elemento necessário à leitura e compreensão da arte. Justamente por não fazer referência explícita ao quê, exatamente, essa arte tem de estimulante, Bornheim permite-me interpretar o questionamento, a dúvida e o conflito como as características mais excitantes também da expressão artística atual. Também o são na imprensa: para o jornalista Eugênio Bucci, não há comunicação social sem perguntas, sem insatisfação com argumentos pré-concebidos, sem um certo grau de inquietude frente à ordem das coisas<sup>35</sup>. A expressão “risco do conflito”, por outro lado, é admitida em sua plenitude por Basbaum, o que aumenta minha segurança em utilizá-la como critério definidor de uma predisposição à independência, à autonomia e ao desprendimento do poder historicamente constituído que deveriam ser características comuns tanto da crítica quanto do jornalismo cultural. Basbaum clama por críticos (ou jornalistas) capazes de

(...) se constituir como alteridades radicais, em deslocamento constante, mas que não se esquivem do confronto e do conflito, pondo em questão toda uma ordem de dispositivos sem os quais o trabalho raramente se presentifica em toda a sua magnitude<sup>36</sup>.

Com base nesses argumentos, defendo nessa dissertação a idéia de uma crítica e de um jornalismo cultural que, em primeiro lugar, sustentem sua independência e sua autonomia em relação a poderes manipuladores, interesses funcionais corporativos e compromissos contrários à responsabilidade do papel social que devem desempenhar. Só assim essas duas

---

<sup>33</sup> Zielinsky. "A arte e sua mediação na cultura contemporânea". In: *Revista Porto Arte*, vol.10, n.19, p.99.

<sup>34</sup> Bornheim. "As dimensões da crítica". In: Martins (org.). *Rumos da crítica*, p.45.

<sup>35</sup> Bucci. *Sobre ética e imprensa*, p.11.

<sup>36</sup> Basbaum. "Cica & sede de crítica". In: Basbaum (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, p.27.

instituições poderão cumprir com suas atribuições coletivas que, sucessivamente, nascem de uma curiosidade racional a respeito do mundo, desenvolvem-se como força reflexiva e retornam à comunidade na forma de um discurso libertador e organizado.

Acredito que os textos jornalístico e crítico – ao sofrerem influências tanto do mercado quanto da indústria cultural e da academia – infelizmente têm se limitado a difundir informações e opiniões relativamente consensuais, consideradas corretas ou pacíficas, argumentos ratificados anteriormente em outras instâncias que não unicamente a do texto em que estão expressas. Não há, conforme essa minha crença, uma tradição de conflito, de questionamento ou de problematização que seja defendida nesses textos, motivo pelo qual adoto também o “risco de conflito” como critério de distinção ou mesmo de limite entre os discursos efetivamente independentes, críticos e reflexivos e o restante dos outros argumentos que abundam na sociedade.

#### **4) JUSTIFICATIVAS:**

##### **A ESCASSEZ DE REFERÊNCIAS, A IMPORTÂNCIA DE UMA FERRAMENTA METODOLÓGICA E A NECESSIDADE DO CONFLITO**

Uma dissertação sobre o jornalismo cultural e suas possibilidades de diálogo com a crítica de arte justifica-se através de variada gama de argumentações. A primeira delas – e aquela que considero a mais candente – é a escassez de estudos relacionados ao tema no Brasil. Qualquer tentativa de análise, qualquer esforço no sentido de compreender, de problematizar e de colocar em discussão as relações entre crítica de arte e jornalismo cultural – desde que embasadas em propósitos sérios e metodologia pertinente – são válidas em um campo marcado pela inexistência de estudos similares. Mesmo o *Jornalismo Cultural* do Piza

funda-se muito mais em relatos de experiência, emissão de opiniões e articulações desprovidas de lastro teórico consistente, distanciando-se, portanto, daquele ideal que associa rigor e precisão aos estudos nas ciências sociais. Ainda assim, o livro é de importância vital para o jornalismo brasileiro, uma vez que se lança ao risco do conflito: é obra pontuada por interrogações, denúncias e confrontos entre idéias pré-estabelecidas e concepções de situações ideais.

Por outro lado, também vejo como justificativa para essa dissertação a necessidade de se estabelecer alguns critérios de avaliação e de análise dos textos jornalísticos – especialmente nas editoriais de cultura. Afora a importância que um trabalho acabado representa para a escassa bibliografia sobre o tema, destaco também a relevância desta dissertação como proposta de metodologia para a análise de produtos da imprensa, notadamente em seu ramo mais complexo, híbrido e dinâmico, o da cultura.

Se tomarmos como critério a importância que esta dissertação tem para o público de sua região, encontraremos, também aí, outra justificativa. O jornalismo cultural catarinense, conforme analisa o jornalista Paulo Clóvis Schmitz, submete-se às pontuações do mercado e, com isso, torna-se representante dos interesses do capital e da indústria do entretenimento<sup>37</sup>. Sua própria estrutura funcional – a exemplo das linhas industriais de montagem – fragmenta o processo de produção da notícia e, por consequência, não estimula a especialização dos profissionais. Assim, mesmo que o espaço para a cobertura cultural venha sendo ampliado nas últimas décadas, tem sido usado para privilegiar a divulgação do fato, não sua repercussão ou reflexão: os jornais diários têm preferido promover e abordar objetivamente o roteiro de variedades a agir com independência e aprofundar a discussão daquilo que acontece no

---

<sup>37</sup> Schmitz. "O jornalismo cultural em Santa Catarina". In: *Jornalismo cultural – Cinco debates*, p.59.

horizonte cultural do Estado<sup>38</sup>. Crítica, reflexão, aprofundamento, densidade e investigação, lamenta Schmitz, são fatores condenados ao passado do jornalismo cultural catarinense<sup>39</sup>.

Ao realizar pesquisa informal com jornalistas, artistas e produtores culturais atuantes em Santa Catarina (são listados 24 entrevistados, entre eles a editora do *Anexo*, Néri Pedroso, e seu repórter em Florianópolis, Jéferson Lima), Schmitz surpreendeu-se com a resignação com que estes profissionais encaram a situação, como se considerassem-na inevitável. Curiosamente, o mesmo grupo consultado forma bloco quase unânime ao admitir a uniformização da cobertura jornalística, o empobrecimento das matérias e o desaparecimento da crítica das páginas dos jornais<sup>40</sup>, características que, ao longo dessa dissertação, não tomarei como fato, mas como suposições que tentarei identificar.

---

<sup>38</sup> Schmitz. Idem, p.78.

<sup>39</sup> Schmitz. Idem, p.60.

<sup>40</sup> Schmitz. "O jornalismo cultural em Santa Catarina". In: *Jornalismo cultural – Cinco debates*, p.60.

## CAPÍTULO UM

### CRÍTICA DE ARTE E INDEPENDÊNCIA

A crítica de arte enquanto atividade capaz de interpretar, avaliar e contextualizar a produção artística constitui-se como disciplina a partir de um esforço racional e reflexivo desenvolvido em diversos níveis – filosófico, estético, literário, histórico, etc. – especialmente a partir do século 18 e do Iluminismo, embora o crítico e pesquisador italiano Giulio Carlo Argan nos lembre que a atenção e o juízo sobre as obras de arte fossem manifestados regularmente desde a Antiguidade<sup>1</sup>. O estudo e a investigação sistemática sobre o aspecto social da arte sustentados pela crítica adquiriram alto grau de especialização nos séculos 19 e 20, desenvolvendo-se na medida em que valores como a autonomia e a independência foram sendo cada vez mais reivindicados pela ascendente classe burguesa.

A preocupação com a independência enquanto valor fundamental da crítica de arte não é, de fato, motivo recente para reivindicações. Charles Baudelaire, em texto sobre o Salão de 1845 e a pretexto de "palavras introdutórias", já denunciava a subserviência e a rede de favorecimentos mantida pelos intelectuais da imprensa francesa, artifício que prestava desserviço tanto à crítica de arte quanto ao público leitor. Ao rechaçar a crueldade ou a insolência que lhe poderiam ser atribuídas por conta suas avaliações de fundo subjetivo, o poeta e crítico apresenta-se como "imparcial"

---

<sup>1</sup> Argan. *Arte e crítica de arte*, p.127.



justamente por não ter amigos e nem inimigos cuja influência pudesse condicionar sua argumentação.

(...) a crítica jornalística, ora néscia, ora furiosa, jamais independente, vem, com suas mentiras e camaradagens despudoradas, afastando o burguês destes úteis guias que se denominam críticas de Salões<sup>2</sup>.

Ao contrário da preguiça e do superficialismo pós-modernos acostumados a tratar qualquer assunto como "questão", Baudelaire agarra-se a uma pergunta que, formulada como genuína interrogação, ainda hoje incomoda: para que serve a crítica? Seu texto não resolve a dúvida em termos categóricos – mesmo que promova certos artistas junto ao público, a crítica não serve para educar, nos lembra o poeta – embora sugira que os aspectos de *leitura* ou de *interpretação pessoal da arte* sejam seus definidores práticos. Nesse contexto em que a opinião do crítico ganha status de critério privilegiado, Baudelaire reforça a necessidade do olhar libertador do indivíduo, da visão do crítico (tanto de artes plásticas quanto de literatura) enquanto ser humano capaz de sentimento para além dos quesitos técnicos.

A melhor crítica é a que é divertida e poética; não aquela fria e algébrica que, com o pretexto de tudo explicar, não sente nem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de qualquer espécie de temperamento (...). Para ser justa, isto é, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abra o maior número de horizontes<sup>3</sup>.

Através de uma dedução em que os argumentos de Baudelaire servem como pistas, pode-se definir provisoriamente a independência do crítico de arte como uma postura individual e exclusiva, imparcial na medida em que não se deixa submeter a influências de terceiros nem toma parte de amigos ou inimigos. Por outro lado, essa mesma postura não se pretende neutra ou livre de emoções: ao contrário, exige do indivíduo o exercício da subjetividade, do gosto e das paixões pessoais como

---

<sup>2</sup> Baudelaire. *Poesia e prosa*, p.663.

<sup>3</sup> Idem. *Poesia e prosa*, p.673.

ferramentas para a construção de uma leitura abrangente, generosa e profunda do fenômeno artístico.

Referindo-se à Inglaterra da mesma época, Terry Eagleton encontra o crítico não como um "alcoz de seus companheiros" ou como "censor", mas como um "flâneur ou bricoleur sem compromisso" do veredicto, um porta-voz cuja participação nos debates se dá muito mais pela sustentação de juízos individuais do que propriamente pela tentativa de construção do consenso<sup>4</sup>. Esse tipo de participação discursiva que valoriza mais a performance racional do ato de fala do cidadão do que a posição social, a tradição e o poder do indivíduo encontrou ambiente privilegiado para se desenvolver na Inglaterra do início do século 18 em virtude da simpatia mútua entre a nobreza, a aristocracia (parcelas da população há muito envolvidas com a cultura e a arte) e a burguesia mercantil emergente.

Denominada por Jürgen Habermas de esfera pública, essa instância discursiva burguesa é um espaço simbólico de poder localizado entre o Estado (o poder público) e a sociedade (a vida privada) formado pelo livre intercâmbio de argumentações racionais. Integram essa esfera pública – ao menos na acepção de seu conceito original – todos os indivíduos ou instituições privados que, de maneira descompromissada, lançam-se ao debate dos assuntos candentes da comunidade munidos de habilidade discursiva, capacidade de raciocínio, senso de igualdade argumentativa e noção de respeito às posturas discordantes, numa contraposição clara aos princípios de autoridade, distinção, poder, prestígio e arbitrariedade legal tradicionalmente exercidos pela monarquia ou pelo governo. O modelo ideológico da esfera pública burguesa, segundo o filósofo alemão, é herança da democracia grega, onde todas as coisas se

---

<sup>4</sup> Eagleton. *A função da crítica*, pp. 14-15.

materializam e ganham relevância social à luz do debate entre os cidadãos e das disputas entre os pares<sup>5</sup>.

Mesmo que não precisasse de um lugar específico para se manifestar enquanto diálogo entre indivíduos livres, a esfera pública discursiva ganhou impulso e visibilidade na sociedade burguesa européia graças aos cafés, aos salões e às comunidades de comensais. Ainda que fossem representações típicas dos costumes e das tradições de diferentes países, ainda que guardassem características culturais bastante distintas entre si (tamanho, composição do público, comportamento, clima de raciocínio e orientação temática, segundo Habermas), esses ambientes privados de encontro fomentaram a emergência de três valores definidores – ou critérios institucionais – da esfera pública: *igualdade, problematização e abertura*.

O primeiro desses valores diz respeito a uma paridade hierárquica entre os indivíduos que se lançam à discussão, abolindo leis de estado, de economia e de tradição à medida que as substituem pela autoridade do argumento e pelo reconhecimento do cidadão como ser "meramente humano". O segundo valor encontra espaço na mesma proporção em que assuntos antes restritos a determinados segmentos da sociedade (como o clero, a nobreza e a classe científica) tornam-se passíveis de questionamento e crítica popular. Habermas explica que o desenvolvimento do mercado e o forte papel mediador que ele desempenhou nessas sociedades burguesas tornaram os bens culturais acessíveis a setores sociais anteriormente isolados. Essa informação transformada em mercadoria permitiu que esses mesmos setores fossem gradativamente envolvidos em debates racionais a respeito de temas que também lhes diziam respeito. O mecanismo que permite o desenvolvimento da crítica e da reflexão coletivas via esfera pública – o mercado – é, também, deflagrador do critério institucional da

---

<sup>5</sup> Habermas. *Mudança estrutural da esfera pública*, pp.14-16.

abertura: Habermas explica que qualquer leitor, ouvinte ou espectador com o mínimo de preparo acadêmico *deveria poder* apropriar-se dos assuntos debatidos e dos objetos avaliados. Essa possibilidade de acesso à argumentação inviabiliza a delimitação prévia de qualquer enclave cultural e aponta para a formação de um público discursivo sempre crescente, virtualmente infinito<sup>6</sup>.

O ambiente favorável ao diálogo e a possibilidade de qualquer cidadão expressar com distinção suas preferências de gosto com relação à arte – permitindo, inclusive, que dela se aproprie através do discurso – estimulam, já na primeira metade do século 18, a afirmação pública do chamado "amador esclarecido", figura que a popularização das mostras e dos espetáculos artísticos em breve obriga a ceder relevância para surgimento da crítica profissional. Denis Diderot, a partir de 1759, com seus comentários dos Salões para a revista *Correspondência Literária*, passa a ser o primeiro desses "árbitros das artes", indivíduo que, ao mesmo tempo em que debate com a classe artística, reúne e organiza sistematicamente os julgamentos tidos como mais amadurecidos do conjunto leigo de cidadãos. A função do crítico-árbitro nesse ambiente discursivo mescla tons de didatismo e confronto, especulação e sustentação da apreciação pública – caráter multifacetado mantido exclusivamente pela capacidade argumentativa enquanto a validade desses mesmos argumentos persistir<sup>7</sup>.

Essa figura cerebral forjada pelo calor discursivo da modernidade e mantida pela validade dos próprios argumentos é um dos temas centrais das reflexões do pensador palestino-americano Edward Said, especialmente nas *Conferências Reith de 1993* recentemente reunidas e lançadas no Brasil. Seus estudos sobre as representações do intelectual em muito colaboram para esclarecer e contextualizar o papel relevante que este indivíduo desempenha na sociedade contemporânea, principalmente no que se

---

<sup>6</sup> Habermas. *Mudança estrutural da esfera pública*, pp.48-53.

<sup>7</sup> Idem. *Mudança estrutural da esfera pública*, pp.56-57.

refere às funções críticas e políticas desse mesmo intelectual frente a um público cada vez mais órfão de argumentos plausíveis e carente de representantes combativos face às ingerências de governos autoritários, setores exploradores do mercado e processos tecnológicos excludentes. É importante destacar que, no contexto desta dissertação, grande parte das reflexões de Said sobre o intelectual e suas representações encaixa-se perfeitamente na caracterização tanto do crítico de arte quanto do jornalista, atividades eminentemente intelectuais.

Para Said, o intelectual não tem função mais importante na sociedade contemporânea do que o conflito, a insubordinação, o questionamento sistemático. Seu perfil enquanto agente social coincide com o do outsider, do justiceiro solitário, do idealista em estado de guarda constante:

Não se exige dos intelectuais uma postura de queixosos mal-humorados. (...) Testemunhar um estado lamentável de coisas quando não se está no poder não é, de jeito nenhum, uma atividade monótona e monocromática. Envolve o que Foucault certa vez chamou de 'erudição implacável', rastrear fontes alternativas, exumar documentos enterrados, reviver histórias esquecidas (ou abandonadas). Envolve também um sentido do dramático e do insurgente, aproveitando ao máximo as raras oportunidades que se tem para falar, cativando a atenção do público, saindo-se melhor na troca de farpas, no humor e no debate do que os oponentes. E há algo fundamentalmente desconcertante nos intelectuais que não têm nem escritórios seguros, nem território para consolidar e defender; por isso, a auto-ironia é mais freqüente do que a pomposidade, a frontalidade melhor do que a hesitação e o gaguejo. Mas não há como evitar a realidade inescapável de que tais representações por intelectuais não vão trazer-lhes amigos em altos cargos nem lhes conceder honras oficiais. É uma condição solitária, sim, mas é sempre melhor do que uma tolerância gregária para com o estado das coisas<sup>8</sup>.

Com base nos textos de Antônio Gramsci, Said lembra que há dois tipos de intelectuais cumprindo as funções específicas de produzir ou divulgar o conhecimento na sociedade: os *tradicionais* (que mantêm valores, crenças e saberes) e os *orgânicos* (que debatem-se contra o estado das coisas, promovendo mudanças). Em diálogo com Julien Benda, por outro lado, toma o conceito de intelectuais como um grupo restrito mas "altamente visível", composto por pessoas raras empenhadas na defesa de padrões

---

<sup>8</sup> Said. *Representações do intelectual*, p.17.

eternos de verdade e justiça e que, ao contrário do elitismo que poderiam encarnar, apartam-se dos círculos de poder historicamente instituídos para desafiar a autoridade e a corrupção em nome dos excluídos – "num estado de quase permanente oposição ao *status quo*". Said, mesmo considerando a obra de Benda conservadora, apega-se à retórica combativa com que ela define o intelectual – e isso nos dá exemplo claro da liberdade teórica que o bom crítico deveria exercitar – tomando-o como

alguém capaz de falar a verdade ao poder, um indivíduo ríspido, eloqüente, fantasticamente corajoso e revoltado, para quem nenhum poder do mundo é demasiado grande e imponente para ser criticado e questionado de forma incisiva<sup>9</sup>.

Também é necessário contextualizar detalhadamente a ação desse mesmo intelectual a fim de que sua mobilidade não seja descrita de forma leviana na complexa rede de relações sociais. Said recorre ao sociólogo norte-americano Alvin Gouldner para lembrar que, hoje, não é mais ao grande público que fala o intelectual: ele dirige-se a um grupo especializado, dono de uma linguagem franca e particular que, mesmo pouco acessível aos não-iniciados, estabelece a chamada "cultura do discurso crítico"<sup>10</sup>, ou seja, um ambiente cujo conceito fica quase nada distante daquilo que Habermas já definia como a esfera pública ideal.

Quero também insistir no fato de o intelectual ser um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e seus interesses. A questão central (...) é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. (...) Alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete<sup>11</sup>.

A visão de Said e sua concepção de intelectual avesso a consensos, defensor de setores ou posições sociais excluídas vão ao encontro daquilo que Michel Foucault já

---

<sup>9</sup> Said. *Representações do intelectual*, pp. 19-23.

<sup>10</sup> Idem. *Representações do intelectual*, p.24.

<sup>11</sup> Idem. *Representações do intelectual*, pp.25-26.

preconizava na figura das genealogias, da valorização dos saberes e dos pensamentos soterrados, não reconhecidos ou mesmo descartados pelo fluxo hegemônico de determinados discursos – principalmente os científicos de matriz econômica e os mercadológicos de matriz tecnológica. Fala-se, aqui, do poder da insubordinação, volta-se ao tema de uma independência em que a circulação de argumentos e valores tradicionalmente subestimados seja capaz de contrapor as verdades generalizadas e os produtos do senso comum<sup>12</sup>.

Incluem o grupo destes argumentos subestimados os "conteúdos históricos sepultados" e os "saberes ingênuos, abaixo do nível requerido de cientificidade", quer seja, "um saber particular, regional, local, um saber diferencial incapaz de unanimidade e que só deve sua força à dimensão que o opõe a todos aqueles que o circundam"<sup>13</sup>. Cabe aqui assinalar que essa força de oposição intrínseca aos saberes pessoais a que Foucault se refere é justamente o aspecto que considero relevante no desafio que tanto a crítica de arte quanto o jornalismo cultural enfrentam no exercício de suas funções sociais contemporâneas – afinal, são esses saberes pessoais que, associados ao sentimento, à emoção e a uma leitura peculiar do mundo, constituem-se num conjunto potencialmente argumentativo destoante dos consensos, das mensagens publicitárias e do senso comum falsamente racional produzido de forma sistemática pela indústria cultural.

O que vejo delinear-se através da argumentação de Foucault – e, para não perdermos a linha de raciocínio, também de Edward Said – é uma estratégia privilegiada para que aflore o potencial crítico das diferenças, das opiniões divergentes socialmente

---

<sup>12</sup> Cf. o pronunciamento de Foucault no Collège de France em janeiro de 1976, mais tarde transformado no capítulo 11 da *Microfísica do poder*, intitulado "Genealogia e Poder".

<sup>13</sup> Foucault. *Microfísica do poder*, p.170.

manifestadas e da tomada de posições de enfrentamento<sup>14</sup> sem que tais atitudes configurem-se em desafio incoseqüente às estruturas tradicionais de poder e de valor. Ao contrário: o raciocínio que Foucault propõe e que será adotado em toda a sua extensão nesta dissertação é aquele que demonstra justamente o quão saudáveis podem ser estas atitudes para a construção de um conhecimento mais abrangente, matizado e representativo, um conhecimento produzido através da reflexão racional e da aceitação das diferenças.

O germe renovador da crítica, lembra o pensador francês, configura-se numa produção teórica local e autônoma, não centralizada e sem a necessidade de concordar com um sistema comum para obter validade<sup>15</sup>, por isso firma-se como um saber descontínuo e um instrumento que auxilia na compreensão de teorias ou instituições globais. A força da crítica vem da comunhão entre "o saber sem vida da erudição e o saber desqualificado pela hierarquia dos conhecimentos e das ciências"<sup>16</sup>. Essa comunhão, esse acoplamento chamado por Foucault de genealogias são exercícios intelectuais e discursivos cuja função essencial é combater os efeitos de uma influência que emana de instituições tradicionais com tendência a firmar hegemonias:

Trata-se da insurreição dos saberes não tanto contra os conteúdos, os métodos e os conceitos de uma ciência, mas de uma insurreição dos saberes antes de tudo contra os efeitos de poder centralizadores que estão ligados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa.<sup>17</sup>

Voltando às linhas de raciocínio apresentadas por Said, pode-se resgatar a importância desempenhada pela figura de um crítico de arte ou de um jornalista que, mesmo assumindo funções sociais e responsabilidades frente à coletividade, recusa-se a participar irrefletidamente das práticas, dos costumes, das tradições e das representações

---

<sup>14</sup> Cf., por exemplo, a noção de uma crítica que dê atenção às diferenças de gosto proposta por Luiz Camillo Osório em "O lugar do juízo na arte contemporânea". In: *O nó górdio*, ano 1, n.1, apostilado, p.2.

<sup>15</sup> Foucault. *Microfísica do poder*, p.169.

<sup>16</sup> Idem. *Microfísica do poder*, p.170.

<sup>17</sup> Idem. *Microfísica do poder*, p.171.



que certas instituições – governo, partidos, mercado, academia, sindicatos, etc. – encarnam. Essa é uma postura independente que, longe de parecer leviana em virtude do descompromisso que possa sugerir, incorpora uma série de peculiaridades que podem revelar-se na forma de inconveniências ou constrangimentos – incluindo, aí, o risco e a exposição pública a forças discordantes.

Intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade. (...) Não podem ser confundidos com um funcionário anônimo ou um burocrata solícito<sup>18</sup>.

A leitura de Said destaca que, antes de constituir-se numa função pública perante a comunidade, a figura do intelectual ganha corpo e movimento por força de motivações legítimas por si mesmas, fundadas no exercício da razão e afirmadas primeiramente por um reconhecimento de consciência individual que situam o profissional – crítico ou jornalista – num estado de identificação com suas próprias convicções que precisa estar fortemente consolidado para que não se preste ao papel de mero instrumento ou ferramenta de manobra ideológica.

A lucidez a respeito dessas crenças firma na mente de cada cidadão disposto à reflexão um senso idiossincrático do dever, da justiça, da correção e, mais profundamente, dos lugares físicos e simbólicos que ocupa na sociedade. Somente a partir do reconhecimento e da confrontação das tendências pessoais de cada ser humano com a natureza desses lugares sociais é que a figura do intelectual poderá emergir fortalecida, preparada para os embates discursivos que sistematicamente percorrem as redes midiáticas.

As representações do intelectual, suas articulações por uma causa ou idéia diante da sociedade, não têm como intenção básica fortalecer o ego ou exaltar uma posição social. Tampouco têm como principal objetivo servir a burocracias poderosas e padrões generosos. As representações intelectuais são a *atividade em si*, dependentes de um estado de

---

<sup>18</sup> Said. *Representações do intelectual*, p.27.

consciência que é cética, comprometida e incansavelmente devotada à investigação racional e ao juízo moral; e isso expõe o indivíduo e coloca-o em risco<sup>19</sup>.

Said reconhece que a postura de risco não é cômoda, mesmo porque situa o intelectual contemporâneo em um ambiente social massificado, fortemente materializado pelas indústrias dos meios de comunicação e que restringe a atuação do crítico a uma tensão entre a solidão e o alinhamento. É por esse motivo que a política – em sintonia com o pensamento do sociólogo C. Wright Mills – apresenta-se para Said como o campo mais propício para a ação do intelectual. Há, segundo o autor, uma disparidade muito grande entre o poder das grandes organizações (governamentais ou de mercado) e a fragilidade dos indivíduos, dos grupos minoritários, das nações periféricas e das etnias marginalizadas, o que exige do intelectual uma tomada de postura na esfera pública em favor destes últimos<sup>20</sup>.

O discurso de uma parcela de intelectuais e críticos, quando apresentado ou defendido na esfera pública através da imprensa, ganha abrangência, relevância e credibilidade proporcionais à importância que ela tem junto à sociedade – o que sugere pensar numa contraditória dependência da mídia. O grau máximo dessa credibilidade é a virtual aceitação do discurso desses mesmos intelectuais como sendo o legítimo discurso da comunidade.

Nos Estados Unidos, quanto maiores forem o campo de ação e o poder de um jornal, mais autorizada será sua repercussão e mais estreitamente ele se identificará com um sentido de comunidade mais amplo do que um simples grupo de escritores profissionais e leitores. (...) Qualquer artigo do *New York Times* traz consigo uma autoridade sóbria, sugerindo uma vasta pesquisa, uma meditação cuidadosa, um juízo pensado. É claro que o uso editorial do 'nós' se refere diretamente aos próprios diretores da redação, mas sugere ao mesmo tempo uma identidade nacional corporativa (...)<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Said. *Representações do intelectual*, p.33.

<sup>20</sup> Idem. *Representações do intelectual*, p.36.

<sup>21</sup> Idem. *Representações do intelectual*, p.40.

No Brasil, a dinâmica dessa análise não seria diferente, embora os resultados de seus desdobramentos pudessem indicar um maior envolvimento, um maior poder de sedução da sociedade, uma vez que temos não só um número de jornais, rádios e tevês mais reduzido que nos Estados Unidos, mas também uma maciça concentração dessas mesmas mídias nas mãos de um número ainda menor de grupos empresariais e políticos – o que poderia ser facilmente traduzido em uma equação matemática de razão inversa: a abrangência massiva das mídias tem grau inversamente proporcional aos setores econômicos e ideológicos monopolizadores que através dela podem se manifestar<sup>22</sup>.

Se aceitarmos o campo da política como o ambiente mais fecundo e propício para a atuação do intelectual, podemos tentar situar este último, então, no pólo da solidão combativa ou no pólo do alinhamento. Mesmo que a simplificação das posições relativas a esses "cantos do ringue" esteja nítida já na distinção gramsciana entre intelectuais tradicionais e orgânicos – e talvez para amenizar eventuais suspeitas de maniqueísmo que uma categorização dessa envergadura possa levantar – Said busca no sociólogo Edward Shils uma reafirmação da mesma polarização entre os críticos: ou eles colocam-se contra as normas vigentes ou trabalham para manter "a ordem e a continuidade na vida pública". Como se adotasse a crença popular de que aquilo que não é solução faz parte do problema, Said posiciona-se enfaticamente:

Na minha opinião, apenas a primeira dessas duas possibilidades descreve, de fato, o papel do intelectual moderno, ou seja, questionar as normas vigentes; e isso porque precisamente as normas dominantes estão, hoje, de maneira muito íntima, ligadas à nação, e esta é sempre triunfalista, está sempre numa posição de autoridade, sempre exigindo lealdade e subserviência em vez de investigação e reavaliação intelectuais (...)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Esta lógica de monopolização da informação percebida principalmente nas mídias eletrônicas é, segundo Eugênio Bucci, um dos fatores que facilitam aos grandes conglomerados de comunicação a prática condenável do abuso de poder – uma vez que o contraponto discursivo ou mesmo a concorrência a soar em outro tom ou fala representam oposição praticamente nula. *Sobre ética e imprensa*, pp.162-163.

<sup>23</sup> Said. *Representações do intelectual*, p.47.

Tenho o propósito de ampliar, aqui, o entendimento a respeito do conceito do campo político de atuação intelectual proposto por Said. Faço isso por dois motivos: primeiro porque a própria leitura de *Representações do Intelectual* deixa claro que o campo político em referência subentende, também, as discussões sobre religião, nacionalidade, etnia, linguagem e economia. Segundo porque entendo política como um ambiente de relações de poder em seu sentido mais amplo, envolvendo trocas simbólicas e materiais representadas não só pelas visões de mundo sustentadas por partidos, mas também pelas coerções econômicas, pelas imposições culturais, pelas determinações científicas, pelas proposições artísticas, pelas discriminações religiosas e pelos preconceitos forjados pela linguagem. Na concepção dessa dissertação, portanto, a atuação política do intelectual também diz respeito à ação mental e à reação discursiva nessas diversas áreas de atividade social, seja através da adoção de posturas combativas claras, seja através da orientação, do questionamento e da insubordinação frente a manifestações de autoritarismo provenientes de qualquer campo.

Em outras palavras, o entendimento que esta pesquisa tem da ação política do intelectual não se resume apenas à política em seu estrito sentido partidário-governamental: ele estende-se também às atitudes que um crítico de arte ou jornalista deve assumir – enquanto cidadão independente, racional e questionador – face a todas as manifestações relacionadas à sua área de domínio mental. Assim, quando o intelectual toma posição contrária ou a favorável sobre a instalação de uma obra de arte de grande porte em determinado espaço comum da cidade e, ao mesmo tempo, toma o fato como deflagrador de uma discussão sobre os investimentos da municipalidade em cultura, está protagonizando simultaneamente uma ação política refletida tanto na arte quanto no imaginário de sua comunidade. No âmbito dessa pesquisa, agir de forma

questionadora tanto cultural quanto artisticamente implica, sim, mais do que exercer a função de intelectual, em atuar politicamente.

Said discorre, ainda, sobre a existência de outros dois tipos de intelectuais que, na verdade, não são muito diferentes daqueles apontados por Gramsci: o primeiro é *consonante*, ou seja, considera-se conformado e sobrevive confortavelmente à medida que se acomoda de maneira oportuna às novas configurações do poder político; o segundo, ao contrário, é *dissonante*, inconformado e exilado, avesso à corrente dominante na condição de "estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros"<sup>24</sup>. Antes de configurar-se numa postura ideal ou metafísica, esse exílio descrito por Said pode ser representado concretamente nas próprias manifestações do intelectual através de um texto "amaneirado e trabalhado ao extremo", "fragmentário, convulsivo e descontínuo", procurando "não ser fácil e imediatamente compreendido"<sup>25</sup>, numa alusão explícita ao Adorno da *Minima Moralia* e da *Teoria Estética*, ao Adorno da escrita erudita e ao Adorno do discurso requintado e tortuoso, assumidamente avesso às permissividades da fala que, uma vez instaladas na linguagem, acabariam por contaminar com futilidades e lugares comuns também o raciocínio crítico.

Se tomarmos a materialidade do texto ou da fala do indivíduo como definidor do exercício crítico-intelectual ou mesmo como critério que estabeleça a pretendida dificuldade de compreensão sugerida por Said, podemos ter em Roland Barthes também uma possibilidade de classificação dos sujeitos discursivos em dois grupos característicos. Haveria, na distinção proposta pelo semiólogo francês, um autor exilado na língua, um aventureiro ou desbravador das formas expressivas da linguagem, um *escritor* cuja *função* implica em trabalhar a palavra pela palavra enquanto estrutura, não pelo conteúdo ou pelos significados que possa veicular como signo. Para esse escritor

---

<sup>24</sup> Said. *Representações do intelectual*, p.60.

<sup>25</sup> Idem. *Representações do intelectual*, p.64.

(...) escrever é um verbo intransitivo; disso decorre que ela (a palavra) nunca possa explicar o mundo ou, pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambigüidade: a explicação fixada numa obra (trabalhada) torna-se imediatamente um produto ambíguo do real ao qual ela está ligada com distância<sup>26</sup>.

O contraponto do *escritor* que age criticamente sobre o objeto, que luta com o instrumento-linguagem é, na leitura de Barthes, o *escrevente*. Ao contrário do primeiro – que, ao exercer uma *função*, coloca em risco a integridade da própria língua – o *escrevente* realiza uma *atividade* bastante cordata que toma respeitosamente a palavra como veículo, como instrumento ou como suporte de uma referência que não conduz a ela, mas a um significado real e exterior à sua própria estrutura. Esses *escreventes*, explica Barthes

(...) colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio; para eles, a palavra suporta um fazer, ela não o constitui. Eis pois a linguagem reduzida à natureza de um instrumento de comunicação, de um veículo do ‘pensamento’. Mesmo se o escrevente concede alguma atenção à escritura, esse cuidado nunca é ontológico: não é preocupação. (...) Pois o que define o escrevente é que seu projeto de comunicação é ingênuo: ele não admite que sua mensagem se volte e se feche sobre si mesma e que se possa ler nela (...) outra coisa além do que ela quer dizer<sup>27</sup>.

Associando as proposições de Barthes e Said na tentativa de caracterizar o intelectual tanto em profundidade quanto em extensão, podemos chegar à conclusão de que um dos mais altos graus do exercício da intelectualidade e da crítica se dá num exílio da palavra ou numa função discursiva cujo risco do conflito tendo a linguagem como matéria – não como veículo – é levado a cabo por um *escritor* tão *dissonante* que sequer faz questão de respeitar os próprios códigos semânticos de sua língua.

Até aqui, o conceito teórico de independência tem se delineado de forma categórica: para Baudelaire, por exemplo, a independência é postura individual, exclusiva e imparcial, sem concessões a amigos ou inimigos, jamais neutra ou livre de

---

<sup>26</sup> Barthes. *Crítica e verdade*, pp.33-34.

<sup>27</sup> Idem. *Crítica e verdade*, p.36.

emoções porque envolve gosto e paixão pessoal. Em Habermas, por outro lado, ela toma as formas socialmente identificáveis do descompromisso e da igualdade argumentativa no debate, ressaltando as discordâncias em detrimento da autoridade, do poder e do prestígio. Said, Benda e Foucault concordam quando associam independência à capacidade e à disposição claras para o conflito, para a insubordinação e para o questionamento sistemático de verdades, valores e poderes constituídos, sugerindo uma militância à qual Barthes oferece privilegiada posição de tiro – a linguagem. Essas categorizações que ora podem parecer preciosismo serão, mais à frente, no Capítulo Três dessa dissertação, ferramentas através das quais tentarei avaliar o grau de risco e de inquietação que os articulistas do *Anexo* se propõem a encarnar enquanto exercem a crítica de arte.

Embora em termos estritamente jornalísticos essa proposição arriscada possa ser considerada quase um pacto pela não-comunicabilidade ou um suicídio cognitivo, cabe lembrar que estamos falando de crítica e que também são tarefas do intelectual representar, ensinar e sustentar compromissos, ainda que de maneira ousada. Sobre ele recai a responsabilidade de portar um discurso público, de articular uma mensagem que repercuta socialmente e, nesse aspecto, talvez um pouco de ruído sígnico sirva como exótico chamariz para conteúdos ou insinuações contundentes. Said parece bastante confiante nessa possibilidade:

O exílio é um modelo para o intelectual que se sente tentado, ou mesmo assediado ou esmagado, pelas recompensas da acomodação, do conformismo, da adaptação. (...) A condição de marginalidade, que pode parecer irresponsável e impertinente, nos liberta da obrigação de agir sempre com cautela, com medo de virar tudo de cabeça para baixo, preocupados em não inquietar os colegas, membros da mesma corporação. (...) O intelectual deve ser receptivo ao viajante e não ao potentado, ao provisório e arriscado e não ao habitual, à inovação e à experiência e não ao *status quo* autoritariamente estabelecido. O intelectual (...) não responde à lógica do convencional, e sim ao risco da ousadia, à representação da mudança, ao movimento sem interrupção.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Said. *Representações do intelectual*, p.70.

Mais do que simples maneirismo discursivo ou textual, mais do que a recusa às facilidades da vida mediada pelos confortos ideológicos, o exílio sugerido por Said ao intelectual implica numa recusa sistemática à institucionalização de sua atividade reflexiva e numa aversão permanentemente ativada à estagnação daquilo que tem de mais precioso: sua tendência ao questionamento. Ainda que os espaços contemporâneos mais receptivos à atividade crítica sejam a academia e os meios de comunicação especializados, a possibilidade de permanência pacífica do intelectual dissonante nesses meios pode ser considerada inviável. Mesmo as universidades mais dinâmicas ou os centros de pesquisa mais revolucionários, mesmo as revistas mais contestadoras ou as editoras mais contundentes são instituições que, por definição, organizam-se, metodologicamente, tendo como base a tipificação e a padronização das ações.

O "estar fora" do intelectual, dessa forma, pode garantir não só a tão pretendida independência do seu pensamento e de suas atitudes, mas também o necessário distanciamento para que suas idéias possam analisar e compreender tanto o estatuto quanto a relevância dessa mesma instituição.

Por outro lado, cabe aqui uma relativização desta postura. Na Introdução dessa dissertação apresento um argumento de Sônia Salzstein que defende a permanência e a inserção do intelectual no contexto da instituição porque, somente assim, poderia operar as necessárias transformações materiais e simbólicas que essa mesma instituição demanda. Este tipo de raciocínio só reafirma a importância da movimentação constante do crítico que, tanto fora quanto dentro do ambiente institucional, deverá promover constante avaliação de suas posturas. Há horas em que admitir como convenientes os padrões institucionais é agir criticamente – haverá, no entanto, momentos em que a ruptura dos laços com essa mesma prática será a ação mais adequada. Assim como em uma série de outras áreas ou circunstâncias da atividade humana, também a reflexão a



respeito do próprio exílio do intelectual representa um compromisso e um desafio à racionalidade, momento de decisão cujos desdobramentos imediatos e as conseqüências de longo prazo o próprio interesse intelectual deverá ser capaz de estimar.

Descrevendo os ciclos de apogeu e decadência da esfera pública burguesa tal como Habermas a delimitou, o ensaísta inglês Terry Eagleton lembra que, ao longo do século 19, os constantes esforços da crítica inglesa para defender a erudição de uma elite literária da contaminação pelo gosto e pela expressão do público vitoriano muitas vezes levaram a uma intervenção do estado nas discussões públicas – o que inevitavelmente conduziu a um fechamento das mesmas discussões e a uma conseqüente diminuição do espaço representativo da esfera pública. Em muitos desses momentos, coube à crítica decidir se optava por preservar seu viés político, mantendo sua inserção na vida da comunidade ou se decidia revestir-se de uma aura de abstração e transcendência mantendo sua integridade às custas de uma retirada estratégica para dentro das universidades. Segundo Eagleton,

a academização da crítica deu-lhe uma base institucional e uma estrutura profissional, mas também significou sua separação final do domínio público. A crítica alcançou a segurança cometendo um suicídio político; seu momento de institucionalização acadêmica é também o momento de seu efetivo desaparecimento enquanto força socialmente ativa.<sup>29</sup>

Acima de todas as instituições que lhe possam domesticar a atitude e o pensamento, acima de práticas flutuantes ou historicamente condicionadas que podem abolir-lhe a capacidade de mobilização, acima mesmo da própria situação do intelectual enquanto um viajante, um exilado ou um *outsider* que sofre o risco da ameaça, haverá da parte do crítico uma dependência à qual não poderá escapar, uma filiação – ou, no mínimo, um desejo de ser reconhecido até vincular-se efetivamente – à esfera pública discursiva na sua conformação mais democrática: aquela que coloca, em pé de

---

<sup>29</sup> Eagleton. *A função da crítica*, pp. 56-58.

igualdade racional, todos os participantes capazes de um diálogo lúcido, intelectuais em contato com intelectuais que firmam e confirmam seu estatuto social no próprio exercício argumentativo. Said explica que, a despeito de todos os outros vínculos cujos mecanismos possam comprometer a independência do intelectual, este tipo de dependência deve ser preservado justamente em nome da vocação que o crítico tem de promover a discussão, fomentar a liberdade e defender a expressão da razão.

Permanece a questão se há ou pode haver algo como um intelectual independente, atuando de forma autônoma, que não seja devedor e, por conseguinte, não se sinta constrangido por suas aflições com universidades que pagam salários, partidos que exigem lealdade a uma linha política, *think tanks* que, ao mesmo tempo que oferecem liberdade para fazer pesquisa, talvez comprometam mais sutilmente o discernimento e restrinjam a voz crítica. (...) Quando a preocupação de agradar a uma audiência ou a um empregador substitui a dependência em relação a outros intelectuais para debate e julgamento, alguma coisa na sua vocação fica, se não anulada, certamente inibida<sup>30</sup>.

Sendo dependente desta maneira, nesta situação aparentemente contraditória, o intelectual estará assegurando sua independência em diversos outros panoramas ou, no mínimo, garantindo ainda hoje a manutenção dos critérios de *igualdade*, *problematização* e *abertura* que são definidores da esfera pública clássica – é o que a citação de Said parece sugerir. Há uma lógica no argumento, afinal a estreita e sistemática vinculação do crítico com grupos de pesquisa, partidos políticos, organizações governamentais e corporações empresariais pode comprometer a livre circulação de idéias na esfera pública e restringir a complexidade de argumentos fundada na divergência. Assim, mais do que porta-voz das instituições às quais está subordinado, o crítico torna-se enunciador profissional de um discurso pré-concebido por formas de expressão objetivas ou fica restrito ao horizonte teórico dos paradigmas aos quais sua especialidade deve obediência.

Tal nível de profissionalismo não só enclausura o intelectual numa rede de demandas e expectativas determinadas pela sociedade, mas também torna a reflexão

---

<sup>30</sup> Said. *Representações do intelectual*, p.73.

crítica previsível – quando não a condena, de saída, à subserviência. Said enumera quatro fatores (ou "pressões") responsáveis por essa limitação: a especialização (quando sacrifica a competência e a experiência em nome de um conjunto fechado de regras canônicas), o culto ao perito credenciado (quando submete a validade do discurso à filiação a alguma instituição ou autoridade reconhecida), a submissão às tendências e prerrogativas do poder (quando Estado e mercado determinam o tema ou o enfoque das discussões) e, por fim, a redução do ambiente para o debate crítico (quando o estímulo à pesquisa e à investigação baseia-se em recompensas, bolsas e prêmios)<sup>31</sup>.

A saída para essas limitações não pressupõe a negação tácita do profissionalismo, mas a proposição de um conjunto de valores alternativos capazes de superá-lo, valores que Said reúne sob o antônimo termo *amadorismo*: uma atividade exercida não pelos imperativos do lucro ou pela especialização, mas pelo afeto e pela dedicação.

O intelectual hoje deve ser um amador, alguém que (...) se empenha em levantar questões morais no âmago de qualquer atividade, por mais técnica e profissionalizada que seja. (...) O espírito do intelectual como um amador pode transformar a rotina meramente profissional da maioria das pessoas em algo muito mais intenso e radical; em vez de se fazer o que supostamente tem que ser feito, pode-se perguntar por que se faz isso, quem se beneficia disso, e como é possível tornar a relacionar essa atitude com um projeto pessoal e pensamentos originais. (...) De que forma ele se dirige à autoridade: como um bajulador profissional ou como uma consciência crítica dessa autoridade, ou seja, um amador que não espera recompensas?<sup>32</sup>.

Mesmo considerada por Jürgen Habermas uma das categorias centrais da sociedade moderna, a esfera pública burguesa vem sofrendo ao longo do tempo um processo de diluição e conseqüente decadência que é paradoxal: à medida que se amplia no espaço, diminui sua força representativa e democrática<sup>33</sup>. Os meios de comunicação de massa, dentro dessa perspectiva, são mecanismos que atuam fortemente tanto na

---

<sup>31</sup> Said. *Representações do intelectual*, pp.81-86.

<sup>32</sup> Idem. *Representações do intelectual*, pp.86-87.

<sup>33</sup> Habermas. *Mudança estrutural da esfera pública*, p.17.

ampliação e na integração dessa esfera discursiva quanto no seu esvaziamento. O processo que conduz a essa deterioração passa pela transformação do ambiente argumentativo em propaganda e tem suas raízes na diluição de uma fronteira que, ao menos na gênese da esfera pública mediadora entre o estado e a sociedade, sempre foi nitidamente demarcada entre o setor público e o setor privado. À medida que parcelas do poder estatal começam a colaborar e mesmo a se confundir com parcelas da sociedade privada e, via inversa, grupos de cidadãos passam a depender cada vez mais de serviços, orientações e sistemas fortemente estatizados, verifica-se uma interpenetração de interesses que compromete os poderes político, cultural, econômico e social da população através da ação dos partidos políticos, de certos setores do mercado e, principalmente, das formas da mídia que se apresentam como os mecanismos mais eficientes para a obtenção de uma tolerância de dimensões públicas<sup>34</sup>. Nesse sentido, enfatizar as responsabilidades sociais do intelectual – do crítico, do jornalista, do professor – também significa resistir ao silêncio da razão e à descaracterização do indivíduo que o inchaço desmedido da mídia parece estar promovendo.

A título de resumo crítico e de preparação conceitual para o aprofundamento do tema no capítulo seguinte – quando tratarei da independência no jornalismo cultural – é pertinente enfatizar alguns problemas essenciais que conseqüentemente recaem sobre o assunto e que, sintetizados na forma de questões diretas, poderão depois ser melhor resgatados: é possível atingir a total independência? Podem o jornalista ou o crítico emancipar-se completamente do objeto a que devem atenção? Pode o intelectual rejeitar sistematicamente a instituição quando sua tarefa é, muitas vezes, o cumprimento de pactos com ela? Como considerar as contribuições do gosto e das paixões pessoais para que as pressões da especialização não tornem esses três agentes meros instrumentos a

---

<sup>34</sup> Habermas. *Mudança estrutural da esfera pública*, pp.207-209.

serviço de uma pretensiosa burocracia? Dentro de uma sociedade altamente organizada e especializada, que determina mesmo as mais sutis relações de produção e circulação cultural, a reflexão e a crítica independentes ainda são possíveis? A meio caminho de minhas conclusões, ao sabor das hipóteses que se apresentam como possibilidades, suspeito que o cumprimento integral das recomendações dos intelectuais selecionados para este capítulo seja inviável, pois pressupõe a prática incessante de virtudes complexas, difíceis de serem cultivadas por um único indivíduo. Tal capacidade sugere a existência de homens públicos modelo, pretensamente infalíveis, alheios à dinâmica cultural e refratários a qualquer tipo de vínculo que lhes possa condicionar o juízo.

É compreensível que uma filiação às proposições de intelectualidade feitas por Said e pelos outros autores citados sejam julgadas como romantismo, puro idealismo ou mesmo como utopia em um mundo globalizado capaz não só de absorver, mas de neutralizar e mesmo de capitalizar rapidamente mesmo as mais radicais propostas de jornalismo cultural e de crítica de arte. Este é um dos tantos riscos a que esta dissertação se submete<sup>35</sup>. Ainda assim, quanto mais se poderia considerar tarefa inglória alimentar a crença nesses valores, mais me parece necessário reforçá-la porque tanto o ceticismo quanto o desinteresse pela militância e o descaso pelos setores marginalizados da sociedade são sintomas da mesma força de massificação responsável por diluir a densidade e a relevância da esfera pública discursiva. Sustentar as propostas desses autores, mais do que romantismo, é assumir-se como cidadão disposto ao exercício da crítica: significa trafegar na contramão do consenso e acreditar na possibilidade do diálogo respeitoso, na paridade de opiniões como forma de regulação social e na substituição da autoridade – muitas vezes encarnada na intervenção brutal, sangrenta e preconceituosa – pela argumentação pacífica e racional.

---

<sup>35</sup> A fala em primeira pessoa do singular – considerada pretensiosa – talvez seja o maior desses riscos. Insistir nele não é teimosia, mas signo de responsabilidade pela fatura e de compromisso pessoal com a forma e o conteúdo do discurso.

## **CAPÍTULO DOIS**

### **JORNALISMO CULTURAL E INDEPENDÊNCIA**

O jornalismo encontra suas origens mais remotas no ambiente de urbanização a que se submetem as sociedades européias nos séculos 15 e 16. Relações, avisos e gazetas valiam-se das recentes invenções tipográficas para informar os habitantes das cidades, seus governantes e súditos sobre os fatos da época, embora não pudessem ser classificados como produtos jornalísticos por terem publicação sazonal. Sua periodicidade – um dos critérios elementares do conceito de jornalismo – tinha como obstáculo a censura prévia baixada pelos estados nacionais absolutistas e ratificada pela igreja nas nações católicas, fazendo com que boa parte dos impressos fosse submetida à autorização de censores enquanto outra parte optasse por circular na clandestinidade. Uma periodização ou estudo cronológico mais detalhado do desenvolvimento da imprensa nos países europeus esbarra em dificuldades de sincronização e na virtual impossibilidade de acompanhamento simultâneo, uma vez que se estruturam através de graus de tecnologia e de relevância social bastante distintos. Em Portugal, por exemplo, folhetos e gazetas circulavam abundantemente pela região de Lisboa até o século 18, mas só chegaram a constituir um corpo jornalístico através da periodicidade permitida depois da Revolução do Porto e da abolição da censura prévia, já no século 19<sup>1</sup>.

O jornalismo em seu estado mais específico – a circulação periódica, contínua e livre de informações e opiniões sobre a atualidade – só toma corpo a partir da ascensão

---

<sup>1</sup> Melo. *A opinião no jornalismo brasileiro*, pp.17-19.

da burguesia e da conseqüente revogação da censura prévia. Na Inglaterra, apesar do pequeno público e do restrito número de anunciantes, a atividade jornalística ganha regularidade em 1695, quando o parlamento extingue a Regulation of Printing and Licencing. Na França, a liberdade parcial de imprensa promulgada em 1788 traz à tona da legalidade um número significativo de publicações que antes circulavam de maneira marginal. Às vésperas da Revolução, contabilizavam-se 70 periódicos. Esse número cresceu para mais de mil após a proclamação da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão pela Assembléia Constituinte dos Estados Gerais<sup>2</sup>.

De maneira geral, a estrutura da esfera pública burguesa inclui historicamente os sistemas de comunicação e de troca social de conhecimento – as mídias e a imprensa – e, por conta disso, caracteriza-se como uma instância de origem eminentemente urbana. De início semanais, os chamados jornais políticos ou "guardiões de novidades" tornam-se diários em meados do século 17, promovendo um intercâmbio de informações que Jürgen Habermas antecipa-se em considerar mercadorias capazes de interessar não só ao comerciante, mas também aos governos. Na Áustria, na França e na Inglaterra, jornais e gazetas passaram a publicar decretos e editos administrativos em tom oficial, quando não se submeteram inteiramente aos desígnios editoriais de seus respectivos governos, falando a um público ainda restrito – a rigor, satisfatoriamente alfabetizado – composto de funcionários estatais, juristas, "médicos, pastores, oficiais, professores, os homens cultos cuja escala vai do mestre-escola e escrivão até o povo"<sup>3</sup>. O jornalista e pesquisador José Marques de Melo atribui essa filiação da imprensa emergente à burocracia estatal a mecanismos criados pelo próprio estado burguês, interessado em restringir o debate público e a conseqüente proliferação de idéias contrárias ao novo estatuto social. Na Inglaterra, por exemplo, a estratégia de restrição utilizada pelo

---

<sup>2</sup> Melo. *A opinião no jornalismo brasileiro*, pp.20-21.

<sup>3</sup> Habermas. *Mudança estrutural da esfera pública*, pp.34-37

governo foi a de instituir o imposto do timbre – criando, assim, entraves econômicos e burocráticos aos editores de jornais. Na França, por outro lado, as restrições surgiram por vias jurídicas: a regulamentação estatal da liberdade de imprensa permitia que os profissionais da comunicação, uma vez suspeitos de qualquer atividade perigosa ao *status quo*, fossem enquadrados legalmente como conspiradores<sup>4</sup>.

Como imprensa de avaliação de idéias, valores e arte, esse mesmo jornalismo de pretensões culturais só poderia ter sido fruto de um ambiente economicamente dinâmico, com as máquinas intervindo no panorama urbano e o pensamento humanista tendo se propagado da Itália para todo o resto da Europa<sup>5</sup>.

Críticas e resenhas só se tornaram produtos de comunicação e de troca de argumentação na esfera pública somente a partir do final do século 17, com a publicação de revistas como o *Journal des Savants* (1665, por Denys de Sallo), as *Acta Eruditorum* (1682, por Otto Mencken) e as *Conversações Mensais* (1688, por Thomasius). Jornais diários adotariam a mesma prática somente no século seguinte e, a despeito de certos controles e censuras pretendidos pelas cortes européias, não tardaram a se tornar espaços para a discussão entre pessoas privadas que, abertamente, exigiam legitimações públicas do poder estabelecido<sup>6</sup>.

Papel importante na definição da mesma esfera pública burguesa também é desempenhado nas cidades pelos cafés (na Inglaterra), pelos salões (na França) e, mesmo com uma certa defasagem temporal, pelas comunidades de comensais (na Alemanha) a partir do século 18. Ao reunirem cidadãos letrados das mais diversas procedências (desde escritores, músicos e artistas plásticos até membros da corte e da nobreza urbana, passando por setores mais ou menos abastados da burguesia e mesmo da classe média), tais locais ofereciam ambiente propício à discussão, à troca de idéias e

---

<sup>4</sup> Melo. *A opinião no jornalismo brasileiro*, p.21.

<sup>5</sup> Piza. *Jornalismo cultural*, p.12.

<sup>6</sup> Habermas. *Mudança estrutural da esfera pública*, pp.39-40.



à conseqüente divulgação dessas mesmas idéias através de jornais, revistas e outros periódicos<sup>7</sup>.

Freqüentadores do Button's, os ensaístas ingleses Richard Steele e Joseph Addison fundaram, em 1711, aquele que é considerado o marco de surgimento das publicações culturais: a revista diária *The Spectator*<sup>8</sup>. Ambos vinham de uma experiência de dois anos publicando o *Tatler* e, como se não bastasse, lançariam quatro anos depois o *Guardian*, separando-o do *Spectator*. Tamanha prodigalidade na edição de periódicos tinha como público o vasto contingente de cidadãos que circulava pelos cafés – nos primeiros dez anos do século 18, esses estabelecimentos já chegavam a três mil só em Londres, todos com freguesia cativa<sup>9</sup>. Addison e Steele estavam entusiasmados com a idéia de popularizar entre essas pequenas multidões as mesmas discussões que costumavam acompanhar em ambientes mais refinados e, por conta dessa motivação, exercitavam sob o anonimato dos pseudônimos CLIO, R, T e X um estilo moderno de escrita, mais leve que o acadêmico – mas não menos denso – e orientado para o cidadão urbano que passara a considerar o conhecimento e o ritual da informação não mais um ato enfadonho, mas divertido. Nestes periódicos, comentavam desde livros e festivais até lances políticos e peculiaridades comportamentais em tom de diálogo culto e reflexivo com o leitor. O charme e a ironia dos textos não contaminavam as resenhas com formalidades, nem tornavam-nas inacessíveis ao cidadão interessado em artes e letras.<sup>10</sup>

A especialização do homem culto das cidades como "árbitro das artes" e o desenvolvimento do crítico de arte como um profissional devotado à argumentação pública, livre e racional sobre a produção artística de seu tempo deve-se em larga escala

---

<sup>7</sup> Habermas. *Mudança estrutural da esfera pública*, pp.48-50.

<sup>8</sup> A observação é de Daniel Piza no *seu Jornalismo cultural*, p.11.

<sup>9</sup> Habermas. *Mudança estrutural da esfera pública*, p.48 e 58.

<sup>10</sup> Piza. *Jornalismo cultural*, pp.11-12.

ao surgimento das publicações oriundas dos debates nesses ambientes metropolitanos de encontro – privados e, ao mesmo tempo, coletivos. Mais do que instrumentos de divulgação e institucionalização dessa mesma crítica, as revistas que antes se resumiam a correspondências manuscritas passam rapidamente para o formato impresso, circulando com periodicidade mensal ou mesmo semanal. Junto com aquilo que Habermas denomina "hebdomadários moralistas", essas revistas e jornais de arte, crítica e cultura são responsáveis pela formação de um imaginário definitivamente urbano e consciente – ao menos para os cidadãos letrados – da inserção do espírito do Iluminismo na vida cotidiana<sup>11</sup>.

Em seu *Jornalismo Cultural*, Piza cita uma série de autores e publicações que, a partir do século 18, foram responsáveis pelo desenvolvimento da imprensa européia devotada às artes e aos costumes urbanos da época. Em terras britânicas, tornaram-se referência os trabalhos de Samuel Johnson (1709-1784) – considerado o primeiro grande crítico cultural, publicando em *The Rambler* – de Charles Lamb (na *London Magazine*) e, mais tarde, de William Hazlitt (1778-1830), nas páginas de *The Examiner*. Na Alemanha, escrevendo sobre teatro, literatura e pintura para o *Berlinische Privilegirte Zeitung*, firmava-se o nome de G.E. Lessing (1729-1781). Nas poucas publicações regulares francesas dos anos 60, o editor-chefe da *Encyclopédia* Denis Diderot (1713-1784) já publicava suas célebres críticas de salões e exposições anuais – ensaios esses que seriam relançados mais tarde, ao fim do século, sob a forma de coletâneas<sup>12</sup>. Neste momento, assinala Melo, a atividade jornalística européia é pautada majoritariamente pela circulação de opiniões, pela troca de impressões e pontos de vista a respeito de política, embora as restrições dos estados burgueses forçassem – especialmente na Inglaterra – a predominância de tendências nitidamente mais

---

<sup>11</sup> Habermas. *Mudança estrutural da esfera pública*, p.58.

<sup>12</sup> Piza. *Jornalismo cultural*, p.13-15.

informativas se comparadas, por exemplo, às da França onde, mesmo submetidas às mesmas pressões sociais, as publicações não abandonaram o exercício da opinião e do confronto público das idéias<sup>13</sup>.

A partir do século 19, o modelo de imprensa inglês é reproduzido também nos Estados Unidos onde, com a aceleração do ritmo produtivo e a conseqüente transformação da informação em mercadoria, o jornalismo informativo se torna linguagem padrão. Não desaparece o jornalismo opinativo, embora seu espaço fique restrito, desde então, às páginas editoriais. Dessa forma, uma atividade antes concebida para promover a circulação de idéias e a participação política ganha impulso, ironicamente, como empreendimento rentável<sup>14</sup>.

Embora o ambiente na imprensa norte-americana mais estivesse receptivo à notícia sob a forma de informação objetiva e não fosse propício à difusão de opiniões, o jornalismo cultural encontra lá terreno fértil para seu desenvolvimento. Edgar Allan Poe (1809-1849), seu precursor, obteve notoriedade primeiro como crítico e articulista de publicações como o *Literary Messenger* (jornal do qual foi editor e redator) e o *Evening Mirror*, além da *Button's Gentleman* e da *Graham's Magazine*. Infelizmente, só depois de ter editado na França os mesmos poemas e contos que publicava nas revistas de seu país é que Poe, às vésperas da morte, foi identificado como o grande poeta e contista que hoje conhecemos: não chegou, em vida, a colher os frutos de seu legado literário<sup>15</sup>.

Repare-se que, até agora, neste capítulo, todos os parágrafos têm sido "abençoados" com referências de rodapé a Habermas, Melo e, com maior frequência, Piza, o que resume minha participação autoral como pesquisador à condição quase constrangedora de sintetizador de estudos alheios. Esse estado não-dissertativo do texto

---

<sup>13</sup> Melo. *A opinião no jornalismo brasileiro*, pp.21-23.

<sup>14</sup> Idem. *A opinião no jornalismo brasileiro*, p.23.

<sup>15</sup> Mesmo não creditadas a algum autor específico, essas informações que constam na biografia da edição de *Histórias extraordinárias* talvez sejam de responsabilidade de Brenno Silveira, tradutor dos contos.

é sintoma da grave escassez bibliográfica a respeito de jornalismo cultural no Brasil, especialmente com relação a um histórico denso e contextualizado – percebe-se que o próprio Daniel Piza, autor mais generoso nesse aspecto, pouco avança os limites restritos à citação de nomes, à relação de datas e identificação dos respectivos jornais ou revistas que marcaram determinada época. Da mesma forma, ainda mais sintético ao abordar o jornalismo cultural em Santa Catarina, o jornalista Paulo Clóvis Schmitz também oferece como possibilidade bibliográfica uma vasta relação de informações históricas que, longe de serem avulsas ou gratuitas, não se prestam exatamente a um exercício mais aprofundado de contextualização crítica.

Esta é uma dissertação que se propõe a compreender melhor determinados esquemas de funcionamento que relacionam jornalismo cultural e crítica de arte, motivo pelo qual pode perfeitamente dispensar detalhes históricos que não estabelecem contextualizações entre si. Ao invés de sujeitar-me às determinações bibliográficas de Piza e Schmitz e listar nomes, datas, lugares e circunstâncias insuficientes ao aprofundamento da discussão que aqui está sendo proposta, faço a opção por apresentar alguns problemas de natureza jornalística que, à medida que vão sendo comentados, possibilitam abrir novos horizontes discursivos e, dessa forma, colaborar de maneira mais efetiva para o adensamento das discussões que são aqui sugeridas.

Um desses problemas é, na verdade, um olhar flagrante, uma impressão rápida – mas envolvente, exemplar e entusiasmada – de Edgar Allan Poe. Mais do que comentar o que via a respeito do jornalismo contemporâneo, o poeta norte-americano parece preocupado em contrapor certo clima argumentativo contrário ao surgimento de novos periódicos e linguagens.

O progresso realizado em alguns anos pelas 'revistas' e 'magazines' não deve ser interpretado como quereriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes, um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem

volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação. Começa-se a preferir a artilharia ligeira às grandes peças. Não afirmarei que os homens de hoje tenham o pensamento mais profundo do que há um século mas, indubitavelmente, eles o têm mais ágil, mais rápido, mais reto, mais metódico, menos pesado. De outro lado, o fundo dos pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisa para refletir. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de idéias no mínimo de volume, a espelhá-lo o mais rapidamente que pudermos. Daí nosso jornalismo atual; daí, também, nossa profusão de magazines<sup>16</sup>.

O otimismo de Poe com relação a um jornalismo ágil e dinâmico contrasta com a austeridade que se poderia esperar do escritor metuculoso e comprometido com os estudos da forma que *Poemas e Ensaios* apresenta e, além disso, configura-se também em uma maneira bastante ilustrativa de jornalismo cultural, uma vez que comenta e opina sobre as idéias vigentes em sua época, transformando-se também em um cronista de seu próprio tempo.

A forma com que o autor flagra os acontecimentos à sua volta, no seu campo de atividade, me parece bastante inspiradora. A maneira elegante com que discorda de seus companheiros de letras sugere uma postura independente, mas apaixonada, interessada o suficiente para aproximar-se do objeto analisado sem desvirtuá-lo, ainda que emita opiniões bastante comprometedoras, dignas comprovantes de um envolvimento afetivo e parcial – mas sobretudo ético – do intelectual com os fenômenos sociais que observa.

Tanto quanto a crítica de arte, o jornalismo cultural exige para si, por força de conceito, uma posição independente. A noção de imprensa como "quarto poder" (um poder fiscalizador) ou como mediadora dos interesses sociais de informação baseada na verdade dos fatos determina que um alto grau de isenção, de autonomia e de liberdade para que a apuração das informações, seu tratamento editorial e sua publicação atendam apenas aos interesses do seu público. Toda a credibilidade do jornalismo enquanto função social está fundada na expectativa comum de que ele, enquanto atividade

---

<sup>16</sup> Poe. *Poemas e ensaios*, p.165.

institucional sancionada publicamente, faz referência à verdade. Nisso reside sua importância e sua justificativa para evitar qualquer vínculo que possa comprometer sua objetividade e sua independência na socialização de informações tidas como verdadeiras. É importante, por isso, levar em consideração que o poder de influenciar da imprensa vai além do alcance determinado pela tiragem do jornal e do número de leitores que ele atinge. A jornalista e pesquisadora Isabel Travancas alerta para o fato de que, sendo o que é, o jornalismo exerce um poder de convencimento cujo alcance e profundidade muitas vezes são impossíveis de serem avaliados com precisão.

(...) Há outros níveis de influência também importantes que atingem outras esferas não tão qualificáveis, como a do editorial contra alguma medida do governo, a investigação de um escândalo ou o sucesso de um espetáculo em função de uma crítica elogiosa de um jornalista. Por isso, é comum se referir à imprensa como o *quarto poder*. Essa imagem parece também estar presente na consciência da população<sup>17</sup>.

Ainda que dedique todo um livro à "questão da independência na imprensa", a jornalista Vera Lúcia Rodrigues pouco colabora na definição efetiva do que é ou de como se configura, no jornalismo contemporâneo, essa função. Em *Dependência ou Morte*, quando sugere estar prestes a desmistificar o que é essa independência, resume-se a dar poucas pistas sobre o conceito e a assumir a dificuldade da tarefa:

Poucos são os estudos de que se tem notícia hoje acerca da questão da independência, seja do ponto de vista econômico, político ou social. Sob o ponto de vista conceitual, trata-se de uma noção abrangente e genérica que está diretamente relacionada ao conceito de autonomia, ou seja, ser independente é sinônimo de ser soberano, sem amarras ou sem a intervenção de outros na ação e na efetiva construção dos caminhos traçados. Os estudos já realizados a respeito tratam mais da questão da dependência e independência do ponto de vista político<sup>18</sup>.

Já o jornalista Eugênio Bucci, em seu livro *Sobre Ética e Imprensa*, dedica um capítulo inteiro ao estudo da independência editorial jornalística como um valor ético a ser seguido. O autor cita preceitos formais tanto do código de ética das empresas quanto dos jornalistas para assegurar que esse princípio editorial, ao menos em condições

---

<sup>17</sup> Travancas. *O mundo dos jornalistas*, p.23.

<sup>18</sup> Rodrigues. *Dependência ou morte*, p.61.

ideais, "significa manter a autonomia para apurar, investigar, editar e difundir toda a informação que seja de interesse público, o interesse do cidadão, e não permitir que nenhum outro interesse prejudique essa missão"<sup>19</sup>.

Os tais outros interesses são representados, nessas considerações de Bucci, pelos anunciantes, pelo governo e por outros agentes sociais que, num ambiente de constante conflito, substituiriam a figura do público como merecedora da fidelidade jornalística.

Os governos pressionam a imprensa não apenas como poder estatal, valendo-se também de seus inúmeros instrumentos de coerção, mas também como clientes de mercado, como anunciantes privados. Nos ataques que desferem contra o direito à informação, os governos agem simultaneamente como poder político – como um agente da esfera pública – e como poder econômico – como um agente da esfera privada<sup>20</sup>.

Percebe-se que, de saída, o autor se responsabiliza por identificar prováveis focos de dependência que ameaçam a autonomia da imprensa ao mesmo tempo em que identifica o único compromisso que essa instituição, ao menos eticamente, deve sustentar: a satisfação do interesse público pela informação. É certo imaginar que, durante sua atividade, o jornalista está investido de uma função social; que carrega consigo uma autorização ou uma procuração pública para apurar, selecionar, editar e intermediar informações verdadeiras em nome de um cidadão que, por estar envolvido em outras atividades, não pode por si só sair à cata das notícias que lhe dizem respeito.

Também seria certo imaginar que, portando uma autorização pública e institucional para intermediar a verdade entre diferentes setores sociais, esse mesmo profissional de imprensa não estaria sendo confiável se mentisse, enganasse ou deixasse que algum outro imperativo que não o interesse do seu público interferisse na forma ou na integridade com que intermediaria essas informações tidas como verdadeiras. Analogia bastante comum – mas didática – para ilustrar essa situação é a do serviçal que presta serviço a dois senhores inimigos: a qual deles estaria sendo fiel? Não poderia sê-

---

<sup>19</sup> Bucci. *Sobre ética e imprensa*, p. 56.

<sup>20</sup> Idem. *Sobre ética e imprensa*, pp.72-73.

lo a ambos, pois têm interesses e propósitos conflitantes. A qual deles serviria melhor? A resposta é frágil, pois servindo bem ao inimigo, está prestando desserviço ao aliado. Da mesma forma acontece com a imprensa: se sua função pública é atender às expectativas de informação da sociedade de forma ampla, não pode privilegiar nenhum setor específico. Não pode ocultar ou sonegar informação, pois estaria assim abdicando de seu valor mais precioso, a credibilidade. Surge aqui outra deliciosa contradição: a garantia de independência do jornalista funda-se justamente no seu compromisso – na dependência, portanto – com a coletividade e não com grupos específicos. Seu vínculo de comprometimento com o interesse público é fator de emancipação e de autonomia frente aos interesses privados.

Bucci cita o caso – infelizmente bastante comum – de profissionais de comunicação que cumprem dupla jornada de trabalho revezando-se tanto na prestação de serviços de assessoria a instituições públicas ou privadas quanto na atividade jornalística das redações. A situação não é nem um pouco diferente, como veremos no capítulo seguinte dessa dissertação, quando o articulista ou colaborador do jornal redige texto opinativo a respeito de fatos em que ele próprio, representando outros interesses, está envolvido ou mesmo é protagonista.

Um jornalista que tem emprego em repartições públicas de Brasília 'para complementar o salário' da TV, ou que 'faz uns bicos' para suas fontes de informação pelos quais recebe pagamentos régios, cedo ou tarde cai em suspeição. Quem é que lhe paga, afinal? A serviço de quem ele realmente está? (...) Chama-se jornalista todo aquele que trabalha na imprensa e também alguns que trabalham *com a imprensa*, seja dentro das redações ou fora delas. Chamam-se jornalistas não apenas os repórteres, os editores, os diretores de redação mas os assessores de imprensa de grupos políticos, econômicos, ou de personalidades públicas<sup>21</sup>.

Em *O Livro no Jornal*, Isabel Travancas detecta casos semelhantes de colaboradores que desempenham, fora do jornal – na vida privada ou mesmo em suas

---

<sup>21</sup> Bucci. *Sobre ética e imprensa*, pp. 79-80.



profissões – funções análogas (ou "concomitantes") àquelas que deveriam criticar. Na maioria dos casos analisados pela autora, os profissionais consultados apontam certos mecanismos de defesa, precauções, ressalvas ou procedimentos que impedem que publiquem resenhas sobre o trabalho de amigos, colegas de trabalho ou outras pessoas com quem tenham algum tipo de relação de interesse. A autora resume a rede:

Muitos jornalistas escrevem e publicam livros, muitos escritores escrevem em jornais, muitos acadêmicos publicam livros e críticos literários ocupam cargos de decisão em diversas editoras, assim como jornalistas também. Ou seja, é possível falar em papéis profissionais concomitantes. (...) Esse processo tem inúmeras implicações<sup>22</sup>.

Travancas parece apenas considerar as implicações operacionais (construção de identidade, deslocamentos, negociações) que, no caso de sua investigação, demonstram funcionar muito bem na resolução de casos práticos. A meu ver, no entanto, essas implicações podem ser vistas de maneira mais ampla, na forma de uma teoria que, independente de acordos ou mecanismos práticos, podem servir como recomendação de conduta para outros grupos, em diferentes atividades. Essas implicações são implicações éticas – e absolutamente preocupantes: a partir do momento que um intelectual é convocado a comentar o trabalho de um indivíduo com quem mantém relações pessoais, ou interesses que podem ser conflitantes, melindrando a liberdade de atuação, esse intelectual está eticamente impossibilitado de conduzir a tarefa.

Na atividade jornalística e, principalmente, na articulação de opiniões tidas como críticas na esfera pública através da imprensa, a neutralidade é um mito a ser derrubado. Como seres humanos, temos nossas predisposições culturais, nossas visões de mundo, nossas orientações religiosas, nossos padrões de linguagem e expressão que, entre outros fatores, condicionam em maior ou menor grau o teor do discurso que produzimos. Ignorar esses fatores em defesa de uma pretensa neutralidade é impedir o

---

<sup>22</sup> Travancas. *O livro no jornal*, p.132.

jornalismo cultural de atingir patamares mais complexos de significado e, no campo da crítica (ao contrário do que já apontava Baudelaire), implica na recusa em assumir posições bem demarcadas – o que torna o discurso crítico apático e virtualmente estéril à possibilidade do debate. Bucci, na contramão do senso comum, condena essa defesa dogmática da neutralidade:

O pecado é não esclarecer para si e para os outros essas suas determinações íntimas, é escondê-las, posando de 'neutro'. O pecado ético do jornalista, em suma, é falsear sua relação com os fatos, tomando parte na impostura da neutralidade<sup>23</sup>.

Mais do que deixar subentendida a garantia de independência e de credibilidade com relação a seu público, o intelectual que participa da esfera pública via imprensa precisa comprovar que está desimpedido ou que não defende outros interesses além daquele de dialogar com a sociedade tendo a verdade como objeto. Bucci lembra que a transparência de funções, nesse caso, deve tanto ser responsabilidade do profissional quanto do veículo de comunicação para o qual ele colabora.

A independência e a integridade do jornalista, como a dos órgãos de imprensa, precisam ser mais que verdadeiras: precisam ser explícitas. Torná-las explícitas não é exibicionismo, é respeitar o público. Que não parem dúvidas. (...) Quem vive da confiança do público deve deixar claro, de antemão, a que veio, para quem trabalha, a que interesses serve. Não lhe basta ser independente ali com seus botões: é preciso que todos vejam a toda hora que ele é mesmo independente<sup>24</sup>.

Portanto – seja para o veículo de imprensa, seja para o colaborador que nele publica – o dever de assumir-se diretamente envolvido com os fatos sobre os quais opina torna-se um imperativo ético a ser sustentado em nome de uma transparência e de uma credibilidade que tanto o jornal quanto o intelectual sensatos deveriam prezar. Bucci cita um caso da *Folha de S. Paulo*: em 2000, a ombudsman Renata Lo Prete condenou a atitude de um repórter convidado para ser jurado de um concurso de música que, ocultando essa informação dos leitores, redigiu matéria sobre o mesmo festival.

---

<sup>23</sup> Bucci. *Sobre ética e imprensa*, p.97.

<sup>24</sup> Idem. *Sobre ética e imprensa*, p.81.

"Não há como esperar jornalismo independente dessa dupla jornada" escreveu a ombudsman. O conflito, além de ser posto pelo acúmulo de duas atividades com propósitos distintos num mesmo evento, assume também a forma de um conflito de consciência: terá ele o distanciamento necessário para cobrir criticamente a performance do júri? Discutir assuntos como esse com o leitor é um serviço para a sociedade: ajuda a formar sua mentalidade crítica a respeito do papel do jornalismo. Mas o conflito de interesses motivado por convicções pessoais não pode ser confundido com o conflito de interesses de fundo econômico ou funcional (...). Se alguém é designado editor de política de um jornal diário e acumula com essa função uma assessoria a um determinado partido político, tanto o jornal como o jornalista incorrem numa falta óbvia. (...) O jornalista está trabalhando para dois padrões cujos interesses conflitam. A sua falta ética, portanto, não precisa passar por nenhuma razão de consciência. (...) As funções é que são incompatíveis, quaisquer que sejam as convicções pessoais do profissional. Não se trata, portanto, de uma questão da esfera da consciência<sup>25</sup>.

Qualquer semelhança do caso há pouco descrito com situações que essa dissertação estará analisando no próximo capítulo não será, de fato, coincidência: lamentavelmente, esse tipo de conflito de interesses é muito fácil de ser encontrado nos meios de imprensa. Uma explicação plausível para essa incidência pode residir no fato de que, sendo pessoas públicas com relativa autoridade ou conhecimento especializado em determinada atividade social (arte, política, esporte, etc.), jornalistas se tornam bastante visados como consultores, jurados, assessores ou mesmo coordenadores de alguma atividade ou instituição correlata. Situação inversa também é comum: em virtude de sustentar notório saber, conquistar renomada experiência ou manter relativa autoridade sobre determinada área do conhecimento, alguns especialistas de diferentes setores sociais são convidados por empresas jornalísticas a colaborar com suas publicações e emprestar, assim, certo nível de reconhecimento ao veículo. Dinâmica muito parecida com essa foi detectada pela jornalista Isabel Travancas entre assessoras de imprensa a serviço de editoras: por terem trabalhado anteriormente em redação, essas jornalistas adquiriram certo conhecimento ou intimidade com o ambiente editorial e

---

<sup>25</sup> Bucci. *Sobre ética e imprensa*, p.100.

suas relações com os jornais e, justamente por conta dessa habilidade e do conhecimento do meio, foram contratadas<sup>26</sup>.

Motivada pelo interesse de determinar a identidade social do jornalista, Travancas realiza, na pesquisa publicada sob o título de *O Mundo dos Jornalistas*, uma série de entrevistas com "eternos" jornalistas e neófitos na profissão. Além de identificar características comuns aos indivíduos que compõem esse grupo social, a pesquisadora detectou também alguns valores típicos – ou consensuais – aos profissionais. Um desses valores detectados, que nesta dissertação atribuo a característica de função, é justamente a independência. Descrevo, na seqüência, trechos de boa parte dessas entrevistas.

O jornalista Jânio de Freitas (*Diário Carioca, Jornal do Brasil, Correio da Manhã, Folha de S. Paulo*) fala da independência como atributo do jornalista ideal, associando a essa idéia a noção do aprendizado contínuo (o que, veremos mais adiante, torna sua postura muito próxima da expectativa de especialização de Bucci):

(...) chamo de independência ao que se chama objetividade no exercício da profissão, em relação aos dados e anotações. Ele deve ter uma formação cultural tão boa quanto possível, pois ela é necessária e dá instrumentos ao sujeito para perceber o sentido das coisas, o significado histórico dos fatos. E empenho, o que não existe no Brasil. O jornalismo exige um aprendizado constante. Todo dia tem um problema novo, que exige reflexão<sup>27</sup>.

Ao falar sobre a entrevista com o jornalista, escritor e professor universitário Zuenir Ventura (*Tribuna da Imprensa, Correio da Manhã, Jornal do Brasil*), Isabel Travancas destaca a posição independente do intelectual, reforçando sua crença de que a neutralidade é impossível de ser atingida – o que também é outra das proposições defendidas nessa dissertação. Para ele, diz a jornalista,

(...) o jornalismo não pode estar, não deve estar a serviço de nada. Ao contrário, tem de ser descompromissado *a priori*. Sua condição é a de ser testemunho do seu tempo e, por conseguinte, deve ser independente.

---

<sup>26</sup> Travancas. *O livro no jornal*, pp. 132-133.

<sup>27</sup> Travancas. *O mundo dos jornalistas*, pp. 63-64.

Mas, por reconhecer que a contaminação com o objeto torna-se inevitável, ele insiste na idéia de que é fundamental não haver um engajamento prévio. O jornalista não pode ser militante<sup>28</sup>.

Depois de conversar com Newton Carlos (*O Rebate, Correio da Manhã, Diário Esportivo, Tribuna da Imprensa, Manchete, Jornal do Brasil, Folha de S. Paulo, Rede Bandeirantes*), a entrevistadora reteve a opinião de que a ética é ponto de distinção entre duas gerações de jornalistas. A seu ver, registra Isabel,

(...) a nova geração se confunde menos com o poder. Antigamente, era raro um jornalista sem emprego público. O jornalismo se profissionalizou, antes era mais um 'biscate'. Acredita que essa nova geração seja mais profissional e, senão, ao menos tenta sê-lo<sup>29</sup>.

Cícero Sandroni (*Correio da Manhã, O Globo, Diário de Notícias, O Cruzeiro, Tribuna da Imprensa, Manchete, Jornal do Brasil, Última Hora, Jornal do País*), em sintonia com Newton Carlos, acredita que a independência – mesmo difícil de atingir – deve ser o atributo ideal do jornalista<sup>30</sup>.

Mesmo entre os jovens jornalistas que entrevistou para sua pesquisa Isabel Travancas detecta a mesma postura com relação à independência:

Os entrevistados são categóricos em afirmar que a nova geração de jornalistas que está hoje nas redações tem uma relação mais profissional e isenta com o poder do que a geração mais velha. Antigamente, declaram, o jornalista se confundia com o poder. Sem falar nos que tinham dois empregos: um no serviço público, muitas vezes em cargos políticos, e outro em jornal. Hoje, isso é bem mais raro<sup>31</sup>.

Além dos jornalistas – empregados formais das empresas jornalísticas fixos ou não em editorias – os intelectuais também atuam na imprensa na função de colaboradores. Já em *O Livro no Jornal*, mas ainda preocupada em caracterizar quem são, também, esses colaboradores, Isabel Travancas os identifica de maneira bastante ampla, sejam eles criadores ou distribuidores de cultura: "professores, universitários,

---

<sup>28</sup> Travancas. *O mundo dos jornalistas*, p.67.

<sup>29</sup> Idem. *O mundo dos jornalistas*, p.73.

<sup>30</sup> Idem. *O mundo dos jornalistas*, p.75.

<sup>31</sup> Idem. *O mundo dos jornalistas*, p.98.

acadêmicos, escritores, cientistas sociais, filósofos, psicanalistas, artistas plásticos e até políticos", agentes oriundos de diversas esferas sociais, lista a autora<sup>32</sup>.

Em outro capítulo de *Sobre Ética e Imprensa*, Bucci analisa o jornalismo como um prolongamento do espetáculo, analisando a dimensão ética justamente no campo que mais interessa à presente pesquisa: o da arte e da cultura. Tomando como exemplo o tratamento que a imprensa dá ao cinema e ao turismo, o autor coloca sob investigação crítica o esquema que se forma entre as empresas que oferecem esses produtos à sociedade, suas assessorias de comunicação e os veículos de imprensa que dedicam-se à cobertura desses assuntos.

Expandido pelos meios de comunicação de massa em meados do século 20, o espaço público atualmente foi retransformado pela indústria do entretenimento, que já não opera no interior dos meios de comunicação, mas os instrumentaliza de fora para dentro. (...) Além da indústria cinematográfica, a indústria dos videogames, a da música e o próprio mercado de livros funcionam nas mesmas bases. Por meio das suas assessorias de imprensa, que já se organizam como novas indústrias à parte, essas indústrias pré-configuram o universo de dados que será depois trabalhado pelos jornalistas. Assim, também operam as divulgações dos campeonatos esportivos. É hábito, hoje, que emissoras de televisão se associem a campeonatos de futebol e de Fórmula 1, entre outros, e se tornem co-promotoras desses eventos. Elas não fazem mais a cobertura dos fatos, mas, comprando a exclusividade de transmissão, transformam seus locutores em animadores dos eventos. (...) Tudo isso redimensionou (reduzindo, em termos relativos) o lugar ocupado pela imprensa na confecção dos conteúdos informativos que serão postos depois ao acesso do público<sup>33</sup>.

A preocupação de Bucci coincide com a preocupação dessa dissertação: a festiva confusão entre a atividade jornalística e as atividades ligadas ao entretenimento chegaram a níveis em que boa parcela da sociedade – principalmente aquela com menor grau de instrução – já não distingue mais uma representação da outra. O problema dessa confusão está em três pontos fundamentais. O primeiro deles é justamente o conflito de interesses entre as duas áreas, pois o veículo de imprensa passa a projetar outras metas e outros objetivos (lucratividade, contratos publicitários, audiência, projeção sobre a

---

<sup>32</sup> Travancas. *O livro no jornal*, p.39.

<sup>33</sup> Bucci. *Sobre ética e imprensa*. p.191.

concorrência, etc.) para sua atividade, desviando-se do compromisso social para o qual foi convocado e detém procuração fundada na credibilidade pública para exercer: informar a respeito da verdade. O mal recai na omissão ou no desleixo em transmitir informações com qualidade e independência.

O segundo problema é uma consequência do primeiro: com a flutuação dos interesses do veículo jornalístico e a consequente mudança de objetivos que devem ser alcançados pela nova e espetacular atividade, a empresa ou a instituição que o sustenta pode rever suas estratégias, reorientar suas relações sociais e redirecionar seus vínculos de poder com setores distintos da comunidade para que, privilegiando determinadas pessoas ou grupos em sacrifício de outros ou mesmo em detrimento do compromisso da verdade com grande público, atinja mais rapidamente e com maior eficiência suas metas. Os males, dessa vez, poderão ser o da má-fé, da trapaça e da mentira, do favorecimento e da deslealdade, uma vez que novos acordos sociais firmam novas condutas morais.

O terceiro problema é o do conflito moral: o jornalismo lida com a verdade, com a objetividade do fato, com testemunhos sobre o real e, agregado a esses atributos, trabalha com representações de racionalidade, com apelos diretos à razão, ao discernimento e à lucidez. O entretenimento, por sua vez, tem como material a ficção, a fantasia, a ilusão, a paródia e a dramatização: na esteira desses atributos, trabalha com representações sentimentais, apelando para as emoções, para o devaneio, para o sonho. São suas éticas distintas que, se associadas em um único signo (uma notícia, um programa, uma entrevista ou uma reportagem, por exemplo), podem confundir o público e orientá-lo a construir interpretações dispersivas e equivocadas – quando não catastróficas – da realidade.

A independência como função essencial do jornalismo, para ser exercida em toda a sua complexidade, profundidade e extensão, precisa de posturas éticas capazes de promover sua manutenção e de lastros operacionais que se completam, entre outros valores, com a especialização do profissional de imprensa. É necessário que, além de boa índole e firmeza de caráter, o jornalista ou o intelectual que cumpre a função de jornalista empenhe-se no desenvolvimento de suas habilidades técnicas e mentais, que se aperfeiçoe e esteja o mais atualizado possível no que diz respeito à sua área de atuação.

Ser independente da fonte é um desafio clássico e já bastante conhecido. Trata-se de não permitir que a proximidade necessária entre o repórter e sua fonte se transforme na cooptação do repórter pela fonte: sem notar, o primeiro começa a adotar os pontos de vista da segunda, começa a usar o seu linguajar e a desenvolver espontaneamente raciocínios que não são próprios nem do veículo em que ele trabalha, nem do público ao qual ele se dirige, mas dela, fonte. (...) A imprensa pode atuar como reserva crítica perante o espetáculo. E raramente se lembra disso. As assessorias e suas megaações de convencimento continuam invisíveis para o grande público, como se não fossem notícia (...) e, no entanto, são elas que formatam o espetáculo que o envolve – com a ajuda da imprensa, que gosta de gabar-se de ter descoberto informações que, na verdade, não descobriu: assessores pagos para isso foram até ela e contaram<sup>34</sup>.

Os jornais estão cada vez mais distantes dos universos especializados em que são exercidas as diferentes áreas de atividade humana e, por isso, tornam-se reféns de conhecimentos e de uma linguagem que se depura no interior desses mesmos universos, muitas vezes privando-se da autonomia de selecionar informação e, em conseqüência, de processá-la com um olhar crítico ou mesmo de refutá-la. Bucci lembra que a especialização do profissional é também garantia de mobilidade e relacionamento autônomo junto às fontes de informação:

A formação ética estimula o crescimento de profissionais críticos – e ser crítico não significa ter um olhar canhestro sobre o mundo, mas ter um olhar fundamentado, atualizado e independente sobre a área de sua cobertura. (...) A prática jornalística nunca dependeu tanto da reflexão e do estudo como agora. (...) O jornalismo é uma atividade intelectual – ou é inseqüente e tolo. (...) Chega a ser chocante constatar que a maioria dos jornalistas praticamente não estuda. Ao contrário, dão mostras de um

---

<sup>34</sup> Bucci. *Sobre ética e imprensa*, pp.197-198.



sentimento antiacadêmico e antiintelectual quase sem precedentes. (...) Ao persistir nessa toada, a mentalidade média das redações continuará a reproduzir o espetáculo<sup>35</sup>.

Em *O Mundo dos Jornalistas*, Isabel Travancas chama atenção para um fato que exerce muita influência sobre o leitor mas que, na maioria das vezes, o público leigo sequer percebe conscientemente: sob a ordem codificada dos títulos e das manchetes, há uma hierarquia mais sutil que organiza a disposição dos elementos visuais tanto na página quanto na seqüência de folhas de um mesmo caderno. Travancas explica que há uma preponderância das páginas ímpares, as páginas da esquerda – consideradas "nobres" – sobre as páginas pares, da direita, e que o mesmo tipo de relação de importância se dá com relação aos espaços nas partes superiores de cada página<sup>36</sup>. Seguindo essa mesma lógica, é correto afirmar que uma capa ou contracapa de suplemento – no caso do *Anexo*, sempre com fotos ou ilustrações coloridas – atrai muito mais a atenção do leitor do que uma de suas páginas internas. Para isso, há uma dinâmica editorial que se auto-explica: a matéria é importante porque está na capa (ou contracapa) e mereceu capa (ou contracapa) porque é importante. Uma hierarquização de valores visuais e editoriais como essa, quando analisada em graus comparativos, pode determinar o quanto uma instituição jornalística considera relevante o assunto que está sendo publicado. Dessa forma, essa mesma hierarquização será utilizada como critério no capítulo seguinte, quando serão analisados os artigos publicados no *Anexo* pelos seus colaboradores.

Outra observação bastante interessante a respeito das sutilezas que podem passar despercebidas pelo leitor comum dos suplementos literários – mas que exercem uma influência decisiva, suponho, em nível subconsciente – é apontada por Isabel Travancas em *O Livro no Jornal* e diz respeito ao nome com que os cadernos de cultura são

---

<sup>35</sup> Bucci. *Sobre ética e imprensa*, p.199.

<sup>36</sup> Travancas. *O mundo dos jornalistas*, p.29.

batizados. Lembra a jornalista que o *Mais!* (suplemento da *Folha de S. Paulo*), por exemplo, parece ter seu nome inspirado na soma ou na junção das editorias avulsas que lhe deram origem (livros, cultura e ciência) e, na opinião de autora, não ajuda a situar o leitor a respeito de seu conteúdo<sup>37</sup>.

É curioso ressaltar essa característica peculiar do jornalismo cultural brasileiro (sugerida por algum autor que me foge à memória e ao fichamento) e que é evidenciada pelos nomes de batismo dos suplementos literários: seu virtual desprestígio frente aos demais assuntos tratados diariamente pelos jornais. Prova disso é que as comumente chamadas editorias "cor de rosa" (cultura, literatura ou variedades) são batizadas com nomes que, se não parecem apelidos carinhosos, instauram a noção de que são secundárias, segregadas ou mesmo insignificantes: *Caderno B* (do *Jornal do Brasil*), *Caderno 2* (de *O Estado de S. Paulo*), *Segundo Caderno* (de *Zero Hora*), *Quarto Caderno* (do extinto *Correio da Manhã*), *Folhetim* (já extinto, da *Folha de S. Paulo*) e, no caso desta pesquisa, *Anexo* (de *A Notícia*), nome que antes de identificar-se com a sigla do jornal (AN), sugere seu status de apêndice, acessório ou mero acompanhamento. Esse tipo de prática talvez não influencie diretamente a postura ou opinião do leitor mas, ao longo dos anos, acumulando efeitos interpretativos, pode construir preconceitos, fomentar segregações ou mesmo estimular um descrédito junto aos leitores que, em maior ou menor grau, já se faz perceber nas redações.

Um segundo ponto curioso – e também bastante comum – no jornalismo brasileiro é a verdadeira obsessão que nossos suplementos culturais têm pela fidelidade ao calendário de eventos artísticos. Num contexto internacional, o pesquisador português Nelson Traquina lembra que o fato da imprensa voltar sua atenção para os acontecimentos e não para as problemáticas da sociedade é uma constante nos estudos

---

<sup>37</sup> Travancas. *O livro no jornal*, p.37.

sobre jornalismo<sup>38</sup>. Paulo Clóvis Schmitz condena, por exemplo, a predominância para a divulgação do fato sem uma repercussão sobre seus efeitos<sup>39</sup>. Piza considera "uma perda" essa "submissão ao cronograma" que anuncia, antecipa e qualifica determinados livros, discos e filmes às vezes com meses de antecedência. "Raramente lemos sobre esses produtos depois que eles tiveram uma 'carreira', pequena que seja, e assim deixamos de refletir sobre o que significaram para o público de fato"<sup>40</sup>, lamenta o jornalista.

Esse tipo de coincidência entre a emergência do fato e o momento da publicação representa, na maioria dos casos, a preocupação dos suplementos culturais em oferecer informações novas e atualizadas aos seus leitores – isso é absolutamente compreensível, afinal todo o jornal vive de notícias recentes – e também é bastante característico do *Anexo*, embora em alguns casos específicos que estarão sendo analisados no capítulo seguinte, determinadas coincidências pareçam bastante forçadas, quando não premeditadas.

Somadas as contribuições – e eventuais contradições – dos autores do campo jornalismo àquelas definições apontadas no Capítulo Um, o conceito de independência desenvolvido nessa dissertação torna-se ainda mais problemático, embora já permita abordagens definidoras e propositivas dentro dos limites reflexivos que este trabalho propõe. A intenção desse esforço retórico não é prescrever regras, atitudes ou soluções categóricas para os problemas que a independência – ou a falta dela – encontra na atividade intelectual cotidiana, mas apontar possibilidades e formular bases para o seu exercício nos impasses teóricos e práticos do jornalismo cultural e da crítica de arte.

A independência, para o jornalismo, não se restringe apenas ao poder de fiscalizar as atividades sociais com isenção, autonomia e liberdade, nem à aversão

---

<sup>38</sup> Traquina. *Teorias do jornalismo vol.1: Porque as notícias são como são*, p.29.

<sup>39</sup> Schmitz. "O jornalismo cultural em Santa Catarina". In: *Jornalismo cultural: Cinco debates*, p.78.

<sup>40</sup> Piza. *Jornalismo cultural*, p.51.

sistemática a quaisquer vínculos que comprometam sua objetividade: para Vera Rodrigues – que dedicou-se ao estudo de caso do *Jornal da República* – essa mesma independência implica em soberania sem amarras ou intervenções. Contribuição mais densa é dada por Eugênio Bucci, para quem a independência anda aos pares com a transparência nas posturas e nas funções da imprensa, reforçando a necessidade do reconhecimento público de suas próprias posições e denunciando a falsa neutralidade. Em contraposição apenas aparente a Edward Said – que recomenda um amadorismo descompromissado ao intelectual – Bucci aponta a especialização da imprensa como instrumento capaz de garantir a mobilidade e o relacionamento independente entre a imprensa e suas fontes, escapando da cooptação e da submissão do comunicador ao próprio especialista enquanto referência de informação.

No jornalismo cultural, os sintomas da falta de independência ficam evidentes se forem considerados como critérios os parâmetros apontados acima. Os casos mais comuns, em síntese, são atentados às recomendações dadas pelos autores: dupla jornada (revezamento entre imprensa e assessoria ou consultoria de instituições públicas ou privadas), conflito de interesses (filiação, remuneração ou associação a instituições de interesse concorrente com o interesse público) e manutenção de vínculos (positivos ou negativos) de parentesco, de trabalho, de afeto ou de amizade com o objeto da cobertura ou da análise jornalística.

Ao final do Capítulo Um já se considerava a hipótese da impossibilidade do cumprimento integral das indicações teóricas até então levantadas na consolidação de uma postura independente. Concluindo o Capítulo Dois, percebo que essa hipótese ganha contornos cada vez mais eloqüentes. É fato incontestável que tanto o jornalista quanto o crítico de arte submetem-se à iminência da obra analisada, do contexto social, histórico e cultural ao qual estão ligados. Não há cidadão que se possa considerar imune

à dependência da objetividade e da subjetividade da vida em sociedade, nem das conseqüências que essa dependência acarreta. Essa característica universal da dependência humana conduz à sua própria objetividade, ou seja, ela passa a configurar-se como dado inescapável e intrínseco de todo o indivíduo, um entre tantos de nossos traços gerais – a exemplo do raciocínio kantiano para o Belo. Algum resquício de dependência condicionará a opinião, sacrificará a autonomia, forçará a predominância de um ou outro interesse do intelectual. É certo tipo de dependência que determinará a especialização, constituirá o espaço social de quem fala e mesmo estimulará a expectativa de quem ouve. A certeza do fracasso frente ao desafio da completa independência é uma invariável objetiva, mas justamente por isso pode ser partilhada como informação factual, comungada como aspecto material e concreto da realidade discursiva. A complexidade dessa dependência pode ser exposta de forma transparente, razão pela qual se propõe, aqui, a caracterização da independência como uma função objetiva em defesa do gosto ou da paixão pessoal inerentes à crítica, como forma de denúncia da falsa neutralidade, como instrumento de reconhecimento público dos vínculos do intelectual e como identificação dos autores e dos lugares de fala socialmente determinados.

A admissão explícita dos vínculos, dos interesses e dos fatores que condicionam o próprio discurso tornado público pode ser uma das etapas mais fecundas da crítica intelectual. Essas variáveis, quando tornadas objetivas, teoricamente permitem uma análise mais clara e uma reflexão mais transparente tanto para a crítica de arte quanto para o jornalismo cultural. O questionamento e a crítica da instituição podem se tornar pontuais se flagrados na perspectiva das relações que o próprio intelectual mantém com ela: um procedimento desse tipo, por um lado, deixa nítidos para o interlocutor dessa reflexão os laços que unem, condicionam e mesmo configuram autor, obra e instituição;

por outro lado denunciam os agentes e os fatores que constituem a rede de dependências do intelectual, identificando quais forças são capazes de diminuir ou mesmo extinguir a contundência reflexiva da crítica ou da imprensa. O reconhecimento e o comentário dos procedimentos que caracterizam a experiência do *Anexo* com as artes visuais terão como fio condutor no próximo capítulo, assim, essa mesma expectativa, balizada metodologicamente pelas propostas dos diversos autores trabalhados ao longo dos capítulos anteriores.

## CAPÍTULO TRÊS

### ANÁLISE DE ARTIGOS PUBLICADOS NO *ANEXO*

O presente capítulo dessa dissertação tem como objetivo analisar a independência enquanto função da crítica de arte e do jornalismo cultural em uma série de textos assinados publicados no *Anexo* entre os anos de 2002 e 2004. Os critérios e a metodologia de seleção desses textos foram apresentados na Introdução deste trabalho enquanto alguns problemas, valores e contextualizações a respeito de independência foram apresentados e discutidos nos capítulos Dois e Três.

Para que os critérios de análise sejam resumidos e fiquem absolutamente claros para o leitor nesse momento da dissertação, faz-se necessário revisar alguns conceitos e apresentá-los aqui de forma sintética.

A dinâmica de análise que se fará aqui implica em submeter todos os textos selecionados a um roteiro de checagem e reflexão que põe em relevância as principais questões propostas pelos autores abordados nos capítulos Dois e Três. À medida que esses artigos assinados vão sendo submetidos às questões, vão também gerando respostas que comporão um breve, mas incisivo, relatório avaliativo que indicará seus níveis de independência no jornalismo cultural e na crítica de arte. Paralelamente a essa checagem teórica, serão feitos outros cruzamentos com informações omitidas dos respectivos suplementos quando da publicação original dos artigos, informações que

podem ampliar e contextualizar a compreensão daquilo que tanto os autores-colaboradores quanto o próprio caderno estão apresentando como mensagem.

Como roteiro de checagem e reflexão dos artigos, por ordem de apresentação dos autores discutidos nos capítulos anteriores, recorre-se a 1) Charles Baudelaire, que nos pergunta: O ponto de vista exclusivo do crítico é capaz de abrir horizontes? Que horizontes são esses? Há favorecimento, camaradagem ou inimizade em seu texto?

2) Das reflexões de Jürgen Habermas, destaco a questão: Há um descompromisso ou um princípio de autoridade com que o autor se reveste para oferecer seus argumentos à esfera pública?

3) De Edward Said, faz-se ecoar: O intelectual mostra capacidade para o conflito? Tem independência para isso? Pode falar a verdade ao poder? Recusa-se a participar das práticas institucionais, corre riscos ou colabora com elas? Que tipo de ação política promove: consonante ou dissonante? Age como profissional comprometido ou amador que não espera recompensas?

4) Inspirado nas argumentações de Michel Foucault, o trabalho pergunta: O texto apresenta saberes alheios à unanimidade, capazes de oposição aos argumentos circundantes? Corre riscos? Pode escapar da hegemonia institucional?

5) Com base nas distinções feitas por Roland Barthes, pergunta-se: O autor age como escritor ou como escrevente?

6) Sônia Salzstein e suas considerações levantam as questões: O intelectual atua dentro ou fora da instituição? Assume a posição? Propõe transformações ou esquiva-se da responsabilidade?

7) Com base nas colaborações mais técnicas de Isabel Travancas, a pergunta é simples: A localização do texto na página indica sua importância?



8) Ouvindo Eugênio Bucci, pergunta-se: A participação escrita do colaborador é capaz de comprovar sua independência com relação a fontes e fatos ou cumpre dupla jornada, atendendo a interesses distintos?

9) De Daniel Piza, a questão diz respeito a sincronias: A crítica é feita depois de algum tempo de "carreira" ou de repercussão pública do fato analisado?

10) Finalmente, dos argumentos de Paulo Clóvis Schmitz, ouve-se a indagação: O texto limita-se divulgar o fato ou abre-se à repercussão de seus efeitos?

Antes de passar ao comentário dos textos, é necessário fazer a mínima apresentação dos articulistas enfocados nesta pesquisa. A menção de seus dados na Introdução anteciparia desnecessariamente essas informações – tornando aquele trecho ainda mais extenso do que já é – mas aqui, junto às análises, essas referências de biografia e currículo têm melhor aproveitamento. Tratado como caso de exceção tanto na Introdução (p.15 e 18) quanto neste capítulo de análises, Wladimir Soares e seus dados não são considerados por fazerem referência à música, não às artes visuais.

Nascido em Rio Negro (PR) em 1965, Charles Narloch é artista plástico, curador e mestre em biotecnologia pela UFSC. Diretor de patrimônio, ensino e artes da Fundação Cultural de Joinville, diretor cultural do Instituto Luiz Henrique Schwanke e consultor de artes plásticas da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul, foi diretor de artes da Fundação Catarinense de Cultura, membro do Conselho Estadual de Cultura e curador-geral do Salão Nacional Victor Meirelles entre 1995 e 1998. Foi curador-coordenador do Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke em 2002 do Projeto Schwanke em 2003. Escreve para o jornal *A Notícia* desde 2001<sup>1</sup>.

Walter de Queiroz Guerreiro nasceu em São Paulo (SP) em 1941. Formado em ciências biológicas pela USP, em história pela PUC/SP e em técnicas de pesquisa

---

<sup>1</sup> SOCIEDADE CULTURA ARTÍSTICA. *Campo aberto: ação documento obra*, p. 53 e *Projeto Schwanke: perspectiva das artes plásticas em Santa Catarina*, p.92.

histórica pelo Arquivo Histórico Nacional (RJ), é mestre em artes pelo Courtauld Institute of Art da Universidade de Londres. Foi professor no curso de pós-graduação da Faculdade de Filosofia de Bragança Paulista, pesquisador do Instituto de Pré-história da USP, historiógrafo do Centro Cultural São Paulo, diretor cultural do Museu Paulista da USP e historiador de arte da Secretaria de Cultura de São Paulo. É membro da Associação Brasileira e Internacional de Críticos de Arte, da World Press Association e diretor do Museu Casa Fritz Alt, em Joinville/SC<sup>2</sup>. Escreve para *A Notícia* desde 1999.

Todos os textos submetidos a análise estão reproduzidos junto aos comentários e, como eles, são abordados em ordem cronológica de acordo com a data de publicação. Matérias não-assinadas que oferecem dados capazes de contextualizar o ambiente de publicação dos textos principais são apresentadas, também integralmente, nos Anexos da dissertação. Informações adicionais a respeito dos mesmos textos constam em catálogos e outros documentos listados na Bibliografia. Fotografias dos textos analisados, quando convenientes à argumentação, acompanharão as impressões apontadas neste capítulo. Eu mesmo produzi essas fotos a partir dos arquivos de edições mantidos encadernados por *A Notícia*. As dobras das páginas e as manchas de luz sobre elas reveladas pelas fotografias são indícios de que as condições de armazenamento e de pesquisa desse acervo, bem como as instalações disponibilizadas para esse fim, não foram e não são as mais adequadas para um trabalho como esse que apresento.

---

<sup>2</sup> MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE. *34ª Coletiva de artistas de Joinville*, p.55.

**TEXTO 1: "Exposição em Joinville reacende debate", de Charles Narloch, publicado em 4 de abril de 2002 à página C3.**

O texto de Narloch sobre a exposição *Poética da Morte* não abre horizontes interpretativos para o leitor. Ao contrário, mistifica algumas informações como, por exemplo, aquelas a respeito de “alguém que não cumpriu a função” ou sobre “pseudo curadores” que são “muito piores”, expressões que até podem sugerir aos leitores mais atentos de Baudelaire uma velada inimizade. Apresentando-se como curador independente e sustentando o conceito dessa função no próprio texto, evoca certa autoridade para o próprio discurso e, ao participar do evento a partir de dentro dele, como artista<sup>3</sup> – mesmo sem revelar isso para o leitor - filia-se a ele de maneira consonante, reforçando seus aspectos institucionais ao mesmo tempo que legitima outras práticas institucionais como a da curadoria da Bienal de São Paulo. Agindo dessa forma, reforça a hegemonia institucional condenada por Foucault.

Narloch escreve como um escrevente: seu texto é cordato, didático, absolutamente submisso às funções ortodoxas da língua e, pela forma como foi publicado (página ímpar, com boa extensão), reflete a importância que protagoniza para o caderno. Ainda que cumpra dupla jornada ao comentar um evento do qual foi participante – o que compromete uma abordagem descompromissada – Narloch é claro ao falar sobre curadoria assumindo-se como curador. Seu texto repercute o fato comentado mas, por estar falando a partir de dentro dele, essa característica positiva do artigo entra em suspeição: não fica claro se o autor promove, de fato, uma reflexão esclarecedora “em torno das atribuições de um curador” ou se, através desse texto, como se pode desconfiar, ele pretende distinguir a seu favor o curador independente –

---

<sup>3</sup> FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. *A poética da morte na cultura brasileira*: catálogo de exposição, p.10.

que não precisa “necessariamente estar ligado a qualquer instituição” – do curador de salão, “alvo de polêmica” não comprovada através da sua argumentação.

## **Exposição em Joinville reacende debate**

### **Obra de Waldomiro de Deus integra montagem em Joinville**

CHARLES NARLOCH - Especial para o Anexo

Florianópolis - A montagem da exposição A Poética da Morte, em Joinville, fez ressurgir o debate em torno das atribuições de um curador. Por ter sido montada parcialmente e ter incluído novas salas sem a participação direta do curador João Evangelista de Andrade Filho, houve quem questionasse a manutenção da curadoria do administrador do Museu de Arte de Santa Catarina (Masc).

Acontece que a concepção é realmente do administrador do Masc, o que o caracteriza como curador da mostra. As mudanças na versão montada em Joinville surgiram tanto pelas características do Complexo Cultural Antarctica, quanto pela incursão de salas locais, como a que apresenta obras do acervo do Museu de Arte de Joinville (MAJ) e outras duas com os estudos de Fritz Alt e peças do acervo do Museu Arqueológico do Sambaqui de Joinville (Masj). É lógico que, em relação a estas mudanças, alguém teve de tomar as decisões e propor as incursões, atuando como um curador local. Esse alguém, no entanto, não assumiu essa função. O que parece hilário, na verdade é dramático. Se isto acontece, é porque ser curador significa ser responsável por um resultado - positivo ou negativo - que se torna público, o que obriga a este profissional assumir as conseqüências de seus atos.

No Brasil, o termo curadoria surgiu na Bienal Internacional de São Paulo, em 1981, como função exercida pelo crítico Walter Zanini. Na época, já era uma prática comum adotada nas exposições fora do País. Zanini revolucionou ao modificar o critério de montagem das obras por países de origem, passando a agrupá-las por analogia de linguagens. Teoricamente, o curador nada mais é do que um grande zelador, um garimpeiro das preciosidades que compõem um acervo, institucional ou particular, especialmente agrupado para a realização de uma ou mais mostras. Além de ser responsável pela concepção da(s) mostra(s) e pelos conceitos adotados, cabe ao curador definir a distribuição das obras num espaço físico cuidadosamente planejado. E esta é a atribuição mais temida, pois mostras bem concebidas podem ser apresentadas como grandes equívocos temporacionados por critérios errôneos na montagem.

É claro que os conceitos de montagem evoluem e se modificam com o surgimento de novos equipamentos museográficos, mas é preciso estar sempre atento e atualizado para evitar esses desastres.

Mais recentemente, vêm se tornando conhecidas as figuras do curador de salão e do curador independente. O primeiro é alvo de polêmica. Alguns críticos defendem que a estrutura de um salão convencional não tem a necessidade de um curador, já que conta com uma comissão de seleção. No entanto, para os salões contemporâneos sérios, ainda raros no Brasil, trata-se de uma presença extremamente válida e necessária, já que esses certames estão mais rigorosos e seletivos na escolha dos membros da comissão de seleção e primam por um tratamento profissional aos artistas participantes, incluindo salas especiais de convidados, montagem conceitualmente elaborada e catálogos analíticos, todos estes aspectos atribuídos a um curador geral.

O curador independente, comum nos Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, é o profissional que se dedica ao estudo da crítica e da história da arte, concebendo mostras específicas, durante sua carreira, sem necessariamente estar ligado a qualquer instituição. O lado ruim do curadorismo é que, com a espetacularização das megaexposições, houve uma disseminação de curadores, a ponto de ofuscar as obras e os artistas participantes, como se estes fossem meros coadjuvantes de um processo de criação individual do curador, que tenta encerrar suas responsabilidades na noite de abertura. Muito piores são os "pseudo" curadores que, sem qualquer preparo ou preocupação com o estudo da arte, estão se propagando à caça de uma real possibilidade de destaque fácil. E a imprensa, raramente atenta a essas minúcias, em muito colabora.

**Charles Narloch**, artista plástico e curador independente, [anexo@narloch.com](mailto:anexo@narloch.com)

**O QUÊ:** Exposição A Poética da Morte. **QUANDO:** Até 19 de maio, de terça a domingo, das 14 às 18h. **ONDE:** Complexo Cultural Antarctica, rua 15 de Novembro, 1.383, centro, Joinville, tel.: (47) 433-4677 (MAJ). **QUANTO:** Gratuito.

**TEXTO 2: "A arte de questionar a arte", de Charles Narloch, publicado em 5 de setembro de 2002 na capa do *Anexo*.**

Nesse texto em que antecipa o que poderá ser encontrado no salão em que atua como curador, o ponto de vista de Narloch orienta leituras e abre horizontes capazes de favorecer o evento que ele próprio coordena. Há um princípio de autoridade bastante claro no texto, uma vez que ele tem a pretensão de nos dizer o que é e o que não é a "verdadeira obra arte". O texto não tem capacidade para o conflito – pelo contrário, trabalha para que ele seja antecipadamente evitado com relação às obras mais arrojadas que integram o salão –, nem independência, nem pode falar a verdade ao poder, pois é a encarnação dele a reafirmar consonantemente as práticas institucionais: dessa forma, reforça a hegemonia da instituição e mesmo torna-a mais forte, via esfera pública, ao antever ações artísticas transgressoras em seu âmbito.

É típico texto de escrevente, tão didático quanto o texto jornalístico poderia ser, publicado com cor, destaque e distinção na capa do caderno e redigido em dupla jornada a partir de dentro da instituição, mesmo sem assumir claramente a vinculação como coordenador da exposição<sup>4</sup>. Em oposição àquilo que Salzstein sugere como possibilidade de transformação a partir da ação crítica no interior da instituição, o artigo aparece como privilegiado instrumento de divulgação e autoritário discurso promocional. Ao antecipar características do evento na tentativa de estimular a formação de uma atmosfera de tolerância e condescendência mesmo com trabalhos ou artistas mais rebeldes do salão, o texto reitera o comprometimento do *Anexo* com o calendário de eventos artísticos de Santa Catarina e, nisso, cumpre função de mídia para difundir e comentar o evento coordenado pelo próprio articulista.

---

<sup>4</sup> A NOTÍCIA. *Salão Schwanke supera expectativas – Mesa-redonda contará com a presença de curadores*. Anexo, 23 de outubro de 2002, p.C3. O texto está incluído nos Anexos ao fim da dissertação.

## **A arte de questionar a arte**

CHARLES NARLOCH - Especial para o Anexo

Florianópolis - Questionar a arte através da contra-arte não é algo novo. Foi o que Marcel Duchamp fez em 1917, ao criar "A Fonte" - um de seus readymades mais polêmicos (readymade é um artigo produzido em massa, escolhido ao acaso e exposto como obra de arte). A obra, naquele caso, era um urinol masculino, assinado pelo artista sob o pseudônimo de R. Mutt. Na época, Duchamp já morava em Nova York. Naquele ano, havia sido criada a Society for Independent Artists, que tinha como modelo o Salon des Indépendants de Paris. Quem pagasse US\$ 6,00 podia apresentar dois trabalhos. Embora Duchamp fizesse parte do grupo, ele não concordava com a organização e resolveu enviar o urinol para provocar os organizadores. Os membros da comissão de seleção conheciam os readymades de Duchamp, mas o desconhecido R. Mutt foi recusado. Assim, "A Fonte" não chegou a ser exposta. Posteriormente, Duchamp publicou uma falsa defesa de R. Mutt no segundo número da revista "The Blind Man", editada por ele. Com a obra, Marcel Duchamp queria questionar o novo modelo de organização da Society que, apesar de independente, trazia os vícios acumulados do sistema oficial, mesmo pretendendo se opor a eles. "A Fonte" e todos os demais readymades do artista foram extraviados e, mais tarde, substituídos por réplicas. Não há qualquer problema de autenticidade nesta atitude, pois as obras de arte, neste caso, estão no conceito, na idéia do artista, e não nos objetos em si. No Brasil, um dos casos históricos de "artimanha conceitual", tão consistente quanto as provocações de Marcel Duchamp, foi protagonizado por Nelson Leirner. Em 1966, o artista enviou ao Salão Nacional de Brasília um porco empalhado dentro de um engradado de madeira, com um pernil do lado de fora. Como era um artista conhecido, filho de um ex-diretor do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e de uma escultora, a obra foi naturalmente aceita. Ao ser divulgada a lista de artistas selecionados, Leirner enviou uma foto do porco aos jornais, questionando os critérios adotados pelo júri. Durante sua carreira, Nelson Leirner não parou por aí. A polêmica sempre foi uma constante em seu trabalho. Chegou a boicotar, por duas vezes consecutivas, em 1969 e 1971, sua própria participação na Bienal de São Paulo, por não concordar com a censura imposta pela ditadura militar. "Artimanhas" bem elaboradas e questionadoras vêm sendo recentemente revistas em Santa Catarina. Em 2000, Fernando Lindote apresentou à Fundação Vitae um projeto intitulado "Um Outro Porco Empalhado", onde Fernando entrevistava Lindote. Nas respostas, Lindote questionava os critérios adotados pela fundação para definir os artistas que teriam direito a uma bolsa concedida pela instituição. Como resultado, ele foi selecionado e recebeu a bolsa. Com o dinheiro, criou uma série de ações e uma delas foi apresentada em Criciúma. Lindote apresentou uma performance vestindo uma máscara de porco, numa referência ao trabalho de Nelson Leirner e ao seu projeto aprovado pela Fundação Vitae. Jorge Ferro é um artista que reside em Criciúma e estava presente na ação de Lindote. Em 2002, apropriando-se da idéia de Fernando Lindote (que é de Leirner e também de Duchamp), Ferro se inscreveu no 8º. Salão de Artes de Itajaí como F. Lindote, apresentando uma intervenção na foto apropriada do verdadeiro Fernando Lindote com a máscara de porco. A conexão com R. Mutt (Duchamp) não é mero acaso. Entretanto, ao contrário de Duchamp, F. Lindote (Jorge Ferro) foi aceito no salão, fato que, posteriormente, gerou uma polêmica defesa por parte da instituição, tão hilária quanto ingênua. Em seguida, F. Lindote (Jorge Ferro) tentou se inscrever no Salão Elke Hering, em Blumenau, mas não foi aceito. Agora, no Salão Schwanke, em Jaraguá do Sul, mais uma vez Jorge Ferro aparece em nova versão. O selecionado foi Jorge Leirner Lindote Schwanke Ferro e quem mais vier. A proposta selecionada se apodera do convite oficial da mostra e instiga a participação livre de todos. E lá estará, novamente, a cabeça de porco de Fernando Lindote e Nelson Leirner. Na 25ªa. Bienal Internacional de São Paulo, neste ano, um desconhecido roubou a cena ao "contaminar" uma obra com um quadrinho-pirata de sua autoria, que lá permaneceu durante todo o período de exposição. O quadrinho não é nada, mas o questionamento do sistema e da instituição, a partir do ato concretizado, é o que restou da idéia. A história é longa, mas as conexões das "artimanhas" são as mesmas. De Duchamp a Jorge Ferro, passando por Nelson Leirner, Fernando Lindote e o desconhecido da Bienal, mais do que simples apropriações ou protestos ingênuos, as "artimanhas conceituais" vêm marcando seu devido espaço na história da arte. E como verdadeiras obras de arte.

**Charles Narloch**, artista plástico e curador independente, [anexo@narloch.com](mailto:anexo@narloch.com)

**TEXTO 3: "Contaminações e fragilidades", de Charles Narloch, publicado à capa do Anexo em 20 de setembro de 2002.**

Ao chamar atenção para os trabalhos dos artistas que ele próprio selecionou e curou para o Salão Schwanke, Charles Narloch faz da crítica camaradagem com forte senso de autoridade, incapacidade para sublinhar conflitos e grau zero de independência. Consoante com as práticas institucionais, nutre interesse de profissional em um evento do qual é, ao mesmo tempo, fonte e comentarista, fato e versão, origem e destino, vidraça e pedra. Perceba-se, por exemplo, a ênfase textual com que se dedica a apresentar-nos a SCAR, as linhas gerais do salão do qual o articulista é curador e, em especial, o heróico desafio auto-atribuído de “mudar essa rotina”.

Os alertas de Piza sobre a carreira dos eventos precocemente cobertos pelo jornalismo se aplicam bem a esse caso. O texto comenta um evento incipiente, de curtíssima vida social, que apenas seu curador – e não a comunidade – vivenciou: com apenas um dia de salão aberto ao público, tal comentário só pode ter sido redigido antecipadamente de dentro da instituição promotora, através do exercício da dupla jornada, de forma que o conflito de interesses pende desfavoravelmente para o lado contrário do leitor, ainda desinformado da dúbia função do articulista. Mesmo assim, o artigo ganhou destaque editorial com capa e cor.

“Tudo se questiona”, com exceção do caráter cabotino e auto-referencial do texto. O jornal apresenta o artigo como “Especial para o Anexo” (como se percebe na figura da página seguinte) e, nessa manobra de fazer do seu discurso um eco do discurso da instituição promotora, deixa de atuar como reserva crítica independente para se tornar, também, frágil co-promotor do evento – como explica Eugênio Bucci – e contaminado – como sugere o próprio Narloch.





### **Contaminações e fragilidades**

#### **Fragmentos de análise do Salão Schwanke**

CHARLES NARLOCH - Especial para o Anexo

Jaraguá do Sul - Do artista plástico tudo se exige: da coerência à autenticidade poética, da formação acadêmica à dedicação exclusiva. O sistema institucional, que cobra uma atitude profissional, pouco oferece. A sociedade, geralmente relegada ao segundo plano, sequer consegue digerir o que se produziu há cem anos. O mercado de arte contemporânea é restrito, praticamente inexistente. Museus não têm qualquer programa de aquisição. Mesmo ultrapassando esse patamar de exigências e limitações, os artistas catarinenses ainda têm de conviver com um isolamento crônico, que leva ao desconhecimento da crítica nacional sobre o que se produz em Santa Catarina.

Iniciativas que buscam o desenvolvimento coletivo das artes plásticas quase sempre ficam restritas às instituições públicas. Salões de arte permanecem existindo como se fossem a única possibilidade de crescimento. Um "mal necessário". Para agravar, esses salões acontecem com um mínimo de recursos, muito mais pela obstinação de alguns do que pelo resultado de uma política cultural coerente.

Mudar essa rotina é o desafio do Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke. A mostra é promovida pela Sociedade Cultura Artística (Scar), uma instituição não-governamental de Jaraguá do Sul, apoiada pela iniciativa privada através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura. Os artistas selecionados, que apresentam suas obras ao lado de Schwanke, parecem gritar para sobreviver. Não há limites para o fazer artístico. Como hackers conceituais, criam contaminações que desviam os rumos do olhar.

Tudo se questiona: processos e sistemas. Jorge Ferro se apropria do convite do salão. Ana 3,14 espalha pingos rosas por espaços e pessoas. Julia Amaral crava narizes de madeira nas árvores de Jaraguá, lembrando que respirar é preciso. Raquel Stolf preenche o vazio das paredes brancas com ratos de borracha sobre o chão. Deu o branco. Traple-V relembra que "a

dívida não está paga". Ivane Carneiro cola um fio de lã na parede, repensa os limites do desenho. Susana Salles delimita a pressão adversa sobre ovos, numa atitude de multiplicação das fragilidades.

Fragilidades são ecos na escuridão da existência. Elisa Noronha e Aline Dias mostram que sentidos e sentimentos podem ser literalmente "esmagados", "doa a quem doer". Bianca Scliar reflete a estética da exterioridade do corpo feminino. Meg Roussenq mistura fendas e fotos familiares às pinturas, questionando as questões de afirmação da mulher. Vera Bagatoli traz a fragilidade no papel, no movimento do desenho a carvão que parte das entranhas superficiais do coração.

Jogar com as possibilidades de novos percursos é contaminar rotas e trajetórias do equilíbrio padrão. Clara Fernandes trama fios metálicos e aprisiona a rocha em sua balança. Lu Renata registra seus "trajetos" auto-referenciais que se fundem à memória coletiva. Roberto Freitas desfragmenta imagens construídas pela seqüência de dispositivos iluminados. Regina Melim repete em vídeo a linha tênue que separa o equilíbrio do desequilíbrio. Zé Lacerda atinge a "faca de dois gumes" do questionamento máximo com seu vídeo inquieto. Leticia Cardoso e Tito mostram que as regras de qualquer jogo, felizmente, podem ser quebradas.

Restam na memória os recortes do tempo no espaço. Patrícia Caramelo faz da gravura um pequeno lembrete. Méri-Héle constroem uma muralha de jornais prensados. Franzoi reapresenta seus livros contábeis como registros de passagem. Tatiana Rosa traz as marcas da irresponsabilidade humana em suas "caixas de pandora". Jane Brüggeman anota a repetição dos problemas mentais ocasionados pela falta de oxigênio no momento do parto. São apenas excertos e propágulos. É preciso dizer e pensar muito mais. Agora, é só procurar outra maneira de enxergar, sentindo obra por obra.

**CHARLES NARLOCH**, artista plástico e curador independente, [anexo@narloch.com](mailto:anexo@narloch.com)

**O QUÊ:** SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA LUIZ HENRIQUE SCHWANKE. **QUANDO:** Até 17 de novembro. **ONDE:** Centro Cultural de Jaraguá do Sul, Sociedade Cultura Artística (Scar), rua Jorge Czerniewicz, 160, Jaraguá do Sul. De terças a domingos, das 14 às 20h. Visitas monitoradas: tel.: (47) 275-2670 e 370-6488. **QUANTO:** Gratuito.

**TEXTO 4: "Schwanke, um expoente dos anos 80", de Charles Narloch, publicado à capa do *Anexo* em 14 de novembro de 2002.**

A exemplo da análise anterior, Narloch promove a camaradagem e divulga um evento no qual – sem novamente avisar o leitor – é diretamente interessado. Ao pleitear justiça para a atitude de "mudar a realidade" a respeito do legado de Schwanke, também faz defesa da própria autoridade. Texto de escrevente, onde o escritor não se firma senão nas entrelinhas em que ressalta, sem muitas explicações, o tema do homoerotismo: ao fazer isso, esconde do leitor a hipótese corrente e bastante coerente de que a opção sexual de Schwanke foi determinante para a poética de sua obra e é chave para sua compreensão e revelação críticas.

Completamente vinculado ao evento que comenta, Narloch não atua com independência frente ao público do jornal e nem pode estar à vontade para questionar a instituição promotora do mesmo evento. Agindo dessa forma não se expõe ao risco, mas refugia-se num silêncio consensual que ele mesmo ajuda a manter e omite-se de abrir novos horizontes interpretativos a respeito do artista – pelo contrário, camufla-os e deixa de desenvolvê-los em nome, quem sabe, de vínculos de dependência com os detentores do seu espólio. Essa atitude passiva, somada ao volume de matérias sobre o Salão Schwanke publicado pelo *Anexo* em menos de 70 dias reforça a hegemonia institucional e coloca não só o colaborador, mas também o próprio jornal, em situação constrangedora na esfera pública.

O texto – sempre comportado e submisso às determinações da língua – repercute em capa e cor um evento já com "carreira" social (como sugere Piza), mas seu caráter auto-referencial impede que possamos considerar esse um aspecto positivo: parece, antes, artigo convenientemente publicado para lembrar ao leitor que a exposição ainda poderia ser visitada. Três semanas antes, para confirmar essa suspeita, o caderno

cultural de *A Notícia* destacava matéria dizendo que o Salão Schwanke já superava expectativas de público, comemorando os nove mil visitantes e convidando também os artistas para um “bate-papo descontraído e informal” com os curadores (ver texto completo nos Anexos).



**Schwanke um expoente dos anos 80**  
**CHARLES NARLOCH - Especial para o Anexo**

Florianópolis - No século 20, a década de 80 foi especialmente marcante para a história humana. Naqueles anos ocorreram mudanças circunstanciais, muitas das quais ainda vigentes. Boa parte das ditaduras militares deixou o poder, abrindo espaço para o crescimento da democracia, especialmente na América Latina. Na antiga União Soviética, Mikhail Gorbachev iniciou a Perestróika. No final da década, a queda do muro de Berlim marcou o fim da guerra fria e o início de uma nova era.

A libertação sexual vivida nos anos 70 foi ampliada com a crescente aceitação da homossexualidade, principalmente nos Estados Unidos e na Europa. Os grupos ativistas gays se fortaleceram e a Organização Mundial de Saúde (OMS) excluiu a homossexualidade da lista de doenças conhecidas. A Aids, inicialmente considerada restrita aos homossexuais, se espalhou como epidemia, assustando e alterando os hábitos sexuais de toda a humanidade. Na arte, após duas décadas de conceitualismo e desmaterialização, a pintura e o desenho retornavam à cena, com artistas abandonando a desenfreada procura de um estilo próprio e adotando a liberdade na busca de inspiração em qualquer lugar da história da arte. Nunca, em nenhum período anterior, o termo "apropriação" esteve tão presente. É o que pregavam os

artistas da transvanguarda italiana, que utilizavam, como ponto de partida para suas criações, qualquer período ou movimento artístico. Enquanto isso, na Alemanha, surgia o neo-expressionismo, que também valorizava a cultura pós-moderna de citações e simulacros. Assim, ambos os acontecimentos se confundiam pelas semelhanças.

Essa introdução é necessária para compreender e contextualizar a obra de Luiz Henrique Schwanke, artista catarinense que neste ano completou dez anos de morte. Parte de sua obra encontra-se exposta em Jaraguá do Sul, no salão que empresta seu nome. Naquela década, Schwanke produziu um conjunto de trabalhos tão coerentes ao seu tempo que, certamente, qualificam o artista como um dos principais expoentes da arte brasileira dos anos 80. Por suas características, suas obras permitem situá-las exatamente nesse período da história recente. Entretanto, por tratar de questões contemporâneas, são obras que permanecem absolutamente atuais.

Os perfis de "linguados" e os desenhos de dorsos masculinos - estes últimos até então desconhecidos do público - explicitam um leitmotiv na obra de Schwanke: o erotismo contido, próprio desse período histórico de transformação e adaptação da sociedade. Por outro lado, são obras que valorizam o gesto de expressão que reforça os contornos da figura até sua completa transformação, uma característica do neo-expressionismo. Os desenhos hiper-realistas, intitulados "São Sebastião de Messina", também contextualizam esse momento, mesmo tendo sido produzidos em 1980. Se, por um lado, a citação de Antonello de Messina (pintor siciliano que viveu no século 15) antecipa a jocosidade das apropriações da transvanguarda, por outro, a alusão ao santo remete ao homoerotismo, já que sua imagem é mundialmente relacionada ao ativismo gay. Apesar da tentativa de negação por parte da crítica e da Igreja Católica, São Sebastião é um ícone recorrente na obra de dezenas de artistas que atuaram nos anos 80, independentemente da sexualidade de cada um.

Se os desenhos e pinturas de Schwanke já abusavam de questões visivelmente ambíguas, a ironia e as apropriações se tornaram ainda mais fortes em seus objetos e esculturas com elementos plásticos. Em "Brasilidade", um túnel de bananas plásticas parece ironizar a autenticidade de um pós-modernismo tupiniquim, utopicamente isento de quaisquer influências externas. As colunas de baldes e bacias, ao parodiar a monumentalidade das colunas da história antiga, possibilitam múltiplas e díspares leituras, da acumulação e construção de volumes puramente geométricos e minimalistas à representação sugestivamente fálica. O mesmo acontece com a "Cobra Coral", um projeto inédito apresentado em Jaraguá do Sul, que o próprio artista nunca chegou a executar. Na mata, uma enorme serpente de baldes vermelhos, pretos e brancos parece remeter às mesmas questões das colunas e, neste caso, de uma forma bem mais irônica, literalmente "venenosa".

Schwanke estava fortemente conectado ao momento artístico mundial. Pensar suas obras no contexto de uma época é dar-se conta de sua incontestável importância para a história da arte brasileira e mundial. Infelizmente, poucos conhecem esse legado. Mudar essa realidade é mais do que necessário, é certamente justo.

**Charles Narloch**, artista plástico e curador independente, [anexo@narloch.com](mailto:anexo@narloch.com)

**TEXTO 5: "Um ano de mudanças", de Charles Narloch, publicado em 5 de janeiro de 2003, na contracapa do *Anexo*.**

Novamente promovendo o trabalho e o nome dos amigos (artistas ou instituições), o texto de Charles Narloch aborda, em certo momento, as transformações positivas verificadas em salões e mostras coletivas de Santa Catarina. Talvez o leitor já tivesse esquecido que a referência – aqui discreta ou já desgastada pela repetição – é ao Salão Schwanke; talvez o público ainda não tivesse mesmo tomado consciência sobre esse caráter auto-referente fortemente institucionalizado e consonante com os interesses dos promotores culturais do Estado.

A opinião expressa em texto escrevente continua sendo emitida a partir de dentro da instituição sem o desejado descompromisso de argumento sugerido por Habermas. Ganha cores e contracapa do *Anexo* ao mesmo tempo que repercute, em velado caráter laudatório, as próprias realizações: percebe-se as menções destacadas a Fernando Lindote, Raquel Stolf e Julia Amaral, artistas já mencionados em textos anteriores do próprio articulista e nomes cuja seleção deste mesmo curador, em momento oportuno, agora ressurgem como opções confirmadas e acertadas na forma de retrospectiva.

Narloch, ainda creditado como “curador independente” pelo jornal, continua não assumindo claramente a função de curador-coordenador de um dos eventos mais bem sucedidos da temporada que ele mesmo avalia, salão daqueles que “conseguem”, salão em “espaço adequado e bem iluminado”, com “catálogo bem feito” e até com “debate” (antes apresentado como “bate-papo descontraído e informal”). Paradoxalmente, evoca o nome dos artistas e da sociedade – e praticamente coloca-se ao lado deles – “exigindo mudanças”, “melhores condições”, “envolvimento da população”, “cobrando políticas

públicas claras e exigindo tratamento profissional” daquele que deduzo ser tão somente o poder estatal. Dessa forma, nesses termos, desvinculado de tudo e de todos, mantém sua postura de “independente”, considera-se livre para reivindicar o que bem lhe aprouver de quem achar conveniente e evita expor-se aos riscos tanto da indisposição de eventuais patrocinadores quanto do conflito com artistas e instituições – os “outros”, que “penam” – que, sob leitura rápida, até parece querer representar. Parece-me que, aqui, as recomendações de falar a verdade ao poder, de recusar-se a participar das práticas institucionais e de adotar uma ação política dissonante recomendadas por Edward Said ganham um caráter apenas superficial, ilusório, ocultando seus vícios de origem.

### **Um ano de mudanças**

#### **Conquistas e polêmicas marcam as artes plásticas em 2002**

CHARLES NARLOCH - Especial para o Anexo

Florianópolis - Há anos em que tudo acontece de forma normal, exatamente como se previa, sem grandes avanços ou retrocessos. Para as artes plásticas, esse não foi o caso de 2002. A movimentação foi intensa. É lógico que movimento nem sempre é sinônimo de acerto. Houve muito para ver, pensar e, principalmente, discutir e questionar. Ainda bem, pois é assim que se cresce.

Internacionalmente, foi um ano marcante que repercutiu em Santa Catarina. No Brasil, a 25ª Bienal Internacional de São Paulo deu o que falar com as Iconografias Metropolitanas propostas pelo curador Alfons Hug. Não se sabe se a montagem caótica, que diluiu obras e dificultou analogias, foi fruto do acaso ou proposta relacionada ao tema. A representação brasileira, definida por Agnaldo Farias - sem nenhum catarinense - parecia, em grande parte, estar desvinculada da idéia de Hug. Enquanto os estrangeiros, em suas obras, deixavam claras suas preocupações sociais, os brasileiros, salvo raras exceções - como Marcelo Solá, Marepe ou José Rufino - pareciam viver num País onde tudo funciona perfeitamente. Com obras atemporais e universais, a maioria apresentou pesquisas formais ou conceituais sem a conotação política que o tema permitia.

Queiram ou não os brasileiros e catarinenses, os aspectos sociológicos e antropológicos, regionais ou universais, atuais ou históricos, vêm merecendo destaque nas obras de centenas de artistas de todo o mundo, caracterizando uma aparente mudança em relação à arte produzida nos anos 90. Cada vez mais, os artistas percebem que os problemas enfrentados em seus países não são apenas regionais, mas repercutem globalmente. É ingênuo imaginar que se trata de uma visão nacionalista, delimitada às fronteiras geográficas. O mundo se globaliza não apenas pela economia, mas principalmente pelo alcance dos meios de comunicação. Assim, foram essas as características de boa parte das obras expostas na Documenta 11, em Kassel, na Alemanha, ou na Trienal Ásia Pacífico, que ainda permanece exposta em Queensland, na Austrália.

Do mundo para Santa Catarina. Em parte, o que se viu por aqui esteve conectado com as mudanças globais. Houve salões de arte em Florianópolis, Jaraguá do Sul, Blumenau e Itajaí e exposições em várias cidades, como Joinville, Chapecó, Lages e Criciúma. Mas os salões e mostras coletivas também estão em processo de transformação. Os artistas e a sociedade

exigem mudanças que garantam melhores condições para as exposições e o envolvimento da população no crescimento coletivo. É preciso muito mais: espaços adequados e bem iluminados, monitoria, catálogos bem feitos, pró-labore para os artistas, cursos e debates. Uns conseguem, outros penam.

Os artistas, também conscientes de seu papel, vêm cobrando políticas públicas claras e exigindo o tratamento profissional a que fazem jus. Grupos de artistas e estudiosos se reúnem para isso. É o caso do grupo Vaca Amarela, de Florianópolis, que questionando a atuação da crítica catarinense, publicou num jornal local um falso anúncio oferecendo emprego para crítico com atuação em Santa Catarina. Muitos se empolgaram e mandaram seus currículos. Mas o grupo não informa quem são.

Em Joinville, o grupo Quintas Contemporâneas publicou cartas em jornais, cobrando ou sugerindo ações públicas. Artistas de Joinville, numa iniciativa surpreendente, impediram a mudança do nome do Museu de Arte de Joinville, que a Prefeitura propunha batizar de Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke. Com essa atitude, estimularam um ato público decretando a criação de um novo museu.

Individualmente, Fernando Lindote atingiu repercussão nacional com seus trabalhos, expostos no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e agora na mostra panorâmica Matéria Prima, no NovoMuseu de Curitiba. Raquel Stolf confirmou o crescimento de sua poética, recebendo o reconhecimento unânime da crítica. Julia Amaral revelou-se através da cerâmica, mostrando que nem só de conceitos se faz a arte atual. Por tudo isso, 2003 deve ser uma época de imensas expectativas positivas que se tornarão realidade. Então, é só ajudar a acontecer e esperar para ver.

**CHARLES NARLOCH**, curador independente, [anexo@narloch.com](mailto:anexo@narloch.com)



**TEXTO 6: "Contemporaneidade em três dimensões", de Walter de Queiroz Guerreiro, publicado em 1º de outubro de 2003 na contracapa do *Anexo*.**

A leitura feita por Walter Guerreiro fecha horizontes interpretativos sobre a materialidade da obra de arte e, ao mesmo tempo, favorece um evento artístico do qual o crítico – mesmo sem esclarecer essa dupla função para o público – é participante como membro da comissão julgadora<sup>5</sup>, em mais um caso típico de dupla jornada e de flagrante conflito de interesses escamoteado pelo *Anexo* (embora muito bem definido por Eugênio Bucci). A promoção do evento, dessa forma, também é a promoção do articulista consonante. Tanto o texto de escrevente – disciplinado, submisso às determinações da língua e reverente quanto às significações – quanto o destaque editorial de contracapa e cor reforçam a hegemonia institucional que uma grande mostra de arte na capital paranaense gostaria de manter, mas são incapazes de articular uma crítica sequer à instituição, muito menos de operar, a partir de dentro dela – posição que Guerreiro não assume – a mínima transformação, como sugere Sônia Salzstein.

O olhar a partir desse artigo, assim, restringe-se apenas sobre a exposição e o que ela mostra: não se estende à instituição, nem aos seus apoiadores, nem aos seus processos. Convenientemente, não identifica seus jurados e nem seus critérios de seleção, limitando-se a auto-referências implícitas como “esta mostra é o melhor exemplo...” de “... um equilíbrio quantitativo de bom nível”. Mantendo intocadas as estruturas desse sistema de arte, o texto e seu articulista não superam a unanimidade ou a reiteração dos conceitos consensuais que mantêm tanto a validade da instituição quanto a autoridade de quem escreve e a credibilidade de quem publica. As possibilidades de conflito, dessa forma, se dissipam.

---

<sup>5</sup> CASA Andrade Muricy expõe obras selecionadas da Mostra João Turin. *Agência Estadual de Notícias do Paraná*, Curitiba, s/d, texto incluído nos Anexos dessa dissertação.



## Contemporaneidade em três dimensões

WALTER DE QUEIROZ GUERREIRO - Especial para o Anexo

Joinville - Concebida como mostra periódica homenageando o precursor da escultura no Paraná, a 6ª Mostra João Turin de Arte Tridimensional ratificou a problemática da produção artística contemporânea: a integração de todas as linguagens, com o desaparecimento do conceito estanque do que é escultura, hoje reduzida na maioria das vezes a uma forma simplificada da técnica, arte mecânica criada por um mestre-artesão.

Pensar em termos escultóricos, significa na essência pensar em ocupação do espaço, utilizando-se no passado de elementos puramente formais, relações entre volume e massa, planos e contornos, cheios e vazios, existindo harmonia e unidade na concepção. Esses elementos ainda são válidos surgindo, porém, como fator crucial, a poética do fazer artístico. Reside aí todo o difícil julgamento da obra como expressão da arte, a adequação da proposta aos valores formais implícitos, o alcance propositivo da obra e a compatibilidade da linguagem escolhida na inserção contemporânea. Não devemos esquecer jamais, que hoje o conceito de obra é aberto, não se destina à contemplação, mas vivencia-se uma proposta artística, constrói-se um diálogo aberto com o espectador, que na contemporaneidade passa à condição de participante. A obra é um signo de um processo formador, que se válido for, fundamenta sua validade repetindo-se no espectador a experiência criativa.

Esta mostra é o melhor exemplo de que a arte tridimensional evoluiu da forma auto-referente até a instalação, que pede a interpretação do espectador. Como em todas as exposições, há obras de qualidade e participações de menor alcance, contudo fica visível um equilíbrio quantitativo de bom nível, refletindo a produção de várias regiões do Brasil.

### Reconstrução

Todos os elementos da arte tridimensional marcam presença, desde a tradição puramente clássica, visível em obras como a de Pillar Ovalle Vergara (Chile), trabalhando a madeira na oposição entre cheios e vazios, formas orgânicas e artificiais, porém com um incômodo caráter antropomórfico. Sua proposta da reconstrução da natureza pela mão da natureza (via homem) se perde na esterilidade da boa execução. Na ponta oposta, todos os problemas atuais

marcam presença, desde o diálogo entre linguagens aparentemente estanques, passando pela construção de imagens de segunda geração através de citações, até a construção do espaço como forma narrativa, presente nas instalações.

Os três premiados são exemplos destas soluções estéticas contemporâneas, como iremos analisar. Antonio Carlos Machado e Antonio Cesar Ferreira (Cascavel, PR) propuseram um diálogo entre duas linguagens, o desenho e a escultura, existindo ali outras questões escultóricas, a construção e desconstrução da forma, e a antítese entre forma e espaço. Da esfera enovelada destaca-se um fio que gera uma segunda sugestão perceptiva, cadeira ocupada por uma figura, sendo possível leitura inversa, a forma desconstrói-se no elemento inicial: a linha.

Alexandre Monteiro Gomes (Rio de Janeiro) apresenta seus "Amilcares", atos de apropriação sobre livros do próprio artista neoconcretista Amílcar de Castro. Como apropriações, ele recria objetos já existentes, os livros que são ao mesmo tempo citações sobre a continuidade na arte brasileira. Se as dobras nas esculturas de Amílcar deixam rastros pela tensão das superfícies do ferro dobrado, aqui a fragilidade do livro traduz-se na imaterialidade da dobra. E mais ainda, se na obra de Amílcar existe a ferrugem das superfícies, aqui o tempo se cristalizou no próprio livro como momento.

Jacqueline Domingues de Carvalho (Pelotas, RS) constrói uma instalação, que no seu erotismo nos recorda Edgard de Souza. São objetos isolados, concebidos como expressão do desejo e do ônus de infligir dor, questionando no íntimo o que é "anormal" nos relacionamentos humanos. Formada por três elementos, um livro, um pretense ferro de marcar gado executado em bronze com o sinal "S" e um genuflexório quase vitoriano no seu estofamento capitonê, compõe uma narrativa plausível pela ambigüidade de sugestões. O livro "Scientia para o Povo Serões Instrutivos", datado de 1881, tem em suas páginas tintas em vermelho, isolando palavras: "os esposos devem, sexo, dever da mulher, sensação e ilusão". A obra é o reflexo de uma história fantástica, criada por objetos em estado de suspensão, ultrapassando o espaço íntimo para torná-lo público.

### Real e virtual

Atendo-se a exercícios formais aparecem trabalhos de qualidade, como o de José Antonio de Lima, em suas estruturas armadas como velas que discutem a formação dos planos, o espaço real e virtual. Já Eliane de Sena, com tubos de PVC e fios plásticos, em reducionismo minimalista, constrói e desconstrói ordem e caos, bi e tridimensionalidade, tensões entre formas estruturadas e desestruturadas. Dentro da mesma vertente, confrontando a transparência do vidro com esteiras de sal grosso, Deise Cristina Marin nos fala da existência efêmera das formas, conservação e destruição.

A ilusão da forma e do espaço é colocada de maneira didática pela catarinense Ivane Carneiro, lembrando a obra de Regina Silveira, ao estabelecer através de uma simples linha a exatidão das projeções perspectivas clássicas e pelo deslocamento do observador a desconstrução do olhar, questionando a ilusão do espaço real.

Há acertos e erros nos títulos empregados pelos artistas, que como signos tem importância para a leitura das obras. Se no caso da também catarinense Jane Brüggemann, o nome "Néscios" tem o significado daquilo que é desprovido de sentido, no caso a morte de nascituros por falta de oxigenação, aquele usado pelo conterrâneo Leandro Vito, recorrendo a uma brincadeira semântica "Santos Dormentes", reforça a fragilidade da proposta plástica.

A lição a ser tirada desta mostra é a de ainda ser possível a fruição, o prazer do olhar na sensualidade da percepção, mas que acima de tudo existe o questionamento na obra contemporânea, o espaço aberto para a reflexão, no enriquecimento individual entre o ser (da obra) e o poder ser, que é a arte.

**O QUÊ:** 6ª Mostra João Turin de Arte Tridimensional. **QUANDO:** Até 5 de Novembro. **ONDE:** Casa Andrade Muricy, al. Dr. Muricy, 915, Curitiba, tel.: (41) 321-4798. **QUANTO:** Gratuito.

**Walter de Queiroz Guerreiro**

**TEXTO 7: "Experimentar é vibrar em uníssono, refinar nossos sentidos", de Walter de Queiroz Guerreiro, publicado em 9 de outubro de 2003 à página 3 do Anexo.**

Talvez a publicação em jornal de artigo crítico sobre uma exposição que sequer foi aberta ao público não seja, para algumas pessoas, um episódio pitoresco. No contexto dessa dissertação, é. Como pode um salão sem um único segundo de "carreira" social, como diz Piza, ser brindado, em destacada página ímpar de jornal de circulação estadual, com opiniões tão efusivas? Membro do corpo de jurados do Salão dos Novos e, nessa condição, também autor do texto de catálogo que foi literalmente copiado e ampliado para publicação no jornal<sup>6</sup> sem o devido alerta ao público, Walter Guerreiro repete a ação de fechar a leitura na materialidade da obra de arte, favorece a divulgação de um evento do qual é destacado protagonista e usa de autoridade – seja nos créditos “especiais” do texto, seja na pessoa verbal utilizada para comunicar-se com o leitor – como rosto na esfera pública. Sua postura consonante reforça a hegemonia da instituição e contradiz o tratamento visual e editorial que recebeu do *Anexo*: para esse suplemento cultural, tanto o texto quanto a atitude de seu colaborador “especial” são considerados "Crítica".

O que se percebe, aqui, é que o texto produzido oficialmente pela instituição torna-se, também o discurso que a imprensa oferece à apreciação da esfera pública. Tal consonância achata quaisquer riscos de conflito e promove, às vistas do leitor desavisado, um pacto de amparo mútuo entre o jornal, o articulista e o poder público, instâncias que deveriam tratar-se com reservas críticas, senão com escancarada desconfiança – pelo menos segundo a visão de intelectual desenhada por Edward Said.

---

<sup>6</sup> FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. *11º salão dos novos de Joinville*: catálogo de exposição, p.5.

Não existe independência de nenhum tipo ou em nenhum nível em uma prática como essa. Não existe autonomia técnica, nem interesses descompromissados, nem liberdade conceitual que tornem esse um exercício digno de reflexão como mesmo Baudelaire, um de seus mais prosaicos teóricos, poderia conceber. A “crítica” só existe e se publica graças ao patrocínio da municipalidade, ocultando aspectos que bem podem comprovar a incompetência e o comodismo – se não a própria má-fé – editoriais, sintoma da incapacidade e do desinteresse em ressoar publicamente falas discordantes sobre a arte.



## Crítica

### “Experimentar é vibrar em unísono, refinar nossos sentidos”

WALTER DE QUEIROZ GUERREIRO - Especial para o Anexo

Joinville - A essência do homem consiste em sua existência, nos diz Heidegger. Faço uma simples proposição a todos aqueles que não queiram apenas passar pela vida: retornemos à raiz da palavra estética, aisthesis, a capacidade do ser humano sentir a si mesmo e ao mundo, como experiência integrada. Experimentar, no sentido estético, é apenas isso, vibrar em unísono, refinar nossos sentidos como seres no mundo. O fosso vivido hoje, aparentemente existente entre a arte contemporânea e a compreensão do público, existiria pelo distanciamento entre o conhecimento teórico implícito na produção atual, e a grande massa despreparada em assimilar esta produção. Seria este um problema atual, ou já teria sucedido em todos os tempos no choque entre o consagrado e o novo?

Somente como exemplo, voltemos à época dos impressionistas em pleno século 19, e a Camille Pissarro (1830-1903), que tão bem colocou o choque do público burguês diante da modernidade: "Felizes aqueles que vêem beleza em modestas manchas, onde outros nada vêem! Tudo é belo, a verdadeira questão residindo em conhecer aquilo que se vê, e saber

interpretá-lo." Saber ver, eis a raiz do problema, ver não apenas para espiar, mas para refletir, tomar conhecimento e ter conhecimento. Ver é ir além da posição cômoda do espectador e passar à situação de observador, pensar vendo, discernir entre a aparência exterior e a perspectiva, o ponto de vista de quem observa. Em suma o fator crucial é a interpretação da experiência.

Experimentemos, com os artistas do 11º Salão dos Novos de Joinville, ativar nossas sensibilidades, nas experiências vividas de um saber sensível. Experimentemos com Lu Renata vasculhar os escaninhos da memória, buscando na banalidade das caixas de fósforo imagens descoloridas de quem somos. Somos aquele rosto solitário na multidão de Daiana Schvartz, reduzidos a meros traços em que não nos reconhecemos, o anonimato de uma sociedade virtual, numa eterna viagem a lugar algum das megalópoles, transportados por Isabel Seraphim.

Experimente com Max Reinert o dilúvio de informações globalizadas, o estranhamento de um mundo em que a sobreposição de sentimentos vai além da compreensão, ou ouça com Dinho a mensagem crua do relacionamento Ego-Realidade, e pelo grupo GRK3 anestesia-se frente à violência cotidiana, no repouso-limite da fragmentação do indivíduo. Em um momento de recolhimento, sinta a fé religiosa com Liomar Arouca, na sobreposição do silêncio das imagens de uma hagiografia codificada ao cantochão da voz, que se torna corpo de fé.

Experimentemos o corpo-a-corpo do gravador subjugando a realidade com a goiva de Ronaldo Diniz (Babu), projetando na fixidez do olhar a indignação frente a verdades deterioradas, questionando com Márcio Paschi a transcendência da representação, na visão cartesiana dessa mesma realidade. Como cúmplices de Igor Pires deixemo-nos levar no mergulho dos sentidos, pelas sensações sensuais dos aromas, e com Charles Steuck pela relação biunívoca entre imagem e o real, como a ilusão do espelho mágico de Escher no confronto entre dois mundos, ou com Bruno Vieira, desvelando a realidade pelo ocultamento.

Percamo-nos no tom irônico das apropriações de Claudete Reinert, parodiando pelas transgressões o significado da informação, nas instruções para uso de produtos óbvios, e em Thiago de Souza "d'après Duchamp", um momento descontraído frente à efemeridade da vida contida nas bolsas de plasma de Solange Simas, tristes metáforas do insulamento contemporâneo. Experimentemos virar as páginas do livro de Lúcia Costa, na resistência dos signos de um tempo que brota como memória, no toque aspirado, do tempo impregnado da História de Bianca de Freitas, memória celular construída por Juliano Jahn na matriz da própria vida. de Cláudio Boczon pelo contato epidérmico entre vazio e forma na harmonia do mundo. Finalmente, na sofisticação formal de Alena Marmo, que, com agulhas e linhas, manipula o universo feminino, a mão que tece o bastidor, e expande-se no espaço tecendo tapeçaria construtiva de matéria e luz. Experimentemos ir além de meros observadores, e permitamo-nos um espaço, para que a Arte como poética possa dialogar com nossa própria existência.

**Walter de Queiroz Guerreiro**, Crítico de arte (ABCA)

**TEXTO 8: "Criadores não conseguem interagir com o público", de Walter de Queiroz Guerreiro, publicado em 3 de janeiro de 2004 à contracapa do *Anexo*.**

O texto comportado e informativo de Walter Guerreiro, dessa vez a propósito de retrospectiva, volta à combatida camaradagem baudelaireana com o Salão dos Novos do qual foi jurado. Há, nesse salão, segundo o articulista "um salto qualitativo e quantitativo entre os selecionados" (perceba-se a semelhança de termos e de tratamento dado à Mostra João Turin), embora o leitor continue sem saber das relações de interesse que colocam esse mesmo autor mais próximo da instituição promotora do evento do que da necessidade que ele, leitor, tem de receber informação com credibilidade. Guerreiro não exercita a necessária independência para colocar em destaque o salão em que trabalhou e assinou catálogo, nem poderia, com sua avaliação mais distanciada – afinal, o texto da contracapa do *Anexo* é um panorama crítico do ano anterior – promover alguma transformação institucional.

A exemplo do que faz de Charles Narloch, Guerreiro também aproveita o potencial panorâmico que esse tipo de retrospectiva oferece para colocar-se como observador incisivo e aparentemente distanciado de uma comunidade que, aqui, não revela alvos muito bem definidos. Quando se refere a uma Joinville de “perfil conservador”, “voltado para a produção industrial”, “com uma pirâmide social invertida que não privilegia a produção intelectual”, não se sabe exatamente a quem ou a quais instâncias sociais está aludindo: mira em todos, não acerta em ninguém.

Se essa é uma tentativa de mostrar-se dissonante ou capaz de falar a verdade ao poder, como sugere Said, o articulista falha. A impressão que se tem é justamente outra: além do seu Salão dos Novos, nesse artigo Guerreiro saúda e destaca outras ações governamentais – das quais, como agente e beneficiário, não se distancia – e reforça a

presença de alguns artistas com quem sua camaradagem provavelmente estrutura vínculos de referência e interdependência.

## Criadores não conseguem interagir com o público

### Busca da comunicação instantânea supera o desejo de entendimento da mensagem

**WALTER QUEIROZ GUERREIRO**  
CRÍTICO DE ARTE

Joinville — Numa frase contundente, o crítico Philip Yeanewane resume a reação popular: "A arte contemporânea parece uma língua estrangeira." Para um público habituado a conceber arte como habilidade artesanal, as narrativas poéticas contemporâneas afastam, ao invés de aproximar, o diálogo, criando estranhamento e repúdio, ante linguagem tão incompreensível. O caráter marcante de uma arte reflexiva, interativa entre produtor e receptor, infelizmente afasta-se da realidade atual, do frenesi da comunicação instantânea, em que o volume de informações (ou desinformação) supera a vontade e capacidade de compreensão da mensagem.

Apesar do perfil conservador de Joinville, voltado para a produção industrial, e com uma pirâmide social invertida que não privilegia a produção intelectual, houve um salto significativo na arte produzida. A exposição Pretexto Poético, do Museu de Arte de Santa Catarina (Masc), de alto valor na qualidade dos artistas selecionados, alavancou a reflexão local, onde senti a repercussão de instalações como as do Loro e Helô Espada, e a poética de Fabiana Wielenewicki e Lena Peixer "Casulares". A exposição de Valdir Francisco, no Museu de Arte, igualmente repercutiu bem no meio escolar pelas metáforas das mutações durante a vida, em evolução constante. Contudo, do ponto de vista crítico, a obra se perde no diálogo com a cultura epifânica e no ocultismo de um mundo transcendente.

Didaticamente muito mais importante se bem que não devidamente aproveitada, foi a mostra "Contraste e Harmonia, no acervo do Museu de Arte de Joinville (MAJ)", pela curadoria de Charles Nakada, passando exemplos de linguagens divergentes no labor artístico. Na mesma ocasião, Caixa Iteva propôs, na Cidadela Cultural Artística, um diálogo profundo entre a concepção e a percepção na arte, psicologia e estética, numa sala de que os exemplos de conceitos não estão ultrapassados.

A 17ª edição do Salão do Novo revelou um salto qualitativo e quantitativo entre as obras em diálogo, com a presença marcante de alguns novos valores. Alina Marins, que já expusera na proposta na coletiva da Associação dos Artistas Plásticos de Joinville (Aapj), evoluiu a linguagem construtivista, utilizando a linguagem biológica. Agre Pires revelou que alcançou o mesmo estado de evolução, e despassou um marco em direção à serotinalidade.

O olhar estranho de Carla Brito, na Cidadela Arco Biocêntrico



**"O carpinteiro"**, de Ronaldo Dietz da Silva, em Inolegoverna

Para Pils, 31/10/2013



**Obra de Juliana John, de Schroeder, no 11º Salão do Novo**

Caixa Iteva, 31/10/2013



**WALTER QUEIROZ GUERREIRO**  
CRÍTICO DE ARTE

**LINA NETE DOMIANO**  
CRÍTICO DE ARTE

## Criadores não conseguem interagir com o público

### Busca da comunicação instantânea supera o desejo de entendimento da mensagem

WALTER QUEIROZ GUERREIRO - Especial para Anexo

Joinville - Numa frase contundente, o crítico Philip Yeanewane resume a reação popular: "A arte contemporânea parece uma língua estrangeira." Para um público habituado a conceber arte como habilidade artesanal, as narrativas poéticas contemporâneas afastam, ao invés de aproximar, o diálogo, criando estranhamento e repúdio, ante linguagem tão incompreensível. O caráter marcante de uma arte reflexiva, interativa entre produtor e receptor, infelizmente afasta-se da realidade atual, do frenesi da comunicação instantânea, em que o volume de informações (ou desinformação) supera a vontade e capacidade de compreensão da mensagem. Apesar do perfil conservador de Joinville, voltado para a produção industrial, e com uma pirâmide social invertida que não privilegia a produção intelectual, houve um salto significativo na arte produzida. A exposição Pretexto Poético, do Museu de Arte de Santa Catarina (Masc), de alto valor na qualidade dos artistas selecionados, alavancou a reflexão local, onde senti a repercussão de instalações como as do Loro e Helô Espada, e a poética de Fabiana Wielenewicki e Lena Peixer "Casulares". A exposição de Valdir Francisco, no Museu de Arte, igualmente repercutiu bem no meio escolar pelas metáforas das mutações durante a vida, em evolução constante. Contudo, do ponto de vista crítico, a obra se perde nos diálogos com a



cultura egípcia e no ocultismo de um mundo transcendente.

Didaticamente muito mais importante, se bem que não devidamente aproveitada, foi a mostra *Contraste e Harmonia*, no acervo do Museu de Arte de Joinville (MAJ), pela curadoria de Charles Narloch, pinçando exemplos de leituras divergentes no labor artístico. Na mesma ocasião, Cássia Aresta propôs, na Cidadela Cultural Antarctica, um diálogo profundo entre a construção e a percepção na arte, psicologia e estética, numa lição de que os princípios do concretismo não estão ultrapassados.

A 11ª edição do Salão dos Novos revelou um salto qualitativo e quantitativo entre os selecionados, com a presença marcante de alguns novos valores. Alena Marmo, que já expusera sua proposta na coletiva da Associação dos Artistas Plásticos de Joinville (Aaplaj), evoluiu a tapeçaria construtiva. Juliano Jahn promete reconstruir escultoricamente a memória biológica. Igor Pires recorda que auscultamos o mundo através de todos os sentidos e eles passam um recado: viver ativando as sensibilidades.

O olhar sensível de Carla Fatio, na Galeria Victor Kursancew, demonstra que a pintura continua viva, basta encontrar o equilíbrio entre a forma que nasce e a técnica que a sufoca. Sua exposição *Só. Mente. Semente. Só.* traduz nesses tempos de consciência ecológica, o equilíbrio terrestre instável, solitárias sementes do próprio destino.

## TÉCNICAS

Importante exposição, pela alta qualidade, a *Gravuras Brasileiras*, no acervo do MAJ, oriundas de diferentes lugares, aponta na multiplicidade de técnicas uma das linguagens plásticas mais ricas. O intimismo da gravura aproxima-se à da música de câmara, em que cada elemento, o branco do papel, o negro do berceau, o sulco da goiva e a linha do buril, tem igual peso no consumação da obra. Esse é o caso de Rubens Matuck, que construiu gravura alicerçada em passagens, ao contrário do poder de síntese de Luise Weiss. Não cabe aqui explicitar as 32 obras, acredito apenas que, embora reconheça o custo dos catálogos, essa mostra (no futuro) mereceria um registro comentado passo a passo, uma vez que em termos didáticos é o que sobra de uma exposição.

A Coletiva da Cidade, em sua 33ª edição, encena as exposições do ano, com bons acertos, alguns enganos e uns poucos engodos. Destaca-se o excepcional trabalho de Ricardo Kolb, "Oxigenação + óleo = energia", em que som, odor e movimento formam a metáfora plástica dos vasos comunicantes no processo artístico. Em referência indireta ao Instituto Luís Henrique Schwanke, surge a logomarca dos quatro cantos aqui e ali, assimilando instrumentos - o processo precursor de Schwanke gera a energia inicial para a continuidade criativa. Carlos Franzói, em suas "Memórias no Tempo Espaço", constrói colunas de livros nos quatro cantos da Cidadela, recordando o livro como repositório da memória e sustentáculo de conhecimento. Nilton Tirotti, numa bela intervenção no espaço urbano, coloca a sombra do homem projetada como vestígio, na morada deteriorada pelo tempo e fechada pela mão do próprio homem, que abandona seu passado. Marli Swarowsky refaz a logomarca do Instituto Luís Henrique Schwanke com impressões digitais dos envolvidos no projeto que marcou o ano.

Finalmente, a mostra paralela *Acervo da Cidade no MAJ*, através da justificativa dos artistas selecionados, manifesta o retrato psicológico de cada um e sua verdadeira ou enganosa inserção, na "Obra Aberta" que é a de nossos tempos.

**Walter Queiroz Guerreiro**, crítico de arte (ABCA/Aica)

Leia neste domingo avaliação de Charles Narloch das artes plásticas em 2003.

**TEXTO 9: "Um ano morno para as artes plásticas em SC", texto de Charles Narloch publicado à página 3 do *Anexo* em 4 de janeiro de 2004.**

A avaliação do ano feita por Charles Narloch é, como de costume, um brinde aos camaradas: mais do que retomar os elogios à sociedade jaraguense e ao Salão Schwanke do qual é curador-coordenador, abre aplausos para a criação, em Joinville, do Instituto Schwanke – do qual, talvez o leitor não esteja informado, o articulista foi consoante diretor. Seu texto de escrevente, comportado e amigo dos significados mais evidentes, dá um tapa de leve nos inimigos – a maioria dos salões que continua repetindo os erros do passado, as associações de classe – e fecha horizontes de leitura sobre fatos e instituições que, por absoluta falta de independência, será incapaz de questionar com mais incisividade. Sua autoridade de curador independente continua sendo sustentada pelo *Anexo* que, além de lhe dar página ímpar e farto espaço de publicação, ainda anuncia, no dia anterior, no rodapé de Guerreiro, que estará trazendo na presente edição uma avaliação sua.

Aqui parece consolidar-se de maneira mais cristalina – seja pela contumácia e pela regularidade, seja pela eficiência repetitiva do mesmo artifício – um ciclo de retroalimentação (ou de autofagia, o que redundava quase na mesma coisa) da autoridade em que o jornal promove e dá destaque aos seus articulistas “especiais” e estes, por sua vez, conferem relevância e credibilidade ao jornal. É interessante notar que nem a “avaliação” de Narloch e nem a retrospectiva de Guerreiro levam em consideração a cobertura jornalística dedicada às artes visuais no período analisado ou passam sob juízo crítico as estratégias expositivas, museográficas e comunicacionais das instituições que ambos representam – justamente as áreas que, em sua dupla atuação como críticos e como jurados/curadores, mais se confundem com o exercício do argumento crítico na

esfera pública. Entende-se perfeitamente as razões: o envolvimento e o comprometimento de ambos com interesses que vão além da atividade reflexiva desinteressada criam dependências por vezes tão indissolúveis que, na incapacidade de resolvê-las ou de expor os contornos de seus conflitos, deixá-las na obscuridade torna-se a atitude mais conveniente.

## Um ano morno para as artes plásticas em SC

### Falta de espaços para as manifestações e mostras é o maior problema a ser enfrentado em 2004

CHARLES NARLOCH - Especial para o Anexo

Florianópolis - Para as artes plásticas em Santa Catarina, o ano de 2003 foi apenas rotineiro. Não pela falta de ótimas iniciativas, mas, pesando tudo na balança, pode-se tranquilamente perceber que faltou muito. Faltaram espaços adequados para a montagem de boas exposições, não apenas de arte contemporânea, mas até para obras convencionais, como pinturas ou esculturas. Prova disso é que as obras de Vitor Meireles, que agora estarão expostas em Curitiba, não vieram a Santa Catarina. Assim, o ano do centenário de morte do maior pintor catarinense foi tímido em seu Estado natal.

Faltou também uma política de valorização das artes visuais para a maioria das instituições. Na tentativa de apresentar uma programação eclética, os calendários dos museus e galerias de arte continuaram apresentando algumas exposições mal pensadas, convidadas como homenagens pessoais, definidas sem critérios discutidos por uma comissão consultiva. Os museus de arte trabalharam pouco com seus acervos e, com raras exceções, apenas reapresentaram obras já conhecidas do grande público. Todos continuam sem uma política de aquisição de acervo, ficando à mercê dos prêmios aquisitivos dos salões. Sobre os salões, também poucas novidades. A maioria não conseguiu adotar modelos atualizados e continua repetindo erros do passado: falta de estrutura, pagamento atrasado de prêmios e comissões julgadoras montadas por força da indicação de associações de classe. Dos salões que ainda mantêm o modelo tradicional, o de Itajaí se destacou por apresentar mudanças positivas, como o pagamento de pró-labore para os selecionados, uma sala especial, mediação constante e programação paralela de formação. Brusque merece destaque pela realização da terceira edição do simpósio de esculturas, mas ainda precisa melhorar na qualidade da seleção dos artistas e na apresentação do catálogo. O Museu Vítor Meireles, em Florianópolis, apesar de pequeno fisicamente, vem se fortalecendo por sua política de valorização do acervo e apresentação de exposições temporárias de arte contemporânea sobre papel. Partiu desse museu a edição do livro sobre Vítor Meireles.

## LIVRO

Outro destaque vai para a edição do livro "Biografia de um Museu", registro atualizado do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (Masc), raro no Brasil, só agora tornado realidade, com recursos da iniciativa privada. A Fundação Hassis, de Florianópolis, continua crescendo em qualidade, servindo de modelo para a criação de outras instituições semelhantes.

O destaque deste ano foi a criação do Instituto Luiz Henrique Schwanke, em Joinville, que nasceu com mais de 200 fundadores. A eles, cabe a responsabilidade de tornar realidade o Museu de Arte Contemporânea (Mac), que ocupará mais de 6 mil m<sup>2</sup> na Cidadela Cultural Antarctica.

Schwanke foi o artista mais lembrado. Além da criação do instituto que leva seu nome, foi o único catarinense incluído na mostra Imagética, ainda exposta em Curitiba. A Sociedade Cultura Artística (Scar), de Jaraguá do Sul, vem fortalecendo seu Projeto Schwanke, ao apresentar obras do artista ao lado de outros 24 criadores catarinenses, em Florianópolis e São Paulo.

Diferenciais positivos foram também apresentados pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) na mostra Extra2. A cada ano, o Centro de Artes (Ceart) desta universidade vem se destacando como o principal pólo de formação de novos artistas no Estado. E o Masc soube acolher essas boas iniciativas, apresentando-as em destaque. Outro programa positivo foi representado pelas exposições itinerantes organizadas pelo Serviço Social do Comércio (Sesc), apesar da aparente falta de uma linha clara de atuação.

Para 2004, esperam-se melhores ações e maiores adequações. Está na hora de Santa Catarina ter mais espaços dignos para as artes visuais. Caso contrário, continuaremos apenas como fiéis espectadores do que acontece em Porto Alegre, Curitiba ou São Paulo.

**Charles Narloch**, curador independente

**TEXTO 10: "Festival de Jazz consagra talento de Diogo de Haro", texto de Wladimir Soares publicado em 17 de julho de 2004 na capa do *Anexo*.**

Wladimir Soares – reconhecido e autorizado duplamente pelo *Anexo* como crítico de música – teve seu texto incluído nas análises dessa dissertação porque parece confirmar um *modus operandi* que o jornal estava utilizando não só com bastante frequência, mas com preocupante desenvoltura: o hábito de filiar seus colaboradores “especiais” a determinados eventos e, em troca, oferecer aos seus leitores uma visão exclusiva, a partir do interior das instituições promotoras desses mesmos eventos. O que chama atenção nesse texto em especial é que a crítica é invocada duas vezes em vão, simplesmente para fazer referência ao articulista. É fácil perceber que o tal aplauso sugerido tanto nos títulos quanto no corpo de texto do artigo são anônimos ou, no máximo, se resumem a Soares.

O articulista não revela ao público que, em março do mesmo ano, integrou a comissão de seleção encarregada de apontar os músicos catarinenses que integrariam a programação do festival de jazz. Seus leitores não são seus camaradas, nem foram favorecidos com a informação de que Diogo de Haro subiu ao palco por voto – ou, no mínimo, condescendência – do crítico que torce por novas chances como essa. Autor escrevente, Soares cumpre jornada tanto no evento musical quanto na "crítica" jornalística, embora sua posição e sua atitude não garantam a necessária independência para criticar, em verdade, o evento a que faz referência. Ao contrário: há vários momentos no texto em que o crítico se desdobra em elogios ao evento, à instituição e, não satisfeito, orienta o público a fazer como ele. O *Anexo* deu capa, cores, farto espaço e prestígio ao texto consonante e compromissado daquele que considera seu crítico.

**PRATO PRINCIPAL** Museu em Blumenau conta a história da cerveja. **PÁGINAS 4 E 5**

**Anexo**

SABADO - 17/7/2004

SANTA CATARINA

**Festival de jazz consagra talento de Diogo de Haro**

**Em Joinville, público e crítica aplaudem virtuosismo do pianista catarinense**

**Wladimir Soares** - crítica de música

**Uakti encerra programação**

**Wladimir Soares** - crítica de música

**Risa agora em Santa Catarina.**

**O seu chocolate quente acaba de ganhar um reforço infalível contra o frio.**

Confira a lista de confeitarias da ar de Carre e descubra o quanto o inverno pode ser agradável na sua casa ou no trabalho.

Carre Confeitaria

Av. Getúlio Vargas, 810 - Joinville - Santa Catarina  
Fone: 47 422 2261 - www.risacaculadecafee.com.br

Risa

SAC: 0800-814464  
Av. Leopoldo de Almeida, 111 - Joinville - Santa Catarina - CEP: 892 00-000  
www.risacaculadecafee.com.br

**Festival de jazz consagra talento de Diogo de Haro**  
**Em Joinville, público e crítica aplaudem virtuosismo do pianista catarinense**  
**Wladimir Soares - Especial para A NOTÍCIA**

Joinville - Começou muito bem o Festival de Jazz de Joinville, em sua segunda edição, mesmo com a chuva impedindo a apresentação do grupo de Borghettinho, num palco montado ao ar livre (atração que foi imediatamente transferida para a noite de sexta-feira). O público que lotou o teatro Juarez Machado, na noite de quinta-feira, não tem do que reclamar. Pelo contrário, só tem o que aplaudir. E os maiores elogios do público (e da crítica) foram para o jovem pianista Diogo de Haro, a grande revelação da primeira noite.

O festival pode não ter nomes consagrados como Keith Jarret, Chick Corea ou mesmo Egberto Gismonti, mas, certamente, contou com o mesmo padrão de talento. Diogo de Haro exibiu um toque de muita classe, evidenciando um apuro técnico e uma sensibilidade estética tão notáveis que se pode apostar que terá uma carreira brilhante, desde que outras oportunidades como essa lhe sejam permitidas. Diogo aproveita com sabedoria a dinâmica oferecida pela música e, quando entra no universo de Tom Jobim, se revela dono de um timing preciso. Além de fazer vibrar as teclas do piano, faz percussão nas suas cordas, produzindo uma sonoridade contemporânea bastante palatável, sem os cerebralismos que a música de vanguarda costuma exigir de seus intérpretes.

Também é de Florianópolis a outra atração que conseguiu empolgar o público e que atende pelo nome de Metal Brasil. Trata-se de um septeto que privilegia a sonoridade dos instrumentos de sopro conhecidos como metais e que faz uma música de big band sem intenções dançantes. Com Fidel Piñeiro no trompete, Marco Aurélio Martins no trombone, Nei Plat no sax alto e Felipe Amorim no sax tenor, eles conseguem um uníssono nos sopros cheio de criatividade. Harmonia com sintonia é outra boa qualidade que têm para oferecer. O grupo faz jazz com forte sotaque brasileiro, tendo o samba e a gafieira como ritmos de fundo e improvisações consistentes em cada tema executado. Emoção é o que não falta na apresentação do Metal Brasil, conjunto que também tem uma boa cozinha rítmica com o contrabaixo de Rafael Galigari, a guitarra de Julio Ribeiro e a bateria de Rodrigo Paiva. Tomara que este festival sirva para abrir espaço para que a banda seja descoberta por um público ainda maior.

### **Sem brilho**

A terceira atração da noite foi o carioca Cama de Gato, conjunto com 18 anos de estrada, aclamado no mundo inteiro. A excelência do grupo estava de folga nessa apresentação. Aparentemente cansados pelo horário, os músicos liderados pelo saxofonista Mauro Senise fizeram um show apático. Correto tecnicamente, mas sem empolgação. Ainda bem que eles têm o percussionista Mingo Araújo, que "incorporou" o espírito do "caboclo veio" e barbarizou nos seus tambores e no pandeiro.

Os melhores momentos do show foram aqueles de diálogo entre a percussão de Mingo e algum dos instrumentos de seus outros companheiros. Aí, prevaleceu a qualidade técnica e o entusiasmo do percussionista. O saldo da primeira noite da segunda edição do festival foi extremamente positivo, sinalizando que ele veio para se incorporar definitivamente no calendário cultural catarinense.

**Wladimir Soares**, crítico de música

## CONCLUSÃO

Encerrar uma pesquisa como essa não é uma tarefa simples, nem prazerosa, mesmo porque o cenário para o qual seus resultados apontam não tem características atraentes. O que poderia ser um consistente apanhado de veredictos ou interpretações finais sustentados sobre uma análise sistemática ganha ares de diagnóstico pessimista quando, na verdade, gostaria particularmente de estar apontando para uma perspectiva diferente – contrária, até.

Ainda que acredite na possibilidade do exercício de um jornalismo cultural e de uma crítica de arte responsáveis, íntegros, densos e socialmente comprometidos, percebo, concluídas as minhas análises, que aquilo que se apresenta ao meu redor sob o efeito dos mesmos signos é o oposto. A crítica e o jornalismo exercidos a partir da experiência pessoal, do ponto de vista parcial e da subjetividade do indivíduo parecem estar corrompidos. O estilo confessional dos diários, das memórias, das cartas, dos relatos, dos relatórios – mais próximos da linguagem artística, ao contrário da cobertura objetiva, impessoal – e que permite uma caracterização mais precisa de quem fala e de quem ouve – de quem escreve e de quem lê – para fora dos limites do texto talvez seja quimera.

O tão caracterizado jornalismo independente a serviço dos interesses da comunidade, segundo a análise dessa dissertação, torna-se uma espécie de vitrine ou de palco onde os protagonistas abdicam da própria integridade para representarem, com seu nome e reputação, interesses corporativos. A crítica de arte independente, apaixonada, capaz de falar a verdade ao poder e de abrir horizontes interpretativos entre



a comunidade já não mais se apresenta como forma lingüística sedutora para quem a lê e, o que é pior, torna-se definitivamente propaganda, exercício argumentativo que não só oculta relações de dependência entre a imprensa e as instituições promotoras da arte, mas também garante a manutenção de benefícios pessoais junto a essas duas instâncias.

Nosso jornalismo cultural parece ser editado às cegas e, por isso, fica à mercê de interesses particulares escusos que, à medida que vão sendo satisfeitos através de recompensas institucionais e mesmo estatais, precisam dar contrapartida pública aos favorecimentos que recebem. Sua independência foi trocada pelo status, pela influência e pelo prestígio social. Nossa crítica de arte já não esboça mais nenhuma capacidade argumentativa, já não se força mais sobre a sociedade como um discurso digno de ser respeitado por si e dimensiona-se, em sentido real e figurado, proporcionalmente ao pé direito do nosso mais modesto museu.

Percebe-se, pelo recorte das análises no capítulo anterior, o quanto o jornalismo cultural em Santa Catarina ainda chafurda em artifícios banais como o apego ao calendário de eventos e à lógica espetacular do empresariado: a “crítica de véspera” de Walter Guerreiro e o enfoque privilegiado que Charles Narloch dá às inaugurações dos próprios eventos expõe a dependência da reflexão àquilo que é mensurável, cronologicamente estanque e contabilizável pelas estatísticas de desempenho objetivo – dados bastante convincentes na caça aos mecenas. Mesmo um texto aparentemente atemporal como “Schwanke, um expoente dos anos 80” é publicado conforme a conveniência da data, diminuindo a importância de pautas como aquelas relacionadas à pesquisa artística, ao trabalho em ateliê, aos embates conceituais ou políticos sobre cultura, às ações pedagógicas ou didáticas relacionadas à arte. Nesses casos, a independência do jornalismo cultural e da própria crítica é comprovadamente

sacrificada em nome de vínculos cada vez mais estreitos com as instituições promotoras de eventos de arte.

Nessa descrição de terra arrasada, limito-me à emissão de alguns argumentos que, se não solucionam de maneira eficiente a vasta série de problemas e impropriedades encontrados, pelo menos apontam perspectivas mais sinceras de envolvimento na esfera pública e de um exercício ético das responsabilidades de jornalista e crítico de arte na sociedade.

Julgo ser conveniente retomar, nesse momento, um aspecto estatístico que, na Introdução da dissertação, havia servido como argumento de justificativa. O jornalista Paulo Clóvis Schmitz, em sua pesquisa com profissionais da imprensa<sup>1</sup>, diz ter encontrado um grupo ressentido pela queda de qualidade da cobertura jornalística, pelo esvaziamento das matérias e pelo sumiço da crítica dos cadernos de cultura. É impossível para mim, como pesquisador e como jornalista, compactuar com o imobilismo que leva meus colegas a realizar, na rotina de trabalho cotidiana, aquilo que condenam. Lamentar e não reagir não me parecem atitudes dignas de um comunicador ético.

Quando um jornalista deixa que o seu valor mais alto, que é o de servir ao cidadão, seja enfraquecido por outro tipo de objetivo – como obter para si vantagens junto a um grupo econômico, ou favorecer uma legenda política, ou proteger uma autoridade pública – está incorrendo em conflito de interesses. A independência editorial é, então, minada pela conduta do indivíduo<sup>2</sup>.

A crítica de arte e curadora Mari-Carmen Ramirez denuncia que o foco de interesse reflexivo e curatorial está se desviando das demandas regionais legítimas – abortando o fator teórico local e autônomo que Foucault aponta como renovador da crítica – para atender a fluxos hegemônicos dominadores em nome do capital. Na sua opinião,

---

<sup>1</sup> Schmitz. "O jornalismo cultural em Santa Catarina". In: *Jornalismo cultural – Cinco debates*, p.60.

<sup>2</sup> Bucci. *Sobre ética e imprensa*, p.59.

A legitimação das expressões artísticas nestes centros, apesar de postular-se como um problema exclusivo do âmbito artístico, responde a necessidades extra-artísticas, às quais estão associadas geralmente aos interesses das elites econômicas e políticas<sup>3</sup>.

Nessa perspectiva, o esforço de Narloch em tornar conhecida no centro do País tanto a obra de Schwanke quanto o salão que, sob sua curadoria, leva o nome do artista (como a análise dos textos “Contaminações e fragilidades” e “Um ano de mudanças” revela) pouco ou nada tem a ver com crítica de arte: é antes uma prova do ressentimento intelectual provinciano e da vontade de subordinar a produção artística local à apreciação e à aprovação dos centros simbólicos e econômicos de poder; é antes o esforço para defender a comodidade e a conveniência de uma posição simultânea como curador/jurado e crítico dos seus próprios eventos; é antes o esforço de valer-se dessa dupla função para granjear a condição de intermediário junto a uma “classe endinheirada tradicional, essencialmente cosmopolita e hipermóvel”<sup>4</sup>. Muito mais proveito teríamos, talvez, se todo esse esforço fosse revertido em discussões éticas, racionais e responsáveis a respeito de nossas demandas culturais regionais, se colocássemos em debate a natureza e os mecanismos de condução das nossas políticas culturais e se revisássemos as condições e as capacidades técnicas dos instrumentos públicos para suporte da arte.

O argumento de Dominique Berthet a respeito de uma crítica uniformizadora que apresentei na Introdução também precisa ser aqui resgatado: nessa perspectiva, tanto Narloch quanto Guerreiro (especialmente no texto “Experimentar é vibrar em unísono, refinar nossos sentidos”) trabalham não como críticos ou intelectuais do campo da arte, mas como “intérpretes da instituição”, fazendo a divulgação social dos eventos artísticos e fomentando “posições consensuais”, já que o discurso do jornalismo

---

<sup>3</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. Identidad o legitimación? Apuntes sobre la globalización y el arte en América Latina. In: HOLLANDA e RESENDE (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. pp.24-25.

<sup>4</sup> Idem. In: HOLLANDA e RESENDE (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. pp.22-23.

cultural, ao esquivar-se sistematicamente do questionamento e da reflexão, ecoa – quando não repete literalmente – o discurso sustentado pela instituição promotora. Constrange-me ainda mais detectar que todo esse serviço prestado irrefletidamente às instituições acontece às vistas do público e pede sua cumplicidade, embora se faça longe de sua compreensão. Da forma como agem, tanto os articulistas de opinião quanto o próprio jornal enganam e traem a confiança da sociedade, pois já não atuam mais na esfera pública em nome dos interesses sociais que o jornalismo ou que a crítica de arte deveriam representar.

Trabalho com a certeza de que o jornalismo cultural praticado em Santa Catarina, ao menos quando faz referência à arte, vale-se de um texto híbrido entre a informação e a opinião onde a *informação* – mais do que um fruto da relação entre o profissional e o fato, o que caracterizaria seu valor jornalístico – é resultado da repetição irrefletida ou promocional de certo dado institucional e a *opinião* – mais do que um elemento definidor da função de independência da crítica – advém da emissão de juízos de valores consensuais, idéias prontas e lugares-comuns institucionalizados pelo senso médio – quando não preparada na forma de propaganda ou estratégia de marketing corporativo. Não há nada que possa ser caracterizado como independência numa relação dessa natureza.

Alguns dos textos de Narloch (como, por exemplo, “A arte de questionar a arte” e “Um ano morno para as artes plásticas em SC”) limitam-se a envernizar com opiniões e julgamentos uma série de informações objetivas, ao passo que os artigos analisados de Guerreiro (especialmente “Contemporaneidade em três dimensões”), mesmo que apresentem uma forma mais densa e um conteúdo mais complexo se comparados com o do colega de suplemento, têm a pretensão de cumprir o duplo (e inconciliável) papel de texto crítico e texto promocional.

Esse tipo de "crítica" que já não se sustenta como possibilidade de suprir as demandas mais prosaicas a respeito da arte não atenderá, por consequência, as necessidades mais peculiares que, na contemporaneidade, se afirmam. Envolvidos da forma que estão com as instituições promotoras e divulgadoras da arte, tanto um quanto outro articulista se tornam indivíduos incompatíveis para analisar objetiva e subjetivamente suas próprias criaturas, essas estruturas materiais e simbólicas que constituem uma exposição enquanto discurso ou, como Bruce Ferguson define,

(...) discurso material de algo que é essencialmente uma instituição política, com responsabilidades legais e éticas, constituintes e agentes que atuam no sentido de diferenciar conjuntos de consequências e influências em qualquer momento histórico dado. E assim, como outras instituições políticas com vozes socialmente consentidas, o que fazem em nome de quem é importante para qualquer sentido de democracia, especialmente em uma democracia de representações<sup>5</sup>.

O jornalismo cultural e a crítica de arte catarinense enfrentam problemas conhecidos, identificados e até lamentados pelos profissionais responsáveis, mas estes últimos não parecem interessados na sua resolução e, quando envolvidos na livre discussão sobre esses aspectos, limitam-se a jogar para dentro das instituições públicas, simultaneamente, a responsabilidade pela conjuntura e a esperança de melhorias. O que pude perceber através das análises da seleção de textos apresentados no capítulo Três dessa dissertação é que os indivíduos alçados à condição de críticos pelo jornal *A Notícia* não se dispõem a expor as fragilidades estruturais ou estratégicas das instituições que representam – sejam elas da imprensa, sejam do sistema da arte. Nos termos de Jürgen Habermas, eu poderia dizer que a validade do argumento autoritário desses árbitros das artes não vale mais simplesmente porque, como argumento puro, não se sustentam. A pertinência desses argumentos, concludo, está fundada principalmente numa autoridade que é externa a eles e que se sustenta muito mais através de pactos

---

<sup>5</sup> Ferguson. A retórica das exposições – Discurso material e sentido completo. In: TOMASSI e MESQUITA. *American visions/Visiones de las Américas: Artistic and cultural identity in the western hemisphere*, apostilado, p.6.

não-oficiais (ou não publicados) de condescendência e de colaboração mútua entre as estruturas da imprensa, do estado e da iniciativa privada (como nos casos extremos do Salão Schwanke e do Salão dos Novos), desonerando o jornalismo cultural da responsabilidade de agir como reserva crítica e independente frente aos diferentes setores da sociedade.

Quando a crítica de arte deixa de privilegiar a divergência, a diferença e a dissensão, torna-se justamente sua antítese. Quando dá lugar privilegiado à voz dos promotores de evento, dos burocratas, dos empregados das instituições artísticas, silencia o discurso do intelectual descompromissado, hostil e apaixonado, capaz de estimular rupturas e provocar revelações. Quando a crítica se funda na avaliação proveniente de indivíduos cuja dependência institucional torna-os cegos para as fragilidades, para as contradições e mesmo para a estrutura material da própria instituição, fecha voluntariamente seus olhos para o desafio, para o conflito e para as sutilezas semânticas que caracterizam a própria arte. Quando o jornalismo cultural concede voz “especial” e alça à condição de críticos, na esfera pública, os respectivos promotores ou protagonistas dos eventos de arte, se recusa a assumir responsabilidades pertinentes à imprensa no campo social e, se ainda assim o intenta fazer, já não dispõe da necessária independência para fazê-lo. Pelo contrário, torna-se subserviente às estruturas de discurso e de poder que já se encontram organizadas no interior da comunidade, limitando-se a ressoar as verdades unilaterais sustentadas por essas mesmas estruturas, circulando vigorosamente na contramão da democracia e da pluralidade de vozes que fundamentam toda a prática jornalística. Tomando essa reflexão como base de uma conclusão mais sintética, acredito que tenha tornado visível o quanto os casos analisados ao longo dessa pesquisa são exemplos lamentáveis de uma

prática que nega tanto os fundamentos da crítica quanto do jornalismo cultural: sua vocação para a diferença, seu potencial de conflito e, sobretudo, sua independência.

Criticar é expor-se ao debate público, sujeitar-se à discussão das diferenças, provocar dissonâncias. Quanto maior for a transparência com que o intelectual participa desse processo, maior também será o alcance e a relevância de suas contribuições. A caracterização da independência intelectual como uma função objetiva tanto da crítica quanto do jornalismo, por isso, apresenta-se como atitude elementar do processo reflexivo, seja identificando vínculos ou relações sociais comprometedoras, seja apontando os procedimentos e os propósitos com os quais esse mesmo intelectual dialoga. A validade e a pertinência desse diálogo, assim, não se limitam apenas ao conhecimento e ao domínio teórico, conceitual ou empírico desse homem de idéias; não se restringem somente à sua capacidade retórica e à lucidez de suas articulações, mas estendem-se também para o campo moral, onde ele também é publicamente requisitado – e conseqüentemente avaliado.

Neste aspecto, apresento minha dissertação como argumento a ser levado em conta, como um ponto de tensão entre uma situação cômoda, mas problemática, e uma situação que exige reação, risco de conflito e independência. Espero que tenha, com efeito, atingido todos os pontos de valor que acredito serem relevantes.

## ANEXOS

**Obs.:** Todos os textos a seguir foram transcritos para esta dissertação conforme localizados nos jornais, nos sítios de internet ou nos catálogos de origem. Apesar de dimensionados para que coubessem harmoniosamente em folhas A4, nenhum dos textos foi alterado na forma ou no conteúdo. Da mesma maneira, nenhum erro de ortografia, digitação, pontuação ou acentuação foi corrigido em nome da fidelidade às publicações originais. As referências completas de cada notícia ou artigo podem ser encontradas a seguir, nas Referências Bibliográficas.



## **Salão Schwanke supera expectativas Mais de 9 mil pessoas já visitaram a exposição em Jaraguá do Sul**

Florianópolis - Um resultado invulgar, que é brindado pelos organizadores do 1o Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, promovido pela Sociedade Cultura Artística (Scar), em Jaraguá do Sul. A exposição está superando todas as expectativas de público e de reconhecimento da crítica. Aberta em 19 de setembro, em menos de um mês, mais de 9 mil pessoas visitaram a mostra no Centro Cultural da cidade.

Formado sobretudo por estudantes, do maternal ao ensino superior, o público tem sido atendido por uma equipe de mais de 20 monitores e voluntários, especialmente preparados. Segundo a coordenadora-executiva do evento, Denyse Zymermann da Silva, há visitas agendadas para todos os dias da mostra, até seu encerramento em 17 de novembro "Estamos envolvendo a comunidade, não apenas de Jaraguá, mas também de outras cidades de Santa Catarina. A forma como recebemos os visitantes é o que realmente pode-se destacar, pois sabemos que uma mostra como essa pode colaborar no desenvolvimento da sociedade", conclui a coordenadora. O salão, que empresta o nome do artistaJoinvilense falecido há dez anos, propõe ampliar a visibilidade de sua produção, assim como das obras dos artistas selecionados. O curador-coordenador, Charles Narloch, considera que o evento apresenta diferenciais positivos, informando que não se trata de uma homenagem a Schwanke e aos artistas catarinenses, mas de um sério compromisso com os produtores e com a sociedade. "Não era mais possível aceitar a falta de conhecimento da crítica nacional sobre o que se produz em Santa Catarina. Até a obra de Schwanke vinha sendo esquecida por alguns. Assim, o projeto surge não apenas para rememorar os esquecidos, mas também para educar os que nunca tiveram acesso à arte contemporânea de Santa Catarina", afirma o curador.

A exposição ocupa cinco pavimentos do Centro Cultural. Na área externa e no segundo piso estão expostas obras de Schwanke, sob curadoria de Nadja Lamas. Do terceiro ao sexto piso do Centro Cultural encontram-se expostas as 41 obras dos 24 artistas catarinenses selecionados.

As obras despertam a atenção e gerado polêmicas. Materiais inusitados, como ratos de borracha, adesivos plásticos, cascas de ovos e fios de lã, contrastam com fotografias e vídeosmcuriosos. Pinturas, desenhos e gravuras são minoria onde predominam obras conceituais.

No local encontram-se à venda os catálogos e produtos do salão, como camisetas, pratos e canecas. Mais do que simples lembranças, essas peças têm um objetivo nobre: metade do valor arrecadado destina-se à manutenção do acervo de Schwanke e a outra metade auxilia nos custos de manutenção da mostra. A partir de 2003, as peças serão comercializadas nas lojas dos principais museus do País. Também em 2003, o Projeto Schwanke deve itinerar por três capitais brasileiras, a serem definidas nos próximos meses. Para isso, novas obras dos artistas selecionados e de Schwanke serão mostradas.

**O QUÊ:** Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke. **ONDE:** Centro Cultural de Jaraguá do Sul, Sociedade Cultura Artística (Scar), rua Jorge Czerniewicz, 160. **QUANDO:** Até 17 de novembro, de terça a domingo, das 14 às 20h. **QUANTO:** Gratuito. Visitas monitoradas: tel.: (47) 370-6488/275-2477.

### **Mesa-redonda contará com a presença de curadores**

No próximo sábado acontece a segunda mesa-redonda do 1o Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, no pequeno teatro do Centro Cultural de Jaraguá do Sul. O encontro, aberto a quaisquer interessados, contará com a presença dos curadores Charles Narloch (SC), Ricardo Resende (SP) e Paulo Reis (PR), responsáveis pelo processo de seleção e premiação do salão. Segundo Narloch, curador-coordenador, o objetivo deste encontro é possibilitar uma aproximação entre os artistas e os curadores, através de um bate-papo descontraído e informal. O horário, anteriormente previsto para a tarde, foi antecipado em virtude do segundo turno das eleições, para facilitar o retorno dos participantes que vêm de outras cidades.

**O QUÊ:** Mesa-redonda do 1º Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, com Charles Narloch, Ricardo Resende e Paulo Reis. **QUANDO:** Dia 26 de outubro, às 10h. **ONDE:** Pequeno Teatro do Centro Cultural da Scar, rua Jorge Czerniewicz, 160, Jaraguá do Sul, tel.: (47) 370-6488/275-2477. **QUANTO:** Gratuito.

## **Salão abre com aposta no contemporâneo** **Exposição em Joinville reúne produção de 20 artistas, todos com suporte na atualidade**

Joinville - A 11ª edição do Salão dos Novos de Joinville, abre hoje, na Cidadela Cultural Antarctica, reunindo instalações, flotações, esculturas, vídeo-arte e fotografia, imprimindo um tom contemporâneo na mostra, que reúne criadores de Santa Catarina, Paraná e Minas Gerais. Este ano, não há primeiro, segundo ou terceiro colocado. No conjunto dos 148 inscritos de todo o País, apenas 20 foram selecionados. Entre esses, a comissão destacou as três melhores propostas distribuindo R\$ 3 mil para cada artista, como forma de incentivo.

Os selecionados tiveram suas produções escolhidas por uma comissão formada pelo curador independente e diretor de patrimônio, ensino e arte da Fundação Cultural de Joinville (FCJ), Charles Narloch, pelo artista plástico e diretor da Escola de Artes Fritz Alt, Luciano da Costa Pereira, e pelo crítico de arte Walter de Queiroz Guerreiro.

Foram contemplados Alena Marmo (que ocupa espaços através da união de linhas e agulhas), Claudete Reinert (intervenção em objetos invertendo as instruções de uso), e Lu Renata (que desenvolve o conceito de identidade através de contatos fotográficos cujo suporte são pequenas caixas de fósforo). Essas três obras passam a integrar o acervo da Galeria de Arte Victor Kursancew, da Casa da Cultura, órgão responsável pela realização do evento.

De acordo com Luciano da Costa Pereira, que, com Charles Narloch, é o responsável pela curadoria e montagem da mostra, os trabalhos estão sendo apresentados dentro de um circuito que inicia pela análise da questão urbana e identidade, passando pelas técnicas ditas tradicionais e seguindo para as instalações. Ontem, durante a montagem, era grande a expectativa dos artistas que, pela primeira vez na história do evento, terão suas obras registradas em catálogo.

### **Entusiasmo**

Do alto de uma escada, Alena Marmo não escondia ontem o entusiasmo. Formada em artes visuais, ela já havia sido selecionada para o salão anterior e também já participou de coletivas e individuais na região. "Mas o primeiro prêmio da carreira é especial, e esse veio em boa hora", destaca, contando que vai investir em ferramentas que lhe auxiliem no desenvolvimento do mestrado. Thiago de Souza, o Nuit, também se mostrava satisfeito com a seleção. Sua instalação que utiliza espuma, pintura e seriação de objetos (privadas), surgiu através de um desafio na universidade.

**O QUÊ:** ABERTURA DO 11º SALÃO DE NOVOS DE JOINVILLE. **QUANDO:** Hoje, 20h. Até 9/11. **ONDE:** Cidadela Cultural Antarctica, rua 15 de Novembro, 1.383, centro, Joinville, tel.: (47) 433-2266 (Casa da Cultura). **QUANTO:** Gratuito. Agendamento de visitas e monitoramento pelo tel.: (47) 433-4677.

## **Casa Andrade Muricy expõe obras selecionadas da Mostra João Turin**

Os trabalhos em arte tridimensional selecionados para a 6ª Mostra João Turin estarão expostos a partir deste domingo (21), às 10h30, na Casa Andrade Muricy. Os três artistas vencedores da Mostra receberão, na ocasião, os seus prêmios. Os ganhadores são Antonio Carlos Machado e Antonio Cesar Ferreira (Cascavel-PR), com o Prêmio Governo do Estado; Alexandre Monteiro Gomes (Rio de Janeiro-RJ), que conquistou o Prêmio Secretaria de Estado da Cultura; e Jaqueline Domingues de Carvalho (Pelotas-RS), que receberá o Prêmio Casa João Turin. Cada prêmio concederá ao artista ou ao grupo de artistas o valor de R\$ 7 mil.

Para esta edição, aberta pela primeira vez aos artistas residentes em países do Mercosul, inscreveram-se 152 concorrentes, dos quais foram selecionados 49 e premiados três. A mostra ficará aberta ao público até o dia 9 de novembro, de terça-feira a domingo, das 10 às 19 horas.

Comissão julgadora - A Comissão Julgadora foi composta pelos críticos de arte Fernando Bini (Curitiba-PR); João Evangelista de Andrade Filho (Florianópolis-SC); Walter de Queiroz Guerreiro (Joinville-SC); Tício Escobar (Paraguai) e pelo escultor Alfi Vivern (Curitiba-PR).

Segundo os críticos, os critérios adotados para a seleção das obras foram a inserção contemporânea dos trabalhos, o alcance das propostas e seus valores formais e expressivos. "Continuam em uso os critérios clássicos, mas a rigidez do conceito escultura desaparece na influência atual das linguagens do fazer artístico", afirma Walter de Queiroz Guerreiro, membro do júri.

Segundo ele, "todos os elementos esculturais estão aqui presentes, desde a relação de cheio e vazio da tradição clássica, até os problemas atuais: estruturação da obra que se desenvolve no espaço como narrativa, antíteses entre forma e matéria, proximidade entre desenho e escultura e a desconstrução do olhar".

Intercâmbio cultural - Seguindo a política do Governo Roberto Requião, de enriquecer o conjunto da cultura latino-americana, realizando o intercâmbio econômico e cultural com países do Mercosul, o Prêmio João Turin de Arte Tridimensional abriu nesta edição as portas para artistas residentes fora do país.

Para a secretária estadual da Cultura, Vera Mussi, a 6ª Mostra João Turin de Arte Tridimensional é mais um grande passo nesta direção integradora, retomada depois da interrupção de 2001. "Essa iniciativa da Casa João Turin recoloca a arte tridimensional no nosso contexto cultural, com a importância e o destaque que lhe deve ser dada, como a única mostra do gênero no Brasil", afirma Vera Mussi.

Sala Especial - Claudio Alvarez é o artista convidado para participar da Sala Especial da 6ª Mostra João Turin de Arte Tridimensional. Nesta exposição, Alvarez apresenta cinco obras que exploram o fenômeno da luz como elemento escultural. São elas: Gravidade Zero, Óleo no Óleo, Instalação para Viagem, Celenita e Infinito.

Debates - Durante a 6ª Mostra João Turin de Arte Tridimensional, a Casa Andrade Muricy realiza na próxima terça-feira (23), às 18h30, mais uma edição do "Debates na CAM", com a palestra "Escultura Contemporânea", realizada pelo professor Fabricio Nunes, no auditório Brasília Itiberê – SEEC.

Formado em gravura pela Escola de Músicas e Belas Artes (EMBAP), pós-graduado em História da Arte do Século XX e mestrando em História da Arte e Cultura pela Unicamp, Fabrício vai tentar criar uma forma de compreensão da variedade de poéticas que surgiram na atualidade.

"Pretendo identificar algumas linhas de interpretação em que possamos encaixar as obras da exposição e assim ampliar a nossa compreensão sobre elas", explica o palestrante. "A intenção é encontrar semelhanças e definir uma linha interpretativa que explore algumas questões que julgo importantes para a arte contemporânea", diz ele.

Fabrício ainda vai abordar assuntos relacionados à vertente conceitual e seus problemas; a influência do minimalismo e como a obra de arte se apresenta ao espectador como fenômeno e como conceito.

"Mas a questão mais importante", emenda o professor, "é esclarecer como podemos escapar do círculo vicioso da obra-conceito que só diz respeito à própria arte e só é entendida pelos especialistas, sem no entanto, destruir a autonomia da obra frente ao mundo social, ou seja, sem

fazer arte engajada ou social”.

Também na programação paralela à 6ª Mostra João Turin de Arte Tridimensional, a Casa Andrade Muricy recebe na quarta-feira (15), às 16 horas, o artista Cláudio Alvarez, para um encontro com interessados em arte tridimensional .

Serviço: 6ª Mostra João Turin de Arte Tridimensional  
Data: abertura no domingo, dia 21, às 10h30  
Local: Casa Andrade Muricy – Alameda Dr. Muricy, 915  
Contato para a imprensa: Elizabeth Turin, fone: 223-1182

## EXPERIMENTEMOS

Experimentemos com Lu Renata vasculhar os escaninhos da memória, buscando na banalidade das caixas de fósforo imagens descoloridas de quem somos. Somos aquele rosto solitário na multidão de Daiana Schwartz, reduzidos a meros traços em que não nos reconhecemos, o anonimato de uma sociedade virtual, numa eterna viagem a lugar algum das megalópoles, transportados por Isabel Seraphim. Experimente com Max Reinert o dilúvio de informações globalizadas, o estranhamento de um mundo em que a sobreposição de sentimentos vai além da compreensão, ou ouça com Dinho a mensagem crua do relacionamento Ego-Realidade, e pelo grupo GRK3 anestesia-se frente à violência cotidiana, no repouso-limite da fragmentação do indivíduo. Em um momento de recolhimento, sinta a fé religiosa com Liomar Arouca, na sobreposição do silêncio das imagens de uma hagiografia codificada ao cantochão da voz, que se torna corpo de fé. Experimentemos o corpo-a-corpo do gravador subjugando a realidade com a goiva de Ronaldo Diniz (Babu), projetando na fixidez do olhar a indignação frente a verdades deterioradas, questionando com Márcio Paloschi a transcendência da representação, na visão cartesiana dessa mesma realidade. Como cúmplices de Igor Pires deixemo-nos levar no mergulho dos sentidos, pelas sensações sensuais dos aromas, e com Charles Steuck pela relação biunívoca entre imagem e o real, como a ilusão do espelho mágico de Escher no confronto entre dois mundos, ou com Bruno Vieira, desvelando a realidade pelo ocultamento. Percamo-nos no tom irônico das apropriações de Claudete Reinert, parodiando pelas transgressões o significado da informação, nas instruções para uso de produtos óbvios, e em Thiago de Souza "d'après Duchamp", um momento descontraído frente à efemeridade da vida contida nas bolsas de plasma de Solange Simas, tristes metáforas do insulamento contemporâneo. Experimentemos virar as páginas do livro de Lúcia Costa, na resistência dos signos de um tempo que brota como memória, no toque aspirado do tempo impregnado da História de Bianca de Freitas, memória celular construída por Juliano Jahn na matriz da própria vida, de Cláudio Boczon pelo contato epidérmico entre vazio e forma na harmonia do mundo, e finalmente na sofisticação formal de Alena Marmo que com agulhas e linhas manipula o universo feminino, a mão que tece o bastidor, e expande-se no espaço tecendo tapeçaria construtiva de matéria e luz.

Experimentemos ir além de meros observadores, e permitamo-nos um espaço, para que a Arte como poética possa dialogar com nossa própria existência.

**Walter de Queiroz Guerreiro**  
Crítico de arte (ABCA/AICA)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*; trad. Alfredo Bosi. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*; trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- \_\_\_\_\_. Critique. In: CHATEAU, Dominique et LADMIRAL, Jean-René. *Critique & Théorie*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Indústria cultural e sociedade*; sel. Jorge M.B. de Almeida. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- A NOTÍCIA. *Salão Schwanke supera expectativas – Mesa-redonda contará com a presença de curadores*. Joinville: Anexo, 23 de outubro de 2002, p.C3.
- \_\_\_\_\_. *Salão abre com aposta no contemporâneo*. Joinville: Anexo, 9 de outubro de 2003, p.C3.
- \_\_\_\_\_. *Sintonia com a cultura – A diferença já na primeira edição – Prestígio e reconhecimento – Trajetória com prêmios*. Anexo, 20 de setembro de 2002, pp. C4 e 5.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*; trad. Helena Gubernatis. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*; trad. Leyla Perrone-Moisés. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BASBAUM, Ricardo. Cica & sede de crítica. In: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contracapa/Rios Ambiciosos, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*; trad. e notas Ivan Junqueira. 8<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa: volume único*; org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*; trad. Floriano de Souza Fernandes. 11<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BERTHET, Dominique. Crítica e estética. *Revista Porto Arte*, vol. 9, n.16. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.
- BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org). *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC/Itaú Cultural, 2000.
- BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CASA Andrade Muricy expõe obras selecionadas da Mostra João Turin. *Agência Estadual de Notícias do Paraná*, Curitiba, s/d. Disponível em <http://www.agenciadenoticias.pr.gov.br/modules/news/article.php?storyid=4412>. Acessado em 21 de agosto de 2005.
- COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, Ricardo. *Op. Cit.*
- DICKIE, George. *Art and value*. Oxford: Blackwell Publishes, 2001.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*; trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FARACO, Carlos Emílio e MOURA, Francisco Marto. *Gramática*. 5<sup>a</sup> ed. rev. São Paulo: Ed. Ática, 1991.
- FERGUSON, Bruce W. A retórica das exposições – Discurso material e sentido completo. In: TOMASSI, Noreen, JACOB, Mary Jane e MESQUITA, Ivo. *American visions/Visiones de las Américas: Artistic and cultural identity in the western hemisphere*; trad. Conselho para as Artes do Canadá. Nova York: ACA Books/Allworth Press, 1994.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos 3 – Estética: literatura, pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Universitária, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*; trad. e org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.
- FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. *A poética da morte na cultura brasileira*: catálogo de exposição. Florianópolis, 2001.
- FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. *11º salão dos novos de Joinville*: catálogo de exposição. Joinville, 2003.



- \_\_\_\_\_. *34ª coletiva de artistas de Joinville: catálogo de exposição*. Joinville, 2004.
- GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*; trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GUERREIRO, Walter de Queiroz. Contemporaneidade em três dimensões. *A Notícia*, Joinville, 1º de outubro de 2003. Anexo, p.C6.
- \_\_\_\_\_. Experimentar é vibrar em uníssono, refinar nossos sentidos. *A Notícia*, Joinville, 9 de outubro de 2003. Anexo, p.C3.
- \_\_\_\_\_. Criadores não conseguem interagir com o público. *A Notícia*, Joinville, 3 de janeiro de 2004. Anexo, p.C6.
- HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*; trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*; trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HERMES, Gilmar Adolfo. *O processo de mediatização do olhar: textos jornalísticos sobre artes plásticas em Porto Alegre no ano de 1993*. Tese de mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, 1996.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*; trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.
- \_\_\_\_\_. De la banalisation de l'esthétique au compromis culturel. In: CHATEAU, Dominique. *A propos de la critique*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1995.
- KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo: Norte e Sul – Manual de comunicação*; trad. Rafael Varela Jr. 2ª ed. São Paulo: Editora da USP, 2002.
- LADMIRAL, Jean-René. Critique & critiques. In: CHATEAU, Dominique. *Op. Cit.*
- MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2ª ed. rev. Petrópolis: Vozes, 1994.
- NARLOCH, Charles. Exposição em Joinville reacende debate. *A Notícia*, Joinville, 4 de abril de 2002. Anexo, p.C3.

- \_\_\_\_\_. A arte de questionar a arte. *A Notícia*, Joinville, 5 de setembro de 2002. Anexo, p.C1.
- \_\_\_\_\_. Contaminações e fragilidades. *A Notícia*, Joinville, 20 de setembro de 2002. Anexo, p.C1.
- \_\_\_\_\_. Schwanke, um expoente dos anos 80. *A Notícia*, Joinville, 14 de novembro de 2002. Anexo, p.C1.
- \_\_\_\_\_. Um ano de mudanças. *A Notícia*, Joinville, 5 de janeiro de 2003. Anexo, p.C6.
- \_\_\_\_\_. Fábrica de talentos na Udesc. *A Notícia*, Joinville, 15 de novembro de 2003. Anexo, p.C6.
- \_\_\_\_\_. Um ano morno para as artes plásticas em SC. *A Notícia*, Joinville, 4 de janeiro de 2004. Anexo, p.C3.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). *Em preto e branco: artes brasileiras na Folha 1990-2003*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. O lugar do juízo na arte contemporânea. *O nó górdio*, ano 1, n.1. Rio de Janeiro: 2001.
- \_\_\_\_\_. Ainda existe crítica? Lugares e deslocamentos da crítica de arte. *Jornal Rio-Artes* ano 10, n.29. Rio de Janeiro: 2001.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*; trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*; trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. rev. São Paulo: Ed. Globo, 1999.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Identidad o legitimación? Apuntes sobre la globalización y el arte en América Latina. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de e RESENDE, Beatriz (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- ROCHLITZ, Rainer. Le critiquable en esthétique. In: ROCHLITZ, R. et SERRANO, Jacques. *L'esthétique des philosophes*. Paris: Éditions Dis Voir, Place Publique Éditions, 1996.
- RODRIGUES, Vera Lúcia. *Dependência ou morte – A questão da independência na imprensa: o caso República*. São Paulo: Germinal Editora, 2004.

- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*; trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. *ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP* n.1. São Paulo: ECA/USP, 2003.
- SCHMITZ, Paulo Clóvis. O jornalismo cultural em Santa Catarina. In: *Jornalismo cultural – Cinco debates*. Florianópolis: FCC Edições, 2001.
- SHUSTERMAN, Richard. Analyser l'esthétique analytique. In: ROCHLITZ, R. et al. *Op. Cit.*
- SOARES, Wladimir. Festival de jazz consagra talento de Diogo de Haro. *A Notícia*, Joinville, 17 de julho de 2004. Anexo, p.C1.
- SOCIEDADE CULTURA ARTÍSTICA-SCAR. *Projeto Schwanke – Perspectiva das artes plásticas em Santa Catarina: catálogo de exposição*. Jaraguá do Sul, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Campo aberto: ação documento obra: catálogo de exposição*. Jaraguá do Sul, 2004.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*; trad. Wagner de Oliveira Brandão. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo volume 1: Porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2004.
- TRAVANCAS, Isabel S. *O mundo dos jornalistas*. São Paulo: Summus, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O livro no jornal: Os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*; trad. Rui E. S. Brito. Lisboa: Edições 70, 1998.
- WOLFE, Tom. *A palavra pintada*; trad. Lia Alverga-Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- ZIELINSKY, Mônica. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. *Revista Porto Arte*, vol. 10, n.19. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.
- \_\_\_\_\_. (org). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.