

COMUM

Publicação das Faculdades Integradas Hélio Alonso

Julho /Dezembro de 2005

v. 11 – nº 25

ISSN 0101-305X

Mas como? Se, ao nomear um ser qualquer, por exemplo, ao que nós hoje chamamos de homem, eu lhe dou o nome de cavalo e ao que hoje chamamos de cavalo lhe dou o nome de homem, terá esse ser o nome de homem por

A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do futuro. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado. As revolução anteriores

A etnografia, ciência em que o relato honesto de todos os dados é talvez ainda mais necessário que em outras ciências, infelizmente nem sempre contou no passado com um grau suficiente desse tipo de generosidade. Muitos dos seus autores não utilizam

Deste logos sendo sempre como os outros, tornam-se descompassados, que não sabem ouvir quer tão logo tenham ouvido, pois tornando-se todas (as coisas) sempre

À primeira vista, a forma essencial do modo de capitalismo ocidental tem sido sempre influenciada pelo desenvolvimento das possibilidades técnicas. Sua racionalidade é ho

25

Abrimos o número 25 da *Comum* com um conjunto de três artigos que nos remetem ao campo da filosofia: James Arêas escreve texto que trata a elaboração filosófica como delírio dos deuses, uma forma superior de pensamento capaz de transformar a inspiração em método. Alberto Pucheu completa sua tetralogia sobre o diálogo de Platão nos apresentando a continuidade do ensaio “Dois movimentos para o *Íon*, de Platão”, cuja primeira parte publicamos na *Comum* 23 – jul./dez. de 2004. Ivo Lucchesi, a partir do pensamento de Walter Benjamin, estrutura seu ensaio em torno do conceito de hipermodernidade e dos possíveis conflitos entre arte e realidade.

Questões contemporâneas da prática do jornalismo estão presentes nos dois próximos trabalhos. Enquanto Cristina Rego Monteiro da Luz lança um olhar acadêmico sobre a elaboração e estrutura da pauta jornalística – vista aqui como instrumento referencial significativo para o estudo do processo de produção da notícia no Brasil –; Roberto Bitencourt da Silva analisa a construção simbólica da *persona* de Luiz Inácio Lula da Silva realizada pelo jornal Folha de S. Paulo.

Comunicação e política são os temas dos próximos textos. Oswaldo Munteal e Nashla Dahás assinam trabalho sobre a concepção de história e a visão de mundo do diretor italiano Luchino Visconti, a partir da análise dos filmes *O leopardo* e *O inocente*. Os desafios da sociedade da informação e particularmente a internet, vista como espaço privilegiado para a construção de uma comunicação de resistência, são os principais aspectos do trabalho apresentado por Marta de Araújo Pinheiro e Daniel Martins de Lima Silva. Realizar a análise das ênfases das estratégias discursivas nos programas de TV, no horário eleitoral gratuito, de seis candidatos a prefeito de Juiz de Fora nas eleições municipais de 2004 é o objetivo do texto assinado por Paulo Roberto Figueira Leal e Alexandre Silva Fernandes.

Inauguramos, com entusiasmo, uma nova seção para a publicação de artigos assinados por alunos dos cursos de graduação. A seção chama-se Primeiros Textos e nesse número traz dois trabalhos: enquanto Rodrigo Corrêa Teixeira traça um paralelo entre a mitologia grega e a série em quadrinhos *Sandman*; Thyago Silva Mathias faz um levantamento histórico sobre o processo de regulamentação da propriedade dos meios de comunicação de massa no Brasil, da Impressão Régia à Lei 10.610/2002.

Com muita tristeza fechamos este número 25 da Revista *Comum* com um texto de Paulo César Guimarães em memória do professor, jornalista e nosso colaborador Roberto M. Moura.

James Arêas

Doutor em Filosofia pela PUC-Rio; professor adjunto do Depto. de Filosofia da UERJ, da UCAM-Centro e da FACHA.

Alberto Pucheu

Poeta e professor de Teoria Literária da UFRJ.

Ivo Lucchesi

Doutor em Teoria Literária pela UFRJ; ensaísta; professor titular da FACHA e articulista do Observatório da Imprensa (on-line – www.observatoriodaimprensa.com.br), desde janeiro de 2002.

Cristina Rego Monteiro da Luz

Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, Chefe da Gerência de Comunicação da Agência Nacional de Saúde Suplementar (ANS), trabalhou como repórter de vídeo e apresentadora nas TVs Bandeirantes, Manchete e CNT durante 23 anos e leciona jornalismo nas FACHA.

Roberto Bitencourt da Silva

Mestre em Ciência Política pelo PPGCP/IFCS pela UFRJ e professor do ISEI/FAE-TEC da Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação do Estado do Rio de Janeiro.

Oswaldo Munteal

Doutor em História Social pela UFRJ; professor adjunto de história moderna e contemporânea na FACHA, PUC-Rio e UERJ; coordenador-adjunto do Programa de Pós-Graduação em História Política da UERJ; conselheiro universitário pelo IFCH/UERJ.

Nashla Dahás

Licenciatura e Bacharelado em História pela UERJ e bolsista de iniciação científica – PIBIC/UERJ.

Marta de Araújo Pinheiro

Doutora em Comunicação ECO/UFRJ; professora-adjunta da Faculdade de Comunicação - Facom/UFJF

Daniel Martins de Lima Silva

Graduando em Comunicação da Facom/UFJF; bolsista de iniciação científica BIC/UFJF.

Paulo Roberto Figueira Leal

Doutor em Ciência Política pelo IUPERJ; ensaísta e professor adjunto da Facom-UFJF.

Alexandre Silva Fernandes

Graduando em Comunicação da Facom-UFJF; bolsista de iniciação científica BIC/UFJF

Rodrigo Corrêa Teixeira

Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, pela FACHA.

Thyago Silva Mathias

Graduando em Comunicação Social – Jornalismo, na PUC-Rio.
mathiasts@yahoo.com

Paulo Cezar Guimarães

Jornalista e professor da FACHA. Editor-executivo do Jornal Laboratório.

- 05 *O delírio dos deuses e a loucura do filósofo*
James Arêas
- 25 *Mais dois movimentos para o Íon, de Platão*
Alberto Pucheu
- 57 *Walter Benjamin e as questões da arte sob o olhar da hipermodernidade*
Ivo Lucchesi
- 92 *Um olhar sobre a pauta – O fio de Ariadne*
Cristina Rego Monteiro da Luz
- 135 *Notas sobre a identidade política de Luiz Inácio*
Roberto Bitencourt da Silva
- 157 *Luchino Visconti: visão de mundo e visão de história*
Oswaldo Munteal e Nashla Dahás
- 166 *Internet e comunicação de resistência*
Marta de Araújo Pinheiro e
Daniel Martins de Lima Silva
- 176 *A racionalidade eleitoral: pressupostos dos candidatos à prefeitura
de Juiz de Fora em 2004 sobre o eleitor mediano*
Paulo Roberto Figueira Leal e
Alexandre Silva Fernandes
- 187 *Sandman – mitologia para as novas gerações*
Rodrigo Corrêa Teixeira
- 198 *Propriedade dos veículos de comunicação no projeto de uma nova
lei de imprensa*
Thyago Silva Mathias
- 214 *Roberto M. Moura, o mestre-sala dos bares*
Paulo Cezar Guimarães

Conselho Editorial:

Carlos Deane, Drauzio Gonzaga, Fernando Sá, José Guilherme de Azevedo Leite, Nailton de Agostinho Maia, Noéli Correia de Melo Sobrinho, Rosângela de A. Ainbinder.

Coordenação Editorial: Fernando Sá

Secretário Executivo: Gilvan Nascimento

Projeto Gráfico: Amaury Fernandes

Editoração Eletrônica: André Luiz Cunha

Impressão: Corbã Editora Artes Gráficas Ltda.

Organização Hélio Alonso de Educação e Cultura

Instituição de caráter educativo criada em 08.08.69, como pessoa jurídica de direito privado, tem por finalidade atuar no âmbito da Educação nos níveis do 1º e 2º Graus e Superior, com cursos na área de Comunicação Social, Turismo e Processamento de Dados, bem como contribuir através de projetos de desenvolvimento comunitário para o bem estar social. Sede: Rua das Palmeiras, 60 – Rio de Janeiro – Botafogo – RJ.

FACHA

Rua Muniz Barreto, 51 – Botafogo – RJ – Tel./FAX: (021) 2553-0405
E-mail: facha@helioalonso.com.br
Diretor Geral: Hélio Alonso

COMUM – v.11 – n° 25– (julho/dezembro 2005) ISSN 0101-305X

Rio de Janeiro: Faculdades Integradas Hélio Alonso

2005

Semestral

220 Páginas

I. Comunicação – Periódicos.II. Educação

CDD 001.501

O delírio dos deuses e a loucura do filósofo

James Arêas

A diferenciação platônica dos delírios divinos se apresenta, no *Fedro*, segundo a perspectiva de uma reapropriação crítica do passado, em função de objetivos determinados. Essa reapropriação toma a forma de uma análise que permite transpor o passado e problematizar diferentemente o presente.

Desse modo, a perspectiva platônica visa estabelecer, sob a temática geral do amor, a especificidade do delírio erótico, delírio propriamente filosófico, frente às demais formas de possessão divina. A diferença essencial que o delírio erótico apresenta é assinalada a partir do estreito vínculo que ele mantém com a constituição do discurso filosófico em Platão. Assim, filosofia platônica, que deriva da apropriação filosófica do Eros, pode confrontar-se com o antigo ideal de sabedoria (*sophia*), e proceder a problematização das filosofias do presente.

A temática geral de *mania*, que abriga o ideal da antiga sabedoria divina, é submetida ao critério de classificação e diferenciação a fim de permitir a demonstração daquilo que é próprio à “sabedoria” do filósofo.

A filosofia, cuja origem é reminiscência, inspiração e delírio, não reside na posse de um saber que se ignora mas, antes, no “despertar” de uma ignorância que “sabe” que não sabe. O exercício dialético, de que o diálogo platônico é a ocasião, cria as condições necessárias para que o pensamento (inicialmente lembrança vaga e intuição difusa), possa finalmente emergir e

explicitar o princípio inteligível que o determina ao transcender à memória sensível e à intuição imediata.

Entre a figura negativa – a *sophia* que consiste em saber que não se sabe – e a figura positiva, a *sophia* virtude da inteligência, como verdadeira força e verdadeira medida, à distância não é tão grande quanto se poderia crer. Pois, para dar a inteligência seus plenos poderes e sua plena medida, é “preciso” a reminiscência e o delírio próprio a Eros (*Fedro*, 249c-d). O diálogo que se instaura no filósofo entre sua loucura e sua sabedoria é o diálogo entre sua filosofia e sua *sophia*.¹

Entre a *sophia* e a filosofia trava-se então um diálogo cuja intenção não é somente de criticar os esquemas da intuição sensível tomados como critério exclusivo de acesso à verdade, mas também a de sobrepor o campo da verdade àquele da opinião.

Para além de uma suposta glorificação dos delírios divinos, Platão empreende a crítica de um ideal de sabedoria que se refugia na intuição mística e inspirada do verdadeiro. Mas também recusa, em nome da filosofia, a pretensão sofisticada de tudo conhecer e seu ideal de posse e domínio da sabedoria. A sabedoria do filósofo consiste, com efeito, em conjugar o intuitivo e o racional e em saber que a verdade não se liga a nenhum conteúdo particular e não se reduz a nenhuma fórmula especial. O objetivo final da filosofia platônica é o de reconhecer a verdade em sua totalidade. O filósofo é aquele no qual o desejo de conhecer é também esforço metódico de reconhecimento da verdade.

Assim, a diferenciação dos delírios divinos, sob o fundo comum da *mania*, permite a Platão situar o delírio erótico segundo as exigências de uma epistemologia racionalista e transformar o acesso à verdade, pela via da intuição sobrenatural, em trabalho de esclarecimento progressivo e em esforço de reconhecimento metodicamente conduzido. Atribuindo a palavra e o conhecimento a Apolo e a imediatez da vida a Dionísio, de onde derivam respectivamente a loucura poética e a loucura erótica, Platão pode erguer o novo ideal de sabedoria – o *Eros* tornado filósofo que se endereça à verdade.

O ponto de partida da análise platônica é o manuscrito que Fedro apresenta, após alguma hesitação, à apreciação de Sócrates no início do diálogo. Esse manuscrito contém o *Erótico* de Lísias que Fedro acabara de ouvir.

O discurso de Lísias (230 e 243c) sustenta, pelo jogo elaborado de antíteses e comparações, o paradoxo segundo o qual “se deve antes conceder favores ao não-amante do que ao amante”. Trata-se de uma condenação do amor em geral e do amante em particular que se apóia sobre a pressuposição de que o amor (*Eros*) é um apetite (*epithymia*), um impulso irracional (*alogos*) ou uma emoção incontrolável que tende, por inúmeras razões, a se tornar nocivo e perigoso ao amado.

Abordando a relação amante-amado, sob o ponto de vista social e moral, o *Erótico* de Lísias desenvolve o conjunto de razões segundo as quais “deve-se preferir o amante que não ama ao amante que ama”. O debate sobre o amante apaixonado e o não apaixonado se decide, segundo a defesa categórica de Lísias, a favor do não apaixonado, sobretudo em função de sua sobriedade, equilíbrio e superioridade sobre o primeiro, amante impetuoso e insensato.

A argumentação socrática se ramifica em uma dupla direção e se efetua em dois diferentes discursos: um primeiro, onde se explicita e se efetua a ordenação formal do discurso de Lísias; e um segundo, crítico, onde se contraria a forma e se subverte o conteúdo da defesa de Lísias para introduzir a concepção filosófica do amor.

O primeiro discurso socrático, análogo ao de Lísias, situa novamente o debate em busca do princípio definicional do objeto em questão (*o Eros*) e prepara o interlocutor para o segundo discurso, filosófico e reparador. Cumpre, segundo a perspectiva de Sócrates, antes de tudo, definir a natureza ou a essência (*ousia*) do Eros para então, a seguir, abordar os seus efeitos. Pois, só partindo da definição do Eros seremos capazes de garantir o acordo do discurso consigo mesmo.

Desse modo, a necessidade de definição impõe que se inicie a discussão a partir da concepção corrente do amor, tal como ela se mostra no manuscrito que Fedro guarda consigo. Segundo a opinião (*doxa*) expressa nesse manuscrito, o amor pertence ao gênero *epithymia*, e a diferença específica que permitiria defini-lo só pode ser determinada em função do objeto sobre o qual ele recai. Assim como a gula ou a beberagem se definem pelo desejo irracional de nutrição ou de bebida respectivamente, o amor se definiria pelo desejo irracional do prazer proporcionado pela beleza.

Cumpre, entretanto, antes de prosseguir, distinguir as tendências ou formas particulares do desejo (*inato ou adquirido*), bem como o princípio que o determina (*instinto ou razão*) (237d-238c).

O princípio de oposição segundo o qual se determinam as formas parti-

culares do desejo é aquele da moderação (*sophosyne*) e do excesso (*hybris*). A temperança ou intemperança sugere um critério quantitativo, um princípio de medida que serve, entretanto, para a designação do caráter e da qualidade do desejo. O amor do amante apaixonado é, com efeito, desqualificado principalmente pela sua intensidade e definido como um impulso irracional e tirânico em direção ao belo. É, pois, esse desejo estranho à razão que, segundo Lísias, deve ser condenado posto que ele tem o equívoco por fundamento (busca do prazer que julga ser o bem) e o excesso por princípio (quantidade sem qualidade). O amor é então concebido em função de seu caráter irresistível, de sua força destemperada. Desse modo, a potência de Eros se torna, por definição, condenável ou censurável e serve para justificar a paradoxal defesa de Lísias de um Eros sem amor.

A concepção que Lísias tem do amor parece, contudo, equivocada porque desconhece tanto a natureza e os efeitos do amor quanto a essência da alma (*psyche*) humana. O equívoco parece residir fundamentalmente na limitação imposta à potência do Eros, na medida em que ele foi concebido como um apetite (*epithymia*) e, portanto, definido somente em função de seu comprometimento com o objeto. Concebido como um apetite (*epithymia*), o amor só poderá ser definido como um impulso cego que se origina em uma sensação de vazio ou de falta e que se orienta sem freios em direção ao objeto capaz de preenchê-lo ou satisfazê-lo. Um apetite é sempre irracional (alogos), estranho à razão e à medida. Concebido sob o signo do excesso e do desregramento o amor se torna, com efeito, condenável.

O erro de Lísias consiste em ter isolado o amor do delírio (*mania*): seu discurso é o discurso de quem não ama. Cálculo frio e astucioso de um Eros tirânico, o amor que ele professa não ousa manifestar-se ou dizer-se abertamente e trai, no paradoxo aparente de seus argumentos, sua origem e espécie: amor sem inspiração, envergonhado e desprezível. Pois essa concepção do amor não é somente restritiva ou parcial, ela desconhece, a rigor, a fonte de todo movimento ou impulso que é a alma. Tomando o apetite como um princípio da alma, a concepção de Lísias impõe-lhe uma causa (falta, vazio) e uma finalidade (satisfação, preenchimento) que lhes são exteriores. Ora, o princípio interno que determina o movimento da alma, sua espontaneidade, é precisamente o desejo que escapa à determinação do apetite. O desejo, que define o amor, pode contrariar voluntária e deliberadamente o apetite. O desejo, que “resiste” ao apetite, já indica a existência no interior da alma de um outro princípio de determinação. O próprio discurso de Lísias ao se

pretender “resistente” ao apetite já reconhecia implicitamente a possibilidade de uma outra forma de amor.

Além do que, esse contraste entre o impulso irrefletido das tendências instintivas e as inibições refletidas da razão não tem inteiramente a mesma significação em Lísias; para esse, com efeito, o primeiro termo significava antes de tudo imprudência e inconstância, o segundo, aptidão para bem calcular os interesses materiais no presente e em vista do futuro.²

A concepção socrática que aí se esboça faz supor, ao contrário, um novo registro e uma nova concepção do amor: a “resistência” ao apetite acusa a existência de uma outra força, mas isso não implica, contudo, que essa força seja somente a força astuciosa de calcular e resistir. À divisão interna da alma não corresponde somente uma potência deliberativa e discriminativa, mas, fundamentalmente, para aqueles a quem Eros anima, a ocasião de um delírio (*mania*). A ligação do Eros ao delírio, bem como à palavra (*logos*) é constitutiva. O *logos* do amor necessita de uma redefinição genérica, de uma explicitação filosófica.

Nesse sentido, a diferenciação platônica dos delírios divinos é que vai possibilitar redefinir (reunir em um outro gênero) a verdadeira natureza do amor. Trata-se, portanto, de determinar a entidade genérica capaz de situar o amor em função de suas articulações naturais e segundo suas diferentes espécies. O amor, tomado como objeto de investigação dialética, pode revelar-se em sua especificidade formal, mas, também, em seu conteúdo e em sua própria natureza: a de ser um delírio de inspiração divina. A reflexão metodológica que define, reúne e especifica o amor deve encontrar precisamente esse Eros que incita a definir, reunir e dividir – o Eros filosófico, o desejo de saber.

Dialetizar Eros é dialetizar o delírio, o que só se pode fazer se é presa dessa forma particular do delírio que é o delírio do filósofo e que o incita a dialetizar. A verdade sobre o Eros, que permitiria reencontrar para além da contrariedade dos efeitos (censuráveis, elogiáveis) a unidade do princípio, não se pode encontrá-la, sem dúvida, na dialética sustentada sobre o Eros, mas na dialética mesma.³

Toda eficácia do método filosófico depende de sua relação fundamental com o delírio. Delírio e dialética definem a loucura do filósofo, esse amante da verdade. A verdade do desejo, indiscernível do delírio, é esse desejo mesmo de verdade. A verdade do método é que ele tem o Eros por origem: esforço de ultrapassar o múltiplo em direção ao uno, desejo natural de unir a multiplicidade.

Desse modo, a concepção platônica do amor, que toma a inspiração do Eros como ponto de partida, se apresenta ao mesmo tempo como uma recusa da erótica corrente e como uma retomada crítica do passado. Ao reproduzir o discurso de Lísias, Sócrates abre espaço para que se efetue o confronto passado-presente: o amor é uma *mania* divina, o início de toda filosofia. Tomado como objeto da transposição filosófica, o Eros revela sua verdadeira natureza: forma particular do delírio divino, ele não se furta, contudo, a pensar-se a si mesmo. O Eros filosófico é, com efeito, a própria potência que faz pensar. Forma pura do desejo, o pensamento é a atividade principal do filósofo (seu gênero próprio de vida), que se deixa abater pelo amor e quer retrazar sua origem. A atividade reflexiva, o pensamento não se reduz a uma seqüência de astúcias, nem ao cálculo das causas mecânicas exteriores ao desejo. Princípio de expansão, o pensar que Eros inspira não é uma interpretação que reclama adesão, mas, antes, o desdobramento natural do impulso de conhecimento.

A filosofia é dentre as possessões divinas a forma superior que permite transformar a inspiração em método, o desejo em conhecimento. Fonte de inspiração da antiga sabedoria, a mania divina é, também, a origem da filosofia. O movimento reflexivo do pensar filosófico toma a mania como objeto de definição, generalização e especificação. A diferenciação platônica dos delírios divinos implica, pois, a determinação da própria diferença que constitui, na origem, a filosofia.

O segundo discurso de Sócrates

O segundo discurso de Sócrates articula níveis distintos da transposição platônica do passado. Ele retoma e transforma a erótica corrente pela apropriação filosófica do Eros, assim como transpõe o misticismo literário, de tradição órfica, em doutrina filosófica da alma racional. Mas o que ele nos

apresenta antes de tudo é o modelo da retórica filosófica, como sugere Diès, ele é “uma lição e retórica superior” que revela, em uma palavra, “a potência oratória e a fecundidade literária do platonismo”.⁴

Esse discurso, que se apresenta como refutação filosófica do *Erótico* de Lísias, é também a retratação (*palinodia*) necessária à profanação realizada no primeiro discurso socrático. Que essa retratação tome a forma de um mito “para-científico” isso não significa, entretanto, que se trate de uma narrativa puramente fictícia, sem nenhum conteúdo doutrinário manifesto. A palinódia (e o mito que ela expressa) revela, ao contrário, um aspecto fundamental do platonismo na medida em que exprime o vínculo essencial que une em Platão o mito ao método.

Assim, a refutação socrática do discurso de Lísias (que condena o amor-paixão e defende um amor sem amor), se desenvolve no sentido oposto e pretende demonstrar que o delírio e a possessão divina representam antes um benefício ou um dom. Dádiva dos deuses e fonte de sabedoria, a loucura divina se distingue da loucura vulgar, cuja causa é devida às doenças do corpo. É da mania divina que provém nossos maiores benefícios: é ela que inspira as profetisas de Delfos e as sacerdotisas de Dódona, concede, pelo elogio dos poetas, a imortalidade dos heróis (244a-245a). Ora, sendo o amor um delírio procedente de Eros, divina loucura, como não reconhecer aí os signos da graça de um deus e, igualmente, um benefício? (245c).

Todo o segundo discurso socrático visa, com efeito, relacionar os benefícios e as virtudes que decorrem, naturalmente, da inspiração erótica.

Agraciado pelo discurso inspirado, Eros revela sua potência extraordinária, fonte de uma suprema ventura tanto para o amante como quanto para o amado. A refutação socrática se torna possível na medida em que ela situa o gênero ao qual pertence o amor: ao amor-paixão que Lísias condena (*gênero epithymia*), Sócrates contrapõe o amor-delírio (*gênero mania*), dádiva e inspiração divina. Mas a importância de Eros para a filosofia platônica transcende em muito a simples substituição ou redefinição genérica, já que o amor se revela como sendo a única forma de experiência humana que conjuga as duas naturezas do homem – a divina e a animal. Eros é um demônio (*daimon*), um intermediário (*metaxy*), que tem a função geral de unir o humano ao divino.⁵ Potência de união, Eros age sobre a alma humana impulsionando-a “em direção à busca de uma satisfação que transcende a experiência terrestre”⁶. O discurso filosófico sobre Eros implica considerar a dupla natureza do homem e explicitar a natureza da alma, seus estados e atos, a sua relação com o corpo.

O ponto de partida do segundo discurso socrático será a demonstração filosófica da imortalidade da alma, de onde se extraem os fundamentos para considerar a natureza de suas ações e afecções. A imortalidade da alma se verifica a partir da noção de movimento (*kinesis*), e segundo uma abordagem ao mesmo tempo lógica e epistemológica.

Definida como “aquilo que se move a si mesma” (*autokineton*) (245c), a alma, pode ser concebida como um princípio (*arche*). Ora, um princípio não corresponde sempre a algo que nunca começa a existir, ao contrário, é algo a partir do qual começa a existir tudo aquilo que existe. A título de princípio da geração (*gênesis*) e do movimento, a alma é, por conseqüência, inegendrada e incorruptível, ou seja, imortal (*athanatos*) (245d).

Mas a alma é, também, um princípio epistemológico, potência espontânea que faz pensar. O próprio conhecimento é uma função privilegiada da alma na medida em que deriva dessa atividade ou movimento da inteligência (*nous*) que consiste em retornar (recordar) à natureza constitutiva das coisas.

Assim, o segundo discurso socrático que tem por finalidade revelar a natureza da alma, conduzirá necessariamente a uma problematização do próprio método de conhecer.

A análise das ações e afecções da alma formaliza-se, entretanto, no interior de uma imagem mítica. O mito parece consignar, em uma imagem sensível próxima da realidade familiar, a presença de uma outra realidade da qual só temos uma experiência indireta: o domínio do inteligível.

Desse modo, a alma humana é imaginada à semelhança de uma parelha alada que é conduzida por um cocheiro igualmente alado. O par de cavalos atrelados corresponde às duas tendências ou instintos da alma: um é belo e bom, de boa raça; o outro é mau e feio, de má raça. Diferentemente da alma dos deuses, que é pura e homogênea, a alma humana é derivada de uma mistura e se inclina em direções contrárias. Sob sua forma terrestre, ela se encontra revestida por um corpo que ela anima e impulsiona, mas que trai sua condição decaída ou rebaixada.

A alma humana perdeu as suas asas (*ptéros*), cuja função primordial era a de elevá-la até regiões mais altas. As asas lhe permitiam seguir o cortejo divino que percorre o universo, sob a tutela de Zeus, em direção à esfera supraceleste.

As almas puras ao atingirem essa região, experimentam uma alegria suprema e são tomadas por um movimento circular que lhes permite contemplar, por fim, as realidades que se encontram fora da abóbada celeste. Essas realidades, incolores e sem rosto, são também intangíveis e só podem ser apreendidas

pelo intelecto. Elas constituem as realidades verdadeiras e eternas, a essência de todas as coisas e o alimento dos deuses.

As almas humanas, na ânsia de encontrar o único alimento que as pode satisfazer plenamente, e porque quase nunca conseguem dominar a desarmonia dos corcéis, se atropelam umas às outras, e muitas acabam por perder as asas e cair. Contudo, a lei de Adrastea assegura a cada uma delas que integrou o séqüito de um deus a contemplação de algumas verdades. Umas conseguem muito ver, outras muito pouco e na medida em que não conseguem manter-se na virtude, perdem a graça da visão, tornando-se esquecidas e perversas.

Assim, a cada primeiro nascimento ela encarnará um corpo humano (segundo o maior número de verdades que tenha contemplado e conservado) para gerar as diferentes individualidades: um filósofo (um esteta ou músico); um rei obediente e justo (ou um guerreiro hábil); um político (economista ou financista); um atleta (ou um médico); um profeta (adivinho ou místico); um poeta; um artesão (ou camponês); um sofista (ou demagogo) e, finalmente, um tirano.

A alma só retorna a seu ponto de origem passados dez mil anos e, com exceção da dos filósofos e dos amante-filósofos, nenhuma outra receberá as asas perdidas antes do tempo.

O ciclo migratório das almas será sempre determinado pelo gênero da vida assumido durante a existência humana. Entretanto, a condição humana é vedada àquelas almas que jamais tenham contemplado a verdade, posto que os atos da inteligência (que consistem na redução da multiplicidade dada à unidade da idéia) correspondem efetivamente a uma recordação das verdades eternas outrora contempladas.

O filósofo se define (à diferença dos demais seres) por ser o único a dispor de asas, já que nele a memória mantém-se fixada, na medida de suas forças, nos objetos verdadeiros. Ele se assemelha a uma divindade, pois dirige toda a sua alma para os objetos divinos, o que faz com que o julguem louco quando na realidade ele está verdadeiramente possuído por deus.

A doutrina da alma tripartida e predestinada (246a-249d), tem por objetivo fundamentar a teoria da reminiscência e é o ponto de partida para a transposição filosófica do Eros. É também o fundamento da epistemologia platônica, já que a reminiscência permite ultrapassar a multiplicidade sensível em direção à unidade do ser.

A loucura do filósofo é da mesma ordem que a quarta espécie de delírio, aquele que é inspirado por Eros. A visão do belo na esfera sensível provoca ou

estimula a reminiscência da beleza verdadeira. Como o filósofo, o amante é tomado por um extremo entusiasmo, expansão vital e estremecimento febril que se espalha por toda a alma. A visão do objeto amado incita o nascimento das asas e desperta a busca incansável pela beleza. Mas a beleza verdadeira, o belo em si, não se oferece integralmente a todos da mesma maneira – aquele que se deixou corromper não pode erguer-se à contemplação da beleza pura e total. O amante não-filósofo só reconhece no belo o objeto de um prazer sensual sem limites ao qual se entrega e se lança com toda a força do seu desejo. Sua alma atormentada, arrebatada pelo delírio não pode repousar senão na presença do objeto amado. Impelido assim pela paixão, o amante abandona todas as suas ocupações, despreza seus afazeres e suas obrigações: ele se contenta em venerar o ser que possui a beleza, ele o quer e está disposto a sacrificar-se, a escravizar-se a ele. Mas se o amado lhe escapa, então, logo surge a outra face de sua incúria: a impetuosidade tirânica de seu amor que se atira na perseguição implacável do amado.

É precisamente a esse Eros tirânico que os homens chamam “amor” mesmo quando o desvalorizam ou o condenam, à maneira de Lísias, conscientemente ou não, é ainda a ele que obedecem. Não se pode rejeitar esse amor-apetite ou esse Eros tirânico se não se pode conceber uma outra espécie de amor. Essa outra espécie de amor é na realidade o amor de um outro gênero: para os mortais o amor é alado; para os deuses *Eros é pteros*, aquele que faz crescer as asas (252b).

Nessas condições só o amante-filósofo pode liberar a verdadeira potência de Eros e sobrepujar o amor-paixão: a visão do belo remete-o necessariamente à beleza em si.

Cada homem escolhe, portanto, o amor segundo o seu caráter e em função daquilo que pôde outrora contemplar, do mesmo modo, considera o objeto escolhido a partir da imagem que tem da divindade (252d). É sob o signo e à imagem das diferentes divindades que se apresentam as diferentes formas de amar (e também os diferentes tipos de alma): àquela de Zeus corresponde o amor-filósofo; a de Hera, o de um rei ou de um político; a de Apolo, o médico, o adivinho e o poeta; a do artesão, o sofista e o tirano, entretanto já nada conservam de divino em seu amor.

Mas afinal em que consiste o amor do filósofo? Ora, ele concerne, antes de tudo, à verdade, posto que, sua maneira de desejar, de ser um “homem erótico” consiste precisamente em amar no belo a beleza mesma que a ele remete. O filósofo que viu a verdade, ama a verdade e a beleza – a verdadeira

beleza que engendra o discurso inspirado. O filósofo é o amante que une a forma mais alta do delírio divino ao saber mais verdadeiro. Ele cultiva em sua alma a opinião verdadeira para ascender à verdade da opinião. Do mesmo modo, ele evita, por seu gênero próprio de vida, a injustiça e a corrupção.

Assim, ao “drama” interno da alma tripartida (253c-256e) que a visão do belo põe em movimento, pela diferença de natureza dos corcéis, correspondem as diferentes dosagens, nas almas, de saber e opinião. Mas essa dosagem se determina também pela escolha do gênero de vida, pois “inevitável é a parte, em toda alma encarnada, de opinião; evitável é a injustiça”.⁷

O amor do filósofo, onde a melhor parte da alma sai vitoriosa, é um modelo de virtude ou de excelência, ele corresponde ao modelo de vida exemplar. É um convite ao amado para que abandone sua condição de objeto e se torne, ele também um sujeito ativo (amante). A afeição que o amado nutre pelo amante deve, igualmente converter-se nessa “afinidade” (*philia*) pela sabedoria (*sophia*) e nesse amor pela verdade, diz-se: *philosophia*. O amado deve tornar-se, à semelhança do amante, um amigo da sabedoria e um amante da verdade, um filósofo.

O Eros filosófico, pela reciprocidade que exige, faz nascer um *anteros*, um contra-amor que se origina no amante, mas que faz confluir ambos em direção à verdade. O amante-filosófico, aquele a quem se deve ceder, reflete a imagem do amado e este como em um espelho vê-se refletido a si próprio e acaba por ceder a esse amor e a seus fins elevados (245d - 256a).

Não há maior benefício, ou melhor, recompensa para o amado que ceder a esse amor: nenhum outro amor, quer ele derive de uma sabedoria prática, quer ele se origine em qualquer outra forma de delírio, pode comparar-se ao Eros filosófico. O amor do filósofo reserva ao amado (que é também um amante), quando é chegado o momento crítico da separação, um desenlace inteiramente positivo. Tendo cedido a um amor no qual a melhor parte da alma triunfa (já que comporta o domínio de si e a temperança), o amado se liberta da força que o impedia de deixar o bem triunfar sobre o mal, a razão sobre a sensualidade. Amando verdadeiramente ele se entrega a uma vida de harmonia e felicidade que, ao desenterrar o crescimento das asas, já o prepara, em vida, para o abandono do corpo e o conseqüente retorno, quando da morte, à sua pátria celeste.

O Eros filosófico é o ímpeto, o entusiasmo, o movimento afetuoso, o *élan* que liga a vida à morte, a morte à imortalidade e, a esse o título, ele é, com efeito, o princípio da liberdade total.

A transposição filosófica do Eros, que se realiza no segundo discurso socrático, desdobra-se simultaneamente sobre outro dois aspectos da tradição cultural grega: o misticismo literário de tradição órfica e o da retórica existente.

A transposição das lendas relativas à imortalidade e ao ciclo migratório das almas (*palíngenesia*), resulta na elaboração de pressupostos teóricos e de princípios filosóficos acerca da alma tripartida e racional. Do mesmo modo, o tema da pureza ritual e da escolha de um gênero de vida à maneira órfica (*bios orphikos*) são substituídos, no contexto da ciência platônica, pela “pureza nocional”, pela “clareza” e “distinção” próprias às idealidades e transformados em esforço pessoal de purificação (*katharsis*) intelectual e moral.

A transposição da retórica existente em retórica filosófica, que se verifica na própria sucessão dos deferentes discursos (e da qual o segundo discurso Socrático pretende ser o modelo), visa substituir os discursos de verdade pela verdade do discurso. A relação forma-conteúdo desse segundo discurso levanta importantes questões relativas ao mito e ao método, ao delírio que o inspira e à dialética que ele expõe.

Considerada em seus principais aspectos, a transposição platônica do *Fedro* revela certas características particulares de sua filosofia: o jogo incessante das problematizações do antigo e do novo que permite transpor igualmente o passado e o presente.

A erótica filosófica: a rosa púrpura

A Erótica grega constitui, ao lado da Dietética e da Econômica, um dos aspectos mais importantes da reflexão grega dos séculos V e IV sobre o modo pelo qual convém fazer uso dos prazeres (*aphrodisia*).

Tendo em vista a conduta sexual, a reflexão moral sobre os prazeres elabora um conjunto de estratégias (da medida e do momento, da quantidade e da oportunidade) cujo principal objetivo é conciliar o seu controle ao exercício de sua liberdade.

Centrada sobre a problemática do amor pelos rapazes, a Erótica grega evidencia a maneira pela qual essa forma particular do amor “constituía um ponto difícil, que exigia uma elaboração da conduta e uma estilização bem delicada do uso das *aphrodisia*.⁸ É também, sobre esse ponto que surgem as

questões relativas ao uso dos prazeres e o acesso à verdade e que permitem Platão resituar a Erótica grega a partir da interrogação sobre o que *pode* o amor e sobre o que *deve* ser o verdadeiro amor.

A problematização platônica da Erótica corrente, que se limita à interrogação “sobre a boa conduta recíproca do jovem e de seu pretendente, e sobre a maneira pela qual ela pode se conciliar com a honra”⁹, permite substituir essa temática (da corte e da honra), tal como ela se apresenta no discurso de Lísias, por uma outra que se baseia no problema da ascese do filósofo à verdade.

A transposição platônica que incide sobre a Erótica concebida como “a arte da justa entre aquele que corteja e aquele que é cortejado”¹⁰, resulta na transformação do amor em instinto de comunicação moral e intelectual, e na elevação desse instinto a princípio fundante do próprio ato de filosofar: “a rosa púrpura do Eros filosófico”¹¹.

O amor é objeto de longos e numerosos discursos: poetas, amantes e místicos celebram por toda a parte as virtudes, os encantos e os segredos de Eros. O próprio Platão dá testemunhos em diferentes diálogos (*Cármide*, *Lisis*, *Banquete e Fedro*), da importância do amor para a sociedade grega do seu tempo: dos ginásios e dos banquetes jorra “a sentimentalidade pedante e as dissertações alambicadas”¹², que acabam por fazer do Eros um verdadeiro abuso metafórico e retórico.

Atendo-nos ao essencial: a questão central sobre a qual incide os diferentes discursos sobre o amor (e que se encontra resumida no *Banquete* e também no *Fedro*) é aquela que, atravessando todas essas falas, recoloca sempre a questão do consentimento, o problema da conveniência e da inconveniência para o jovem de ceder a seus pretendentes. Essa preocupação, que constitui o fio condutor da argumentação de Lísias no *Fedro* se concentra, sobretudo na estilização das condutas tomadas sob o aspecto social e moral. A decisão recai sobre o jovem sob a forma de uma escolha onde é necessário considerar tanto a fugacidade dessas relações quanto a desonra que dela pode advir; tanto os sentimentos que aí são estimulados quanto a passividade que deles pode derivar; mas, também, os pesados compromissos que essa relação gera para ambos os parceiros.

É esse conjunto de questões, que se apresenta envolvido na problemática geral da relação dos prazeres e do amor pelos rapazes, que fornece a matéria-prima para a reflexão moral contemporânea a Platão. A Erótica platônica representa, entretanto, uma exceção: ela recoloca os termos do problema e propõe soluções inteiramente novas. Tal como exemplificado nos dois

primeiros discursos do *Fedro*, a resposta que Lísias dá a essa questão (deve-se ceder ao não amante), e que Sócrates retoma para, a seguir, refutá-la, se situa em um registro onde a interrogação sobre o ser do amor nem sequer é formulada. Cabe a Sócrates, em sua retomada irônica do discurso de Lísias, indicar a necessidade de definir previamente o objeto (o amor) sobre o qual se fala (237c-d).

Assim, a problematização filosófica do Eros tem como ponto de partida a subordinação da questão corrente sobre a conveniência e a honra implicadas na relação amante-amado por uma outra mais geral e fundamental: o que é o amor em seu ser mesmo?¹³

Essa nova interrogação sobre o ser (*to on*) do amor, que subverte inteiramente a anterior, não se esgota na mera redefinição genérica dos Eros, ela implica, também, uma série de transformações e deslocamentos com relação às questões tradicionais. A partir dela se pode indicar os diferentes níveis da transposição platônica do amor.

Tal como sugere o belíssimo estudo de Foucault sobre o verdadeiro amor essas transformações supõem quatro níveis distintos:

1. O problema da conduta recomendável, do conjunto dos meios, das provas a serem dadas e das condições específicas sob as quais convém ao amado ceder ao pretendente, é substituído pela interrogação ontológica acerca da natureza e dos efeitos do amor.

Essa transformação diz respeito à substituição dos discursos que se comparam no elogio ou na censura do amor (bom ou mau, conveniente ou inconveniente) por aqueles que sob uma forma neutra (nem bom, nem mau) pretendem dizer o que é o amor. Trata-se de um deslocamento do próprio objeto do amor: o que se deve dizer sobre o amor não se encontra do lado do amado, mas no ser mesmo do amante, posto que, só aquele que ama pode verdadeiramente falar de amor. Contrariamente à retórica corrente, que mesmo sem saber o que é amor, diz o que ele deve ser, a Erótica filosófica pretende limitar-se a dizer o que é o amor em seu ser mesmo.

2. O deslocamento do objeto do discurso do amor (amante ao invés do amado) e a interrogação sobre o que é próprio do amor, transfere a questão relativa à honra, ao respeito e ao modo particular de ser do amado para aquilo que é, no amante, próprio do amor. Assim, o verdadeiro amante encontra no amado a ocasião de contemplar a beleza e a oportunidade de gerá-la no pensamento, ele busca no amado somente os reflexos ou a imitação da própria beleza.

A questão da beleza corporal não remete mais à dignidade ou ao respeito

que é devido ao amado. Ela se situa agora “sobre o que, no próprio amante, determina o ser e a forma de seu amor (seu desejo de imortalidade, sua aspiração ao belo em sua pureza, a reminiscência do que viu acima do céu)”¹⁴. O verdadeiro amor ascende da beleza corporal, através das transparências do objeto, à beleza dos corpos em geral; em seguida, se dirige para as almas, depois para o belo nas ocupações, nas leis e nas ciências, até atingir a ciência do belo e a contemplação do belo em si.

3. O terceiro ponto, sobre o qual incide a Erótica platônica, trata da passividade do amado no interior da relação amorosa. A resposta que dele se esperava era somente a de corresponder ao exemplo do amante, da benevolência e dos benefícios que ele concedia ao amado. A atitude do amado consistia, essencialmente, em transformar-se ou adequar-se ao que dele exigia o amante para que, no futuro, afastados os ardores e o arrebatamento, “os dois amigos pudessem estar ligados entre si por meio de uma relação de exata reciprocidade”¹⁵.

Para Platão, que concebe o amor como uma ocasião que inspira a busca da verdade, a relação amante-amado pressupõe que o amado se torne, também um sujeito ativo do amor, um amante. Diferentemente da arte de cortejar essa dialética do amor “exige aqui nos dois amantes dois movimentos exatamente semelhantes; o amor é o mesmo, posto que é, tanto para um como para o outro, o movimento que os arrebatava para o verdadeiro”¹⁶.

4. Na medida em que o amor se torna um impulso que se dirige para a verdade, o problema do exercício da virtude na relação amante-amado, que recaía sobre o objeto (amado), implica uma troca de papéis: a virtude deixa de ser exigida do amado para se concentrar no amante. O amante comprometido com a verdade é que pode melhor conduzir a relação, tendo em vista que “aquele que é o mais sábio em amor será também o mestre da verdade; e seu papel será o de ensinar ao amado de que maneira triunfar sobre os seus desejos e tornar-se mais forte do que a si próprio”¹⁷.

O que assegura aqui a superioridade do amante sobre o amado é que o primeiro, pelo vínculo que ele mantém com a verdade, é capaz de exercer sobre si mesmo a mais dura dominação. O mestre de verdade se qualifica, essencialmente, pela soberania que exerce sobre si ao dirigir seu amor para a verdade. A esse título ele é, com efeito, o mais claro objeto do amor.

A transposição da Erótica corrente em Erótica filosófica pressupõe, portanto, o deslocamento das dificuldades relativas ao objeto do prazer (amado), em nome da interrogação ontológica sobre a natureza do próprio amor, mas também a redefinição do amor pelo vínculo que ele mantém com a verdade.

Esse vínculo se desdobra no interior da relação tanto sobre amado quanto sobre amante. É ele, ainda, que permite inverter o papel do amado tornando-o um amante daquele que ama a verdade (o mestre da verdade).

A subversão radical que o platonismo opera na Erótica grega de seu tempo é a de introduzir na relação amorosa a questão da verdade. Mas, também, a de substituir a problemática de um *logos* que pretende submeter os próprios apetites (*epithymia*) para apoderar-se do amado por uma outra onde o amante, reconhecendo o que é verdadeiramente esse amor que o possui (*mania*) e que o faz delirar, pode, por um desdobramento de si mesmo, “resgatar e estabelecer para sempre sua relação com o ser verdadeiro”¹⁸.

Mas a transposição da Erótica realiza simultaneamente a transposição dos discursos sobre o Eros, tal como se pode verificar ao longo do *Banquete* e do *Fedro*.

Assim os cinco discursos iniciais do *Banquete*: 1. Fedro (178a-180b), 2. Pausânias (180c-185c), 3. Erixímaco (185e-188c), 4. Aristófanes (189c-193e) e 5. Agatão (194b-197c), ilustram, em uma síntese magistral, os diferentes discursos sobre os Eros, as múltiplas vozes do amor. O Eros é, então, concebido em toda a variedade de seus aspectos e em suas diferentes acepções: 1. inspiração divina geradora de heroísmo, 2. troca cujos riscos se legitima pela busca da filosofia e da virtude, 3. harmonia e ritmo da natureza física e moral, 4. esforço de uma natureza diminuída em direção à plenitude e à perfeição original, 5. juventude e beleza divinizada, fonte de toda felicidade, de toda beleza e virtude.¹⁹ Também no *Fedro*, os três discursos resumem o debate sobre o amor e exemplificam os diferentes tipos de discurso que o Eros suscita: 1. o de Lísias, técnico, (sem inspiração) e mal formulado; 2. o primeiro de Sócrates, que ironiza e retoma o de Lísias, formalmente corrigido mas ainda insuficiente, e 3. o segundo de Sócrates, “hino mítico” formalmente correto e realmente inspirado.

A transposição platônica que o discurso de Sócrates realiza no *Banquete* e no *Fedro* se efetua por planos sucessivos e segundo uma gradação crescente: o amor não é em si mesmo nem belo nem bom, não é também uma perfeição ou acabamento: é um *élan* em direção à compleição no ser e no bem.

Tal como indica o *Banquete*, o amor é o desejo universal de posse eterna do bem; um “esforço reprodutor” da beleza espiritual e corporal; o *élan* da natureza mortal em direção à eternidade; um esforço por substituir a condição temporal e individual da existência pela continuidade e indivisibilidade no ser; um desejo de imortalidade, de onde nasce também todo heroísmo e

sacrifício que inspira os mais belos poemas e as mais sábias leis (199c-209e).

Assim, o amor como *metaxy* (202-204a), transpõe as teses de Pausânias, a compleição no bem corrige Aristófanes, a universalidade do amor eleva o discurso do Erixímaco, o amor fonte de sacrifício retoma Fedro, o discurso de Agatão é corrigido desde o início pelo discurso de Sócrates, o “comércio das belas almas” retoma o tema pederastia-filosofia de Pausânias.²⁰ As sucessivas transposições que o discurso de Sócrates opera sobre os outros discursos, retira o Eros da esfera verborrágica do elogio e da censura para fazê-lo entrar no domínio dialético do discurso. Desse modo, a ascese erótica parece conter o essencial da dialética do amor e o principal da concepção platônica do Eros no *Banquete*.

A Erótica platônica supõe, com efeito, o movimento ascensional que vai da beleza corporal à beleza absoluta ou ao belo em si. Essa ascese, que implica uma série de etapas, e que comporta diversos graus da iniciação erótica correspondente, por analogia, à educação dialética. Tanto a ascese erótica quanto a dialética ascendente requerem pontos de apoio e supõe uma gradação crescente, que vai do sensível para o inteligível. O que caracteriza cada um dos graus ou etapas da ascese é que eles correspondem, cada um, à apreensão da essência relativa a uma multiplicidade, ou um retorno à *Idéia* pela generalização.

Parece, portanto, que Platão descrevendo na *República* o método pelo qual o dialético se eleva até à *Idéia* do Bem tinha no pensamento a descrição das etapas pelas quais, segundo, o *Banquete* o Amor nos conduz até o Belo.²¹

Do mesmo modo, o *Fedro* parece indicar o paralelismo existente entre o Eros e a dialética platônica. Ampliando a concepção do amor como um demônio (*daimon*) e um intermediário (*metaxy*), Sócrates no *Fedro* inicia seu segundo discurso pela definição da alma. Ora, a alma é aí concebida em função de sua natureza tripartida e considerada, ela mesma, como um intermediário ou um *élan* que relaciona o sensível e o inteligível.

Ao conceber o amor como um delírio, Platão reintegra à doutrina do amor a doutrina da alma. O amor é, conseqüentemente, integrado a toda sua filosofia. O delírio erótico, à diferença das outras formas do delírio, não é esse tipo de inspiração que diz a verdade sem revelar seu fundamento. Ele corresponde, ao contrário, ao princípio que permite conhecê-la em sua totalidade. A inspiração erótica é a condição mesma da reminiscência, sua origem

empírica tem, contudo, a razão por princípio e finalidade. A reminiscência que corresponde ao despertar dos vestígios inteligíveis ou dos rastros divinos é um tipo de rememoração que consiste na redução da multiplicidade das sensações à unidade da *Idéia* (249b-c).

A esse respeito, sugere Robin, o amor realiza uma espécie de síntese (*synagoge*) no domínio da experiência “o que se chama ordinariamente a dialética ascendente”²². Entretanto, o amor, por ser um delírio, permanece sendo um auxiliar (*synergon*) para o conhecimento da verdade. Ele é da ordem de uma dialética ascendente empírica. Assim, pode-se concluir resumidamente:

O Amor é um demônio, ele estabelece uma relação entre mundos opostos. Como a alma humana, com efeito, da qual ele é a função própria, ele une a natureza sensível à natureza intelectual; a esse título ele é um meio de adquirir e de comunicar a ciência, já que o Amor é uma condição para a alma decaída obter uma reminiscência do Inteligível. O Amor nos apareceu assim como um sucedâneo da Dialética e como uma filosofia; pois ele é um meio para a Alma de operar essa passagem do Sensível ao Inteligível, que é a razão de ser da Dialética e de toda verdadeira filosofia.²³

Notas

1. DIXSAUT, Monique. *Le naturel philosophe: essai sur les dialogues de platon*. Paris: Les Belles Lettres, J. Vrin, 1985, p.82.
2. ROBIN, L. Notice sur le Phèdre. In: *PLATON, Fedre*. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
3. DIXSAUT, M. op. cit., p. 140.
4. DIÈS, A. *Autour de Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1972, p.418- 420.
5. Cf. a esse respeito a interessante exposição da natureza do Eros e da demonologia socrática em FRANCO, Irley. *O individual como objeto do Eros no Lysis e no Banquete de Platão*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Filosofia da PUC-Rio,1986.
6. DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988, p.236.
7. DIXSAUT, M. op. cit. p.65.
8. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II, o uso dos prazeres*. Rio: Graal, 1984, p.201.
9. FOUCAULT, M. op. cit., p. 202.
10. FOUCAULT, M. loc. cit.
11. DIÈS, A. op. cit., p. 432.
12. DIÈS, A. op. cit. p.433.
13. FOUCAULT, M. op. cit. p. 204.
14. Id. ibid. p.209.
15. Id. ibid. p.210.
16. Id. Ibid. loc. cit.
17. Id. Ibid. p. 211.

18. Id. Ibid. p. 213.
19. O presente esquema reproduz parcialmente aqueles de DIÈS, op. cit. p. 433.
20. DIÈS, A. op. cit., p.434.
21. ROBIN, L. *La théorie platonicienne de l'amour*. Paris: P.U.F. 1964, p.154.
22. ROBIN, L. op. cit. p. 156-157.
23. Id. Ibid. p. 167.

Resumo

A filosofia é dentre os delírios divinos a forma superior que permite transformar a inspiração em método. O Eros filosófico é o impulso irresistível pela beleza, a loucura do filósofo faz dele um amante sedento de verdade.

Palavras-chave

Platão, Fedro, Filosofia, Mania, Eros.

Abstract

Among the god's deliriums, philosophy is the superior form, that allows to transform the inspiration in method. The philosophical Eros is the irresistible impetus to beauty and the philosopher's mania takes it to be the thirsty paramour of the truth.

Key-words

Plato, Phaedrus, Philosophy, Mania, Eros.

*Mais dois movimentos para o Íon, de Platão**

Alberto Pucheu

3. Pelo colorido, para além do cinzento

Apesar de comparecer na *República*, na *Apologia*, no *Fedro* e no *Banquete*, a poesia não é, deles, o motivo regente: no contexto da ficção poética destes diálogos, ela aparece submetida a forças alheias às suas. No teatro filosófico de Platão, o *Íon* é o único texto cuja dinâmica total gira em torno da poesia (ou da rapsódia, tanto faz) – esta é sua diagonal de intensidade atuante a requerer, a partir de si, uma legibilidade. Nele, pela primeira vez participando do novo estilo, meio autóctone e meio estrangeira, ela é trazida para o âmbito do questionamento de suas instigações e efetuações. O que é a poesia? Desde onde ela se realiza? Quais são seus efeitos? Quais as suas possibilidades e impossibilidades?... Pelo motor dos diálogos, pela filosofia poética ou pela poesia filosófica platônica, pela intensidade de sua atualidade, a poesia se pensa, delongada e radicalmente. Mantendo-se sujeito, ela se torna objeto de si mesma. Sem perder o modo do poetar, acatando o diferencial da atenção maior em relação à criação de seu como dizer, a poesia passa a se tomar como tema, assunto, objeto. Isto significa que, a cada momento, em seu poetar filosófico, Platão reúne as mais valorosas imbricações que as tensões entre Sócrates e Íon vão assumindo; estas pororocas dramáticas do diálogo, suas posições incorporadas cada qual por um dos personagens, seus esbarros que, momentaneamente, desviam o fluxo aparente da conversação, redirecionando-o a correntes mais

profundas, são o que Platão realiza em sua própria maneira de escrever, de modo que, criadora, sua obra é simultaneamente a problematização teórica e a solução prática para o impasse levantado, fazendo com que o habitualmente diferenciado enquanto filosofia e poesia (ou teoria e prática), compondo um todo, seja uma única experiência.

Esta indiscernibilidade valorizadora do todo é um dos maiores ensinamentos que Platão concede a teóricos e poetas atuais, que, se o escutam, já não podem transitar apenas por um dos lados da rua, mas misturam seus caminhos supostamente duplos ou historicamente diferenciados até miscigená-los integralmente. Falar de poesia é descobrir uma maneira, por si mesma poética, de falar sobre ela, de modo que falar de poesia já é, desde sempre, fazer poesia. Se os rumos bífidos se tornaram hegemônicos no percurso ocidental, tem-se, em Platão, uma outra radicalidade, para a qual todas as múltiplas capacidades da escrita, como sua maneira de se realizar e os assuntos que este modo, assumindo um sentido, anima, sendo relevantes, se confundem, fazendo com que os escritos platônicos, por já serem produtores, ambíguos, complexos e proliferadores, sejam irredutíveis a qualquer comentário que possa, deles, se fazer.

O movimento inicial da primeira parte do diálogo (1a)¹, por exemplo, mostra a utilização da ironia por Sócrates para levar Íon à aporia, visando que, contrariamente ao que antes afirmara (em 530c), este, caindo em contradição, descubra a impossibilidade técnica e epistêmica da rapsódia e da poesia. Enquanto, reforçando o técnico que antes mencionara, Íon se diz hábil (*deinos*), Sócrates, estrategicamente, assume e amplifica um discurso de valorização de tudo o que concerne à técnica, como a própria habilidade, a exegese, o falar sobre e o objeto ou o assunto ou o tema do qual se fala. Ambos, entretanto, não estão pensando a mesma coisa; Íon se diz hábil, e, portanto, técnico, apenas em Homero, enquanto Sócrates afirma que, a se tratar de técnica, como um saber que implica uma produção reveladora daquilo do que se sabe, no caso, da poesia, a habilidade efetuar-se-ia, necessariamente, também a respeito de Hesíodo, Arquíloco ou qualquer outro poeta.

Com os mesmos significantes que aparecem no diálogo, a pergunta conceitual sintetizadora do ardil socrático momentâneo para ofertar a ignorância ao seu interlocutor, buscando lançá-lo no vácuo através da desorientação do suposto saber que aquele acredita possuir, poderia ser inventada da seguinte forma: “Diga-me, querida cabeça, amigo Íon, será o rapsodo um hábil técnico que faz exegese dos objetos temáticos sobre os quais os poetas falam, sem

poder privilegiar um destes poetas sobre os outros, sabendo falar igualmente bem de todos eles?” Como seu companheiro de conversa, Íon sabe que todos os poetas falam dos mesmos assuntos, ou seja, das guerras, da relação entre os homens, das conversas dos deuses entre si e destes com os homens, do que ocorre no céu e no Hades, do nascimento dos deuses e dos heróis [531c, d], enfim, de tudo o que, como disse Píndaro, acontece desde os subterrâneos até o para além do céu, na tensão compressora deste entre. Retardando sua vertigem aporética, à interrogação imaginária, ele retrucaria da seguinte maneira:

Ah, logo você, meu amigo mais feio, porém, o mais sábio, falando da rapsódia e da poesia em termos de um falar sobre assuntos, objetos, temas, enfim, falando da poesia em termos de exegese... Por Zeus, neste momento, nem parece que as palavras de Apolo sejam verdadeiras! Pois, quanto a mim, querido amigo, o que me importa em Homero, e, portanto, na poesia, já disse antes, não é nada disso – de fazer exegese, falando sobre assuntos, temas ou objetos –, mas, sim, falar com ele, na maneira, no modo como Homero poetou, ou como você mesmo, inventando, parece gostar de falar, se não me falha a memória nem a compreensão, sua hermenêutica.

Bela resposta de Íon, demarcando um dos ápices dramáticos do diálogo e afastando definitivamente qualquer tolice que podem querer outorgar ao respectivo personagem; se, por um lado, ela o afasta da possibilidade técnica e exegética, como Sócrates bem quer e imediatamente percebe, por outro, fortalece a interpretativa ou, segundo a terminologia do diálogo, hermenêutica, associada ao verbo *poieo*, poetar, como se, de alguma maneira, Íon fosse um Lawrence Olivier assegurando que interpreta o monólogo de Hamlet, atualizando-o na recriação poética da performance declamatória, com muito mais pertinência do que, por exemplo, um Harold Bloom seria capaz em seu comentário exegético². Íon afirma que, com o mesmo que Homero poetou, a interpretação recitativa do rapsodo é totalmente empática ao poema, implicando-o e sendo-lhe co-intensiva, de um jeito que a interpretação exegética dos comentadores não consegue, pois esta tem por finalidade explicar ao público, com outras palavras, aquilo que se passa no poema, perdendo, com isto, justamente o diferencial implicativo do poético, o seu modo, a sua maneira, o seu como, a sua realização, a força de sustentação do sentido enquanto sentido

e, com isto, obviamente, o sentido do tema tratado. Este modo de realização é o diferencial implicativo do poema, o que lhe dá sua singularidade quanto à abordagem de um tema, fazendo-o ter o sentido que tem. Dos gregos até nossos dias, todo poeta sabe disso: num dos inúmeros e belos textos da prosa de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos escreve: “A minha Ode Triunfal, no 1º número do *Orpheu*, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização – e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas”.³ Esta realização caracteriza e distingue a singularidade de dicção de cada poeta, seu estilo, e a chamada inspiração (ou o entusiasmo) é a potência impessoal de efetuação desta realização.

Enquanto, falando sobre os poemas, os comentadores mantêm uma relação de explícita exterioridade com eles, explicando-os, os rapsodos e os poetas se vinculam interna e intimamente a eles, entrelaçando-se, desde sua realização, na experiência intensiva e implícita das mesmas palavras, ou praticamente das mesmas. Com a ambigüidade de nossa língua, rapsodos, poetas e comentadores são intérpretes, mas, a partir do grego do respectivo diálogo – rigorosíssimo no pensamento e na utilização de todas as palavras –, traça-se uma diferença: enquanto os dois primeiros tipos são hermeneutas, o outro é exegeta. Este rigor chega a tal ponto que, na introdução e na figuração central do texto, afirmativas da dinâmica rapsódica e poética, é hermeneuta, a palavra escolhida, enquanto que na primeira lateral negativa ou irônica, um dos momentos em que se trata de negar a rapsódia e a poesia como técnicas e epistêmicas, as aparições do verbo que significa fazer exegese são inúmeras, repetidas, dando a entender que a própria exegese também é desqualificada, negada, ironizada, em nome da afirmação hermeneutica da poesia. Além disto, nesta mesma parte, todas as vezes que o verbo *exegeomai* aparece é pela boca irônica de Sócrates, nunca pela de Íon, que jamais a assume para si; importante atentar para o fato de Íon nunca se dizer exegeta nem utilizar o respectivo verbo, funcional apenas e justamente na tarefa de afastar o rapsodo da técnica e da episteme.

A interpretação hermeneutica do rapsodo se harmoniza inteiramente com a interpretação, também hermeneutica, do poeta, sendo-lhe empática; pelo poetas, ambos são intérpretes disso que a *dianoia* nomeia, ambos sabem, inclusive, que a palavra *dianoia* já é interpretação. Dar voz a esse – isso – inominável é o que se requer da interpretação, que, por isso mesmo, é criadora, poética, intermediária entre o silêncio e os ouvidos mortais. Tratando-se de interpretação, poetas e rapsodos se afastam dos exegetas, menosprezados como

uma espécie de primeiros críticos literários que se contenta com qualquer metadiscorso que, supostamente, representa o texto abordado – entendido como autônomo e auto-suficiente, como possuidor de leis demarcadoras de nítidas fronteiras que o isolam da totalidade do real –, com outros arranjos de palavras, permanecendo secundário em relação ao que é propriamente instaurador e continuando a ser rebocado pelo poético.

Tendo por tarefa alcançar a transparência do sentido oculto dos versos, os exegetas privilegiam a palavra *hiponoia* como modo de sua interpretação e aquilo que seria necessário aos rapsodos; a passagem do *Banquete*, de Xenofonte, no qual Sócrates também aparece enquanto personagem e o rapsodo é tematizado, é clara:

Meu pai, respondeu Nikératos, que se esforçava para que eu me transformasse em um homem de bem, obrigou-me a aprender todos os versos de Homero. Assim, hoje, posso recitar de cor de um extremo a outro os versos de Homero. Você ignora, disse Antístenes, que todos os rapsodos também sabem de cor esses versos? – Como eu poderia ignorar, eu que sou um ouvinte quase diário deles? – Você conhece alguma raça mais tola do que a dos rapsodos? – Não, por Zeus, respondeu Nikératos, realmente não. – De fato, está claro, disse Sócrates, que eles não conhecem o sentido oculto dos versos (*hiponoia*). Mas, a você que pagou muito dinheiro a Estesimbrotos, Anaximandro e vários outros, nada lhe escapa disto que eles contêm de mais precioso.⁴

Se, através de seu Sócrates, perpetuando a compreensão habitual grega, Xenofonte demarca o modo exegetico de interpretar os versos pela *hiponoia*, Platão torce o senso-comum: nele, através de Sócrates, o necessário à interpretação hermenêutica do poeta e do rapsodo é seu vínculo com isto nomeado pela *dianoia*, que ganha voz não apenas nas palavras filosóficas [*Teeteto*, 173 d-e, p.e.], mas, contrariamente ao escrito por Xenofonte, também nas poéticas e rapsódicas [*Íon*, 530b, 5].

O poetar é o modo pelo qual, através do poeta, através do poema, isso que a *dianoia* nomeia se faz interpretado, deixando-se presentificar nos poemas gerados, desdobrados, no rapsodo, pelo atravessamento de uma interpretação que, performática, pela repetição diferenciada das mesmas (ou praticamente as mesmas) palavras, revivifica as palavras do poeta, fazendo-as comparecer

com um impacto que, desta vez, nem mesmo os poetas, se não forem também rapsodos, podem poetar. A poesia e a rapsódia são duas maneiras, poéticas, de revivificação de vida através da revivificação das palavras – ao invés de autônomas, elas são alterônomas, ao invés de intransitivas, transitivas. Executando o poetar que lhes é destinado por uma dinâmica em nada individual, os poetas e rapsodos são medianeiros, intermediários, mensageiros, portadores, porta-vozes, arautos ou anunciadores disso que a *dianoia* nomeia... seus hermeneutas, seus intérpretes, no sentido musical da palavra, seus tradutores, no sentido de traduzir o silêncio em palavras a serem cantadas ou recitadas, seus anunciadores, no sentido de anunciar o inaudito em ritmo e harmonia, seus portadores, no sentido de portar o vazio inapropriável das entrelinhas, do entre as palavras e dos espaços internos das letras para o próprio corpo das linhas, das palavras e das letras, sem deixá-lo soterrado. Transitivos, os poemas são o trânsito em que, privilegiadamente, a *dianoia* transita, tornando-se apresentável.

É importante levar esta possibilidade a seu extremo: associada que está ao poetar do poeta e do rapsodo, a palavra *dianoia*, como foi dito, é, ela mesma, resultado hermenêutico, conseqüência de interpretação, tradução de um intraduzível, anúncio de um inanunciável, pronúncia de um impronunciável, não podendo, ela mesma, se fixar, requerendo sempre outras palavras irmãs, novos sentidos móveis que vão fluindo na impossibilidade de uma construção fixa, rija e última. A *dianoia* poética é a zona limítrofe que nomeia a pura potência inominável da linguagem, que permanece, para sempre, silenciosa, provocante, instigante, inspiradora, comovedora. Interpretar é deixar, mais uma vez, o sentido jorrar, flagrá-lo, de novo, em seu nascimento, aquiescer com a obrigatoriedade do retorno deste surgimento, sentir-se necessitado a ser uma passagem de vida em sua vivificação a transbordar. Interpretar: a maneira, o modo, o como, irredutível e intransponível, de todo e qualquer poetar, implicando, em si, o tema, o assunto, o objeto do qual fala. Este é o sentido da poesia e da poesia filosófica de Platão: nele, não se pode separar o assunto da maneira de abordá-lo, o *perilegein* do *homoios*: o modo como o assunto se acomoda nos arranjos de palavras que criam um sentido turbinado – sua comodidade – é o poema, a transitividade para isso que a *dianoia* nomeia. O – como – é a poesia da filosofia. Vida em sua vivificação encontra seu caminho, sua acomodação, sua modalidade, enfim, seu estilo, na obra. O estilo se traça como a diferença do sentido acomodado enquanto poema. Acomodatício, o poema (ou o estilo) presentifica esta vida vivificante, corporificando-a, tornando-se, dela, indiscernível. Vivificado por isso que a *dianoia* nomeia,

constituindo-se como sua legibilidade privilegiada, o poema é um pico de intensidade de vida, em que é possível vivenciá-la em seu extremo, buscando sua proliferação através de esbarros que provocam diferenças.

Pode-se dizer que, em sua escrita, Platão trama a conjugação simultânea de um como falar – um *poieo*, um poetar, uma maneira de, através do movimento da criação impessoal e intermediadora, interpretar vida, sendo que, em Platão, a própria palavra *dianoia* é apenas uma das interpretações ou criações de sentidos que dão voz a essa potência vital e silenciosa que elas vêm crivar – e de um falar sobre determinado objeto. No mesmo lance de sua aventura, Platão conjuga o *homoios* e o *perilegein* como necessários à realização e à compreensão de toda e qualquer poesia, sobretudo, de uma poesia filosófica, como a sua. Confirmando isto, *A República* é ainda mais evidente; nela, com outras palavras, mas dizendo o mesmo, Sócrates afirma: “Agora, meu amigo – disse-lhe –, corremos o risco de ter completado inteiramente o que diz respeito a falas [logous] e mitos [mithous] em tudo que provém das Musas [mousike]: tanto o que deve ser dito quanto como deve ser dito”⁵ [ha te gar lekton kai hos lekton eiretai]. A inteira completude de tudo que se refere à linguagem e aos mitos poéticos se perfaz através da encruzilhada entre o *que* e o *como* dizer – este é o motor dos diálogos enquanto invenção de uma poesia implícita e explicitamente filosófica, conduzida ao extremo por intermédio de Platão.

Caracterizado pela excelência do modo da invenção dialógica e de todas as conseqüências que daí resultam, o *homoios* revela a construção de um ritmo, de uma melodia, de uma harmonia, de uma imagética e de um pensamento todos próprios, como, no primeiro quarto do século XIX, Shelley, o poeta inglês tradutor do *Íon*, soube salientar:

A distinção entre poetas e prosadores constitui um erro grosseiro. Já nos referimos à distinção entre filósofos e poetas. Platão era essencialmente um poeta – a verdade e o esplendor de suas imagens, assim como a melodia de sua linguagem possuem uma intensidade tão grande quanto se possa conceber. Ele rejeitou a harmonia das formas épica, dramática e lírica porque buscava acender uma harmonia nos pensamentos despojados de forma e ação e absteve-se de inventar qualquer plano regular de ritmo

que incluiria, sob formas determinadas, as pausas variadas de seu estilo.⁶

Quanto ao outro aspecto, o *perilegein*, reivindicador de um objeto sobre o qual se fala, basta lembrar que o tema, o assunto, o isso sobre o que, perguntando acerca de seu ser, o *Íon* interroga é a rapsódia e a poesia, mas o objeto é abordado de tal maneira que o pensamento sobre a poesia e a rapsódia também é produção, diga-se, tautologicamente, poética, que possui um desejo de intervenção nos caminhos da poesia grega, um desejo de que a poesia se transforme a partir de um fazer poético-filosófico que se descobre igualmente instaurador, cuja força permite Platão estabelecer sua rivalidade admirativa com todos os grandes poetas da tradição, inclusive Homero, sempre reconhecido no mundo grego como o maior de todos. Em seu nascimento, a filosofia é poesia transformada, ou seja, poesia como ela sempre foi – acatadora de desvios e deformações intrinsecamente necessários à sua própria imanência.

Ter o todo da rapsódia e da poesia enquanto tema de uma escrita poética, eis a poesia filosófica do *Íon*, o drama do pensamento platônico, no qual a poesia, simultânea e indistintamente, é sujeito e objeto, prática e teoria, realização e reflexão, exclamação e interrogação daquilo que vinga. Talvez não seja à toa que o respectivo diálogo seja freqüentemente tido como um dos primeiros – quiçá, o primeiro – de Platão: nele, já se realiza o cerne de tudo o que virá depois, o diferencial dialógico de tal pensamento. Da mesma maneira que, no começo do diálogo (530d), *Íon* rejeita a exegese realizada pelos comentadores alegóricos de Homero, caracterizados por Metrodoro, Estesímbroto e Gláucôn, afirmando ser a rapsódia, para manifestar o dínamo disso que a *dianoia* nomeia, um meio muito mais adequado e pertinente do que o comentário ou o juízo exegético, alegórico ou parafrástico, Platão, acatando a poesia como objeto do pensamento, rejeita para si tal possibilidade exegética, reclamando uma nova determinação do pensamento: a instauração da poética, que será o quarto modo de interpretação: o primeiro e o segundo, ambos hermenêuticos, a poesia e a rapsódia; o terceiro, a exegese; e o quarto, ela, a poética.

Desvalorizando a exegese, e, com ela, o futuro da crítica literária, dizendo-a bastarda, a poética comparece como a irmã temporã da poesia e da rapsódia. Estabelecendo sua diferença específica ao sair do círculo imediato de apresentação poética e re-apresentação performática rapsódica, ou de interpretação poética e interpretação da interpretação rapsódica, usando outros arranjos de palavras que não os dos poemas, ela nasce com um outro tipo de imediação:

falando ao invés de cantar ou recitar, escrevendo no ritmo e na harmonia abertos, irregulares, da prosa ao invés de em verso, ela é a única que, não se contentando com ficar num segundo plano nem aceitando o jogo de rebocador e rebocado, abarca a poesia e a rapsódia como objeto sem perder a força de seu como, sem enfraquecer, ainda que minimamente, sua realização, a manifestação da acomodação do sentido de experiências criadoras, dinâmicas, imediatas, como a nomeada pela *dianoia* que, a cada instante, revivifica tanto a poesia quanto a rapsódia como, agora, a poética em seu modo recente. Simultaneamente, co-intensiva e co-extensiva do poema e da rapsódia, a poética reconhece tanto o transitivo do poema quanto o seu, a necessidade da modalidade por onde *dianoia*, vida em sua potência vivificante, transita, espalhando o espanto, a admiração, o transe, levando-me a cunhar o termo de poesia porosa, rapsódia porosa e poética porosa. Com esses termos, desejo manifestar uma tautologia emblemática e clarificadora da força imanente dessas constituições intensivas do pensamento que, obras, sempre nos levam para além da exclusiva materialidade das próprias obras, sendo, por isso, passagens – do sentido disso que *dianoia* nomeia.

Platão não cria a poética apenas através do macrocosmo do poema filosófico dialógico, tematizador da poesia e da sinalização de sua totalidade, mas faz com que Sócrates, seu personagem, microcosmicamente, fale também à maneira dos poetas. No *Íon*, isto nos é apresentado – não casualmente – em sua parte central (a Parte II), quando, para facilitar a compreensão do rapsodo acerca de sua atividade e do motivo pelo qual ele se sente encaminhado em Homero, mas desencaminhado em outros poetas, para mostrar ao efésio que não é por técnica que realiza seu ofício, Sócrates espelha o elogio inicial do vínculo invejável da rapsódia (e da poesia) com a *dianoia* numa figuração própria à poesia. Aquele que pensa a totalidade da poesia a partir dos poemas e suas figurações divinas, imagéticas ou individualizadoras também empreende uma fala equivalente à dos poetas. Quando lhe é conveniente ou necessário, como em tal momento, o personagem que toma a poesia por objeto pensa poeticamente. Em breves perguntas que requerem breves respostas, a demonstração socrática dialógica, da primeira, e irônica, parte cede lugar à fala mais longa do ateniense, inteiramente afirmativa da poesia, que se apóia completamente na imagem da pedra heracléia ou magnética para mostrar o encadeamento entusiasmado da poesia. Tão rejeitado por uma certa filosofia futura que exclui a poesia do campo de sua efetuação, o apelo à visão é evidente; abrindo a passagem, Sócrates diz algo como: “E, [prestando atenção,] ó Íon, eu vejo, e vou começar [a travessia

de uma viagem] para, através de uma figuração, lhe dar a ver o que você não vê, mostrando-lhe como a mim me aparece” [533c 9-10]. Ao acabar sua longa narrativa figurada, o ateniense ouve, do efésio, o mesmo que o próprio rapsodo e os poetas habitualmente escutam de seus ouvintes ou leitores: “Suas palavras tocam-me a alma” [535a 3-4]. Entusiasmando o interlocutor socrático e o público leitor, a poesia se faz presente tanto na macroscopia do diálogo quanto na microscopia de algumas das falas do principal personagem platônico, mas, neste caso, como naquele, em busca de se pensar em sua unidade.

Não parece ser isto o que, habitualmente, ocorre com a crítica literária brasileira. Jamais ouvi alguém dizer que sentiu as palavras de um crítico brasileiro lhe tocarem a alma, o coração ou os nervos. E não me digam que isto nunca foi requerido do teórico, porque o nascimento de um pensamento explícito acerca da poesia, como mostrado acima, por manter a necessidade da força de seu modo implícito, se deu sob esta medida: “Suas palavras tocam-me a alma”, repito, diz Íon a Sócrates, no diálogo instaurador da poética enquanto possibilidade interpretativa da poesia, à altura desta última. Há meses, um amigo me telefonou no meio de uma tarde para me dizer que *Casa Grande & Senzala* o levava diariamente às lágrimas, sendo, sobretudo, um livro de poeta. Quantas vezes, durante dias, eu mesmo me comovi inteiramente lendo *Os Sertões*, livro, indubitavelmente, de poeta, que, exigindo a maior firmeza de quem o lê, treme dia após dia em nossas mãos⁷. Nestes dois últimos exemplos, o que sobressai é a força poética da maneira como seus assuntos se acomodam, intensificando o sentido de tais escritos que, a princípio, não tinham a exigência de ser literários ou poéticos, já que seus temas se caracterizam, antes, por sociológicos, históricos ou antropológicos.

Fazendo uso, ainda que deslocadamente, de um conceito do próprio Freyre, os livros citados avançam por *zonas de confraternização*⁸, nas quais, através de *uma aventura da sensibilidade* proporcionada pela intimidade maior com a vida do assunto pesquisado, buscando não sufocar “metade de nossa vida emotiva e das nossas necessidades sentimentais e até de inteligência⁹, se estuda tocando em nervos”¹⁰. Tocar a alma, tocar em nervos é o que exige um ensaísmo poético, uma teoria literária e uma crítica poética contemporânea, que, pela acomodação do tema em sua escrita enquanto obra, tem o impacto do assunto turbinado, levando a plena força do sentido, provinda da potência vital, a atravessar, desde uma primeira instância, a alma, o coração ou os nervos do leitor.

Valorizando o decênio de 1930, muito agudamente, Antonio Candido

pauta uma das diagonais de força que, naquele momento, se intensifica: “[...] a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada”¹¹. E, logo depois: “Ajustando-se a uma tendência secular, o pensamento brasileiro se exprime, ainda aí, no terreno predileto e sincrético do ensaio não-especializado de assunto histórico social”¹². A partir de *Os Sertões*, pode ser traçada uma linha intensiva de desguarnecimentos de fronteiras entre o poético e o ensaísmo: na primeira metade do século passado, esta indiscernibilidade se configura como o principal vetor de um pensamento realizado no Brasil, sobre o Brasil, seja pelas mãos dos já mencionados Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, ou de Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo. Se, nestes casos, o que se manifesta é a correlação entre o poético e o sociológico, o histórico ou o antropológico, acionada para pensar sincreticamente o país mestiço, ainda é preciso, entre nós, uma nova exploração: a miscigenação entre o poético e a teoria literária, entre o poético e o filosófico.

A necessidade da poética como um pensamento da encruzilhada ou da permeabilidade que, tendo por tema a poesia, é, em sua modalidade, em sua comodidade, poético, retoma seu caminho com toda a potência de quem atravessou a história ocidental, chegando até hoje. Com raríssimas exceções, entretanto, a crítica literária brasileira aborda seu objeto sem deixar a intensidade do modo poético emergir em seu próprio fazer. Se tal crítica tem alguma preocupação com a modalidade de sua feitura, é apenas, quando comparada com a literatura, num nível demasiadamente raso, exageradamente lento. Seu exercício de linguagem tem baixa carga de poeticidade, ínfima ficcionalidade assumida e descaso pela busca de uma narrativa teórica desconhecida. A importância de suas palavras talvez seja a de, nos melhores casos, tocarem o cérebro, afetarem o intelecto, ajudarem a fabricar, de fora, uma consciência acerca do poético, uma mediação – demasiada – para ele.

A prioridade habitual do trabalho crítico se calca na construção de referências conceituais que permita uma análise supostamente objetiva do texto encarado como realidade autônoma a organizar, interna e formalmente, sua multiplicidade. Através de reprovações e elogios que acreditam escapar da pura autoridade subjetiva, ou, em certos casos, afirmá-la, a crítica visa emissões de juízos que ora denunciam a frouxidão de uma ou outra obra, exigindo que o livro se posicione à altura da literatura na qual se insere, ora louvam a grandeza desta ou daquela conquista, buscando incitar ao desdobramento futuro do vigor de tal contribuição. Toda uma erudição histórica, que ajuda no discernimento qualitativo e na elaboração de um critério avaliador, é re-

querida, inclusive, para evidenciar a unidade temática que, atravessando as diversas épocas, ajuda a compor o chamado sistema literário orgânico de um país em busca de sua síntese.

Partindo deste solo, a crítica literária habitual classifica, esquematiza, sistematiza, cataloga, parafraseia, descreve, analisa, avalia, mostra as fases de evolução, oferece dados cronológicos biográficos ou bibliográficos desconhecidos do público, compara, salienta o fundamento ideológico, revê a fortuna crítica, assinala as influências recebidas, demarca a genealogia literária de certos temas, executa histórias da literatura e manuais para sua divulgação, investiga a realidade social na estrutura da obra literária, assinala maneiras específicas de sociabilidade intelectual, sonda os aspectos externos ou secundários da criação, questiona a relação entre escritor, obra e leitor, instiga à leitura de determinado texto etc. Sem dúvida, quando bem realizada, é uma atividade árdua e ampla, sobretudo, se lembrarmos de suas preocupações com comportamentos culturais, sociais, políticos e outros afins.

Por, em seus artigos circunstanciais, rodapés, resenhas, ensaios, perfis biográfico-intelectuais afetivos, conferências e outras manifestações, ter cumprido todas as determinações mostradas acima e muitas outras, como a de saber, em tempo real, antecipar a imensa importância futura de um livro recém-lançado por uma adolescente desconhecida e a de se esforçar por colocar a crítica literária brasileira do século XX à altura da Semana de Arte Moderna e de seu tempo, Antonio Candido é considerado por muitos como o principal crítico literário brasileiro. Se, acrescentando a tudo isso, for lembrado que, para ele, a literatura não é uma atividade convencional inofensiva, mas “a poderosa força indiscriminada de iniciação na vida”¹³, ou, então, que a arte serve para “estimular o nosso desejo de sentir a vida em resumo”¹⁴, ainda que não se aventure à tarefa de pensar justamente esta poderosa força indiscriminada de vida ou algum destes elementos em sua última instância, seu enorme mérito não deve ser subestimado.

Tendo percorrido inúmeros aspectos da crítica, ninguém melhor do que ele para mostrar o limite (ou seja, o ponto máximo de extensão), em muitos casos, inconsciente, enfrentado por ela. Este limite aparece quando, por exemplo, parafraseando um conceito de Mefistófeles, afirma que “a crítica é cinzenta, e verdejante o áureo texto que ela aborda”¹⁵, ou, então, quando, ao fim de uma palestra sobre Machado de Assis, confirmando o complexo de rebocado ou a típica síndrome cinzenta da crítica literária com sua disciplina objetivista que supõe o poético como autônomo e exclusivo, declara: “O melhor que

posso fazer é aconselhar a cada um que esqueça o que eu disse, compendiando os críticos, e abra diretamente os livros de Machado de Assis”¹⁶. A cada instante, inclusive, o crítico corre o risco de levar uma rasteira dos escritores verdadeiramente criativos: “Oswald de Andrade é um problema literário. Imagino, pelas que passa nos contemporâneos, as rasteiras que passará nos críticos do futuro”¹⁷. Levar uma rasteira dos escritores é o perigo que corre todo o crítico literário, na medida em que, ao perder a complexidade intensiva da comodidade sempre ambígua e proliferativa do poético na força máxima de seu sentido turbinado vivificado e vivificador, deseja, consentidamente, permanecer num segundo plano.

Tais colocações assumem a distância a partir da qual, desde seu projeto, a crítica habitualmente se afasta do poético, situando-se numa espécie de segunda divisão no campo da literatura e seus entornos interventivos. Recusando-se ser originariamente poético, seu texto é escrito do ponto de vista de um intermediário entre o leitor e o escritor: nem tão ingênuo quanto o primeiro, nem tão criador quanto o segundo; nem tão afastado dos procedimentos criadores quanto aquele, nem tão colado neles quanto este; nem tão mediatizado quanto aquele, nem tão imediatizado quanto este. No caso de Antonio Candido, provinda de um dos maiores críticos brasileiros de todos os tempos, tal consciência cinzenta pode ser, para alguns, admirável. Mas não posso deixar de admirar bem mais os que, com a literatura, criam um pensamento que, também literário, à altura da obra poética, se imponha como tão insubstituível quanto ela.

Quem, depois de tê-los lido, poderia esquecer os próprios diálogos em que Platão aborda a poesia ou a arte em geral, os textos de Nietzsche a partir da poesia grega, os de Heidegger sobre a origem da obra de arte e a partir de Hölderlin, Rilke, Trakl e outros poetas, os do próprio Hölderlin, os ensaios de Deleuze a partir da literatura, do cinema e das artes plásticas, os de Barthes, Blanchot...? Quem já escutou alguns destes filósofos, poetas, teóricos ou, em uma palavra, escritores dizerem que desejam que seus textos sejam esquecidos em nome das obras que tomam como alavancas ou esbarros a novos rumos? Ainda que partindo da suposta mediação de uma obra, estes textos têm a pretensão de tocarem imediatamente vida, de se tornarem tão inesquecíveis e instauradores quanto as obras que abordam – eles não são representações de uma modalidade pré-estabelecida, mas obras que assumem para si o vigor inerente a toda criação. Acatando o poético do pensamento através de um investimento maciço no sentido em sua comodidade e fazendo com que teoria

e literatura, crítica e poesia tenham suas fronteiras desguarnecidas, esta escrita indiscernível, na modalidade de sua feitura, é tão intensa quanto a poesia – é poesia. Do pensamento. Poesia filosófica. Filosofia poética. Poesia teórica. Teoria poética... Reciclando Antonio Candido, diria que o que está em jogo, portanto, para o novo pensamento teórico ou crítico brasileiro, é a necessidade de um pensamento poético teórico a partir da poesia não ser cinzento, mas tão verdejante e áureo, tão colorido, quanto a obra que ele aborda.

Não apenas, mas também – muito – por isso, os dramas filosóficos platonônicos me parecem ser o que pode haver de mais contemporâneo a nós. Se, maquinando a escrita através da agregação do como e do sobre o que falar (do *homoios* e do *perilegein*), Platão leva o personagem Sócrates a dizer que *de alguma maneira, a poética é um todo* (532 c), não é por ela ter como objeto de investigação propriamente o poema, mas por trazer em si e assuntar, ainda que com o poema, a transitividade para isso que a *dianoia* nomeia, o dínamo que se atualiza em todos e quaisquer poetas e rapsodos, aquiessendo a ele na sua maneira de pensá-lo, no seu modo de explorá-lo enquanto tema, na sua realização acomodatória de deixar um sentido começar a ser gerado em uma viagem interminável – a explosão espantosa do corpo nascente do sentido na indagação de tal acontecimento: isto, a poética, a interpretação poética. A poética produz, portanto, certos tipos de escrita que tornam teoria e poesia indiscerníveis, desconsiderando, como Platão frequentemente o faz, a distinção entre os supostos gêneros poéticos e entre a poesia e novas possibilidades de pensá-la. Se, na segunda parte, o diálogo dá margens para se pensar em diferentes gêneros poéticos, é apenas para mostrar que é a mesma dinâmica que as potencializa em suas possíveis distinções.

Tradicionalmente manifestado nos poemas e em suas recitações e cantos que, entretanto, não o tornavam objeto direto de investigação, isso que a *dianoia* nomeia passa a ser tratado também como assunto da escrita. A vivência da dinâmica dianoética é o todo a que a poética serve. No diálogo, há uma implícita progressão intensiva no trato do que se faz necessário à poética, afastando-a completamente da exegese: a) já que, presentificando-se em todo e qualquer poema, isso que a *dianoia* nomeia não é exclusivo de nenhum deles, poder falar de todos e quaisquer poetas e poemas indistintamente; b) investigar as articulações de palavras dos poemas, seus arranjos, abordando isso que a *dianoia* nomeia já em seu como falar e trazê-lo, simultaneamente, como o verdadeiro objeto ou tema de sua dedicação, ou seja, privilegiar em si mesma, inclusive e sobretudo, a encruzilhada entre o como e o sobre o que falar; c) atentar para o

indizível disso que a *dianoia* nomeia, contemplá-lo, para sempre redizê-lo ou reinterpretá-lo de maneira vivificante, acolhendo nas palavras uma fluência a cada vez vigorosa, intensiva e renovadora, capaz de crivá-lo.

Apesar de os poemas, os poetas e suas temáticas serem múltiplos, a poética, tendo por fundamento isso que, nos poemas, a *dianoia* nomeia, ao invés de procurar pelos estilhaços diferenciados que fragmentariamente se espalham como manifestações possíveis daquela pura intensidade, busca o imediato da intensidade, o mesmo da variedade, o uno da diversidade, o todo do tudo, o que atravessa, transpassando-o, o distinto, o ser de tudo o que é, as idéias do sensível e a idéia das idéias, todos estes e outros nomes disso que estabelece o paradigma da experiência interpretativa do pensamento platônico, tornando pensável o impensável e possibilitando a confluência entre um sentido e o sem-sentido de onde provém. Com o paradigma, Platão nos oferece uma chave que, possibilitadora de um deslocamento da porta, nos permite, de alguma maneira, adentrar, experienciando-a, a pura abertura indizível que, ao ser trazida para o dizível, nesta zona limítrofe, fez, da filosofia, filosofia. Partindo do sensível (dos poemas cantados e recitados – ou, ainda, escritos), e de tudo o que, neles, pode querer se fixar, ao mesmo tempo em que o atravessa apreendendo o seu comum, a poética é um salto sobre ele, que, nele, flagra um abismo: o abismo de sua contínua eclosão, o incomensurável de sua vivificação, a abertura de sua dinâmica. Longe de qualquer instrumentalização da linguagem, este nascimento de seu modo indissociado da gênese de seu sentido obriga a poética a se colocar como uma experiência efetiva do pensamento, a ser vivida.

A poética é uma espécie de casa da mãe Joana dos poetas, dos poemas, dos rapsodos, dos atores, dos corifeus, dos subcorifeus...: nela, cabendo todos, sempre cabe mais um. O + 1 se faz como a capacidade receptiva e inclusiva da poética, que, generosa e alegre, não se cansa de, indefinidamente, acolher + 1, + 1, + 1. Acatando sempre + 1, ela se estabelece como um a + (a mais). Se os poemas se apresentam como algo, a poética, existente também enquanto algo, tematiza o analgo que, constituindo o poema e ela mesma, os atravessa. Se ela é a +, é por ser, sobretudo, analgo mais, tornando este analgo mais de todos e quaisquer poemas o objeto constitutivo de seu próprio algo. Paradigmático, por exemplo, como o mesmo, o uno, o todo, o que atravessa, o ser e a idéia, este analgo mais é a ferida da linguagem, o vácuo criado por seu excesso. O analgo mais e a linguagem são um e o mesmo; o que significa dizer que a linguagem é o não-lugar geográfico do paradigma – ou o lugar,

linguageiro (a grafia do lugar e da terra), descoberto para o paradigma¹⁸. Esta ferida não é determinadora apenas do como dos poemas, mas também do modo da poética. Paradigmáticas, a linguagem do poema e a linguagem da poética são dois modos correlativos deste análogo mais. Em qualquer algo, dele, é o + que elas traçam: o não-sensível do sensível, o silêncio da linguagem... O desde onde o sensível e o nome continuamente eclodem.

Seja a poemática, seja a da poética, a linguagem é o mínimo sensível do não-sensível, o ínfimo lugar do não-lugar que o *mesmo*, o *uno*, o *todo*, o *que atravessa*, o *ser*, a *idéia*, *dianoia*, *zoe*... nomeiam. Ao nos oferecer o todo da realidade ou o uno do mundo, a linguagem nos leva a repensar qualquer particularidade a partir de sua indiscernibilidade com a totalidade. Sendo encruzilhada, a linguagem é risco, e, enquanto risco, é arriscado o trato com ela. A linguagem é o corpo diminuto que experiencia isso que a dinâmica da *dianoia* nomeia em sua fímbria sensível; por ela, subitamente, o vazio adentra sob a pele das letras abrindo, nela, poros por onde ele atravessa o corpo das palavras, impedindo, com a indiscernibilidade do novo sentido, a autonomia de qualquer existente, a protetora exclusão da inclusiva alteridade radical que não reclama, de si, um conhecimento último, mas uma entrega à sua intensidade em nome de um pacto revivificante constantemente criador de mais um sentido, de + 1 e + 1 e + 1... O físico das palavras somatiza a proposta da *dianoia*, fazendo o poema, estranhamente, *dianoiamórfico* – ou, antes, com a forma movente do informe disso que a *dianoia* nomeia: vida em sua intensidade vivificadora.

4. O jeito poético de ser

A estranheza admirativa da filosofia em relação aos poetas pode ser dita, a partir do grego, de maneira paradoxal: eles são transladores da *dianoia*, sem terem, dela, o *nous*. Em outras palavras, eles vivem a vida desde sua dinâmica vivificadora, revivificando-a incansavelmente através da revivificação das palavras, sem ser por uma inteligência ou pela reunião pessoal, individual ou, mesmo, humana do receptivo das percepções que a celebram. Sendo suspensos de si mesmos através de uma força marginal que, tomando-os, os comove, os poetas se tornam passagens do que, para eles mesmos, é ininteligível. Muitas vezes, nem mesmo os poetas parecem saber de sua natureza inumana, apesar de ser o que mais concerne ao seu jeito de viver e à realização da atividade à qual se entregam.

No meio do *Íon*, Sócrates desdobra a abordagem inicial da *dianoia*, que o

mostra invejando a rapsódia, na figuração da pedra magnética ou heracléia. Com a tentativa poética de fazer o rapsodo ver o que, quando filosoficamente insinuado e, depois, mesmo dito, não entendera, ou seja, que a *dianoia* não pode se manifestar através de um predomínio técnico – incapaz de ter um controle sobre ela –, toda uma imagem do pensamento é construída para reafirmar a suprema importância do poeta e do rapsodo como passagens corporificadas do que não se fixa em nenhuma individualização, ainda que constitua todas possíveis. Talvez assim, o rapsodo possa ver o que ele, Sócrates, enquanto filósofo, por lhe ter sido evidenciado, já vira como o mesmo da poesia e da filosofia, sabendo, contudo, que elas têm modos diferenciados de crivá-lo.

Acerca dos poetas, expressões como *eles não possuem mais o nous, a divindade lhes retira o nous* e *eles estão fora de seu nous*, retornam sem cessar. Dos poetas – e rapsodos –, é dito que são *bacheuouisi*, os que, celebrando os mistérios de Bacchos, são possuídos pela presença divina que os leva ao êxtase caracterizado pela mencionada perda do *nous* pessoal e humano. Em tal contexto, eles estão *fora de si* [ekphron], fora de toda e qualquer possibilidade de uma inteligência, um pensamento, uma sensibilidade, uma percepção e uma espiritualidade pessoal e centrada no homem. *Fora de si*, os poetas são descentrados, excêntricos; passageiros, seus corpos recebem sua destinação do impessoal de vida em seu movimento vivificador. Os poetas são cavalos-de-vida, cavalos-de-*dianoia*. Enquanto poeta, o indivíduo é fendido até, desapropriado, desalojado, perdendo-se, se transformar em passagem governada por vida, confundir-se com ela, desejosa, agora, de, espalhando-se, se revelar em sua insistente imanência.

Compondo e atravessando a transitividade das vidas individuais de fulano, sicrano ou beltrano, essa insistência de vida intransitiva em sua imanência forma tanto o modo poético, pré-filosófico, do pensar grego, quanto o poético-filosófico de, por exemplo, Platão. Em sua belíssima introdução a *Dioniso; imagem arquetípica da vida indestrutível*¹⁹, Carl Kerényi trabalha o binômio *bíos/zoé* no intuito de, com o duplo entendimento, dizer isso para que as outras línguas que conhecemos possuem só uma palavra – vida, *life, vie, vita, leben, liv...* Com traços específicos, contornos, delimitações, determinações e fronteiras que demarcam diferenças entre os viventes, *bíos* se refere a uma vida específica, finita. Confrontando-se diariamente com a morte, *bíos* é uma vida calcada numa individualidade qualquer, da qual pode ser desenhada uma caricatura ou escrita uma biografia, que acentuam seus traços particulares. Essa contraposição entre vida (*bíos*) e morte (*thánatos*) é constatada em Homero: “Que uns morram, que outros vivam [bioto] é coisa do acaso” (Il., VIII, 429),

ou “Mais vale, de uma vez, ou morrer ou viver” [bionai] (Il., XV, 511).

Também vida, *zoé* nos provoca, entretanto, outro impacto. Se, nela, por um lado, ressoa a *vida de todos os viventes*, é porque, nela, soa, sobretudo, os significados de *vida sem caracterização ulterior*, *vida sem atributos*, sem contornos, indiferenciada, indeterminada, infinita: vida. *Zoé* é vida enquanto vida, que, cortando todos os viventes, é irredutível a eles e, neles, não se deixa prender nem fixar. Para ela, não há morte possível, já que esta só ocorre a alguma individualização, e *zoé* jamais pode ser completamente configurada. Neste sentido, ela também é entendida como o curso ilimitado de vida, o transcorrer de vida, sem a ênfase em possíveis particularizações. Curioso que, ao falar, de modo geral, da vida dos deuses, Homero, ainda segundo Kérenyi, utiliza a palavra *zoé*, muito provavelmente em função da imortalidade divina, mas, quando necessita destacar o modo de vida individual de um deles, distinguindo-o do de outros deuses, é *bíos* que aparece.

Se não é sem motivos que, na língua grega, designando vida em sua unidade infinita, *zoé* é uma palavra sem plural, *bíos* se caracteriza enquanto a possibilidade da pluralidade de *zoé*, a múltipla manifestação finita, aparente, da infinitude de *zoé*, sua face momentânea, seu corpo individualizado, sua máscara temporal, sua evidência perceptível, sua imagem visível – *bíos* é o transitório de *zoé*. Pode-se imaginar que o destino do pensamento grego como um todo, numa das inúmeras possibilidades de sua formulação, é, a partir da *bíos* de cada um de nós, numa conjunção disjunta, num mesmo diferenciado, numa diferença *zoelógica*, ou em algo do gênero, pensar a encruzilhada de quem existe individualmente com *zoé*, o impessoal inindividualizado de vida, que sempre insiste.

A inspiração poética é a potência impessoal que arrebatava a vida pessoal do poeta, trabalhando-a, fazendo-a se fender até que *zoé* a atravessasse, traduzindo-se, desde si mesma, em arranjos intensivos de palavras que a manifestam. Por se configurar numa individuação, a existência particular mesmo de Zeus, sua *bíos* que o diferencia dos outros deuses, já é uma máscara de *zoé*, da vida infinita e imanente através da qual ele e todos os vivos nascem. Ou de *dia-noia*. Se o rapsodo e o poeta são *hermeneutas*, como dizem as partes afirmativas da poesia e da rapsódia no diálogo, ou seja, a introdutória, das proposições ambíguas, e a da figuração da pedra heracléia ou magnética, pode-se acatar a seguinte ascendência divina – e não apenas divina, mas também a nomeada filosoficamente – como a que constitui os poetas e rapsodos: rapsodos/poetas

< Hermes < Zeus < *zoé* (ou *dianoia*). Para manifestar toda a corrente ou cadeia poética, teria de incluir o público antes dos rapsodos e poetas, além de, ao fim, com *zoé* ou *dianoia*, fazer um círculo que reencontrasse o público, pois é para eles que, dela, são intérpretes: público < rapsodo < poeta < Hermes < Zeus < *zoé* (ou *dianoia*) < público...

Apoiando-se em Platão, que, no *Fédon*, associa *psyché* a *zoé*, e, no *Timeu*, em que fala da “*zoé de bios*”, Carl Kérenyi, afirma, belamente, a trajetória do pensamento grego em uma unificação do poético com o poético-filosófico:

Zoé raras vezes tem contornos, se é que de todo os tem, mas contrasta agudamente com *thánatos*. O que ressoa clara e seguramente em *zoé* é “não-morte”. Trata-se de algo que nem mesmo deixa aproximar-se a morte. Por isso, a possibilidade de assimilar *zoé* a *psykhé* (“alma” a “vida”), como faz Homero [Il., XXII, 161], foi apresentada no *Fédon* [105d, e] de Platão como uma prova da imortalidade da alma. Uma definição grega de *zoé* é *khronos tou einai*, “tempo de existir”, mas não no sentido de um tempo vazio em que o ente vivo entra e permanece até a morte. Não! Esse “tempo de existir” deve ser tomado como um ser contínuo que se enquadra em um *bios* enquanto este perdura – donde vem a chamar-se “*zoé de bios*” [Platão, *Timeu*, 44c] – ou de que *bios* vem a destacar-se como uma parte que se consigna a um ser ou a outro. Essa parte pode ser chamada “*bios de zoé*” (Plutarco, *Moralia*, 114 d).²⁰

Kérenyi vai de Homero a Plutarco, passando por Platão, para mostrar a força da língua grega que pensa praticamente por si mesma – *inconscientemente*, diz ele –, a partir de sua própria dinâmica interna, a encruzilhada do duplo acontecimento vitalista. Passam-se séculos, rui a Grécia... Apesar disso, mesmo com a diferença da enunciação monoteísta, a língua grega continua com sua original posição poético-filosófica: no tempo de um novo atestar do que é mais arcaico, o começo do *Evangelho* de João, indiscernibilizando *arche*, *logos* e *theos*, traz *zoé* para tal zona de fusão, cujo aparecer se dá no âmago do *logos* que se apresenta como luz que brilha para a condução dos homens. É no *logos* que vida infinita se manifesta para os mortais num mínimo de finitude que a comporta sem degenerá-la, antes, evidenciando-a desde o implícito imanente de seu próprio ser:

No princípio [arché] era o Verbo [logos]/ e o Verbo [logos] estava com deus/ e o Verbo [logos] era Deus./ No princípio [arché], ele estava com Deus./ Tudo foi feito por meio dele/ e sem ele nada foi feito./ O que foi feito nele era a vida [zoé], e a vida [zoé] era a luz dos homens.²¹

João é o indivíduo cuja singularidade é, na linguagem (*logos*), anunciar o testemunho de vida infinita (*zoé*) em seu desvelamento (*aletheia*), sua encarnação na finitude de uma vida transitiva. A necessidade de, particular e momentaneamente, a linguagem (*logos*) se expor em uma *doxa* que corporifica *zoé*, afasta de vez a oposição habitual entre *doxa*, tida, no senso-comum, por *opinião*, e *aletheia*, por verdade: em grego, seja aqui, seja em Platão, é na *doxa* que *aletheia*, consecutiva e inesgotavelmente, se apresenta. A *doxa* é a aparência que, acatando, em seu aspecto, *zoé*, expondo-a, traz, desta, a fama, o renome – sua *glória*, conforme aquela palavra é traduzida no texto bíblico, seu esplendor: por, nomeando-a, celebrar *zoé*, a *doxa* é cheia de graça (*charis*) e plenitude (*aletheia*).

A plena manifestação encarnada da graça (*charis*) de *zoé* em uma vida individual (*bíos*), ou seja, da *zoé de bíos*, para João, é Cristo: “Este é aquele de quem eu disse:/ o que vem depois de mim/ passou adiante de mim,/ porque existia antes de mim”²². Nenhum privilégio da cronologia é possível. Para João, o fio da *bíos* de Jesus, preservando-se enquanto uma mínima individualização qualquer, dissolve-se em *zoé*, que ele corporifica. Confundindo-se com as escrituras, o corpo de Jesus é a grafia de vida eterna²³ (*zoen aionion*), que se oferece carnalmente aos homens. Por isso, Jesus pode, por exemplo, dizer: “*Ego eimi he hodos kai he aletheia kai he zoe*: Eu sou o caminho (*hodos*), a verdade (*aletheia*) e a vida (*zoé*)”²⁴, ou “Eu sou o caminho, a plenitude e vida indestrutível”. Aqui, nada de anormal, nenhuma mágica sobrenatural, nenhum milagre precisam acontecer; se Jesus é o caminho, é por estar sempre em *zoé*, inteiramente confundido a ela, desvelando-a, a cada instante, em seu corpo, em seus gestos, em suas palavras.

Ainda acerca da síntese disjuntiva das duas possibilidades de compreensão de vida pelas duas palavras que em grego a dizem, do percurso das figurações divinas homéricas (com suas exuberantes decorrências imagéticas, como, por exemplo, as musas) ao Novo Testamento, passando pela *idéia* ateniense, a língua grega oferece relatos que mesclam a compreensão do pré-filosófico ao poético-filosófico, fazendo com que este, mesmo quando cria um vetor

de diferenciação, tenha necessidade daquele, sem jamais se afastar completamente dele, com o qual, de algum modo, mantém-se confundido. Os nomes das musas e o da *idéia* nomeiam potências vitais imanentes que, com suas forças, fora de qualquer intenção humana, acionam a eclosão regeneradora da linguagem e do pensamento. A *idéia* tem de se configurar em um *eidos*, em um limite, em uma comodidade poemática, seja a de um diálogo ou a de um texto filosófico, por exemplo, para, sempre parcialmente, se mostrar aos homens, arrebatando-os, narcotizando-os, entusiasmando-os, admirando-os, espantando-os...

Trata-se, portanto, de um imponderável: dizer o começo originário que sempre alavanca, inspira ou entusiasma os modos poéticos e poético-filosóficos, gerando, a cada vez, o canto, a recitação e a fala, que são transportados do não-ser ao ser, do velamento ao desvelamento, do esquecimento à memória, mas, sobretudo, para tornar audível a zona intensiva de sua proveniência, à qual, através da poesia e do poético-filosófico, somos transportados. Mais importante do que a disseminação virótica do que foi explicitado pelo desvelamento ou pela memória, é a contaminação pelo implícito do esquecimento ou do velamento; são estes que, aparentemente inexprimíveis, poetas, rapsodos e filósofos, trazendo-os, no corpo, de cor, comemorando-os, conseguem transmitir.

A importância de tal convocação poético-filosófica é nos libertar, a cada vez, da submissão à dimensão simulacrática da linguagem. Levando a linguagem a regressar à sua origem potencial silenciosa, os filósofos e os poetas fazem com que, ao dito, recitado ou cantado, seja sempre requisitado um retorno, por uma diferença que, por sua vez, regressará, também, ao mesmo de sua origem silenciosa, para demandar uma nova diferença, e assim por diante. A crítica de Platão ao simulacro é a constatação do privilégio da linguagem como imitação, diga-se, como interpretação (hermenêutica), de um silêncio originário chamado *idéia*, cuja dinâmica provoca o filósofo e o poeta pela demanda incessante da criação, sem que eles jamais a possam esgotar. A poesia e sua derivação filosófica são as requisições da constante potência de criação à linguagem, ao pensamento.

Com tudo o que é individual e humano dispondo-se a uma dinâmica radicalmente externa e, simultaneamente, constitutiva deles, os poetas e rapsodos vivenciam vida desde sua vivificação, deixando-a, imediatamente, se manifestar através da passagem na qual se transformam. Poetas são seres entusiasmados, repletos e transbordantes da presença de deuses, da insistência de *zoé*, de *dia-*

noia, de uma abertura a um fora inindividual, infinito; os poetas e os rapsodos são circundados, varados e guiados – são inspirados –, são movidos, por tais presenças e insistências que, sobre eles, trabalhando-os, exercem seu poder, tornando-os seus mensageiros, porta-vozes, intérpretes, tradutores, arautos.

Épicos, líricos ou trágicos, invariavelmente, os poetas são dinamizados seja pela ascendência que começa com Hermes (Introdução b), seja por uma das musas (conseqüentemente, por Apolo?) e por Dionísio (Parte II). É um lote divino que lhes cabe, um destino dos deuses, uma *theia moira* ou uma *theia dynamis*, uma potência divina, um dínamo divino, uma dinâmica divina – expressão que, misturando a imagem divina, individualizada, provinda do mítico poético tradicional, a uma palavra sem imagem, eminentemente filosófica, recém-nascida na utilização de sua diferença específica, muito combina com o modo de Platão escrever e pensar, simultaneamente poético e filosófico. O que se anuncia: dizer a força intensiva de vida em sua vivificação tanto pela imagem poética tradicional dos deuses quanto por um pensamento sem imagem, inaugural, que, futuramente, será chamado de conceitual.

Vale lembrar o que, em certo momento, Heidegger afirmou: “em toda tentativa de decidir entre imagem e conceito, falta, necessariamente, a verdade poética”²⁵, sendo que, por *imagem*, ele entende:

Precisamos nos livrar da concepção corrente e, aliás, freqüentemente justa, do papel e da utilidade das imagens e do conteúdo plástico da poesia. Segundo esta concepção, as imagens devem explicitar, tornar corrente, familiares e íntimas, tanto quanto possível, as verdadeiras relações que o poeta, dizendo-as poéticas, quer instaurar. Em contrapartida, em nossas poesias e em todas do mesmo tipo, um papel exatamente inverso é dado à visualização plástica. (...) A imagem não deve explicitar, mas velar, não deve tornar familiar, mas excepcional, não deve aproximar, mas deixar à distância, e isto acontecerá tanto mais intensamente quanto mais originário for o tom fundamental.²⁶

Imagens e conceitos são necessários para velar, não para mostrar²⁷. Colocar essas duas maneiras lado a lado, colando-as até não conseguir separá-las inteiramente, é o que Platão realiza, miscigenando o plano filosófico ao pré-filosófico, fazendo com que a filosofia, nascendo da poesia, mantenha-se poética, criadora, instauradora. Tanto para as imagens quanto para os conceitos, tanto para a

poesia quanto para a filosofia e, principalmente, para a indiscernibilidade que pode haver entre elas, trata-se do que escondem, não do que fazem aparecer, ou melhor, de, no que fazem aparecer, deixarem passar a potência indizível, do que, normalmente, não se permite experimentar.

A imagem de *theia* e a *dynamis* não-imagética dizem um único e mesmo acionamento por nomes distintos, exemplos do mesmo da poesia e da poesia-filosófica comparando por estratégias às vezes diferenciadas. Estas palavras se repetem a partir de procedimentos variados, porém conjuntivos, da linguagem, que a querem retirar de uma possibilidade exclusivamente instrumental que não a deixa se mostrar em seu máximo vigor. Mostrar a linguagem em sua força maior, deixá-la ser em sua fimbria intensiva, é a tarefa da poesia: “Por isso, originariamente e em sentido próprio, a língua está em casa na poesia; não a poesia tomada como uma ocupação literária, mas como o clamor que lança o mundo ao apelo do deus”²⁸... Ao apelo do deus imagetivamente individualizado ou ao chamado da *dynamis* não-imagética, como a intensidade foi conceitualizada pela nova poesia – a filosófica. Impulsionando alguém ou alguma coisa, o dínamo é sempre um princípio originador de movimento, uma força que, desde si mesma, numa relação de profunda intimidade consigo, arrebatando quem sofre a ação, levando-o a uma nova possibilidade que, quando cumprida, vai ao seu extremo. O cumprimento da potência é o ápice explosivo da força que deseja aparecer em quem sofre sua violência, sua evidência que, quando alcançada, num círculo virtuoso intensivo ao qual, poeticamente, tem-se de nomear, impacta com a pulsão que lhe é imanente, remodelando, ao seu modo, quem sofre sua ação.

Não sendo pessoal, esta força não pode ser calculada pelo indivíduo – ela é uma alteridade bruta, um fora imprevisto, um outro selvagem arrebatador que não suporta a presença do que é meramente particular, exclusivo e apático, violentando-o, mobilizando-o, instaurando, nele, seu *pathos*. Para esta potência continuar se cumprindo, é preciso que ela leve uma aquiescência ao involuntário de sua diferença a se encontrar em quem se submete ao seu poder, permitindo que a força submeta ou, ainda, suspenda tudo de individual e de especificação para que ela o atravesse. Tal consentimento repetido manifesta a dinâmica, anteriormente tida como externa, no que, também anteriormente, era postulado como interno. O dínamo ou a potência aniquila, então, justamente, a segregação entre o interior, que agora acata inteiramente a dinâmica fortemente ofertada, e o exterior, entre o dentro e o fora, entre o pessoal e o impessoal, entre o humano e o que a imagem do

divino, ou o sem imagem proposto pela filosofia (poética), revela. Ele é a força através da qual, em nome de sua plena realização num novo devir, tais fronteiras se desguarnecem completamente. Esta é a doação da poesia, sua oferta, que se encontra nos poetas e rapsodos enquanto – dom.

Tudo o que diz respeito ao movimento gerador do poetar parte de uma potência que só é sutilmente constatada a partir de sua atualização no poema ou na recitação. Na presentificação poemática ou recitativa, há de se, pensando-a, experienciar a pura potência enquanto potência, a pura dinâmica enquanto dinâmica. Citando passagens de Aristófanes, Píndaro e Eurípides, Sócrates descobre nos poemas essa dinâmica de desumanização dos poetas (e dos rapsodos), mostrando como se efetua uma possível unidade poética e revelando a poesia como um todo através de seu dínamo potencial de criação, que faz as palavras se acomodarem em determinados arranjos intensificadores de todo esse dinamismo dianoético vitalista. Fazendo isto, depois de, de alguma maneira, tê-la definida, ele mostra a realização da poética anteriormente inventada. Dizer, portanto, *dianoia*, *zoé*, potência ou dínamo, é o mesmo que dizer *physis*, pois a natureza em sua constante explosão criadora faz, desde si mesma, aparecer o ainda não ocorrido e, neste, a permanência do velamento, sendo, também, princípio infinito e infindável de movimento e devir. Não é à toa que, em Platão, como diz Heidegger, “seja o da juventude ou o da maturidade – todas as determinações do ser e o próprio ser permaneceram da ordem do *genos*”²⁹.

Atrrelados ao poetar, é a partir da interpretação poética da poética que nascem todos os conceitos e as imagens fundamentais da filosofia, na tentativa de, a cada momento, redizer a potência genesiaca, a encruzilhada entre totalidade e individualidade, a duplicidade entre *bios* e *zoé*. Estar à altura deste princípio é a tarefa da poesia filosófica, que, a cada vez, reescreve, repensando-o, este começo, retornando incessantemente a ele e fazendo com que o pensamento volte sempre ao que lhe antecede buscando torná-lo sensível, mais uma vez, e outra e outra, inesgotavelmente. Retornando continuamente ao começo, o pensamento, ele mesmo, também é começo. Nele, tudo começa e recomeça. Sendo decorrentes dele, nem o sujeito nem o objeto mantêm sua solidez, sua fixidez. Não é alguém que fala do começo, mas o começo que se fala através de alguém, que, então, a cada vez, se inicia, nasce, renasce, enquanto poeta, enquanto rapsodo. O modo como este começo se sensibiliza em arranjos de palavras configura o sentido poemático da filosofia; a esta, também acomodática, lhe é impossível faltar o poema. O – como – é a poesia da filosofia.

Se o poeta poeta devido a uma potência que, antecedendo-lhe, não lhe diz, exclusivamente, respeito, é porque seu dom é determinado pela movimentação da natureza, tal qual os gregos a entendem, ou de *dianoia*, ou de *zoé*, e não por uma ordem de controle subjetivo, individual ou humano. A passividade do indivíduo se faz, para a eclosão da atividade criadora. Por aquiescer ao movimento vital da natureza dianoética, imitando-o, o poeta é um intérprete (hermeneuta) e o rapsodo, um intérprete do intérprete. Eles são a boca da natureza, da *dianoia*, de *zoe*; o todo silencioso soa e ressoa em suas vozes, encorpendo-as por, nelas, se encorpar. Eles são a boca através da qual, imediatamente, o silêncio fala. Ser intérprete é o mesmo que ser entusiasmado, ter o espanto provocado por vida em seu movimento de vivificação como experiência vital. Dizer isso à maneira de Platão é falar poético-filosoficamente. Para não causar uma estranheza repulsiva em Íon e tentar fazê-lo entender esta dinâmica, Sócrates tem de falar também como poeta, que, através do mito ou da figuração, busca a idéia em seu exílio imagético, o negativo em sua evidência, o belo em sua possibilidade contemplativa³⁰: como tal, ele utiliza a imagem tradicional da deusa, cantada pelos poetas. É enquanto poeta e filósofo que Platão forja a conjunção *theia dynamis*, com sua figuração, para dizer imageticamente a potência deflagradora da *dianoia* sem imagem anteriormente mencionada.

Qual é o modo da figuração da pedra heracléia ou magnética atuar? Que jeito de ser do poeta leva Sócrates a dizer “E, [prestando atenção,] ó Íon, eu vejo, e vou começar [a travessia de uma viagem] para, através de uma figuração, lhe dar a ver o que você não vê, mostrando-lhe como a mim me aparece” [533c 9-10]? O que Íon não viu, porque, para ele, ainda não apareceu, explicitando-se, como ao ateniense, é que a exclusividade técnica não oferece nenhuma garantia da efetuação poética – não é ela que aciona o poeta ou o rapsodo, movidos pela mencionada *theia dynamis*, ou pela *theia moira*. É por tal dinâmica que, colocando-os em movimento, eles são removidos de si, descobrem em si uma potência do fora, ficando *ekphron*, fora de si, entusiasmados, inspirados. Removidos de si, do lugar em que estão e de todo e qualquer lugar, os poetas e rapsodos são atópicos, alterados. Eles são varados pelo vazio da passagem por onde *dianoia* e/ou *zoé*, traduzindo-se em palavras, passam; através deles, elas são mimetizadas, interpretadas, vocalizadas, incorporadas, encarnadas, poetizadas. Por isso, poetas e rapsodos são seres – dinamizados.

A figuração começa mostrando que tal pedra (dianoética, *zoética*) não apenas devasta os anéis que são, eles mesmos, de ferro, pilhando-os de tudo

o que, neles, é individualizado, desapropriando-os de tudo o que, neles, é apropriado, mas impõe a esses anéis uma dinâmica pétrea (dianoética, *zoética*) que, atravessando-os, confundindo-os a ela, lhes dá, por sua vez, a dinastia de, estando no estado de força, de poder, realizarem o mesmo que a pedra, de poetizarem o mesmo que ela, como ela, devastando outros anéis que também são pilhados de tudo o que, neles, é individualizado e desapropriados de tudo o que neles é apropriado, resultando que, às vezes, com todos juntos, se forma uma macrocorrente de anéis de ferros interligados uns aos outros. A dinâmica de tudo isso, da macrocorrente com seus anéis entreligados, depende da potência da pedra, que ganha, como outra imagem possível, a divindade musal. Como a pedra, as musas são imagens individualizadas da *dianoia* não-imagética que tudo arrebatam.

A fala poética do filósofo que toca a alma de Íon é o mito platônico da *dianoia* (e da *zoé*). A corrente avassaladora dianoética (ou *zoética*) remove o que há de particular no que encontra pela frente, impondo-se a todos e, com isso, espalhando-se, tornando-se, pela poesia, perceptível e vivencial. Se poetas são intérpretes, hermeneutas, da *dianoia* para o público, os rapsodos são, também para o público, intérpretes dos intérpretes, hermeneutas dos hermeneutas. A correnteza tsunâmica da poesia é a potência dianoética desaguando por poetas, rapsodos e público, transformando-os nela. Que não se caia, aqui, entretanto, na tentação estereotipada de dizer que os poetas estariam a um grau afastado da *dianoia*, os rapsodos, a dois graus, e o público, a três graus, de maneira que, a cada uma destas passagens, a pulsão vivificadora de vida perderia sua força, chegando desvitalizada ao espectador. De maneira alguma. A dinâmica potencial da pedra ou da correnteza tsunâmica poético-*dianozoética* circula com a mesma força em cada uma dessas passagens que, nela, devém. Aqui, não há um eu, poeta, e um ele, o público espectador. Se a poética, de alguma maneira, é um todo, é por ter descoberto a intensidade unificadora de toda a multiplicidade que, agora, participa, igualmente suspensa, do acontecimento poético unificador. Mesmo quando os pronomes pessoais são usados no poema, eles aparecem simplesmente enquanto imagens da dinâmica impessoal que socava todos, uma *bios* imediata de *zoé*.

É desde si mesma que, poetando, vida em sua potência vivificadora ganha palavras, atravessando poetas, rapsodos e público, removendo-os para fora de suas individualidades pessoais. Na poesia, vida se apresenta sem a mediação do homem, que, para vivenciá-la, tem sua individualidade suspensa pelo que é chamado de entusiasmo, inspiração. Por isso, diz Platão, o poeta é um ser

leve, alado e sagrado... Insubstancial e volátil, o poeta é dianoético, *zoético*, e a poesia, necessariamente, vitalista, fazendo presente a diferença *zoéológica*. Fora de si, poetas e rapsodos recebem a potência e, recebendo-a, tornam-se potentes, dinâmicos – para revelar vida em sua imediação. Seja na épica, na lírica ou no drama, pouco importa, qualquer tentativa de se pensar a poesia de modo subjetivo ou objetivo não encontra, aqui, qualquer eco. Na poesia, em qualquer de seus chamados gêneros, em qualquer de seus diversos modos de nascimento, em qualquer de suas diferentes musas, dicotomias, como esta, estão completamente suspensas.

Não sendo assim, a dinâmica que move ou impele os poetas e rapsodos se dissimula, eles ficam adinâmicos (*adunaton*), impotentes, para poetarem, como já está dito, do rapsodo, na passagem 530b,5 – o que só aumenta a pertinência da leitura aqui proposta: de que a figuração da pedra magnética ou heracléia é o desdobramento imagético da passagem, sem imagens nem figuras, da *dianoia*. É porque, dinâmico, Íon encontra passagem (*euporia*) para manifestar fluentemente a *dianoia* apenas a partir de Homero, mas impasse (*aporia*) para, adinâmico, manifestá-la a partir de outros poetas, que ele não pode ser um *técnico*. No começo da parte I c, Íon repete ser tomado pela *adinamia* com relação a todos os outros poetas que não Homero, reforçando que, quando trazidos à tona, ele, *atécnico*, dá cabeçadas de sono (532 b,8 – c,4) – e pergunta a Sócrates o motivo de tal fato. A resposta imediata do ateniense é o ápice da parte irônica ou negativa do diálogo: pela primeira vez, ele explicita com toda clareza ao seu interlocutor que não é por técnica nem por episteme que este lida com Homero, havendo nele, Íon, uma *adinamia* técnica e epistêmica; o que, aliás, não tem nada de pejorativo, já que isto não lhe é exigido enquanto rapsodo. Como recitador, desde que, entusiasmadamente, manifeste a *dianoia*, basta-lhe ser passagem para tal dinâmica potente somente a partir do mais excelente e divino dos poetas – garantindo, com isso, a inveja admirativa socrática –, pouco importando que aconteça uma falência no dínamo quando lida com outros poetas.

Notas

* Este texto é o complemento do ensaio “Dois movimentos para o *Íon*, de Platão”, publicado na *Comum* v.10, n. 23, jul./dez. 2004.

1. Gostaria aqui de propor uma divisão esquemática do diálogo, apenas para facilitar o trânsito por ele:

Introdução ou proêmio (530a – 531a 1, até, inclusive, “Pois bem, hei-de arranjar tempo para te ouvir”):

Int. a (530a – 530b 4): Os personagens, as cidades (a rapsódia e a filosofia).

Int. b (530b 5 – 531a 1): Fase das proposições ambíguas: da inveja admirativa (pelo hermeneuta da *dianoia*) e da *cilada da técnica*.

Parte I (531a – 533c 8): Primeiro movimento irônico ou negativo acerca da técnica e da episteme rapsódica.

Ia, 531a (“agora, responde-me...”) – 531d 7: perilegein X homoios (exegese X hermenêutica).

Ib, 531d 8 – 532 b 7: A contradição de Íon.

Ic, 532 b 8 – 533c 8: Ápice da parte irônica ou negativa: a impossibilidade técnica e epistêmica da rapsódia. E a introdução afirmativa da poética como o todo (holon).

Parte II (533c 9 – 536d 8, até, inclusive ... “Certamente que quero ouvir-te”): O espelhamento da *dianoia* pela figuração poética: na negação da técnica e da episteme, a afirmação da poesia e da rapsódia pelo *entusiasmo*.

Iia, 533c 9 – 535 2: A fala poética de Sócrates: A figura da pedra heracléia ou magnética (o poeta como hermeneuta dos deuses que falam através dele (*a theia dynamis*, *a theia moira*, o *entusiasmo*, o possuído, o transformado, o fora de si...).

Iib, 535a 3 – 535e 6: A volta ao dialógico: o hermeneuta dos deuses e o hermeneuta do hermeneuta dos deuses.

Iic, 535e 7 – 536d 8 (até “[...] certamente que quero te ouvir [...]”): Desdobramento da imagem da pedra heracléia: Íon não recita por técnica nem por *episteme*, mas por *theia moira* e por possessão.

Parte III (535d 8 “[... não antes de me teres respondido [...]” – 541e 1): Segundo movimento irônico ou negativo acerca da possibilidade técnica e da episteme da rapsódia: Íon não fala bem de todas (hapanta) as técnicas de que Homero poeta.

Conclusão (541e 1, “[...] Mas, Íon [...]” – 542 b 4): A impossibilidade técnica e epistêmica e a possibilidade divina do elogio rapsódico a Homero.

2. Com este exemplo, não estou levando em conta o fato de a tragédia ser encenada pelos atores, e não recitada pelos rapsodos, que declamavam a poesia épica. O objetivo do exemplo é apenas diferenciar dois tipos diferenciados de abordagem interpretativas da poesia.

3. PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1998, p. 154.

4. XÉNOPHON. *Banquet*. Texte établi et traduit par François Ollier. Paris: Lès Belles Letres, 1972. III, 6, p. 49.

5. PLATÃO. *A República*. 398b.

6. SHELLEY, Percy Bysshe. Uma defesa da poesia. In: *Defesas da poesia*. Sir Philip Sidney & Percy Bysshe Shelley. Ensaio, tradução e notas de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Editora Iluminuras/Fapesp, 2002. Biblioteca Pólen, pp. 175-176.

7. É sabido que, depois da primeira edição, Euclides da Cunha fez milhares de correções, mas nenhuma ligada às muitas informações referencialmente inadequadas, como números e nomes mencionados equivocadamente, que o livro porta: todas as alterações realizadas foram estilísticas, o que mostra o privilégio de uma escrita que se quer, primeiramente, literária, poética, mantendo o aspecto histórico ou sociológico, que, hibridamente, também possui, submetido

àquele, que visa como abordar o tema para que ele ganhe um sentido o mais intenso possível. Aqui, a história e a sociologia, ao invés de serem entendidas separadas da ficção, são elevadas à sua potência.

8. Freyre, Gilberto. *Casa-Grande&Senzala*. 28ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1992. Introdução, p. 1. Vale salientar que os arqui-conceitos do respectivo livro, aqueles que estruturam seu pensamento, são, dentre outros, além do acima mencionado: miscigenação, hibridização, indecisão, síntese, flexibilidade, equilíbrio sobre os antagonismos, mobilidade salutar (X mobilidade dispersiva), intercomunicação, fusão harmoniosa, reciprocidade, choque, confraternização, ponto de confraternização, ponto de encontro, ponto de amalgamento, ponto de intercâmbio, mistura, ajustamento, ajustamento de tradições e de tendências, o óleo lúbrico da profunda miscigenação, cruzamento, interpenetração etc. Todos eles se encaixariam muito bem deslizando para questão deste ensaio.

9. Id. Ibid. p. 335.

10. Id. Ibid. Introdução, p. LXV.

11. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª edição. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 113.

12. Id. Ibid. p. 114.

13. CANDIDO, Antonio. O Direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 176.

14. CANDIDO, Antonio. A vida em resumo. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 26.

15. CANDIDO, Antonio. Ironia e latência. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 109.

16. CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 32.

17. CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 11.

18. Sendo um elogio ao paradigma, a linguagem poético-filosófica de Platão (cada um de seus diálogos e a maneira dialógica de pensamento) é, ela mesma, paradigmática, como belamente define este termo Giorgio Agamben:

Qualquer que seja o contexto onde ele faz valer sua força, o exemplo se caracteriza por valer para todos os casos do mesmo tipo e, ao mesmo tempo, estar incluído neles. Ele constitui uma singularidade entre outras, que, entretanto, pode substituir cada uma delas, ele vale por todas. Daí, a pregnância do termo que em grego exprime o exemplo: para-deigma, isto que se mostra ao lado. Pois o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si mesmo, no espaço vazio onde se desdobra sua vida inqualificável e inesquecível. Esta vida é a vida puramente lingüística. Apenas a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. O ser exemplar é o ser puramente lingüístico. Exemplar é o que não é definido por nenhuma propriedade, além da de ser-dito. (AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient; théorie de la singularité quelconque*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris: Éditions du Seuil, 1990, pp.16-17.)

19. KERÉNYI, Carl. *Dioniso; imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2002, pp. XVII-XXII.

20. Id. Ibid. p. XX.

21. Evangelho segundo São João. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1073, p. 1985. 1, 1-4. Para o grego, foi utilizado o site “Perseus Project”

(<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0155%3Abook%3DJohn>)

22. Id. Ibid. 1, 15. p. 1986.

23. Ibid. 5, 39, 40. p. 1998.
24. Ibid. 14, 6. p. 2023.
25. HEIDEGGER, M. *Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin*. Texte établi par Suzanne Ziegler, traduit de l'allemand par François Fedier et Julien Hervier. Paris: Gallimard, 1988. (Bibliothèque de Philosophie, série Martin Heidegger), p.182.
26. Id. Ibid. p.114,115.
27. Belamente, Edmond Jabès escreve: (Je me suis rarement soucié du “Comment-dire?”; mais toujours, par contre, du “Comment-taire?”, avait-il note). In: *Le livre des marges*. Paris: Fata Morgana, 1984, p. 68. No jogo de palavras proposto, a importância do como dizer é o comentário do como calar.
28. HEIDEGGER, M. *Aristote, Métaphysique, theta 1-3; de l'essence et de la réalité de la force*. Texte établi par Heinrich Hüni, traduit de l'allemand par Bernard Stevens et Pol Vandeveld. Paris: Gallimard, 1991, p.44.
29. Id. Ibid. p.132.
30. “Mas se perguntarmos, afinal de contas, o que é o mítico, será preciso responder que ele é o estado de exílio da idéia, i.é, sua temporalidade e espacialidade imediatamente como tal”. Poucas páginas depois: “Portanto, o que a exposição mítica proporciona a mais do que o movimento dialético descrito até aqui é que ela faz o negativo ser visto”. E, respectivamente, ainda: “O mítico consiste manifestamente em que o belo em si e para si deva ser contemplado”. Cf. KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia; constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valle. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991, pp. 88, 92 e 93.

Resumo

Dando prosseguimento ao ensaio “Dois movimentos para o *Íon*, de Platão”, publicado no volume 10, de jul./dez. de 2004, da *Comum*, este ensaio completa a tetralogia acerca do respectivo diálogo. Aqui, mostram-se as articulações entre poesia e filosofia na poesia filosófica de Platão e o entusiasmo como necessidade poética.

Palavras-chave

Poesia, Filosofia, *Homoios*, *Perilegein*, Entusiasmo.

Abstract

As a continuation of the paper “Two movements for Plato’s *Ion*”, published previously at the volume 10, july-december of 2004, of *Comum*, this essay completes the tetralogy about the respective dialogue. It shows the articulations between poetry and philosophy at the philosophical poetry of Plato and the enthusiasm as a poetical necessity.

Key-words

Poetry, Philosophy, *Homoios*, *Perilegein*, *Enthousiasm*.

*Walter Benjamin e as questões da arte sob o olhar da hipermodernidade**

Ivo Lucchesi

“O indignado é esteticamente sublime,
em oposição ao desencorajado”.
(Immanuel Kant)

“O estudo do belo é um combate em que
o artista grita de pavor antes de ser vencido”.
(Charles Baudelaire)

“Toda a minha vida de artista não passou de uma
luta constante contra a reação e contra a morte da arte”.
(Pablo Picasso)

Introdução

No sinuoso e múltiplo percurso do pensamento ocidental, a despeito das inúmeras e belas construções teóricas, tanto no campo da filosofia quanto no âmbito dos estudos literários, algo permanece posto como adiada promessa de desvendamento. Refiro-me a duas ordens de problematização que, na verdade, representam apenas o desdobramento de um mesmo ponto: 1. a questão da arte; 2. a arte como *questão*. A primeira diz respeito a um foco crítico de caráter *endógeno*, isto é, a constituição interna da obra de arte. A segunda, sem excluir a primeira, tenta compreender em que medida a arte, dadas as suas propriedades endógenas, interfere nas situações *exógenas* e como estas reenviam para a arte as inevitáveis influências. Assim, é como *questão* que tanto a arte se constitui num problema em si quanto se oferece como problema quando se a tenta compreender em relação ao que a rodeia. Procurarei, portanto, ao longo desta reflexão, tendo em mira o pensamento de Walter Benjamin, prestar alguma colaboração que, de resto, apenas anseia por alimentar a perpetuação de um tema em si mesmo esfíngico. Todavia, se alguma beleza existe na desventura de um engano, é o esforço que a inteligência promove na aventura de nele não cair, ou de dele procurar escapar. Seja como for, descartada a ambição que persegue o desvendamento, fica a consignação de um gesto traduzido

na materialidade de uma escrita cuja destinação se inclina para o convite ao pensar, compromisso de todo aquele que firma um pacto com o gosto pelo desafio de sondar o que emerge como *questão*.

Pontuações preliminares

Até Platão, parece que a opção foi a de evitar a compreensão da arte. É Platão quem reconhece que a deveria abordar. Como é próprio daquele que inaugura um caminho, torna-se inevitável que, ao mérito do ato fundador, se agregue certo infortúnio, fruto da incompletude. Sob esse aspecto, Platão, no tocante à arte, tanto deixa passos para riquíssimas derivações crítico-reflexivas quanto permite lacunares trilhas que sucessores, em diferentes épocas, iriam explorar. O ponto de convergência entre o mérito e as lacunas decorre do fato de Platão haver atribuído à arte uma *função* e uma *finalidade*.

Como função, Platão pensou a arte na sua dimensão social; como finalidade, o autor de *A República* conferiu-lhe destinação política. Mais proximamente, Alain Badiou, em publicação de 1998, na obra *Pequeno manual de inestética*, se empenhou em rebater o plano secundário ao qual Platão destinou a arte. Creio haver, em torno desse aspecto, um juízo de valor equivocado. O maior dos enganos reside em cobrar-se de Platão o que efetivamente não o foi, ou seja, teórico da arte. Sob tal questão, o melhor elogio a Platão talvez seja o de reconhecê-lo como emérito criador de um gênero no qual ele foi magnânimo e único: Platão criou o *teatro retórico*. A beleza e a profundidade de seus múltiplos “diálogos” consistem na capacidade inventiva de roteirizar com maestria singular o *timing* dramático. A nenhum dramaturgo, bem como a nenhum roteirista contemporâneo, deve faltar convivência íntima com o legado de Platão. A propósito desse tema, é rentável o comentário de Gianni Vattimo, na escrita ensaística de *A filosofia e o declínio do Ocidente* (2000:55-69) quando tece considerações traçadas por Richard Rorty, no tocante às relações tensionais a envolverem a escrita de perfil filosófico e a escrita ficcional.

Aristóteles é quem efetivamente, num reconhecido belo esforço, oferece o primeiro mapeamento, escapando da armadilha que lhe deixara Platão. O autor de *A poética* percebeu a fraca rentabilidade que seu predecessor emprestara ao tema e tratou de analisar as constituições internas da obra, a partir da relação entre arte e natureza.

Aristóteles retoma o conceito de *mímesis*, retirando-lhe o aprisionamento que Platão lhe conferira, ou seja, *mímesis* como imitação do efeito de verda-

de. Para tanto, Aristóteles liberta a arte do compromisso com a verdade do real, consignando-lhe o sentido de “verossimilhança”, cuja “verdade” deve ser a da obra, além de formular as conexões estruturais e formais com que as diferentes modalidades estéticas, à época, se expressavam. Deste desafio proveio o vigoroso pensar, fixando, como legado, a iniciativa pioneira para a tentativa de nomear, classificar e conceituar os gêneros nas suas particularidades. Este passo à frente possibilitou que Aristóteles firmasse uma espécie de “gramaticalização” da obra de arte. Não bastassem tais avanços prospectivos, a contribuição suprema que Aristóteles propiciou à territorialidade da arte foi o fato de desgarrá-la da filosofia, isto é, o autor de *Poética* desfez a ameaça de vinculação da Arte à Filosofia, esboçada por Platão. Em resumo, Aristóteles chamou para si o encargo de compreender a obra de arte como *construção*, conhecimento e “objeto” próprio, como o declara na abertura de seu tratado: “Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas/.../” (Aristóteles, 1992:17). Nesse sentido, a *poiesis*, retirada da esfera do “sensível” na qual Platão a alocara, migra para uma parceria com o *logos*. No segundo milênio, Umberto Eco rebateria essa tese – o que Kant não o fizera como réplica –, ao indagar em *A definição da arte*: “se, portanto, a obra de arte se reduz a um suporte de conhecimento, em que é que o modo de proceder da arte difere do da ciência ou da filosofia?” (Eco, 1995:253).

Deixando ao largo as formulações que, na Idade Média, Horácio e Longino promoveram respectivamente em *Arte poética* e *Tratado do sublime*, bem como o legado fixado no século XVII por Nicolas Boileau, em *A arte poética*, por força das fronteiras exigidas para esta escrita, é, ao longo do século XVIII, que a arte se faz mais intensamente objeto de investidas crítico-analíticas, em mais uma tentativa de decifrar-lhe os sinuosos atalhos de uma rota que, na verdade, permanece ainda aberta a sondagens e indagações. Seja na vertente do Iluminismo francês, principalmente com Rousseau e Diderot (convém, a propósito do tema, registrar o criterioso estudo promovido por Luiz Costa Lima, em *O fingidor e o censor: no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje* [1988]), seja na corrente iluminista germânica, iniciada pelas reflexões de Lessing e Kant, bem como nos desdobramentos em Fichte e, adiante – sob a atmosfera do romantismo – na qual pontificou a contribuição de Schlegel, Novalis até Hegel e Schopenhauer, é um fato incontestável que a arte, de modo efetivo, passou a integrar sistemático exercício de investigação. Dentre as referências mencionadas, não é difícil fazer despontar a emblemática figura de Kant. Em *Crítica da faculdade do juízo*, notadamente nos livros primeiro e segundo

(“Analítica do belo”, e “Analítica do sublime”), tem-se a sensação de que Kant procura, de modo definitivo, libertar a arte das marcações reflexivas de base aristotélica. É sintomático que, em nenhuma passagem da obra, o nome de Aristóteles seja citado, bem como igual ausência de qualquer menção a Longino, embora Kant retomasse o tema do “sublime”. Todavia, é perceptível, como uma sombra permanente, a presença indireta de Aristóteles, que Kant, talvez, a tenha tentado esfumar, redirecionando o questionamento da arte para outras angulações. Nestas a que mais cumpre o propósito diz respeito ao deslocamento do foco: o olhar não mais se atém ao objeto artístico. O que importa é quem a ele fica exposto. É Kant quem, praticamente, abre o caminho – ainda que de modo indireto – para Hegel, como sucessor, direcionar a questão para as relações entre arte e público, a exemplo do que desenvolve já na parte final do primeiro volume da *Estética*, mais especificamente no terceiro tópico da parte III: “O aspecto exterior da obra de arte ideal nas suas relações com o público”. Assim, Kant e, em seguida, Hegel preparam o terreno para o que seria adiante a Sociologia da Arte e, ainda mais à frente, já no século XX, a corrente da “estética da recepção”.

A inicial formulação filosófica de Kant e as reflexões de Hegel, a não ser por estranha apropriação, não se prestariam à expectativa de um enfoque sociológico. Nesse particular, a estética da recepção fez da abordagem empreendida por Kant e Hegel uma filmagem em “plano fechado”, redundando numa espécie de “perversão teórica”. De certo modo, o ideário crítico-analítico que envolve os estudos sobre a “recepção” mais se afina com a Sociologia da Comunicação, a exemplo da “teoria do efeito”, que propriamente com a Teoria da Literatura. Ou, pelo menos, fixa-se certa tensão entre os dois campos de análise. Por outro lado, a presente observação em nada poderia pretender atribuir tom pejorativo às novas angulações críticas que Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, entre outros, emprestaram com suas reflexões. A estética da recepção, inegavelmente, amplia atalhos para a investigação quanto às relações a envolverem obra, autor, público e sociedade.

É de suma importância registrar a contribuição de Kant, na medida em que, conforme já foi assinalado, Kant, sem promover explícita réplica às prefigurações aristotélicas, insere a arte no campo do “pensar”, agregando-lhe os sentidos da “experiência”, e da “contemplação” para, por fim, alocá-la na “dimensão subjetiva”. O que o move, portanto, sem obviamente usar a terminologia, é o grau de “impacto estético” que a obra exerce (ou pode exercer) no *receptor*. A “perversão” dos teóricos da recepção consistiu exatamente em

esvaziar, por um recorte de perfil quase funcionalista, a “relação sensível” entre sujeito (leitor) e objeto (obra). Para usar-se uma terminologia kantiana, pode-se afirmar que, para Kant, a arte estaria no círculo do *intuitus originarius* enquanto os teóricos da “recepção” tendem a tratá-la como expressão do *intuitus derivatus*, o que efetivamente projeta a arte num escalão secundário.

A compreensão mais adequada do que Kant formula a respeito dos conceitos de “experiência” e “contemplação” talvez encontre melhor justeza, se forem revisitados na semântica grega. Nela, encontra-se a palavra “experiência” como *ἔμπερία* (“conhecimento admitido pelo uso”). Tal significado, porém, não exclui o recorte hermenêutico, que Manuel Antonio de Castro, na escrita de *Poética e poiesis: a questão da interpretação*, confere à composição morfológica da palavra “experiência”, cujo conteúdo aqui é transcrito:

A interpretação poética nos remete para a etimologia de experiência. Ela se compõe do prefixo *ex-* e do radical *per-*. De *per-* se formou o verbo grego *perao* que significa originariamente: ‘atravessar’ e, o substantivo *peras*: ‘limite’ (Castro, 2000:23).

Percebe-se, pois, que “conhecimento admitido pelo uso” não conflita com os sentidos de “atravessar” (a travessia pelo “conhecimento”) e de “limite” (a limitação do “uso”).

Na mesma matriz grega, registra-se a palavra “contemplação” como *θεωρησις* (“o que se observa para conhecer”). Em síntese, Kant parece proclamar que a contemplação não pode prescindir de um anterior estado de “querência”. Há uma admissão (predisposição do sujeito) a preceder a vivência transformadora, decorrente do “impacto da obra”.

Para Kant, o mundo é o lugar no qual o sujeito, pelo investimento no saber, conquista a emancipação, condição mediante a qual o sujeito se habilita a desfrutar da liberdade. Nessa configuração de mundo, a arte representa a mediação adequada para possibilitar ao sujeito o prazer como experiência. Na visão kantiana, o sujeito é compelido ao enfrentamento com o limite do conhecimento. Não há salvação possível, fora dessa condição. Igualmente inexistente concessão para a autonomia, fora da vivência com o saber. Sujeito supõe a afirmação da inteligência, mediante a experiência com o conhecimento. A relação com a arte é parte inclusiva desse projeto no qual se situa o “sujeito transcendental”, conforme acentua o próprio Kant: “A expressão transcendental designa a possibilidade do conhecimento e o seu uso *a priori*”

(Kant, 1976:113).

A construção kantiana para o entendimento do papel desempenhado pela arte sofreria, com o romantismo alemão, sensível abalo na medida em que os românticos recolocam a questão da arte na dimensão da verdade. A rigor, a vertente romântica de inspiração germânica, a despeito de suas diferentes ramificações inclusive geográficas, inscreve sua contribuição, pelo menos no tocante à redefinição da crítica, principalmente na figura de Schlegel (também aqui se faz merecedora a referência às reflexões de Luiz Costa Lima, em *Limites da voz: Montaigne e Schlegel*) e de Schelling, a exemplo de sua obra maior *Filosofia da arte*.

Enfim, ao longo do século XIX, a arte se vê confinada entre duas paredes: ora como “objeto” para exercício da crítica, ora como um dos produtos da História, cuja missão suprema é a de trazer em si o sentido da “verdade”. É conhecida a sentença de Hegel, no primeiro volume da *Estética*, ao tematizar a “idéia e o ideal”: “O objetivo final da arte não pode ser senão o de revelar a verdade” (Hegel, 1969:83). Para Hegel, a arte se faz subsidiária da História, enfraquecendo a “territorialidade” própria que Kant, à arte, destinara.

A questão aqui não é (nem poderia ser) a de sentenciar a avaliação de Hegel. O propósito da referência consiste em se perceber a metamorfose do olhar operada sobre a arte como fenômeno. São as mutações do real que findam por demandar diferentes percepções. É óbvio que Hegel se equivoca quando, em outro momento de sua *Estética*, vaticina: “A arte está morta”. Claro, sua formulação é traída pelo tanto de criação que, à sentença, sucedeu. Bastaria, para tanto, mencionar as vanguardas no limiar do século XX. Todavia, a reflexão hegeliana, se, durante uma época, atesta certa fragilidade, não significa que, para tempos adiante, seu teor não retorne revitalizado. Quero dizer que, para as mais recentes décadas (fins do século XX e início do século XXI), o julgamento de Hegel deve ser levado em conta, principalmente se for observado o que é destacado pelo ensaísta Michel Haar na publicação de *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras* na qual, ao explicar essa questão pensada por Hegel, pontua:

A arte morre quando o artista põe a expressão de sua subjetividade acima do conteúdo, quando ele busca, por exemplo, simplesmente exibir virtuosismo, seu talento, quando ele procura atingir o espectador para fazer-se admirar (Haar, 2000:58-59).

O olhar de Haar, em sintonia crítica com os acontecimentos estéticos, dominantes na cultura do século XXI, confere plena visibilidade ao sintoma detectado por Hegel. Sem nomear, Hegel percebe, à sua época, principalmente na música, um certo “culto à personalidade” do artista, processo que sofreu intensificações crescentes com a própria expansão do modelo instaurado pela burguesia.

Uma vez alinhavadas as observações gerais, torna-se possível o início da abordagem das questões com as quais se defronta Walter Benjamin, no tocante ao significado da arte numa sociedade modificada pelas injunções tanto políticas quanto culturais.

O lugar-margem de um *ego torturado*

Mencionar-se Walter Benjamin (1892-1940) sugere, de imediato, associá-lo à Escola de Frankfurt, mais precisamente, Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, fundado em 1924, no qual pontificou brilhante elenco de vigorosos teóricos, a exemplo de Theodor Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973), Herbert Marcuse (1898-1979), e, *a posteriori*, somaram-se Erich Fromm e Jürgen Habermas. Com a ascensão do nazismo, em 1933, o Instituto é transferido para Genebra.

Diferentemente de seus parceiros, Benjamin, embora envolvido com o projeto intelectual dos demais, trilha um caminho gnosiológico à parte. A fronteira que melhor lhe assegura identidade singular em relação aos demais frankfurtianos é o reconhecimento da inserção de Benjamin na vertente da “hermenêutica crítica”. Diferentemente do que, na mesma época, Heidegger promove no âmbito da “hermenêutica ontológica”, Benjamin se esforça por agenciar embasada investigação a respeito da “verdade” no campo da filosofia em aliança com a “ação” na esfera da política, sob a mediação do enfoque da arte. Assim, a construção da gnose benjaminiana tenta a síntese possível na qual o pensar, o agir e o criar sejam capazes de desviar o curso fantasmagórico de um processo histórico que ele identifica sob a regência do “caráter destrutivo”, cuja presença precisaria ser combatida para erradicá-la. A metáfora concreta dessa fantasmagoria, Benjamin a reconhece no fascismo.

Preservadas as singularidades de cada um, pode-se, entre os três citados, reconhecer um olhar convergente, a partir de uma perspectiva crítica similar. Adorno, Horkheimer e Marcuse operam um pensamento crítico em sintonia com um ideário comum. Há neles o explícito propósito de produzir um ma-

peamento situacional e conjuntural a respeito de um estado de ser da sociedade ocidental, reconhecida numa rede epocal de acontecimentos impactantes. Assim, entre prospecções sociológicas (Adorno e Horkheimer) e revisões psicanalíticas aplicadas à tentativa de compreensão do funcionamento da máquina capitalista (Marcuse), os três argutos críticos de Frankfurt procuram, no limite de suas potencialidades intelectivas, detectar quais são – e com que tipificações – os engendramentos político-sociais configuradores da realidade de seu tempo.

Respeitadas as peculiaridades dos respectivos recortes, Adorno, Horkheimer e Marcuse analisam o real com o intuito de nele identificarem e compreenderem os fenômenos gerados pela modelagem cultural. Esforços requintados derivam desse projeto, a exemplo das elaborações críticas acerca da “Indústria Cultural” e da música (Adorno), a Teoria Crítica (Horkheimer) e a releitura dos fundamentos psicanalíticos formulados por Freud, redirecionados para o entendimento da perversão presente na construção sistêmica do Capitalismo (Marcuse).

Não são poucos os aspectos nos quais a figura de Benjamin se desgarra dos demais frankfurtianos, a começar pela personalidade que o fazia oscilar entre a irritabilidade oriunda de atitudes guiadas pela inflexibilidade e o modo delicado com que distinguia o tratamento a seus interlocutores e amigos. Sobre tal questão variados olhares já fixaram a “marginalidade” de Benjamin. Em escala internacional, Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Gian Enrico Rusconi, Maurice Blanchot, Peter Osborne e Andrew Benjamin compõem eficazmente um denso painel para a compreensão do pensamento benjaminiano, como, em âmbito nacional, o fazem Flávio Kothe, Barbara Freitag, Márcio Seligmann-Silva, Marcos Nobre, entre outros. Jameson, em “Versões de uma hermenêutica marxista – Walter Benjamin; ou nostalgia”, capítulo 2 de *Marxismo e forma*, aponta com propriedade o significado da *anima* de Benjamin. É revelador esse perfil psicológico de Benjamin (entre a intransigência e a docilidade) na medida em que também esse traço, como Jameson destaca, se manifesta na construção do pensamento benjaminiano, tanto habitado por percepções inquietas ante o futuro sinalizado por um presente asfixiante quanto alimentado por vislumbres de perseverança, no tocante às possibilidades de transformação da sociedade.

Ir ao encontro dos escritos tanto iniciais quanto precocemente terminais, por força das circunstâncias históricas que a Benjamin impuseram a morte, implica travar contato com a densidade de uma vida trilhada por um *ego torturado*. Há, em Benjamin, a ansiedade que o move nas mais diferentes direções,

ao lado de uma pressa que parecia intuir a brevidade da vida. A raiz judaica, como a de seus três mais próximos companheiros, não colocava Benjamin no mesmo grau de sintonia deles. Não há na visão de Benjamin a missão de restabelecer a pureza do mundo, aspecto que parece nutrir o imaginário de Adorno, Horkheimer e Marcuse. Pelo menos até onde pôde conduzir seu ímpeto no investimento intelectual, Benjamin, apesar de ser o mais afetado pelas adversidades, diante destas sempre recusou o passo atrás. O primeiro impacto negativo proveio da esfera acadêmica. Após haver concluído, na universidade de Berna, em 1917, a graduação, expondo *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* teve suas aspirações ceifadas, em 1928, pela Universidade de Frankfurt, ao ser reprovada a tese *Origem do drama barroco alemão*. Como decorrência, advieram dificuldades inclusive de sobrevivência econômica, situação contornada pelo auxílio de seus parceiros.

Afora o enfrentamento das vicissitudes do cotidiano, Benjamin que, no auge da juventude, aos 22 anos, sofrera os abalos da I Guerra Mundial, via, na aurora da maturidade, a germinação do fantasmagórico espectro que redundaria no segundo conflito de proporções mundiais, somando-se o fator novo: a implacável perseguição aos judeus, sob determinação da ascensão do nazismo. Sem dúvida, o quadro era comum aos demais frankfurtianos, entretanto incomum se mostrou o olhar de Benjamin quanto ao processo de filtragem subjetiva, bem como no tocante à atitude reativa diante das cenas do mundo.

Pela natureza e destinação desta escrita, não creio que caiba resenhar o que tão bem o elenco crítico já citado sobre Benjamin escreveu, embora, obviamente, na condição de um subtexto, todos aqui se façam presentes. Se bem-sucedido no desafio, procurarei caminhar por atalhos que possam suscitar alguma percepção singular a respeito da inventividade crítico-teórica de Benjamin.

Benjamin: o pensador e o conceitualista

A obra de Benjamin está crivada de movimentos pendulares. É um permanente estado de idas e vindas, exatamente por algo que substancialmente diferencia Benjamin de seus pares. A rigor, pretendo aqui assumir o risco de afirmar que, no elenco de seus parceiros e colaboradores, Benjamin tenha vivido a real condição de “pensador”, estado ao qual oponho o perfil de “conceitualista”, assim como Kant fixa diferença entre “Idéia” e “conceito”. Em que aspectos, portanto, o “pensador” difere do “conceitualista” é o ponto

primeiro a definir para, em seguida, melhor situar a inserção de Benjamin no curso do pensamento ocidental.

O pensador marca a diferença por dois fatores determinados pelo “olhar”. São eles: a escolha do “objeto” e a capacidade de produzir “deslocamento” no tempo e no espaço, de modo que a substância do pensado tenha o vigor da permanência, independentemente dos graus maiores ou menores entre “acertos” e “erros”. O pensador se faz presente e provocador, mesmo quando erra. Contudo, o erro não pode habitar o conceitualista. Para tornar essa oposição mais clara, é necessário melhor perfilar os tipos. O possível equívoco de um pensador fica revestido de uma dimensão trágica. A incorreção de um conceitualista declara a limitação de seu alcance frente à marcha dos acontecimentos. Assim, o pensador assume perante a História o risco. Ele tenta antecipar-se à própria construção do devir enquanto o conceitualista se subordina ao regime dos acontecimentos e a eles procura destinar-lhe explicações. O pensador persegue “questões”; o conceitualista promove mapeamentos. É no afã de detectar o sumo das questões que o pensador se envolve de forma “apaixonada”. Quando o pensador “erra”, é por “paixão”. Pois é exatamente essa intensidade subjetiva que sustenta a sobrevivência do pensado mesmo “errado”, permitindo a permanência do “belo” em harmonia com o “erro”. A dimensão do “belo”, fruto do “erro”, deriva justamente da aventura de risco à qual o pensamento “apaixonado” se entrega. No projeto do pensador, o estado de paixão não se confunde com devaneios da emoção nem com a conturbação dos sentidos. Sua substância e consistência dizem respeito ao profundo grau de envolvimento do pensador com o pensar. Digamos que o conceitualista se entrega à vida na razão direta em que o pensador se doa à existência.

Acompanhar as proposições reflexivas de Benjamin significa seguir os rastros de uma obstinada ambição intelectual de alguém que, a exemplo do que Kant estabelecera em relação a Aristóteles, procurou realizar quanto a Kant, Hegel, Schopenhauer, Marx e Nietzsche. Benjamin parece tomado de um olhar espantado, ante a necessidade de marcar seu próprio lugar, ciente, porém, do tanto a fazer a fim de assegurar passo adiante. Benjamin, num primeiro momento, se debruça sobre a tradição da arte germânica. Daí resultam duas densas obras tematizadoras da “germanidade”, tanto sobre o Barroco quanto a respeito do Romantismo, já mencionadas no tópico anterior, para, em seguida, lançar os olhares sobre Baudelaire, Proust, afora as novecentas páginas que compunham o “lendário projeto” – como o qualifica Jameson (1997:76) – de

Passagenwerk ou *Paris – capital do século XIX*. Em parceria com essas incursões crítico-reflexivas, o que motivou profundamente o pensamento benjaminiano foi a modernidade como “questão”, a partir do trinômio arte, filosofia e política. Sua preocupação, diferentemente dos demais frankfurtianos, não residia no apego ao que apenas contemporaneamente se manifestava. Benjamin não recorta o tempo, desliza sobre o curso da história, deslocando-se em movimentos descontínuos para, nessa “mobilidade”, encontrar o “fluxo contínuo” da arte como processo estético e da política como construção do real, tentando, com isso, perceber em que nível o processo estético pode intervir na constituição do real, sem no entanto atribuir à arte a finalidade político-social que lhe fixara Platão. Escapar da armadilha do reducionismo foi um dos desafios assumidos por Benjamin, assim como Aristóteles o fizera em relação ao seu mestre, Platão. O volume de sua obra é o testemunho desse enfrentamento.

Ainda encaminhando a reflexão de quem procura reconhecer os passos do pensador, outro ângulo de abordagem se pode formular com base no perfil da escrita de Walter Benjamin. O afã com que Benjamin se lança à produção de uma escrita volumosa e diversificada parece trazer em si a intuição de um fim precoce, o que efetivamente ocorreria aos quarenta e oito anos. Assim, Benjamin volta seu olhar para Hegel e redefine o sentido de “alegoria”, ao mesmo tempo em que formula o pensar sobre a “ruína”. Menos ainda, ignora Kant, ao recuperar o sentido de “experiência”. Da retomada dessas formulações, Benjamin, ao redefini-las, promove o salto para a reflexão a respeito da arte entre a “aura” e a “ruína”, tema ainda a ser tratado em outro tópico.

A avaliação atinente ao perfil de “pensador” que, em oposição aos demais “conceitualistas” frankfurtianos, atribuo a Walter Benjamin, quer destacar a desafiadora missão imposta por Benjamin a si mesmo, ao decidir enfrentar questões em campos nos quais longa e qualificada linhagem de pensadores firmou sofisticadíssimas reflexões. O mérito do pensador consiste exatamente no supremo esforço de inteligência no sentido de acrescentar novos vislumbres, demonstrando a capacidade de semear onde a fertilidade da terra parece esgotada. É exatamente nesse ponto que Benjamin constrói o olhar fundante, ao debruçar-se sobre o novo. Para tanto, ele teve de submeter-se a dupla empreitada: 1. como conceitualista: assumiu o encargo de “ler” plena e corretamente textos e subtítulos fixados e indiciados por talentosos predecessores; 2. como pensador: enredou-se na trama semiótica suscitada pela aparição de recentes modalidades de linguagem (fotografia e cinema), sem excluir as mais próximas transformações estéticas provindas das van-

guardas e, com atenção especial, para o surrealismo.

Não apenas no amplo campo da arte, entretanto, concentrou-se o olhar de Benjamin. A voracidade de seu ímpeto o conduz a tramas ainda mais complexas e difusas, agregando ramificações outras, relativas à política, à violência, aos conflitos epocais que envolviam a tradição e a vanguarda, bem como as armadilhas e os desdobramentos provenientes do fascismo e do nazismo a contaminarem o curso transformador da arte. É este emaranhado de tensões que o obriga a pensar o processo histórico. Por fim, o patamar último (pelo menos, o que foi alcançado antes da fatal interrupção): as contraditórias conexões entre arte, técnica e democracia. Essa gama de tematizações é vulcanicamente revirada e retorcida por um “eu torturado” a seguir celeremente uma estrada repleta de obstáculos tanto históricos e cotidianos quanto existenciais e emocionais.

Nesse ponto da reflexão, bem cabe recuperar a imagem de *ego torturado* com a qual, em tópico anterior, foi delineada a identidade de Walter Benjamin. O perfil desse *ego torturado* que se revira e retorce-se tem raízes na própria condição de “pensador” cuja essência consiste na vivência contínua da reflexão. Etimologicamente “reflexão” não significa outra coisa senão a “dobra” do pensamento sobre o vivido e o percebido, razão pela qual o pensar implica sempre uma dimensão subjetiva, independentemente do que o ser pensante eleja como “objeto”. Esta substância de caráter subjetivo da qual se nutre o estado de mentação é a linha divisória entre o “pensador” e o “conceitualista”. Daí que se faz mais nítida a diferença entre Benjamin e os demais (Adorno, Horkheimer e Marcuse). Estes trilham a rota de outro perfil: o *ego contrariado*. Enquanto Benjamin escapa por sendas e dobras típicas de uma subjetividade que, a cada movimento reflexivo, se defronta com aporias sistêmicas das quais se tenta desfazer – o que realimenta o *ego torturado* –, a tríade conceitualista, centrada no *ego contrariado*, formula ideários críticos cujo teor objetiva a reversibilidade do real. Adorno, quando esquadrinha a “Indústria Cultural”, pelo viés teórico de uma *dialética negativa*, está empenhado em apontar o processo degenerativo da cultura ocidental, na crença de que, pela combatividade, será possível reinstaurar o paradigma outrora vigente.

Algo de nostálgico, associado à noção de “pureza do mundo”, parece situar-se na raiz do pensamento de Adorno. Tal pressuposto, porém, não se restringe a ele. Faz-se identificável também nos fundamentos da teoria crítica formulados por Horkheimer. É nessa perspectiva que se compreende a formulação de Adorno e Horkheimer na direção de uma *práxis da reversibilidade*,

ou seja, o projeto de, pela ação política orientada pelos fundamentos da teoria crítica, obter a “reversão” da realidade vigente em favor de uma que já teria sido plena. Por sua vez, Marcuse, ao mapear a perversão do capitalismo, à luz da revisitada matriz psicanalítica freudiana, tem em mira a desconstrução de uma ordem vigente, em favor da conversão do mundo em outra modelagem. Os três, portanto, se sentem *contrariados* em suas perspectivas histórico-existenciais e, como conseqüência, “conceituam”, propõem projetos de natureza reativa. Enquanto Adorno e Horkheimer são movidos pela impulsividade produtiva de uma *praxis da reversibilidade*, Marcuse, pela diferença de seu recorte teórico em consonância com sua aspiração estratégica, enreda-se na construção de uma *práxis da conversibilidade*. Foram engenhosos e intelectualmente vigorosos. Todavia, o engenho e o vigor não suplantaram as forças da História. Estas fincaram raízes profundas e vingaram ferozmente. Tanto a *praxis da reversibilidade* de Adorno e Horkheimer quanto a *praxis da conversibilidade* de Marcuse não contabilizaram o furor sedutor de um corpo societário sob a predominância do *pragmatismo hedonístico-consumista*, cujo poder de irradiação contaminaria mais que qualquer estratégia centrada na crença de aumento de massa crítica, aspecto a ser tratado no tópico final. Em síntese, Adorno e Horkheimer, tocados por um certo sentimento nostálgico, envolvem-se com o presente, mirando o passado. Marcuse, instigado pela crença na utopia revolucionária, fixa-se no presente, visando o futuro já prefigurado pelo vislumbre de uma sociedade socialista.

Benjamin acompanhou-os no mesmo propósito de, pela força de um projeto intelectual, promover a transformação do real, contudo escolheu rotas distintas, acertando e errando. Seu foco prioritário é também, a exemplo dos demais, o presente. Todavia, como *ego torturado*, ele não elege o futuro e, menos ainda, o passado. Sua angústia diz respeito ao *drama da ultrapassagem*, ciente de que algo de gravemente instalado na realidade presente exige o desafio da superação. É hora, pois, de entrarmos no ideário teórico com que Benjamin construiu o olhar traduzido em obra. Sua questão central é a arte como transformação e sobrevivência.

Benjamin: a arte como a questão

O que efetivamente se mostra um incômodo para Benjamin, a ponto de, apesar de sua interação com os demais frankfurtianos, enveredar por caminhos próprios? Um dado inicial – e, de certo modo, já prefigurado – se refere ao

perfil subjetivo. Benjamin, mais que outros, sentiu o impacto das mutações no curso histórico, tanto em relação à vida promissora quanto a respeito de tudo que a podia ameaçar. Trata-se de uma ambivalência de essência dramática. Somente um *ego torturado* a ela poder-se-ia entregar. Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*, ao refletir sobre o gênero dramático, a certa altura sentencia: “O *phatos* quer, o problema pergunta” (Staiger, 1972:139). O que Benjamin propõe, com a construção de sua obra, é o enfrentamento de uma tensão, a exemplo do que Staiger reconhece como fundamento do drama (a “tensão”). É o próprio Staiger que, no desdobramento da afirmação citada, complementa: “Querer e questionar residem igualmente numa existência futura, que a depender da índole e da densidade, decide-se por um ou outro caminho” (ib.:139).

O pensamento benjaminiano se movimenta justamente nessa oscilação pendular entre o “querer” e o “questionar”. Como objeto dessa tensão histórica que, a rigor, não é outra senão o percurso da modernidade, é a arte o campo mais propício e completo para a tentativa de apreender, na radicalidade, o sentido de um cenário mundial em convulsão. É a arte, pois, que oferece ao pensar de Benjamin o centro do problema, a partir do fato de nela estar, com plena evidência, o embate entre “tradição” e “vanguarda”, reconhecendo existir, ao redor do problema, a contaminação dos processos políticos cuja substância tanto incluía a matriz da latinidade – o fascismo, iniciado na Itália de Mussolini e, em seguida, na Espanha de Franco – quanto a matriz da germanidade – o nazismo, gestado nas raízes germânicas e cívico de ambições hegemônicas. O reconhecimento desse quadro dual está refletido no campo artístico observado por Benjamin e materializado nos seus escritos que tanto integram a tradição germânica (drama barroco e a estética romântica) quanto explicitam seu interesse nas vanguardas latinas. Daí deriva seu olhar a extrair, do viçoso e inovador Baudelaire e, em seguida, da provocadora escrita de Proust, a percepção das mutações. Num passo adiante, Benjamin entrega o esforço analítico na direção da escrita provocadora e enigmática de um Kafka que tanto lhe sinaliza pontuações estéticas inovadoras quanto lhe aguça a percepção política. Também não é por acaso que Benjamin seleciona Baudelaire e Proust. Ambos são marcados pela mesma tensão: cada qual em seu tempo. Baudelaire, Proust e Kafka representam para Benjamin um jogo de espelhos. Benjamin mira neles, mirando-se.

No âmbito das linguagens, Benjamin não procede diferentemente. Fixa-se primeiro no registro da tradição literária. Em seguida, envolve-se com

as expressões de vanguarda que se traduzem na fotografia e no cinema, cruzando-as com a milenar tradição da pintura e do teatro. Para a consecução de seu projeto, Benjamin lista vasto elenco de caráter nocional, com base na tensão entre símbolo e alegoria, sob a mediação dos conceitos de “aura” e de “ruína”. Contornando o “quadrado conceitual”, Benjamin revisita as implicações culturais atinentes aos significados relativos a dois campos de força: 1. a *tradição*: “memória” (*Gedächtnis*), “recordação” (*Erinnerung*), “rememoração” (*Eingedenken*) e “lembrança” (*Andenken*); 2. a *vanguarda*: “vivência” (*Erlebnis*) e “experiência” (*Erfahrung*). No contraponto desses dois campos, situa-se a ambivalência a envolver a questão da “origem” (*Ursprung*), já que “origem” em si não tem marca semântica definida quanto a espaço e tempo. A origem tanto pode reportar aos primórdios quanto ao emergente. Pois é nessa ambivalência, que, ao olhar de Benjamin, a questão da arte fica exposta: a) o desafio de um novo estágio da modernidade, tão auspicioso pelas conquistas e tão amedrontador pela potência de destruição; b) o peso da tradição com o poder de asfixiar a pulsão emergente do novo. Como a arte pode promover a travessia sem que seja afetada pela corrosão? A violência paira sobre o novo tempo e, com ela, também as violações subjetivas. Benjamin, em parte, crê na redenção pela arte. Como contrapartida, assiste à expansão do furor destrutivo.

Inexistem fontes que autentiquem a proposição aqui pretendida, entretanto não será imperfeito deduzir que uma das chaves para a abertura de questionamento possa ter sido o pequeno, mas emblemático romance *Morte em Veneza*, publicado por Thomas Mann, em 1912. Como é sabido, é nessa narrativa que Mann codifica a metáfora concreta da convivência conflitiva da arte entre o belo e a corrosão. Nela parece estar consignado o olhar antecipatório da apropriação da arte pelas forças destrutivas. No romance de Mann, a personagem do escritor Gustav von Aschenbach vive a experiência absoluta de uma vivência melancólica, ao dar-se conta do contraste entre a beleza da arte e a degeneração física de seu corpo a sinalizar a morte que se avizinha. Procurando contornar o desespero, Gustav resolve buscar alento na paradisíaca Veneza. Lá, outra derivação conflitiva se dá: a descoberta do adolescente Tadzio em cuja silhueta encontra a beleza em estado puro, em meio à cidade infestada pela cólera. Desse novo embate, instala-se em Gustav a insuportável angústia em imaginar que aquele jovem pudesse vir a contrair a doença. A sensação da morte da beleza o faz empenhar-se na rápida saída da família, porém isto representa também a perda do convívio com o vislumbre da beleza, em nome de preservá-la. Obviamente, o romance demandaria outras observações. Aqui,

porém, sua menção tem o intuito de ilustrar o drama de Benjamin, igualmente atado à missão de encontrar solução para a sobrevivência da arte, ante a invasão destrutiva do fascismo e do nazismo. Não seria um problema aprofundar a retórica salvacionista da arte se contaminações aporéticas à questão não se apresentassem. Todavia, elas existiam e estavam em curso.

O primeiro dilema benjaminiano se resume em como defender as formas inaugurais da arte se o fascismo também as contempla? Afinal, era conhecida a simpatia entre a estética do futurismo e a lógica política do fascismo. Por outro lado, como enaltecer as formas da arte tradicionalizada se a elas o nazismo prestava homenagem (lembremo-nos do documentário *Arquitetura da destruição*)? A propósito desse entrave, é lúcida e concisa a observação de Alexander García Düttmann, em “Tradição e destruição: a política da linguagem de Walter Benjamin”, ensaio que integra o livro organizado por Andrew Benjamin e Peter Osborne, *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*: “O fascismo, tal como Benjamin parece entendê-lo, marca o *esquecimento* da tradição, ao passo que revolução é a *memória* da tradição” (Düttmann, 1997:61). Percebe-se, pois, que “esquecimento” e “memória”, “revolução” e “tradição” foram pares imbricados por lógicas excludentes que, em comum, tramam a “experiência de morte”. Em síntese, “tradição” e “vanguarda” se tornam matrizes aprisionadas pelo fascismo. O olhar à esquerda, com base nas referências epocais, também não propiciava a Benjamin a identificação de um abrigo confiável. À frente dessa corrente, encontrava-se o stalinismo. Nele, Benjamin igualmente detectava um perigo à autonomia da arte. O suicídio de Maiakóvski, em 1930, bem o ilustrou. Exatamente 10 anos após, Benjamin encontrar-se-ia em igual situação-limite. Nela, Benjamin, como Maiakóvski, decidia pela gravidade de um gesto sem retorno. Para melhor clareza, a respeito do desconforto vivido por Benjamin quanto à retórica que, à época, dominava certa corrente de esquerda, reproduz-se aqui seu próprio testemunho, presente num trecho da escrita de “O Surrealismo”, texto finalizado em 1929, porém apenas publicado em 1962:

O socialista enxerga aquele “futuro mais belo para nossos filhos e netos” num mundo em que todos agem “como se fossem anjos”, em que todos têm posses “como se fossem ricos” e todos vivem “como se fossem livres”. Nem vestígio, entretanto, de anjos, riqueza ou liberdade. Tudo são imagens. E o tesouro imagístico desses poetas de clubes social-democráticos? Seus *gradus ad par-*

nassum? O otimismo (Benjamin, 1980:84).

No subtexto da reflexão a respeito das contradições que rondam a arte, quase transformada em refém no duelo entre “tradição” e “vanguarda”, Benjamin pontua a questão da temporalidade, tão recorrente na filosofia quanto permanentemente na arte. Enfim, o que significam passado e presente, ante uma realidade convulsionada, cenário que se apresentava exposto ao olhar de Benjamin? A resposta, em forma de realimentação do impasse, Benjamin a deixa consignada num escrito cuja data coincide com o ano de sua morte (1940): “Sobre o conceito da história”. Nele, o presente se mostra como a fluidez inapreensível e, como tal, desenraizado: “(...) irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (Benjamin, 1985:224). Em parágrafo adiante, Benjamin declara a respeito do passado:

“O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (1985:224).

O olhar depositado sobre os dois tempos parecia antecipar o impulso de um ato definitivo que, pouco depois, seria consumado (o suicídio), dada a percepção da irremediabilidade das coisas. Benjamin terá intuído que, para a sua vida, não haveria mais horizonte nem quanto a tempo (presente ou futuro), nem quanto a espaço (ali ou acolá). É bem verdade que versões outras (suicídio ou assassinato) existem a respeito da morte de Benjamin. Todavia, em seus escritos, encontra-se algo capaz de fornecer alguma pista. Refiro-me a uma passagem de *Imagens do pensamento*, ao tratar, em escrita-mosaico, do “caráter destrutivo” (1931): “O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não compensa” (Benjamin, 1986:188). Na lógica aqui proposta, é como se lêssemos outro texto que assim se afirmaria: “Meu caráter construtivo vive do sentimento de que a vida vale se for para ser vivida. Em não sendo, então o suicídio vale a pena”. É, pelo menos, uma possibilidade extraída de sua própria escrita.

Afora as implicações de ordem política – situadas na órbita da arte – que se apresentam à consciência de Benjamin, há (e não menos importantes) as questões internas, relativas à constituição da obra de arte como tal. Nesse

particular, igualmente fica posto o embate entre “tradição” e “vanguarda”. No culto à tradição, Benjamin reconhecia o perigo da inibição da inventividade, somando-se ao fantasma da “ruína”; na atmosfera febricitante da vanguarda, ele receava a invasão de um certo entusiasmo de perfil oportunista, embora mantivesse, com a vertente fundadora do novo, vinculação mais profunda. Bem ou mal, haveria de ser por meio dela o caminho da transformação. Não se pode perder de vista que o presente é, para Benjamin, o foco de seu investimento crítico-analítico. À mesma época, entre 1935 e 1936, Heidegger e Benjamin elegiam, em direções diferentes, o mesmo objeto de reflexão: a arte. Enquanto Benjamin escrevia *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade*, Heidegger elaborava *A origem da obra de arte*. Em ambos, o problema da temporalidade se apresentava como desafio maior. Igualmente, para ambos, o vetor da temporalidade impunha o esforço de elucidação quanto às relações entre arte, tempo e verdade. São dois olhares que partem de condições políticas opostas. Benjamin se vê *sitiado*, habitante na margem dos perseguidos. Pensa a sobrevivência da arte e a sobrevivência de si mesmo; Heidegger, em 1933, alçado por mérito à condição de reitor da Universidade de Freiburg, se vê *situado* numa estrutura de poder recém-instalada (Hitler é nomeado chanceler da Alemanha). Heidegger crê que a investidura do cargo lhe permitiria, a exemplo do que declara em seu discurso de posse (“A auto-afirmação da Universidade alemã”), erguer um modelo de excelência acadêmica, em sintonia com as aspirações da sociedade alemã. Como é próprio do pensador, também Heidegger erra na avaliação, percepção da qual se dá conta adiante, destituindo-se das funções para recolher-se ao abrigo da Floresta Negra, entregando-se à continuação da densidade de uma obra cujo vigor se afirma por sua perenidade. Enfim, Benjamin e Heidegger traduzem duas vertentes, em quase tudo, opostas mas irmanadas na obsessão pelo pensar o mundo como acontecimento no qual a vida se manifesta e cumpre a destinação, seja pela auspiciosa vereda que, pela criação e pela inventividade, a engrandece, seja pela sinistra estrada que, pela barbárie e pelo “esquecimento de si”, a apequena.

Na diferença dos dois olhares, pode-se, sob o risco inevitável da síntese imperfeita, afirmar que o recorte reflexivo empreendido por Benjamin se dirige à concretude do mundo enquanto Heidegger refunda para a arte o cenário da abstração como se estivesse a protegê-la de contaminações iminentes. O olhar de Benjamin é tragado pela força das contingências, tratando da arte na dimensão de sua imanência. O olhar de Heidegger se desvia para os fundamentos capazes de assegurar à arte o curso da transcendência.

A propósito das relações (associativas e contrastivas) entre Benjamin e Heidegger, é indispensável mencionar-se o ensaio de Andrew Benjamin – “Tempo e tarefa: Benjamin e Heidegger mostram o presente” – que integra o livro já citado *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Como ilustração, cabe destacar uma passagem na qual Andrew assinala a ponte entre os dois pensadores:

Uma vez que o presente é pensado na obra de Benjamin e de Heidegger, envolver-se com o pensamento deles é por si só refletir sobre o presente, e por conseqüência, avançar rumo a uma consideração da ontologia do presente mediante sua preservação como o local em que tais movimentos se sustentam. A identificação do presente determina a natureza da tarefa filosófica. Reciprocamente, é claro, a natureza da tarefa filosófica sofrerá uma influência determinante da concepção do presente. Uma não pode ser pensada sem a outra (Andrew Benjamin, 1997: 226).

O segundo impasse se apresenta na relação arte/sociedade. Benjamin, diferentemente de seus parceiros, tenta, na expansão criativa dos sistemas comunicacionais, sintonizados com os apelos ditados pelo dado novo e, como tal, ainda um “corpo estranho” – a sociedade de massa –, encontrar o equilíbrio possível para equacionar criticamente os problemas decorrentes dessa recente realidade societária. Assim, “massa”, “técnica”, “arte” e “democracia” se tornam uma segunda construção quadrangular a merecer especial atenção. À análise da complexidade que agrega os componentes do quadrado temático, Benjamin entrega o investimento de um pensar cuja margem de risco se faz inevitável. O risco tornar-se-ia ainda maior com a morte precoce do pensador, impedindo-o de, tempos após, retomar, rever e redefinir possíveis angulações críticas à luz das mudanças decorrentes do desfecho do segundo conflito mundial.

Aos seus contemporâneos, a vida concedeu a oportunidade. Adorno, Horkheimer, Marcuse, Fromm, Habermas e, em outra ponta, Heidegger tiveram a possibilidade de realinhamentos, caso os julgassem necessários. A Benjamin, faltou. Justamente o pensador que selecionou temas mais sujeitos a mutações é aquele de quem foi roubada a aventura do repensar. É como se estivesse em curso a construção de uma trama na qual se firma uma alian-

ça de poder destrutivo entre a “traição do destino” e a condição trágica do “eu torturado”. As duas mantiveram Benjamin atado à Europa. Tivesse ele migrado para os E.U.A, a exemplo de seus amigos, conheceríamos hoje que desdobramentos reflexivos adviriam da análise acerca da nova conjuntura. Aí reside lamentável curiosidade intelectual que a trama histórica, somada ao drama existencial, transforma em frustração, ao reter, para si, como segredo eterno, o que, como potência de vigor intelectual, Benjamin, a seus sucessores, belamente deixaria como desdobramento de pensar revisitado, à luz das conseqüências históricas.

A análise de Benjamin a respeito das relações entre a arte e a emergência das variadas inovações se confronta, de imediato, com a binaridade do processo civilizatório: a cultura (impulso determinado pelo “caráter construtivo”) e a barbárie (investimento articulado pelo “caráter destrutivo”). A complexidade deriva exatamente da ambigüidade na qual as duas faces da História se movem. Como se perceber a clareza da manifestação de uma e de outra? A massa, por exemplo, estaria disposta a caminhar socialmente para a redenção da cultura? Benjamin se deslumbra com a capacidade mobilizadora do cinema. Encanta-se com a possibilidade de a fotografia prestar-se a ilimitadas reproduções, ampliações e reduções. Inebria-se com o deslocamento do filme como objeto virtual, capaz de, simultaneamente, ser visto por milhares em diferentes lugares. Sim, Benjamin aceita o pacto de dissolução da “aura”, em favor da “reprodutibilidade” técnica da obra, derretendo a sólida e congelada tradição clássica. A arte estaria disponível para a fruição das massas. A história revelaria um certo olhar ingênuo de Benjamin, talvez fundado na recusa absoluta à ameaça da fatalidade que o contexto histórico sinalizava. É preciso lembrar que Benjamin é um *ego torturado*. Como tal, ele reage contra os efeitos da imobilidade oriunda da melancolia e da depressão. O que menos o *ego torturado* admite é a entrega de si a um desses dois estados que, em comum, têm o traço psicológico da recusa à realidade constituída. O *ego torturado* também recusa. Todavia, o sentimento vem acompanhado de uma “ação”, uma estratégia – vitoriosa ou derrotada, mas a ação. Já, no estado de melancolia e de depressão, o elo se dá pela imobilidade na qual a melancolia se torna nostalgia e a depressão se converte em processo de morte. Para tanto, Benjamin aposta na eficácia da ação política contra a indiferença da “crítica liberal” como afirmação de um princípio de adequação do *ego torturado* à realidade posta. No tocante à visão de Benjamin em relação ao comportamento da “crítica liberal”, Fredric Jameson bem a aborda no capítulo conclusivo de

O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico.

Impulsionado pela crença de que arte e política deveriam estar unidas, para, dessa união, resultar a emancipação das massas, Benjamin não contabiliza, ao reconhecer, na perda aurática da arte, um dado de negatividade. Afinal de contas, antes da arte, o mundo perdera a aura. O conflito mundial de 1914 deixara os sinais de um rasgo definitivo. O acontecimento provara que, a partir daí, a totalidade do mundo poderia envolver-se em estratégias destrutivas. As massas também delas fazem parte. O segundo conflito mundial de 1939, que Benjamin apenas o conheceu no limiar, demonstrou ainda um degrau acima na escalada do horror. Ao poder destrutivo, somar-se-ia a face da crueldade genocida do nazismo, estampada na mais absoluta insensibilidade e na mais radical insensatez. Contudo, a história, que Benjamin também não conheceu, reservaria um terceiro degrau com o qual se oficializaria o epílogo climático: as explosões atômicas em Hiroshima e Nagasaki, respectivamente em 6 e 9 de agosto de 1945. É difícil saber distinguir entre o horror do Holocausto e o terror das explosões. Para o primeiro, há total e justificado consenso de repúdio; para o segundo, até os tempos atuais, apresentam-se “justificativas lógicas”. Ironia à parte, Adorno, Horkheimer e Marcuse, afora outros, escaparam do primeiro para viverem no país que produziu o segundo e nele permaneceram, mesmo após a barbárie. Estranho enredo. Benjamin não mais existia para escolha alguma. Conseqüentemente, também não assistiu ao regozijo das massas que, nas ruas norte-americanas, comemoravam o “grande feito”.

Na explosão, sob a forma de imenso e tenebroso cogumelo, Benjamin perceberia que a técnica a serviço da arte para a fruição das massas acabava de converter-se em tecnologia a serviço do capital, para usufruto da expansão do poder. Se vivo estivesse, talvez Benjamin reiniciasse a revisão crítica de tudo antes escrito a respeito das relações entre “massas”, “arte”, “técnica” e “política”. Após 1945, Benjamin, no desdobramento de um *ego torturado*, é possível que voltasse os olhos para um dos pressupostos kantianos: o belo está na obra, mas depende de quem a contempla para que ele se revele. O contemplador não é modificado pela obra, sem que ele, para ela, se prepare. A obra de arte, em si, não tem tal poder. Nem deve tê-lo para benefício dela. Por outro lado, a presente observação não se deve confundir com insinuações acerca da possível fragilidade do pensamento benjaminiano. Essa não é a questão. Benjamin tem diante de si um contexto histórico, cultural e político ao qual procura dar respostas afirmativas.

Era natural que Benjamin se encantasse com o cinema quando esta nova

estética, por exemplo, lhe oferecia, em 1927, *O cão andaluz*, de Luiz Buñuel. Benjamin experimenta o impacto subjetivo do que representa a estética surrealista em movimento enquanto imagina milhares de outros espectadores envolvidos nessa mesma sintonia. É aí que seu sonho esbarra com a implacabilidade de um real desnudado. Ele projeta o vigor do filme, associado à força da técnica, sem se dar conta das reais expectativas de um público majoritário que, na verdade, almeja outras escolhas. Mesmo nesse aspecto, Benjamin não dispõe de outras alternativas. A realidade lhe evidencia dois atalhos: aposta na democracia ou rendição ante o totalitarismo. Obviamente, apenas lhe resta a primeira. Ele é obrigado a acreditar na prática da democracia, a despeito de todas as imperfeições, a começar pelo problemático critério ditado pela lógica quantitativa, expressa pela vontade da maioria, sob pena de nenhum outro caminho se apresentar. Desse entrave de contornos dramáticos, decorre sua avaliação estética, política, cultural e existencial. Numa paisagem repleta de temores, Benjamin desloca o olhar, talvez inspirado por Baudelaire, para aquilo que, no cenário da modernidade, se declarava fulgurante, próspero e edificante. Havia nele a crença de que o impulso criativo supera a corrosão do mal. Como admitir que a maioria não possa desejar para si o melhor? O problema é que os recortes da vontade são diferentes. Motivações, ambições e expectativas habitam territorialidades subjetivas que se mutabilizam em distintos projetos, redundando em diversificados modos de ser e de agir. É um quadro cujo perfil, *a priori*, não pode ser pintado. Os marxistas ortodoxos não perceberam a capacidade deslizante do corpo societário. Enfim, Benjamin pensou até onde a “corda” de seu tempo podia ser esticada. A morte o poupou de ver a corda arrebentar-se. A hipermodernidade se estava instalando.

As reflexões de Benjamin sob olhar da hipermodernidade

Para este tópico final, reserva-se o que consta na segunda parte do título do presente estudo: *o olhar da hipermodernidade* confrontado com as teses sustentadas por Walter Benjamin. Em outros termos, significa analisar como mudanças culturais, comportamentais e gnosiológicas impuseram diferente rumo civilizatório, em conflito com as expectativas traçadas pelo pensamento benjaminiano.

Inicialmente, cabe um registro quanto ao emprego do termo “hipermodernidade”. Ele figura em minhas reflexões um pouco antes de Gilles Lipovetsky publicar, em 2004, tanto na França quanto no Brasil, o livro *Os tempos*

hipermodernos. A conceituação que propus remete primeiramente à escrita do ensaio “Do *flâneur* ao *voyeur*: a crise da(s) modernidade(s)”, ao longo de 1999, para publicação na Revista Tempo Brasileiro, (abril-junho de 2000, n. 141). Para efeito de melhor compreensão, reproduzo duas passagens nas quais se fixam alguns aspectos tipificadores da “hipermodernidade”, cujo teor não se confunde com o uso que do termo, em épocas anteriores, primeiramente o fizeram Daniel Bell e Alain Touraine:

(...), fazemo-nos protagonistas de uma época marcada pela intensificação da ‘diluição’ e do ‘estilhaçamento’ de que, a título de ilustração, a linguagem do ‘videoclip’ é um exemplo, assim como outro o é no tocante aos progressivos recursos tecnológicos destinados à virtualização da realidade.

Enfim, a vivência do clímax das fraturas históricas, políticas e existenciais com que se faz visível a contemporaneidade parece projetar-nos num cenário de crise do que sugerimos chamar de hipermodernidade cuja característica macrossistêmica consistiria na exacerbação do ‘espólio da razão’ /.../ (Lucchesi, 2000:42).

Adiante, em texto de nota, complementava a proposição do conceito:

[A hipermodernidade] põe em relevo o ‘excesso’ e a exacerbação de tudo aquilo que foi potencializado no limiar deste século [XX] e cujas primeiras manifestações reportam aos idos do século XV [fundação da modernidade]. Estaria, no âmago da ‘hipermodernidade’, a vivência da ‘agonia pela saturação’, produtora também de um ‘prazer desesperado’. Entre, portanto, a sensação de ‘esgotamento’ e a de ‘gozo aflitivo’, situa-se uma construção em abismo na qual, tanto se procura espacializar o tempo, quanto se almeja temporalizar o espaço, de modo a tudo ficar subordinado ao regime da velocidade e da mutação cujo desfecho parece redundar na ‘pulverização’ da subjetividade. (ib.:55)

No diferente enquadramento histórico que deriva de uma nova correlação de forças no cenário mundial do segundo pós-guerra, algo de imensamente transformador se instala: a transição da *época da técnica* para a *era da tecnologia*.

Nessa distinta paisagem, Benjamin fatalmente seria obrigado a perceber a rede de implicações e de complexidades que a palavra-conceito (“técnica”) à qual tanto Benjamin prestara reverência passaria a representar, quando de sua conversão em “tecnologia”. A alteração vocabular, com a devida correspondência na construção do real, provavelmente conduziria o pensamento de Benjamin a posições diametralmente opostas àquelas por ele assumidas. A simples observação da realidade cotidiana encarregar-se-ia de operar a mudança de percepção e de avaliação.

O que de radical ocorre na substituição da técnica pela tecnologia é o fato de a técnica possibilitar um modo de fazer o objeto enquanto a tecnologia determina o modo de produção do saber. No primeiro caso, a técnica se põe a serviço da criação; no segundo, a tecnologia demanda apropriação. Assim, quando a técnica incorpora o *logos* (“logia”), significa que o saber perde a “autonomia subjetiva”, em favor da afirmação de uma construção sistêmica centrada na mediação e no controle. Num certo sentido, a apropriação da arte pela tecnologia reinserere a ameaça de uma camuflada modelagem de inspiração fascista. Nesta conjuntura, *fascismo* pode travestir-se em *fascínio*. O processo é desencadeado a partir da relação perigosa entre tecnologia e linguagem. Em outros termos, vale dizer que, quando a linguagem manifesta demandar crescente suporte tecnológico, se instala a ameaça progressiva da *desautonomização da linguagem*. Sob esse prisma, desmonta-se a aposta inicial de Benjamin quanto à expectativa de a técnica democratizar a arte, ou seja, a *desaturização da obra* não promoveu o encontro desejado entre a arte e as massas. Igualmente desmorona o restante da cadeia, i.e., a crença de que a técnica, ao democratizar a arte pelo efeito da reprodutibilidade, produziria o processo de qualificação das massas, redundando no efeito contrário, a saber: o processo de banalização da arte e da política que culmina com a *desreferencialização qualitativa* na arte e na democracia.

Por outro lado, a questão não se dissolve no ingênuo brado contra a técnica, menos ainda se resolve com a satanização, seja direcionada à técnica, seja dirigida à tecnologia. É Heidegger, no ensaio “*A questão da técnica*”, em conferência primeiramente apresentada em 1953, quem alerta para o equívoco:

A vigência da técnica ameaça o desencobrimento e o ameaça com a possibilidade de todo des-encobrir desaparecer na dis-posição e tudo apresentar apenas no des-encobrimento da dis-ponibilidade. Nenhuma ação humana jamais poderá fazer frente a esse perigo. Mas a consideração do sentido próprio do homem pode pensar

que toda força salvadora deve ser de essência superior mas, ao mesmo tempo, aparentada com o que está ameaçado e em perigo (Heidegger, 2002:36).

É certo que, diferentemente da expectativa benjaminiana, a sofisticação da técnica foi posta a serviço da multiplicação de subprodutos de fácil assimilação e alta rotatividade. Igualmente correta está a constatação de que o processo de expansão cultural gerou a serialização industrial e consumo imediato, passando a ditar parâmetros estéticos e comportamentais, ambos sob o regime de massificação. No âmbito da estratégia política, semelhante fenômeno tem ocorrido, ou seja, a serialização do “produto” político, com base na exploração de estratégias de *marketing* e publicidade, transformando figuras da política em ícones do *pop star*. Todavia, o fundamento real e responsável pela implantação de um modelo degenerativo, em escala planetária, tem a ver com a ausência da “*essência superior*” à qual se refere Heidegger.

É necessário compreender-se que o processo a conduzir os passos do atual estágio do capitalismo se encontra habitado por uma espécie de “essência inferior” calcada no princípio da *lógica quantificadora*, parceira inseparável da espiral do lucro que, por sua vez, alimenta e reforça a demanda de crescentes segmentos populacionais, subordinada ao ditame de outra “essência inferior” cujo modelo, já em tópico anterior, classificamos de *pragmatismo hedonístico-consumista*. É sob o império desse paradigma cuja prefiguração desponta na II Revolução Industrial que, de maneira irreversível, passa a ditar uma dinâmica construção inspirada no pragmatismo. É sabido que o pragmatismo encontra suporte no ideário alimentado pela *razão instrumental*. Esta, por sua vez, elege como princípio prioritário a produção orientada pela eficácia funcional posta a serviço da estimulação do consumo. O que une o investimento na produção à demanda de consumo é exatamente o desvirtuamento do que, na Antigüidade, é definido como hedonismo. No contexto da hipermodernidade, o culto ao prazer deriva justamente da falta daquilo que na história antiga representava, a exemplo dos ensinamentos de Epicuro, seu suporte maior: o conhecimento. A vivência profunda do prazer exigia requintada preparação centrada no aprimoramento pela aquisição do saber. Uma vez suprimida essa condição, o que resta é o rasteiro fascínio pelo objeto em si. Cabe, a propósito, lembrar que etimologicamente a palavra grega “*pragma*” significava “objeto”. Como o que move a relação com o “objeto” é da ordem do encantamento banal, a resultante próxima se traduz em desencantamento, sob a vivência da frustração,

da incompletude, o que realimenta a cadeia da “insaciabilidade”.

Na impulsão contínua entre prazer e frustração, instala-se o processo de excitação sensorial. Esta, por sua vez, liderada pelos meios de comunicação de massa, tanto se oferece à exposição contínua de renovados apelos para a aquisição de bens de consumo quanto se presta para a divulgação e exibição de “produtos culturais”, privilegiando, obviamente, aqueles cujo perfil tende a sensibilizar o maior contingente de consumidores. É nessa espiral descontrolada que a sociedade tecnificada tende ao engessamento da subjetividade. Vale dizer, o “Éden” está reduzido ao “paraíso” do instante e o sentido do “eterno” é substituído pela volatilidade do “éter”.

É, portanto, no encontro desses dois quadros (a lógica quantificadora e o paradigma do *pragmatismo hedonístico-consumista*) que tanto a técnica quanto a tecnologia se revelam isentas de culpabilidade. Não são elas, em si mesmas, a deformarem, mas o *caráter destrutivo* (como qualifica Benjamin) que nelas é projetado, sob o comando dos impulsos primários, ou seja, o consumismo originado de uma degenerada “memória infantil”.

A concepção ocidental se vê imersa numa construção aporética, cuja origem se situa na própria gênese do capitalismo, sob a forma de uma contradição, o que inviabiliza a possibilidade de encontrar-se, no sistema capitalista, uma solução. Em que consiste o impasse? O modelo composto não tem como libertar as *forças produtivas*, sem a contraface das inerentes – e, por isso, inevitáveis – *forças destrutivas*. Não há como frear estas, sem inibir aquelas. Como assegurar a integralidade da livre iniciativa e, paradoxalmente, restringir a margem de lucratividade? Como deixar de oferecer o subproduto requerido pelo apelo consumista da maioria, sem afetar o princípio majoritário que rege a democracia? Ou o sentido de democracia precisa ser realinhado? Como delimitar quais devam ser os avanços do conhecimento técnico e científico que preparam a pré-história da colonização do sistema solar? E como formularem-se fronteiras éticas para a aventura que conduz ao desvendamento de toda a cadeia genética? E, se ainda assim, fronteiras forem acordadas entre as partes com poder de decisão, qual a garantia de serem cumpridas? A história da civilização atesta que acordos existem para serem desrespeitados ante a necessidade nova e o interesse de expansão do poder.

A civilização cumpre a destinação de seu impulso original: a escalada do conhecimento e a ampliação da inteligência. Será que o mundo em curso ameaça demonstrar a possibilidade de seu caminhar sem a arte como presença, sobretudo com os fundamentos com os quais atualmente ainda a con-

cebemos? Não seria esta uma pergunta cabível há apenas algumas décadas. Contudo, no cenário da hipermodernidade, a despeito do radical desconforto do que a pergunta tematiza, ela se torna assustadoramente viável e crível.

O consumo mundial prova que a *força da arte* perde, em progressão geométrica, para o *poder do entretenimento*. Ainda que a constatação seja de reconhecimento doloroso, a maturidade crítica, por outro lado, com ela não se deve chocar. Afinal de contas, é sabido que o código artístico provoca o olhar do senso comum, cobrando-lhe compromissos com a procura do sentido, a evocação de significações e, por fim, o exercício da reflexão, a partir do “jogo” de signos que a obra contém. Na contrapartida, o entretenimento se vale do código informativo, cujo direcionamento aponta para apelos sensoriais que o receptor absorve para realimentar tanto o escape da realidade quanto a excitação, em nome de “viver estados de prazer e de emoções”, não se dando conta, porém, de que a base é falsa. É, portanto, nesse quadro de referências que se criam crescentemente condições para, cada vez mais, a arte ter seu espaço diminuído e invadido pela torrente do entretenimento.

O horizonte prefigurador dessa funesta possibilidade que, como o “ovo da serpente”, pode estar em acelerada gestação, exigirá que tipo de enfrentamento? Por outra, caberá alguma estratégia de confrontação, ou um inexorável estado de consentimento, dada a falta de reatividade eficaz? Será possível pensar a cena futura na qual alguma redenção se apresente a partir de uma aliança com o sistema midiático? A probabilidade de sucesso nessa parceria não encontra, pelo menos na realidade presente, nenhuma sinalização. Dois são, de início, obstáculos: 1. o sistema midiático – compreendido como central de codificação impresso-eletrônica – tem sido absorvido por corporações do capital que, mesclando suas outras atividades industriais ao sistema midiático, subordinam o sistema ao complexo midiático – entendido este como central provedora dos sistemas de codificação, atrelando a construção de produtos midiáticos a interesses situados na lógica da quantificação; 2. os meios de comunicação existem fundamentalmente para as massas. Se estas aderem ao modelo do entretenimento, retorna o problema a seu lugar de origem. Vê-se, portanto, o desdobrar de uma situação aporética que, a seu tempo, por outras condições, Benjamin também as percebeu. De lá para cá, agravaram-se as implicações. No contexto benjaminiano, não era difícil identificar o inimigo feroz. Bastaria, pois, tentar combatê-lo. Grande parte do mundo se uniu e desfigurou a face do monstro. A questão que ora se põe consiste em saber se outro, com rosto até sedutor, não ocupou o lugar vago. Em sendo isto verdade, aumenta a dificul-

dade exatamente oriunda da difícil missão de, com clareza, identificarem-se as redes da barbarização, alimentadas pela “essência inferior”. Versos de Hölderlin, citados por Heidegger, em ensaio já mencionado, sinalizam a direção que o olhar prospectivo aqui procuro registrar: “*Onde existe o perigo, / aí também cresce aquilo que salva*”. O desafio maior permanece quanto à esfíngica referência indiciada pelo demonstrativo: que “*aquilo*” é? A que pode remeter o sentido de “aquilo” capaz de “salvar”?

A pergunta decorrente da provocação dos versos de Hölderlin abre a perspectiva desafiadora que, por razões contextuais e existenciais, prefigurados no *drama da ultrapassagem*, terá escapado ao olhar de Benjamin: a *vivência da saturação*. Sim, talvez, a trama construída pela hipermodernidade, na contramão involuntária dos ditames do próprio projeto do capitalismo, seja exatamente a de conduzir o paradigma do pragmatismo hedonístico-consumista ao ponto de esgotamento. É provável, pois, que ainda tenhamos de descer mais degraus para a retomada de alguma ascensão. A rigor, o quadro civilizatório no qual vem pontificando a hipermodernidade, com suas inflexões desconexas entre as quais se situa a contradição oriunda da disjunção radical entre sofisticação tecnológica e descentramento cultural não representa um dado efetivamente novo. O quadro não é fruto da última década, mas de um longo processo, cujo início se dá na segunda metade do século XX. Apenas há o fato de que o que antes era vagaroso agora é acelerado. A tecnologia tem alterado o andamento do tempo e o encurtamento do espaço, o que torna cada vez menos propícia a fruição dos efeitos da *experiência interior*.

Em publicação de 1987, *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*, ao tratar da “relação especular” na narrativa contemporânea, a questão já me parecia familiar, dando conta de que estávamos a caminho de um modelo marcado pela “esquizofrenia planetária”, conseqüência de profunda fratura entre “subjetividade” (dentro) e “espaço social” (fora):

A relação especular, em última análise, constitui-se num processo significativo da narrativa contemporânea, resultante de profunda crise que se abate sobre o indivíduo, em função da existência “nadificada” que lhe é imposta pela asfixiante sociedade de massa. Assim, o “espaço da escrita” deixa de ser o “lugar” produtor de sentido, para se transformar no reduto capaz de possibilitar ao “sujeito descentralizado”, vítima da “esquizofrenia planetária”, o reencontro da identidade. Uma vez que o exterior não é mais

a extensão do sujeito, a sobrevivência deste, tragicamente, se restringe à condição de “eu sitiado” /.../ (Lucchesi, 1987:139-140).

Na esteira desse recorte crítico, em 1997, em outro ensaio, chamava a atenção para o perigo de, sob o estado de fascinação, haveremos ingressado num investimento sem retorno, submetendo-nos à voracidade da expansão tecnológica que, numa de suas pontas, é deslumbrante e, noutra, é arrasadora. A face que fez Benjamin esperançoso foi a primeira, a única que ele viu, ainda em seu estágio primário. Nessa face dupla, o que se apresenta maravilhoso aos avanços da ciência não parece repercutir, com igual eco, no campo da arte nem na esfera das experiências subjetivas. No reconhecimento dessa assimetria, é que registrava a nova realidade tecnológica como o *tempo-templo* da “Tebas dourada”, centro das tramas da “sociedade creôntica” (tanto o adjetivo alude a Creonte, o sucessor de Édipo, quanto sugere a composição “crê” + “ôntico”, isto é, a sociedade na qual o indivíduo negativamente firma seu envolvimento com a vida, a partir do que nela há de “ôntico”, em prejuízo do “ontológico”:

Na “sociedade creôntica”, os valores afirmativos, disseminados pela matriz produtora da “sofisticação tecnológica”, são aqueles que propagam a positividade proporcionada pela aquisição de variados bens de consumo, construtores e benfeitores do prazer estável, sempre prontos a propiciar facilidades que abrandam ou mascaram as dificuldades existenciais crescentes. Algo como a irradiar felicidade, mesmo com a invasão progressiva, na ordem do cotidiano, de tudo quanto seja capaz de gerar medo ou apreensão (Lucchesi, 1997:148).

A hipermodernidade parece exatamente cumprir às avessas as apostas de Benjamin. Justamente as três expectativas promissoras que Benjamin selecionou (a “desaturização” da obra de arte, a afirmação da técnica e a democratização da arte a serviço da qualificação cultural das massas) se fazem irreconhecíveis. É possível que possa ocorrer com o pensamento de Benjamin o que se deu com o de Hegel. Enquanto Hegel, equivocado em seu tempo, prenunciou a contaminação corrosiva na arte, a exemplo do que já, em outro tópico, foi assinalado, e, século e meio após, ressurgem a validade de sua visão, não é improvável que Benjamin, correto na análise de sua época, dependa de outro tanto século e meio, para, quem sabe, se justifique a esperança que o moveu e o comoveu. Por um caminho ou por outro, é a arte a permanecer

como uma *questão*. Perante ela, reforçam-se desafios teóricos, críticos, a despeito de um formato de mundo que ameaça descartar-se dela. Que sobrevivam, pois, os proféticos versos de Hölderlin que faço questão de, no desfecho, os repetir: “Onde existe o perigo, / aí também cresce aquilo que salva”.

Rio, 08 de maio de 2005.

Nota

* A escrita deste ensaio é resultado da conferência exposta, entre 25 e 28 de abril de 2005, no colóquio “A arte em questão: as questões da arte”, organizado pelo Departamento de Ciência da Literatura (Faculdade de Letras da UFRJ) e patrocinado pelo Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *Walter Benjamin: 1892 – 1940*. In: _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 133-176.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza (edição bilingüe grego-português). São Paulo: Ars Poética, 1992.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BENJAMIN, Walter. *The origin of german tragic drama*. Translated by John Osborne and introduction by George Steiner. London: NLB, 1977.

_____. *Œuvres I: mythe et violence – essai*. Préfacé et traduit par Maurice Gandillac. Paris: Denoël, 1971, (Collection “Dossiers des Lettres Nouvelles”).

_____. *Œuvres II: poésie et révolution – essai*. Préfacé et traduit par Maurice Gandillac. Paris: Denoël, 1971, (Collection “Dossiers des Lettres Nouvelles”).

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. e introd. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger M. da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo, 1997.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação: Willi Bolle; trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa [et al.]. São

- Paulo: Cultrix / USP, 1986.
- BENJAMIN, W / HORKHEIMER, M / ADORNO, T. W. / HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980, (Coleção “Os Pensadores”).
- BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (orgs). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *Poética e poiesis: a questão da interpretação*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / UFRJ, 2000, (Série “Conferências”, vol. 5).
_____. *Poiesis, sujeito e metafísica*. In: _____ (org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, pp. 13-82.
- DIEGUEZ, Gilda Korff. *Massa: misticismo e mitificação*. In: VÁRIOS. *Cadernos 4*. Rio de Janeiro: O.H.A.E.C / FACHA, 1996, pp. 73-86.
_____. *Narciso, ontem e hoje*. In: VÁRIOS. *Comum (12)*. Rio de Janeiro: O.H.A.E.C / FACHA, 1999, pp. 25-36.
_____. *Espaciando o pós-moderno*. In: VÁRIOS. *Cadernos 1*. Rio de Janeiro: O.H.A.E.C. / FACHA, 1993, pp. 25-30.
- DOMINGUES, Diana. (org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003.
_____. (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
- DÜTTMANN, Alexander García. *Tradição e destruição: a política da linguagem de Walter Benjamin*. In: BENJAMIN, Andrew et OSBORNE, Peter (orgs). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, pp. 47-71.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro-Lisboa: Elfos/Edições 70, 1995.
- FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000, (Col. “Enfoques”).
- HABERMAS, Jürgen. *Philosophie herméneutique et philosophie analytique*. Traduit par Rainer Rochlitz. In: APEL, K. O. [et al.]. *Un siècle de philosophie: 1900-2000*. Paris: Gallimard/Centre Pompidou, 2000, pp. 175-230.
- HEGEL, G. W. F. *Estética: a idéia e o ideal* (vol. I). Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1969.
_____. *Estética: a arte simbólica* (vol. III). Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1970.

_____. *Hegel: a fenomenologia do espírito, a idéia e o ideal, o belo artístico e o ideal e introdução à história da filosofia*. Trad. Henrique Cláudio de L. Vaz [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. “Os Pensadores”).

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. *L'autoaffermazione dell'università tedesca / Il rettorato 1933/34*. Traduzione di Carlo Angelino / prefazione di Hermann Heidegger. Genova: Il Melangolo, 1988.

_____. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão [et al.]. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Língua de tradição e língua técnica*. Trad. e posfácio de Mário Botas. Lisboa: Vega, 1999. (Col. “Passagens”).

_____. *Heidegger: conferências e escritos filosóficos*. Trad., introd. e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Col. “Os Pensadores”).

ISER, Wolfgang. *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*. Traduzione e introduzione de Cesare Segre. Bologna: Il Mulino, 1987.

JAMESON, Fredric. Benjamin e as constelações. In: _____. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Fundação Editora da UNESP/Editora Boitempo, 1997, pp. 73-84.

_____. *Versões de uma hermenêutica marxista: Walter Benjamin; ou nostalgia*. In: _____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumma Maria Simon [et al.]. São Paulo: HUCITEC, 1985, pp. 53-69.

_____. *Conclusão: a dialética da utopia e da ideologia*. In: _____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992, pp. 291-312.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Kant: textos selecionados* (vol. II). Trad. Tânia M. Bernkopf [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. “Os Pensadores”).

_____. *Critique de la raison pure*. Trad. Paris: Garnier-Flamarion, 1976.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. (Col. “Ensaio”, 46).

_____. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne e Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

- _____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *O fingidor e o censor: no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- _____. (org.) *Têoria da cultura de massa*. 6ª. Edição revista. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LÖWITH, Karl. *Saggi su Heidegger*. Traduzioni di Cesare Cases e Alessandro Mazzone. Torino: Einaudi, 1974.
- LUCCHESI, Ivo. Do *flâneur* ao *voyeur*: a crise da(s) modernidade(s). In: VÁRIOS. *Revista Tempo Brasileiro* (vol. 141). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, pp. 39-62.
- _____. *O sentido e a crise no curso da modernidade: a diáspora dos signos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, tese de doutoramento, 2003.
- _____. *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- _____. O vigor do sentido contra o devaneio obscurantista. In: VÁRIOS. *Revista Águila* (1). Rio de Janeiro: UVA, 1997, pp. 137-164.
- NOBRE, Marcos. Theodor Adorno e Walter Benjamin – 1928-1940. In: _____. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras / FAPESP, 1998, pp. 59-102.
- SHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da USP, 2001. (Coleção “Clássicos”, 23).
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- VATTIMO, Gianni. A filosofia e o declínio no Ocidente. In: MARTINS, Francisco M / SILVA, Juremir Machado da (orgs.). *Para navegar no século 21: tecnologias do imaginário e cibercultura*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2000, pp. 55-70.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Resumo

O presente ensaio propõe analisar os possíveis conflitos entre arte e realidade, a partir do pensamento de Walter Benjamin. Também figuram as principais características do que chamamos de *hipermodernidade*.

Palavras-chave

Arte, Cultura, Hipermodernidade

Abstract

This essay proposes to analyse the possible conflict between art and life, relying on Walter Benjamin's thoughts. Also the main characteristics of what we call *hipermodernity* included.

Key-words

Art, Culture, Hipermodernity

Um olhar sobre a pauta – O fio de Ariadne

Cristina Rego Monteiro da Luz

Definitivamente: que conseqüências têm esse produto, criado pelos diferentes caminhos que haveremos de investigar, que finalmente constitui o jornal? Existe uma literatura imensa a respeito, em parte muito valiosa, mas que também, embora proceda de destacados especialistas, é freqüentemente muito contraditória.

Max Weber

Preparando a entrada no labirinto

A pauta jornalística, sua elaboração e estrutura merecem um olhar acadêmico mais cuidadoso. A pauta, generalista ou por editoriais, é um instrumento referencial significativo e inexplorado no estudo sobre o processo de produção da notícia no Brasil. Recurso organizacional estratégico nas redações dos maiores jornais do país especialmente a partir da década de 1950, a pauta revela ideologias, estruturas de poder, injunções políticas, econômicas e sociais ao longo da história da imprensa no país. O cargo de pauteiro, uma invenção nacional, passa a representar, neste contexto, uma figura de poder heróica ou autoritária. É a ponta de um fio que pode conduzir ao resgate da perspectiva humanista da atividade jornalística, num cenário em que a pressão tecnológica de reprodutibilidade acelerada ameaça o paradigma de confiabilidade no exercício do jornalismo.

Podemos identificar na forma como é produzida a pauta uma referência diária de angulação e conteúdo das informações veiculadas – ou evitadas – por empresas jornalísticas. É reveladora como pulso do organismo vivo que é o jornalismo, especialmente nas grandes empresas midiáticas. Uma referência contextualizadora importante é não só o estudo do entorno político e econômico, como a análise dos perfis humanos envolvidos na metodologia de

captação e seleção de acontecimentos/notícias nos grandes jornais. A partir dos relatos sobre os bastidores da notícia, revela-se a intimidade da alma da reportagem, da edição dos informativos impressos – durante muito tempo base para a pauta das demais mídias jornalísticas.

A pauta, considerada uma instância coadjuvante, na verdade é um elemento de base para análise de todo o processo de produção da notícia. A pauta fornece elementos fundamentais de pesquisa pela condição de concernência, atualidade e possibilidade de estimular a percepção crítica, ocupando o lugar de navegador na corrida diária da informação. É espaço pontual e privilegiado de registro dos ângulos de produção da imprensa. A pauta pode revelar a natureza, as tendências e a qualidade do jornalismo praticado por este ou aquele grupo de profissionais, vinculados a esta ou aquela empresa. Identifica-se atualmente no Brasil um quadro em que, simbioticamente envoltas numa política neoliberal globalizante (subentendidas todas as injunções concernentes), as empresas jornalísticas, para sobreviver, mutilam-se no que possuem de mais caro: a autonomia de decisão no direcionamento do noticiário. A pauta atualmente revela este processo de progressiva alienação através do enquadramento de seus enfoques, da modulação das abrangências de acordo com o comprometimento da notícia, da excessiva divisão de trabalho, da perda de profundidade analítica, visão crítica e objetividade. Atualmente, tudo indica que jornalistas profissionais continuam pilotando o veículo – mas apenas tecnicamente. Não como aquele que guia, a agulha que aponta a direção. O navegador é externo.

A revelação deste quadro, que sugere uma estocada final no romantismo da atividade, representa ao mesmo tempo um desejo de ruptura. Ruptura que venha a gerar formas conscientes de valorização da imprensa como o lugar por excelência da livre manifestação do pensamento, uma reação instrumentalizadora à refeudalização da informação, como conceitua Habermas.

Este estudo está ligado à busca pela etiologia do jornalismo. Para os jornalistas profissionais, conquistas e dissabores colhidos ao longo de décadas de reportagens diárias ajudam a definir perspectivas mais realistas da atividade e a melhorar a formulação de perguntas – muitas – que vão sendo oferecidas pelo bom senso, com generosidade, ao longo do caminho. Um caminho delineado pelas paralelas da visão conceitual e da prática profissional: a perspectiva contida pela pressão dos prazos de produção e também pela linha da percepção crítica, que identifica o contexto em que estas pressões são exercidas.

O que se vê de cada margem destas paralelas é real, mas de nenhuma delas se vê o todo. O que fazer para legitimar uma compreensão da atividade que possa ser

considerada suficientemente clara? Como chegar a uma *práxis* que sintetize interpretação teórica abrangente e prática eficaz? Quem veio das redações, do dia a dia da profissão, talvez *sinta* e identifique com mais contundência o tamanho desta dificuldade, a dicotomia entre proposta e prática. Talvez perceba a complexidade do tema com mais concretude do que o pesquisador, o teórico, mesmo que perspicaz e bem informado. Academicamente, como compreender e classificar *cientificamente* uma atividade que contém distintas leituras e formas de interpretar e mediar a realidade, envolvendo questões políticas, econômicas, tecnológicas e culturais?

Para começar, o que define a notícia, num enorme leque de acontecimentos? Existem critérios ideais de seleção? A que estão submetidos estes critérios? Se considerarmos o universo das relações com o público receptor, mais um dos elementos referenciais na nossa análise, a situação fica ainda mais complexa. Conversemos com aquele a quem tudo se destina – o público leitor, que, aliás, nos engloba também. Porque a sensação de muita oferta e pouco sentido? O que houve com a credibilidade do jornalismo? Que lugar social ocupa o jornalista ao desempenhar sua função profissional? Porque alguns conhecidos jornalistas de nosso tempo dizem que *a festa acabou?* (Talese, 2004:435). A submissão a regras de subsistência no mercado é absoluta ao ponto de suprimir a bandeira filosófica da profissão e de – acima de tudo – deixar submergir o compromisso maior de sempre buscar “a verdade”? (Kovach e Rosenstiel, 2003:119).

Longe das abordagens antropológicas, Ciro Marcondes Filho vê o jornalismo como filho legítimo da Revolução Francesa e diz que ela, além de tornar-se símbolo da queda dos regimes monárquicos e do poder aristocrático, foi também a conquista do direito à informação, liberando o saber acumulado reservado aos sábios para circular mais ou menos livremente. E chega a afirmar que “são os jornalistas que irão abastecer esse mercado; sua atividade será a de procurar, explorar, escavar, vasculhar, virar tudo de pernas para o ar, até mesmo profanar, no interesse da notícia”. Mas, na seqüência, o próprio Marcondes Filho constata que os jornalistas “acabaram por desintegrar-se de forma misteriosa,(...) uma desintegração *in praesentia*”(Marcondes Filho, 2002).

Estarão, os jornalistas, atuando como fantasmas de si mesmos? A pergunta não pode ser considerada como resultado de uma angústia corporativa – ela vem reinterpretada de outras áreas de conhecimento:

Porque será que tenho, também eu, a sensação que esta profissão não existe, que não tem de fato corpo, estatuto, que as práticas jornalísticas constituem, na melhor das hipóteses, um conjunto

heterogêneo com limites incertos, pronto a se deslocar sob as pressões tecnológicas ou econômicas? (Lacan, 1994:36).

Alguns autores já se detiveram sobre as razões da descaracterização do jornalismo enquanto espaço de livre discussão de idéias, como constatado através de pesquisas e trabalhos publicados. Há uma multiplicação de empresas que promovem circulação de informação para atender a pressão do que ainda poderíamos chamar de burguesia mercantil e que hoje se ajusta a um novo segmento corporativo, globalizado. Frente à amplitude do tema, é preciso procurar uma ponta de fio da rede. Algo palpável, que pudesse servir de elemento concreto de referência para auxiliar a entender como aconteceu na prática, na oficina de trabalho, o que percebemos ao analisar os produtos do jornalismo atual e como ele é recebido pelo público. Algo como a bengala do deficiente visual, um instrumento de muitas serventias, básico, que acompanha o neófito ou o experiente, que pareça secundário, mas é fundamental. Algo vertical, espinha dorsal, seta indicadora, direção reveladora.

Pauta – a ponta do fio de Ariadne

Tomando como ponto de partida a pauta do jornalismo diário, temos a primeira perspectiva de como a imprensa projeta e assimila os impactos da informação massificada. É na lida do jornalismo do dia a dia que esconde-se o mistério com que o público ainda envolve os jornalistas, heróis do seu tempo.

Protegida em bastidor encoberto por véu (nem tão diáfano) de palavras tecidas como discurso justificador, a pauta funciona como pivô na trama da notícia no todo do campo jornalístico (que se multiplica em revistas semanais generalistas, publicações segmentadas, documentários, telejornais, mesas redondas, internet, rádio, etc) onde forças se confrontam ou inter-relacionam dentro de labirínticos limites preestabelecidos – campos de interlocução (Bourdieu, 1997:76). Ela é um elemento que serve ao controle da chefia de reportagem (portanto, ao Editor, ao Diretor de Jornalismo e à empresa) e é a guia, ampliadora ou restritiva, do repórter. A pauta denuncia, ao serem identificadas suas fontes, o afastamento do jornalista de seu objeto, ou do que deveria ser seu objeto: a realidade para além da Redação. Os jornais são parecidos porque a elaboração da informação jornalística ganhou contornos de produção industrial. Percentuais cada vez mais altos de pequenos textos “profissionalmente” formatados como notas, *releases*, informações de interesse

particular ou dirigido, preparados por jornalistas que foram ficando fora das redações e encontraram lugar em assessorias de comunicação, ou por pessoas formadas nas faculdades de jornalismo para esta função, são direcionados para escoar por um funil de bico fino (cada vez é menor o espaço disponível para tanta concorrência) a informação (cada vez menos personalizada) que depois ganha espaços (cada vez maiores) para reprodução, junto a profissionais asserberbados com múltiplas funções simultâneas dentro da empresa jornalística.

O fio da pauta tece um bordado. Este bordado é aplicado num bastidor¹ cujos anéis delimitadores e tensores são interesses corporativos, cada vez mais invasivos.

No começo de tudo está a pauta (Moraes, 1987:24).

A pauta, como reflexão prévia da notícia, revela os valores, preconceitos e até a arrogância presente nas redações (Herkenhoff, apud Soares, 2003:14).

A pauta não é apenas uma lista ou uma redação, conforme a linguagem fria dos dicionários, mas o verbo transitivo pautar dá uma subjetiva idéia da finalidade quando é entendido como regular, dirigir, tornar metódico ou adaptar. (...) A pauta excelente é aquela que tem uma apresentação que possa facilitar o chefe de reportagem em termos de distribuição dos assuntos e os repórteres na compreensão do que é pedido (Portela,1972).

Pauta é a porta de entrada dos acontecimentos de uma notícia, um mecanismo que possui certo poder decisivo e através do qual selecionam-se fatos, assuntos ou temas, que são trabalhados no dia-a-dia dos jornais (Henn, 1996).

A pauta é “um conjunto de assuntos que uma editoria está cobrindo para determinada edição do jornal como a série de indicações transmitidas ao repórter, não apenas para situá-lo sobre algum tema, mas, principalmente, para orientá-lo sobre os ângulos a explorar na notícia” (*Manual de Redação e Estilo de O Estado de S. Paulo*).

Se eu faço boas pautas, é minha obrigação. Mas se esqueço de alguma coisa, tudo recai sobre mim. A gente não existe, só quando a gente não faz é que se lembram da gente (Duarta, apud Teixeira, 2003:54).

Um dos momentos privilegiados para perceber tensões, hierarquias, tipos de relações que se estabelecem, formas de controle entre e sobre os jornalistas, que são *colegas* de jornal, é a ocasião do dia em que se realiza a *reunião de pauta*. Toda redação faz a sua (Nogueira, 2002:70).

Imagina estar numa redação com 30 repórteres, com pauta livre? Cada um vai fazer o que quiser.(...) Tem que ter um maestro na orquestra. Uma orquestra sem maestro não funciona, vai desafinar (Lapa, apud Teixeira, 2003:20).

Complicadores para criar algo como um protocolo de pesquisa sobre a pauta não faltam. Até mesmo a classificação da Comunicação como ciência é motivo para discussão. Sendo um dos setores específicos da Comunicação, o fazer jornalístico prático tem muitas injunções. Tantas que Lacan perguntava-se se a profissão de jornalista realmente existia... A transmutação etérea parece perseguir a atividade que, contraditoriamente, busca para registro o que há de mais factual no relacionamento humano.

Nosso objeto de pesquisa, a pauta, enquanto documento referencial com espaço definido no processo de produção da notícia, está em extinção.

Independentemente das questões que envolvem o reconhecimento formal da função (o primeiro a ter este registro profissional em carteira foi o jornalista Luciano de Moraes, no Jornal do Brasil, em 1979), o fluxo contínuo e acelerado de notícias está provocando o desaparecimento da pauta como a etapa formal que inicia todo o processo jornalístico. No webjornalismo, o ritmo de veiculação de informações é o que condiciona todo o conteúdo de um *site* jornalístico, por exemplo. No jornalismo impresso convencional, uma notícia, antes de ser veiculada, tinha que entrar na pauta para ser avaliada, pesquisada e editada. Hoje, num webjornal como o Último Segundo, 70% do material noticioso vão *direto para a internet*, e só depois é que os editores se preocupam com as “rotinas jornalísticas tradicionais” (copidescagem, revisão ou confir-

mação de dados). Esta inversão do processo jornalístico é a mudança mais perceptível na dinâmica das redações na era do “tempo real”. É importante trazer para o horizonte de discussão o impacto irreversível da tecnologia e a incorporação avassaladora da pressão exercida pelo jornalismo instantâneo, *on-line*, 24 horas, e as armadilhas que a noção de rapidez e o volume de acessos podem criar na relação entre jornalistas e consumidores de notícia. Não leitores, mas consumidores do produto-informação, um produto que ameaça deixar perder-se no tempo a importância da autoria, da checagem de veracidade, da qualidade, antes valores que referenciavam qualidade.

Mesmo com os questionamentos sobre sua cientificidade, evidentemente a atividade jornalística existe, assim como suas áreas de atuação específicas. E os itens da pauta, como os cacos cerâmicos de uma escavação arqueológica, revelam processos de elaboração, dominação, ideologias, focos de interesse, ângulos, contingencionamento de pessoal, subdivisões e estrutura, dizem muito de seus autores, de seu período, referenciam origens, denunciam escolhas e omissões. A pauta expõe, sensível, fatores que determinam limites – e o recorte da informação que circula. Sua feitura denuncia graus de organização, maturidade e abrangência de visão. Estas diferenças não são evidentes aos leigos. Mesmo entre profissionais, ângulos e opções não cogitadas, ou omitidas, podem passar despercebidas. Daí a proposta de trazer a pauta jornalística para primeiro plano, fazê-la objeto de referência, ponto de partida para um novo olhar, bem próximo da realidade instrumental de quem está com a mão na massa. O fato da pauta não ter sido documentada, padronizada, reconhecida como atividade com características próprias, não significa que ela não tenha um *corpus* de referência. A pauta jornalística, desde a gênese do impresso noticioso, sempre existiu. É a idéia selecionada, o olhar que recorta, é sujeito, verbo e predicado identificado, é a informação hierarquicamente ordenada, é a percepção reportada de acordo com padrões coletivos de compreensão rápida.

O lugar da pauta é tão definidor no processo de produção da notícia que causa estranheza não encontrarmos reflexões a respeito do assunto, nem quando se reconhece sua existência instrumental, caso dos manuais de jornalismo e livros didáticos de formação universitária, que obrigatoriamente a citam como verbetes de dicionário.

A pauta é a ferramenta de representação de um processo seletivo que delinea o que e como será tratado o que quer que venha a ser registrado pela mídia, repercutido por *formadores de opinião*, dando acesso à informação

formatada para consumo. Em 1965, o jornalista norte-americano Walter Lippman (Lippman, 1965) entrou para o rol dos autores mais citados de seu tempo quando descreveu a percepção empírica de que o público *não complementava através da leitura* dos jornais a compreensão do que acontecia à sua volta, mas *criava imagens mentais, geradas a partir do que era veiculado* pelos meios de comunicação.

Este aspecto foi aprofundado nos estudos de comportamento da opinião pública durante períodos eleitorais pela cientista social alemã Elizabeth Noelle-Neumann (Neumann, 1984:202). Responsável por uma das mais influentes teorias a respeito da opinião pública a partir da década de 1960, Noelle-Neumann, que cita Lippman, identificou o efeito que veio a denominar “Espiral do silêncio”. Por esta teoria, o progressivo desaparecimento de determinadas opiniões e pontos de vista nos meios de comunicação define e reforça o senso comum. Direciona o pensamento e a opinião, através do sentido gratificante de integração com a maioria. Neumann baseou-se em quatro assertivas:

1. A sociedade ameaça com o isolamento o indivíduo desviante.
2. O indivíduo experimenta continuamente o medo do isolamento.
3. Em função do medo do isolamento, o indivíduo está constantemente tentando avaliar as tendências de opinião que o cerca.
4. Os resultados desta avaliação afetam seu comportamento em público, especialmente no que diz respeito à livre expressão do pensamento, ou à reserva de opinião.

A partir desta perspectiva a pauta pode ser considerada ferramenta de referência, uma chave na filtragem da informação jornalística que direciona a percepção, torna visível ou invisível um acontecimento, como sugere a teoria do *gatekeeper*².

A tecitura do fio

Muitos pontos constroem a tecitura que começa na identificação de nosso fio. Nosso fio tem raízes: históricas, econômicas, tecnológicas e sociológicas. Elas definem o processo de produção jornalística, até chegarmos aos principais jornais impressos cariocas atuais de grande porte, considerados aí os que se enquadram como veículo impresso, noticioso e periódico, de edição diária e circulação nacional. Se o foco é a identificação da importância da pauta, é importante observar-se a priorização dos critérios de seleção das notícias a

serem publicadas, de acordo com a natureza de cada veículo. Quem são e como atuam os pauteiros no momento político e institucional em que estão historicamente inseridos. Com o levantamento de depoimentos e registros de experiências pessoais, surge uma leitura paralela, vivencial, da realidade profissional. Esta leitura reúne algumas abordagens já exploradas: a visão sociológica do universo jornalístico, tomando por base as relações de hierarquia e poder dentro das empresas; as instâncias culturais refletidas no recorte jornalístico dos fatos. Por fim, são determinantes os aspectos tecnológicos do processo de produção e os fatores macro-condicionantes, políticos e econômicos.

Visto o macro, há o micro: exemplos de pautas. Usando a pauta como índice, surgem premissas contextuais que nos permitirão definir as características de elaboração das pautas jornalísticas como *Externa*, *Mista* ou *Interna* em relação à autonomia da Redação, ao centro gerador de poder que as tutelam. Esta categorização, que explicitaremos mais à frente, reflete as influências políticas e administrativas que atuaram na pauta dos principais jornais cariocas (Diário Carioca, Última Hora, Jornal do Brasil, O Globo, O Dia etc.), e mostra como a pauta também serve como instrumento de controle profissional interno. Esta abordagem contextualiza a pauta jornalística enquanto instância de poder definida no processo de produção e seleção do que virá a ser notícia. A idéia de direcionar o estudo da pauta para os jornais do Rio de Janeiro tem curiosa genealogia: a história da pauta situa-se num período de cerca de 50 anos, do final da década de 1950 aos dias de hoje, com as características instrumentais que conhecemos no ambiente jornalístico brasileiro. E, ao que tudo indica, é invenção carioca. Esta informação, de Luis Guilherme Pontes (Pontes, 1989), baseia-se em depoimento de Alberto Dines de 1987. A informação foi confirmada em uma das entrevistas colhidas junto aos “heróis do labirinto” – os pauteiros brasileiros – para a tese que gerou este artigo. O cargo não existe nas redações estrangeiras. Nos dicionários estrangeiros especializados não há verbete a respeito da pauta. Mas a palavra pauteiro é um dos verbetes do *Dicionário de Comunicação*, de Carlos Rabaça e Gustavo Barbosa, compilado com a colaboração do Prof. Muniz Sodré. E a palavra *pauta* recebe meia página, pressupondo em todas as suas definições, um sujeito.

- (jn) 1. Agenda ou roteiro dos principais assuntos a serem noticiados em uma edição (...) Súmula das matérias a serem feitas em uma determinada edição.(...) 2. Planejamento esquematizado dos ângulos a serem focalizados numa reportagem, com um

resumo dos assuntos (no caso de *suíte*) e a indicação ou sugestão de como o tema deve ser tratado.(...) 3. Anotação de temas que poderão ser desenvolvidos oportunamente, para aproveitamento em futuras edições. Fonte de criação de assuntos. Programação de coberturas, pesquisas ou *cozinhas* a serem feitas pela equipe de reportagem e de redação (Rabaça e Barbosa, 1978:351).

A recuperação da história da pauta exige a citação do depoimento de alguns profissionais que desempenharam o papel de pauteiros, especialmente Alves Pinheiro (o primeiro de que se tem registro), Alberto Dines, Gonçalves Fontes, Luciano de Moraes (o primeiro registrado como tal numa empresa jornalística), Maurício Azedo, José Augusto Ribeiro, e outros. Seus relatos são importantes para a história do jornalismo carioca. Alves Pinheiro, Gonçalves Fontes e Luciano de Moraes já faleceram, e deixaram poucos registros do trabalho que desenvolveram.

É escassa a bibliografia para pesquisa sobre as pautas elaboradas nas décadas de 1960 e 1970, já que sequer as empresas jornalísticas guardavam suas pautas diárias, tidas como material descartável: batidas à máquina ou rasgadas em tirinhas de papel a serem entregues a cada repórter antes de sair a campo. Ao compararmos o relato daqueles que as compuseram e algumas pautas guardadas por colegas de redação e as pautas atuais, vemos diferenças significativas. A primeira evidência é a perda da contextualidade. O pauteiro generalista sempre oferecia numa visão mais abrangente, facilitando a compreensibilidade das matérias por parte de um público extremamente heterogêneo. Como ele fazia a pauta para todas as editorias, os acontecimentos eram hierarquizados segundo uma perspectiva geral de interesse jornalístico. Praticamente todas as informações locais e nacionais das pautas do telejornal eram tiradas dos jornais, e o complemento ficava por conta das agências de notícias e da apuração (rádio escuta). Este material não foi explorado em toda a sua potencialidade, tarefa que fica em aberto para projetos a serem desenvolvidos futuramente. Algumas observações fundamentais, no entanto, podem ser feitas concernentes ao tema.

Em *O beijo de Lamourette*, Robert Darnton fala da estrutura da sala de redação espelhando, em sua distribuição espacial, as estruturas de poder internas. A experiência desenvolvida na apuração de dados para este trabalho, de visitas às redações, acompanhando reuniões de pauta com a observação direcionada tanto à estrutura de poder evidenciada na condução dos assuntos quanto ao local físico escolhido para estas reuniões foi enriquecedora. É emblemático, por

exemplo, o caso do Jornal do Brasil. O JB, jornal que chegou a instituir uma Editoria de Pauta em 1966, chefiada por Fernando Gabeira, chegou a realizar em 2004 reuniões de pauta no saguão de entrada da redação, numa mesa em frente ao abre e fecha ininterrupto das portas dos elevadores de um prédio comercial. Ali, no meio de um corredor de passagem do prédio na Avenida Rio Branco, onde a redação ficou instalada depois que saiu da monumental sede da Avenida Brasil, e antes de instalar-se num casarão do Rio Comprido, era decidido o que seria manchete, o que e quanto se investiria na cobertura das notícias a serem publicadas por um dos mais tradicionais e influentes jornais do país. Neste caso, a possibilidade de presenciar o processo de elaboração da pauta foi extremamente revelador.

Baseados na construção da pauta podemos identificar quais são as características do jornalismo, enquanto atividade que se propõe a garantir a liberdade de pensamento, que podem sobreviver às estruturas institucionais existentes. A proposta é repensar o modelo, reconhecendo na pauta um lugar nevrálgico de espinha de sustentação funcional. Levantar a hipótese de que, desconhecendo-a como índice não só dos assuntos eleitos para publicação, mas como índice de paradigmas vigentes na circulação da informação midiaticizada, estamos negando possibilidades de mudanças de grande poder transformador. Desde garantir meios para facilitar o direcionamento dos papéis mais adequados à imprensa em sua função social, até poder, através de uma identificação clara de um mecanismo de controle da produção da informação, evitar que ela se submeta a padrões excessivamente mercadológicos.

O labirinto

Injunções políticas, econômicas e tecnológicas marcaram a pauta dos jornais impressos no período colonial, no Império e na República. A seqüência do desenvolvimento do capitalismo e a entrega de ritmo e direção à correnteza, assorearam a autonomia da própria imprensa.

Nelson Werneck Sodré observa, na introdução com que atualizou a quarta edição da *História da Imprensa no Brasil*, cujo lançamento ele não chegou a ver:

(...) um grande jornal, hoje, é uma empresa capitalista de grandes proporções. Não está mais ao alcance de qualquer detentor de capital, exige capital de vulto. Para isso concorre, naturalmente, o avanço da tecnologia de imprensa, quando a oficina de um grande jornal parece uma fábrica. Já nem se chama mais oficina, a rigor. Esse avanço tecnológico obrigou, por outro lado, que

as empresas jornalísticas se empenhassem em investimentos acima de suas possibilidades normais. A situação financeira delas, por isso mesmo, é periclitante, em casos conhecidos. Se fossem empresas de outras áreas, estariam liquidadas por razões de mercado. Razões que elas defendem com ardor infeliz, todos os dias, atreladas ao neoliberalismo. Como as do condenado que elogia o dono da corda em que será enforcado (Sodré, 1999:XI).

No período colonial, a pauta é a própria razão de ser do jornal, aquilo que justifica a necessidade de criar o impresso, vem de fora, é o que chamaremos de *pauta externa*. O processo gráfico e a estrutura de produção são subordinados à pauta. Não a pauta objeto, lista de referência, mas a pauta tema, conceito, idéia mobilizadora. Uma pauta que nasce e permanece sendo gestada e gerida de fora para dentro, de cima para baixo. O impresso é apenas um canal de divulgação a serviço do poder político que o produziu. Na seqüência, a relativa pluralidade das atividades políticas e a modernização das tipografias tornam possível uma maior oferta de publicações. A pauta torna-se *mista* – os jornais nascem da necessidade de divulgação da idéias de núcleos de interesse partidário, social ou cultural. No caso da política, aliam-se a um determinado grupo, mas também abrem um espaço comercial, fundamental para suprir custos cada vez mais altos de produção.

A industrialização muda o perfil tecnológico e profissional do jornal. Foi lenta, mas devidamente eliminada a permuta concedida a profissionais que tinham empregos públicos, mas apreciavam o prestígio granjeado por também serem jornalistas e terem suas idéias ou notas de interesse pessoal divulgadas – o controle da pauta era relativo, mais dirigido às principais manchetes. As reformas editoriais baseadas no modelo de jornalismo norte-americano e as modificações de texto inspiradas nas propostas da Semana de 22, além do exemplo do jornal Última Hora, que pagava bem aos jornalistas sancionando assim um *status* de autonomia até então inexistente, provocaram nova transmutação. As pautas dos grandes jornais, depois da transformação da produção jornalística artesanal em escala de grande empresa, caminharam para tornar-se instância de organização de agenda centralizada dentro da redação – são as *pautas internas*.

As pautas ganharam tanto prestígio e independência *dentro* da redação que, por curtíssimo espaço de tempo chegaram a ser vendidas como produto, pelo próprio jornal que as elaborava – caso do Jornal do Brasil. Nem estas pautas

diferenciadas estão disponíveis nos arquivos do Jornal do Brasil. Também JB havia uma editoria que observava a qualidade das pautas. Muitas vezes a pauta indicava até mesmo a angulação mais adequada para as fotografias (Teixeira, 2003:14).

A partir do final da década de 1960, as pautas deixaram de ser elaboradas por pauteiros generalistas, voltados única e exclusivamente para esta função. De 20, 25 anos para cá, as pautas, ainda mantidas *internas*, foram descentralizadas. Passaram a ser feitas pelos editores, *gatekeepers*, responsáveis não só pela excelência das informações dentro de áreas específicas de conhecimento, como também pela política editorial da empresa. Portanto, o olhar do editor, cargo definido como interface técnica e administrativa da direção do jornal na redação, está afeto aos interesses da empresa e inevitavelmente contaminado pela responsabilidade institucional do lugar. A convergência do estudo da pauta com a teoria de Neumann está na análise das conseqüências do desaparecimento de aspectos contraditórios da pauta, em circunstâncias amplamente amparadas pela atual tendência empresarial aglutinadora das megacorporações midiáticas e pela “circulação circular da informação”. A expressão, cunhada por Pierre Bourdieu, descreve o circuito fechado por onde uma notícia passa antes de vir a público, alimentando a pauta dos jornalistas num contexto de garantias de subsistências corporativa.

Pela primeira vez na nossa história, as notícias estão sendo produzidas cada vez mais por companhias *de fora* (grifo meu) do jornalismo, e essa nova organização econômica é importante. Nós estamos enfrentando a possibilidade de o noticiário independente ser substituído por interesses comerciais apresentados como notícia.(...) Ser imparcial ou neutro não é um princípio central do jornalismo (...) O passo crítico (...) não é neutralidade, mas independência (Bourdieu, 1997:30).

Daí a importância de valorizar-se o perfil humano da produção, os depoimentos e a clara interseção do entorno político e econômico nacional na trajetória dos jornais e no desempenho pessoal e profissional dos pauteiros. O depoimento de pauteiros históricos é revelador em contraste com o trabalho de editores dos atuais jornais que têm como meta atender demandas mercadológicas, que sempre remetem à realidade política, econômica e social do país.

Conhecendo a obra de Dédalo

A história do jornalismo é geralmente contada em conjunto com a história da imprensa, envolvendo diversas atividades que têm como área de interseção o repasse de uma informação entre uma ou mais pessoas. São sempre citadas as práticas de comunicação oral dos atos de governantes por meio de autos, os tipos chineses na madeira, a *Acta Diurna* dos romanos, a impressão com Gutenberg e os tipos móveis, além dos diversos impressos de que se tem registro e notícia através da história. Um *déjà-vu* conhecido que referenda um mix mítico em lenda, linearmente consolidada.

Mas jornalismo, jornalismo mesmo, aquele caracterizado pela produção diária da informação por profissionais (fotógrafos, advogados, jovens desempregados, intelectuais e até mesmo jornalistas), para um público que adquire um noticioso com estrutura editorial fixa, é uma história recente (e plena de riscos interpretativos). Vamos corrê-los.

A meta proposta é provar a viabilidade de identificar a pauta como núcleo celular do processo de organização em torno do qual se produz um jornal e, numa visão sistêmica oriunda da prática da redação, propor um olhar que incida sobre a pauta como importante sintoma referencial de uma história que pode estar apenas começando.

A pauta começa a ganhar destaque com a modernização da linguagem e com a inserção do jornal brasileiro no processo de industrialização do país – entre 1950 e 1960 a transformação do estilo jornalístico e a divisão de trabalho dentro das redações foram significativas. O texto deixou de ser literário e absorveu a fala coloquial, proposta dos pós-modernistas de 1922. O jornalismo norte-americano, seu lado empresarial, influenciou os métodos de administração e produção do jornalismo brasileiro, especialmente no Rio e em São Paulo. O *lead* tornou-se “lide”. Foi um salto de qualidade em termos do jornalismo praticado em todo o mundo, considerando-se uma melhor definição na abordagem das notícias em termos de objetividade. Luís Edgard de Andrade, que trabalhou como chefe do *copydesk* no Diário Carioca, Prêmio Esso Nacional de Jornalismo e editor (em 1985) do *Manual de Telejornalismo da TV Globo*, onde foi Editor chefe do Jornal Nacional, dá seu depoimento:

A chegada do lide ao Brasil, 50 anos depois, parece banal. Na época, foi uma revolução. Basta lembrar que, mais tarde, nos anos 60, quando fui correspondente em Paris, o *lede* ainda não

havia chegado à imprensa francesa. A narrativa cronológica determinava o estilo das notícias nos jornais de Paris (Andrade, 2003 apud Diário Carioca:85)

A fórmula é repetida até hoje nas faculdades de comunicação: quem, como, quando onde, como e porque passaram a ser as balizas da objetividade essencial para o alto do texto. O primeiro jornal a absorver esta nova maneira de escrever foi o Diário Carioca, seguido pelo Jornal do Brasil (que também renovou a estética gráfica). Outros grandes jornais do Rio (O Globo) e de São Paulo (O Estado de S. Paulo, a Folha de S. Paulo), só adotaram o novo estilo no início dos anos 1970. O exemplo carioca alastrou-se a partir desta época pela imprensa de todo o país. O responsável pela implantação da reforma do Diário Carioca, Pompeu de Souza, aprendeu as novidades que transformou em Manual de Redação quando estagiou como jornalista em Nova Iorque durante a Segunda Guerra Mundial. O Manual tinha 16 páginas e intitulava-se “Regras de Redação do Diário Carioca”. Foi, durante muitos anos, o único manual de redação do jornalismo brasileiro.

Eu comecei a reforma do Diário Carioca durante o carnaval de 1950. Estava de folga na Faculdade de Jornalismo e aproveitei para mudar tudo. Os jornais eram todos redigidos na técnica do “nariz-de-cera”, fazendo especulações puramente subjetivas, especulações filosóficas, uma sublitteratura. Eu me convenci que não dava mais para você escrever para jornal na base do “nariz-de-cera”. O leitor acabava por se transformar num corredor de obstáculos. Ele procura parágrafos para procurar notícia, que estava muitas vezes no pé da matéria. Implantei o *copydesk* e redigi aquilo que os americanos chamaram de *study book* e que eu chamei de “Regras de Redação do Diário Carioca”. Inicialmente, as reformas causaram um verdadeiro escândalo. O Lacerda, naquela época, já tinha criado a *Tribuna da Imprensa*. Ele pegou o *study book* do Diário Carioca, acrescentou umas piadas ótimas e fez o da *Tribuna*. Era, praticamente, o mesmo manual. Bem, mas o que eu pretendia era narrar o acontecimento não mais na ordem cronológica nem na ordem lógica, e sim na ordem psicológica, para que tudo ficasse claro para o leitor (Souza, 1986 apud Diário Carioca:103).

O *copydesk*, profissional que dava o texto final ao material apurado pelos repórteres, afinava o diapásão estilístico do jornal. Mas em matérias mal apuradas, nem *copydesk* dava jeito. As pautas surgiram como forma de garantir a harmonia editorial na produção na redação, melhorar a organização desta produção, orientar melhor o conteúdo a ser apurado pelos repórteres e como consequência trouxe para dentro do jornal um “escapamento” da manipulação política da notícia, trazendo mais transparência para a produção jornalística, como fica claro neste depoimento inédito do jornalista Wilson Figueiredo, então vice-presidente do Jornal do Brasil, onde trabalhou por 46 anos. O depoimento antecedeu em seis meses sua demissão da empresa, no dia 13 de setembro, adquirida pelo empresário Nelson Tanure. Figueiredo exerceu no jornal as funções de redator, editorialista, chefe de redação, vice-presidente entre outras³:

A pauta é uma instituição recente. Ela cresceu, se desenvolveu, criou uma doutrina operacional que é neutra, a doutrina dela é neutra, mas depois que os jornais se profissionalizaram. Como os jornais não eram profissionais, não pagavam os jornalistas para que eles vivessem como jornalistas, o jornal era um receptor de notícias, de interesses que confluíam para o jornal com absoluta liberdade, sem nenhuma suspeita, tudo era normal. Eu me lembro que no O Globo, no tempo do Pinheiro, quando eu vim para o Rio de Janeiro, há quarenta e tantos anos, diziam que o Pinheiro chamava você para trabalhar no Globo e pagava mal, mas você poderia levar matérias de seu interesse para serem publicadas. A pauta era fora. Depois, o que se fez foi trazer este centro de gravidade de fora para dentro do jornal. A pauta passou a ser de responsabilidade da empresa. Portanto, só uma pessoa que tivesse a confiança da empresa é que poderia ser o pauteiro (Figueiredo, 2004).

A definição de pauta que utilizamos é o de roteiro inicial manifestado, previsão oral ou escrita dos principais assuntos a serem abordados na edição de um impresso noticioso, estabelecendo as determinantes de tempo, local, espaço e sentido. É a instância que define previamente o que será tratado na edição de um ou mais exemplares de veículo de comunicação impresso, como o assunto será trabalhado e quem o conduzirá, não importando *a priori* a forma escolhida

para o armazenamento deste assunto e seu encaminhamento. Observemos algumas definições elaboradas por Alfredo Herkenhoff para seu livro *Pautas e fontes*, ainda no prelo:

Pauta - Informação, ou documento, que tanto pode nascer de supetão, a partir de uma única fonte, ou de um fato bem delimitado, um acidente ou um assassinato, quanto pode nascer gota a gota, forjado a partir de pequenas sugestões de todos, dentro e fora do jornal. Cardápio de possibilidades de cada edição, a pauta depende de boas fontes e de jornalistas para ficar organizada e rica. A pauta é subdividida em pautas das várias editorias. Em cada uma delas, a pauta pode ser o conjunto de possibilidades das notícias do setor, bem como o conjunto de possibilidades de uma única reportagem. A forma gráfica mais comum da pauta é a de um parágrafo, com um pequeno título, uma breve descrição do *lead* que se busca e os itens a serem apurados. No fim do texto, ou no começo, coloca-se o nome do repórter encarregado de investigar o caso.

Pauta boa – É a que permite mil investimentos do repórter. Mas pauta boa não significa o contrário de pauta ruim. Esta não existe. Qualquer pauta pode crescer se o repórter tiver empenho, buscar novas angulações, demonstrar criatividade e ganhar espaço para publicação. A sugestão mais parecida com o que seria uma pauta ruim é o chamado NF, ou nada feito.

Pauta da normalidade - As grandes datas do calendário de uma sociedade, como Natal, 7 de Setembro, Tiradentes, Volta às aulas, Dia dos Pais, inverno, verão etc. Esses temas requerem criatividade para não se repetirem na mesmice. Na pauta da normalidade, além de um bom serviço do que funciona e o que não funciona, é fundamental contar com o empenho do repórter para descobrir facetas do dia-a-dia e novos costumes e opções de lazer.

Pauta pendente - Jargão para definir o estágio de uma pauta, significando que ainda não foi possível designar alguém para apurá-la pelos mais diversos motivos, desde dúvida sobre sua relevância até falta de jornalista num dado momento da rotina do trabalho.

Pauteiro - Pessoa encarregada de sugerir pautas e organizar sugestões de pautas vindas de diversos setores. O cargo cos-

tuma ser exercido pelo chefe de reportagem. Normalmente, o pauteiro específico trabalha durante a madrugada, quando só há repórteres de plantão, e os assessores, leitores e personalidades estão dormindo. Por isso é tarefa do pauteiro ler bem o próprio jornal, ler os jornais concorrentes da mesma cidade, avaliar o relato de jornalistas de plantão, da escuta de rádio e TV e deixar, ao amanhecer, um conjunto de diversas possibilidades de apuração para a equipe da redação. Na editoria de cidade da maioria dos jornais, logo ao amanhecer, chega o primeiro chefe de reportagem que, diante da pauta preparada no fim de noite e durante a madrugada, tem como função fazer algumas opções, levando em consideração os recursos de que dispõe, sejam eles humanos – números de repórteres, fotógrafos e motoristas, sejam eles materiais, ou recursos financeiros e autorização de gasto para, numa emergência, por exemplo, alugar um avião ou helicóptero ou comprar uma passagem para uma grande cobertura longe da cidade (Alfredo Herkenhoff, 2005).

Estas definições iniciais são importantes, frente à proposta de investigar a viabilidade de transformar a percepção dos métodos e características da pauta numa instância técnica de referência para o estudo do processo de produção da notícia.

Cada veículo organiza sua equipe de uma forma, seguindo um modelo geral de estrutura. Em 2004, o jornal O Globo tinha na Editoria Rio, núcleo de profissionais da redação dedicados à cobertura jornalística da cidade, uma pauteira, três chefes de reportagem, três sub editoras (fechadoras – que também fazem o papel de diagramadoras, numa confirmação da tendência de que cada vez mais o profissional de imprensa é um faz-tudo), um editor, dois revisores e dois diagramadores. As reuniões diárias integram parte da rotina obrigatória: às onze horas, discussão e avaliação da pauta pelos editores. Às dezesseis horas, reunião da Editoria Rio com os dois chefes de reportagem da tarde e os sub-editores de Cidade. Às dezoito horas, fechamento da edição reunindo o Editor Chefe com os demais editores. O Editor de Fotografia participa de todas as reuniões.

A Editoria Rio de O Globo subdividia então a equipe de repórteres em temas, de acordo com o perfil do jornalista, levando em consideração as facilidades em relação ao assunto (fontes, conhecimentos sobre a área, etc.). Havia

então cinco grupos de trabalho: Justiça e Polícia, Administração e Política, Meio Ambiente, Educação e a área de Saúde. Uma pauteira trabalhava à noite na redação lendo e-mails (de 250 a 300 por dia), escutando programas de rádio e TV e colhendo informações de leitores pelo telefone, para produzir uma pré-pauta noturna, que será encaminhada ao chefe de reportagem pela manhã. Muitas pautas acabavam surgindo de última hora, vindas principalmente da Rádio Escuta, uma sala de apuração chamada de “casinha” nas redações, equipada com TV, rádios (para gravar a programação aberta e a comunicação da polícia), internet, telefone e fax. No caso das organizações Globo, o repórter da Rádio Escuta tinha que cumprir certas obrigações, como enviar notas e *flashes* (pequenas matérias completas) para o Globo online (serviço informativo 24hs no ar pela internet) e para a Rádio CBN. E existia a determinação de uma cota de produção: na Editoria Rio a cota *diária* era da ordem de 30 *flashes* nos dias de semana e 8 nos finais de semana. Os *flashes* mais interessantes eram transformados em notas. Segundo Paulo Roberto Araújo, Chefe de Reportagem da Editoria Rio de O Globo, poucos *releases* de assessorias de imprensa eram aproveitados como pautas, mas, um ano antes, Angelina Nunes⁴, outra chefe de reportagem do jornal, chegou a relatar em depoimento a estudante de jornalismo da FACHA que houve um momento em que tantos eram os textos recebidos de assessorias e aproveitados pelos repórteres, que as chefias de O Globo determinaram que todas as matérias tivessem como comprovar a apuração correta dos dados, especificando claramente as fontes.⁵ Araújo afirmava que era de telefonemas, cartas e e-mails de leitores, assim como do trabalho de repórteres, fotógrafos e da Rádio Escuta que saía a maioria das pautas da editoria.

É interessante observar que muitos estudiosos e pesquisadores trabalharam com a forma de captação das informações jornalísticas e com algumas das influências que determinaram a construção de teorias de jornalismo, utilizando os aspectos descritivos, denotativos e conotativos dos enfoques jornalísticos (teoria do espelho), os estilos literários (*new journalism*), as determinantes estruturais da empresa e as funcionais de relacionamento (teoria organizacional), hierarquias de poder e relação (teoria instrumentalista), ao que é ou deixa de ser relacionado para publicação (*gatekeeper*) até mesmo aspectos cibernéticos (teoria dos fractais).

Há uma exceção, um olhar mais dirigido para esta espinha dorsal da metodologia da organização jornalística: é a teoria norte-americana do agendamento, ou *agenda setting*, não por acaso fruto da experiência de pesquisadores do início

da década de 1970 oriundos da vida prática das redações. Em síntese, a teoria do agendamento diz que o que está presente no conteúdo dos *mass media* tenderá a estar presente no pensamento das pessoas. Todd Gitlin demonstra em seu livro *Mídias sem limite* (Gitlin, 2003:29-32), que a supersaturação das mídias é um fato incontestável na vida contemporânea urbana.

Nenhuma das angulações teóricas citadas utilizou, no entanto, a estrutura da pauta propriamente dita enquanto referência objetiva de identificação das diversas manifestações de organização do processo, deixando que o elemento definidor ficasse essencialmente focado no editor (o *gatekeeper*), ou então no resultado causado pela seleção das notícias (*agenda setting*). Mas elas serão úteis referências.

Oráculo, de frente para trás

Quando as primeiras publicações noticiosas foram impressas no Brasil, escrever sobre fatos e opiniões em papel a ser reproduzido e distribuído a outras pessoas, gratuitamente ou pago, prescindia de um planejamento metódico e mesmo de um resumo anterior a respeito do que seria abordado a cada edição. Isso a despeito de possíveis anotações e registros para organização geral de uma edição, especialmente no sentido de organizar o projeto gráfico e a diagramação. Poucos sabiam ler e escrever, o âmbito de circulação de informações era extremamente restrito e seletas eram as notícias a serem veiculadas num mundo sem mecanismos eletrônicos de aceleração. Vivíamos então a pré-história da pauta.

A título de proposta de nomenclatura para organizar a perspectiva da abordagem analítica, vamos considerar três categorias de pauta, que passam a definir instâncias geradoras de sentido de origem e sua correspondência cronológica: a *pauta externa*, a *mista* e a *interna*. As denominações externa, mista e interna referem-se ao controle exercido pelo corpo de jornalistas envolvidos na produção de conteúdo do jornal.

A nomenclatura *pauta externa* passa então a definir os assuntos que justificam e mantém, de forma simbiótica, o motivo pelo qual o impresso passou a existir. Esse motivo pode ser um pensamento doutrinário, um movimento político, a consolidação de uma instituição, a disseminação de uma proposta cultural etc.

Esta configuração se enquadra num momento em que a imprensa só recebe este nome por reproduzir para um número maior de pessoas do que aquele que

envolve sua produção novidades de “rápida” assimilação e “acelerada” rotatividade através de métodos gráficos, mantendo uma periodicidade. A prática inicial nos primórdios da imprensa no Brasil era essencialmente solitária, reunindo poucos em torno de uma empreitada que manteremos com a denominação de jornalística, mesmo considerando que estava muito mais próxima da categoria dos murais, panfletos e boletins informativos.

Retomemos a proposta de qualificação da pauta pela identificação de sua origem no processo de produção. No Brasil, no período colonial, a pauta – seleção dos assuntos a serem abordados numa edição jornalística, é *externa*. Considera-se que seja a própria razão de ser das edições de impressos noticiosos da época, aquilo que justifica a necessidade de criar o jornal, a idéia a ser divulgada.

Uma *pauta externa* nasce e permanece sendo gestada e gerida de fora para dentro, sem a visão crítica de pessoas treinadas para ampliar abordagens, levantar novos ângulos, muito menos separar o que é fato do que é opinião, já que era tudo uma coisa só. Mesmo quando a imprensa do período republicano já se encontrava mais estruturada enquanto atividade profissional e tecnológica, não havia ainda a separação entre fato jornalístico e opinião editorializada, que só veio a se instaurar nas redações cariocas como referência de qualidade jornalística muito tempo depois, sob influência do jornalismo norte americano.

No centro dos interesses mobilizadores para a existência ou controle dos primeiros impressos noticiosos no Brasil, identifica-se o que pode ser chamado de grandes nichos de agendamento, representados pelos interesses de forças mobilizadoras das instâncias de consolidação do poder no período da implementação dos desígnios colonizadores portugueses no Brasil: a Corte, responsável pelos mecanismos de controle territorial, econômico e social, os movimentos políticos e sociais de inspiração européia, a Igreja e a Maçonaria. Há inúmeros registros históricos a respeito, deixando evidenciados os fatores condicionantes gerados pelas instâncias citadas.

A *pauta mista* é aquela que surge no período de transição de modelos quando as pessoas que estão à frente de empreendimentos jornalísticos (geralmente políticos, literatos, bacharéis, padres, gráficos e militares) montam, com base na proposta (geralmente política) que gera o surgimento do veículo, uma estrutura profissional embrionária, cuja relação com o conteúdo do jornal não seja de comprometimento ideológico, ou qualquer vínculo doutrinário e a estrutura de produção jornalística obedeça a critérios mais funcionais. É quando surge a divisão de trabalho consolidada. Os gráficos (que por muito

tempo ocuparam lugar de destaque na história do jornalismo), a parte comercial. Já há também uma pequena divisão de tarefas no quadro de jornalistas e redatores que nesta fase não elegiam obrigatoriamente o jornal como local fixo de trabalho, mas mais tarde integrariam a redação (repórteres e editores especializados). A parte externa da *pauta mista* – compromissos de origem do jornal – é a continuação de uma linha tradicional de atuação; a parte interna é a novidade que ancora o início da instauração do jornal empresa que chega e se estabelece com a industrialização.

A *pauta interna* é aquela que, mesmo com a forte influência dos interesses políticos e econômicos do proprietário do jornal, é construída a partir dos quadros profissionais que constroem a rotina do jornalismo. É nesta fase que se estabelece a associação da imagem do profissional cioso de seu posto com o romantismo herdado da prática essencialmente ideológica do jornalismo.

Antigamente, um jornal, mesmo um grande jornal, dividia o pessoal em três categorias: direção, redação e oficinas. A direção exercia a propriedade do jornal, com todos os poderes (salvo nos períodos ditatoriais); a redação estava já emancipada da linguagem literária da fase artesanal, já se firmara a diferença entre literatura e jornalismo, particularmente na linguagem, e os jornalistas já apresentavam fisionomia profissional. Passara a fase retratada por Lima Barreto no *Isaías Caminha*. Hoje, jornalista é uma coisa, literato é outra coisa. A mudança importante foi operada no nível das oficinas: elas não comportam mais o aparelhamento gráfico diversificado anterior, em que reinava a linotipo. A oficina, nome em desuso, resume-se em gigantesca impressora que substitui a rotativa de outros tempos. Ela fabrica o jornal até o empilhamento para distribuição. Não são operários os que a operam, são engenheiros. O trabalho gráfico é residual (Sodré, 1999:XV).

Revisitando registros históricos

Os primeiros equipamentos gráficos que chegaram ao país para dar início à existência da imprensa brasileira vieram por iniciativa (ou descuido) oficial. O futuro Conde da Barca, Antonio de Araújo, membro da corte de D. João, na

pressa de fugir das tropas francesas, trouxe de Portugal a bordo do navio Medusa dois prelos e 26 volumes de material tipográfico comprado na Inglaterra (Bahia,1990:9), que deveriam ter sido encaminhados à Secretaria de Estrangeiros e da Guerra, de que era titular. Foi este equipamento que possibilitou a impressão, nas terras de Além Mar, de papéis diplomáticos, cartas de baralho e o lançamento do primeiro periódico impresso no Brasil, a 10 de setembro de 1808 – A Gazeta do Rio de Janeiro, preparada por um historicamente inexpressivo “Frei Tibúrcio”:

Por meio dela só se informava ao público, com toda a fidelidade, do estado de saúde de todos os príncipes da Europa e, de quando em quando, as suas páginas eram ilustradas com alguns documentos de ofício, notícias dos dias natalícios, odes e panegíricos da família reinante. Não se manchavam estas páginas com as efervescências da democracia, nem a exposição de agravos. A julgar-se do Brasil pelo seu único periódico, devia ser considerado um paraíso terrestre, onde nunca se tinha expressado um só queixume (Armitage,1914 apud Sodré,1999).

Se a Corte tinha sob jugo todo o espaço editorial disponível, a Igreja (que o diga Frei Tibúrcio) fazia o papel de *copydesk* permanente. Era instância de referência para a censura de imprensa, herdada da atividade literária em Portugal desde seus primórdios. Em Portugal, nenhum livro poderia ser liberado para impressão sem passar pela censura episcopal, pela Inquisição e pela Censura Régia, que proibia qualquer obra “sem ser vista e examinada pelos desembargadores do Paço, depois de vista e aprovada pelos oficiais do Santo Ofício da Inquisição” (Sodré, 1999). Esta herança político-cultural transformava o livro em peça herética e só permitiu a chegada oficial de alguns exemplares ao Brasil em 1775.

No dia 1º de junho de 1808 começou a circular o Correio Braziliense, fundado, dirigido e redigido, até dezembro de 1822, por Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça durante toda a existência dos 175 números do jornal. As edições, de caráter doutrinário, vinham da Inglaterra, onde Hipólito da Costa tinha amigos maçons (o principal deles era o Conde de Sussex, um dos filhos do Rei George III), que o abrigaram depois da fuga da prisão pela Inquisição, em Portugal, em 1805. O jornal começou com a perspectiva de Hipólito de que, ao vir para o Brasil, a corte portuguesa poderia instaurar

um período de grande progresso e terminou no ano da Independência. A história do Correio Braziliense prova que quando a pauta é *externa*, e justifica a existência do impresso, a publicação deixa de ter razões para existir quando a idéia mobilizante perde o sentido.

A maçonaria estava enraizada na elite política brasileira, e a repercussão das diferentes tendências existentes dentro da própria Ordem repercutia na imprensa brasileira. Apesar dos jornais independentes que se seguiram ao Correio Braziliense não pertencerem a membros da maçonaria (o Conciliador do Reino Unido pertencia ao Diretor da Censura, José da Silva Lisboa, depois, Visconde de Cairú; O Amigo do rei e da Nação e O Bem da Ordem também não eram jornais liberais) os maçons foram responsáveis por impressos mobilizadores do movimento liberal, como o Revérbero Constitucional Fluminense, o primeiro jornal que não passava pela censura antes de ser publicado.

O prestígio de Hipólito da Costa e de seu jornal era grande entre a gente esclarecida do Rio de Janeiro. No entanto, se a influência de suas idéias liberais pode ser sentida em todo o cenário político que se estava estabelecendo, os jornais mais radicais daquele momento não defendiam exatamente os mesmos projetos de Hipólito. Isto se devia ao fato de que por trás de quase toda a agitação política que se verificava no Brasil e em Portugal estava a Maçonaria, e esta era então dividida entre uma tendência francesa (mais republicana) e outra inglesa (mais monarquista constitucional). Hipólito e José Bonifácio se identificavam com esta última; Joaquim Gonçalves Ledo e João Soares Lisboa, com a primeira. Os jornais eram vendidos a partir de subscrição, sua tiragem ficando em torno de 200 exemplares, chegando, os muitíssimos bem sucedidos, no máximo, a 500 exemplares. Muitos jornais eram lidos nas tabernas e nas praças. Mesmo assim o público do jornal não era certamente essa população de excluídos que os próprios jornalistas preferiam não ver envolvida na luta que travavam pelos interesses do Brasil (Lustosa in Egypto, 2003 – Observatório de Imprensa).

Só em 1821 começaram a circular no Rio de Janeiro os primeiros jornais independentes (Lustosa, 2003). O México conheceu a imprensa em 1539, o Peru em 1538 e as colônias inglesas em 1650.

Não são poucos os nomes de sacerdotes católicos que participaram do

processo de construção da imprensa nacional nos seus primórdios. Alguns deles chegaram a ser ativistas revolucionários e responsáveis por jornais como o Tifis Pernambucano, lançado dia 25 de dezembro de 1823, por frei Joaquim do Amor Divino Caneca, em Pernambuco, por ocasião da dissolução da Constituinte.

Um clero, portanto, em que o fermento cultural fez crescer as tendências políticas, que participou profunda e generalizadamente das lutas do tempo, que discerniu com clareza as necessidades do povo brasileiro e soube servi-las com heróico devotamento. Clero em que se recrutariam, logo adiante, os jornalistas mais ardorosos e também alguns dos mais lúcidos que a época conheceu. Figuras, essas do clero, a que a história não fez ainda justiça, esquecendo a maior parte delas, reduzindo as dimensões de outras, deixando sem adequada análise esse fenômeno singular que foi a participação dos religiosos na vanguarda liberal da fase da autonomia (Sodré, 1999:16).

Estes registros demonstram claramente que *na primeira fase da imprensa brasileira a pauta e a razão de ser dos jornais eram uma coisa só*. Werneck Sodré, na *História da Imprensa no Brasil* fala da existência da série Sentinelas (Sodré, 1999:66), que teve início em 1822, editada por Cipriano José Barata de Almeida, ativista republicano formado bacharel em Coimbra. Cada exemplar da série Sentinelas mudava de nome dependendo das prisões para onde era levado Barata: Sentinela da Liberdade na Guarita de Pernambuco teve tiragem de 66 números. Sentinela da Liberdade na Guarita de Pernambuco Atacada e Presa na Fortaleza de Brum por Ordem da Força Armada Reunida, um exemplar. Sentinela da Liberdade à Beira Mar da Praia Grande, em Niterói, de 1823, teve 32 números. Nova Sentinela da Liberdade na Guarita do Forte de São Pedro na Bahia de Todos os Santos, teve 37 exemplares. E assim foi, com mais sete “títulos itinerantes”. O jornal, portanto, não era uma redação, uma equipe, um projeto editorial. O jornal era seu autor e a pauta central era a idéia que ele defendia.

A escolha dos temas e a forma de abordagem dos assuntos escolhidos a cada edição eram vinculados à interpretação de fatos externos, não sofria interferência da visão crítica de outros no processo de produção do impresso. A figura do jornalista fundia-se com a de um pregador, no sentido da transmis-

são didática e doutrinária das idéias que defendia, e a do ser eminentemente político. Alguns jornais da virada do século XIX para o XX, e nisso se inclui o Correio Braziliense, tinham forma de livro.

Caracteriza-se desta maneira a fase em que podemos considerar a pauta como *externa*, já que o fator mobilizante para a existência dos jornais era o ideário político, econômico e cultural. Este ideário era gestado, portanto, fora do ambiente (físico ou, diríamos hoje, virtual). A estrutura de produção era centrada essencialmente no fundador do impresso. Não raro o jornal era feito por apenas uma pessoa (caso dos pasquins) ou várias – a produção de um impresso dificilmente envolvia mais do que um grupo bastante reduzido de redatores e responsáveis pela parte gráfica. O próprio Hipólito da Costa por mais de uma vez declarou que fazia o monumental trabalho mensal de produção do Correio Braziliense (com sua média de 140 páginas por exemplar) sozinho (Sodré, 1999:23).

O impresso era apenas um canal de divulgação a serviço da percepção política daqueles que o produziam. O Jornal do Brasil, lançado em 1891 e muitas vezes citado aqui por seu pioneirismo em relação ao tratamento da pauta, é assim definido por seu fundador, Rodolfo Epifânio de Souza Dantas, numa carta dirigida a Joaquim Nabuco:

Além da informação mais copiosa e segura sobre a vida contemporânea no país e no estrangeiro, discutir as nossas questões correntes fora de qualquer espírito de seita nem de reação, mas com inteira isenção e independência e subordinação perfeita ao nosso ponto de vista liberal. Mais do que isto não conviria ao interesse público na atualidade, e a menos não me prestaria eu (Bahia,1990:115).

Esta estrutura permeou a prática jornalística brasileira por muitos anos, até o período de 1850 a 1875, quando em 25 anos a indústria gráfica teve grande desenvolvimento e o mercado jornalístico diversificou-se. Em 1875 foram editados no Rio de Janeiro e São Paulo, entre outros, dois jornais que dobrariam o marco de um século de existência: A Província de São Paulo (futuro Estado de S. Paulo), e a Gazeta de Notícias (Bahia,1990:75-76).

Como os jornais não eram profissionais, não pagavam os jornalistas para que eles vivessem como jornalistas, o jornal

era um receptor de notícias, de interesses que confluíam para o jornal com absoluta liberdade, sem nenhuma suspeita, tudo era normal. Eu me lembro que no O Globo, no tempo do Pinheiro, quando eu vim para o Rio de Janeiro, há quarenta e tantos anos, diziam que o Pinheiro chamava você para trabalhar no Globo e pagava mal, mas você poderia levar matérias de seu interesse para serem publicadas. A pauta era fora. Depois, o que se fez foi trazer este centro de gravidade de fora para dentro do jornal. A pauta passou a ser de responsabilidade da empresa. Portanto, só uma pessoa que tivesse a confiança da empresa é que poderia ser o pauteiro. (Wilson Figueiredo)

Quando Wilson Figueiredo, durante muitos anos diretor do Jornal do Brasil, fala em “profissionalização da imprensa”, ele está referindo-se ao período de nascimento da Última Hora, (1952) quando Samuel Wainer criou novos padrões salariais para o jornalista, estabelecendo uma mudança no padrão do trabalho nas redações. A UH trouxe pessoas para serem apenas funcionários do jornal, modificando a vida de muitos que recebiam salários fora em outros empregos, mas trabalhavam no jornal quase de graça para que seus nomes aparecessem. Isto era muito comum.

Disciplinou-se a entrada de matérias, ficou tudo mais transparente. Eu me lembro que tinha um sujeito que trazia do Ministério da Aviação umas notas em folha de papel jornal, um negócio inacreditável! Ele nem escrevia! Pegava, trazia, entregava e ia embora. O salário dele era lá, aqui ele fazia um bico, um pró-labore. Uns trabalhavam na prefeitura, traziam notícias de lá. Outros trabalhavam na Câmara dos Deputados, traziam notícias da Câmara. Ainda bem que trabalhavam na Câmara e traziam notícias de lá, hoje nem notícias da Câmara tem mais (Wilson Figueiredo).

A pauta, “fora”, como diz Figueiredo, já não condizia com a estrutura organizacional da empresa, que precisava deter o poder decisório da publicação em todas as suas instâncias. Do ponto de vista profissional, isto significou uma especialização.

A industrialização muda o perfil tecnológico e profissional do jornalista. A mudança teve ritmo lento, mas foi devidamente eliminada a permuta conce-

dida a profissionais que tinham empregos públicos e apreciavam o prestígio granjeado por também serem jornalistas ao terem suas idéias ou notas de interesse pessoal divulgadas – o controle da pauta era relativo, mais dirigido às principais manchetes. As reformas editoriais baseadas no modelo de jornalismo norte americano e as modificações de texto inspiradas nas propostas da Semana de 22, além do exemplo do jornal Última Hora, que pagava bem aos jornalistas sancionando assim um *status* de autonomia até então inexistente, provocaram nova transmutação. As pautas dos grandes jornais, depois da transformação da produção jornalística artesanal em escala de grande empresa, caminharam para tornar-se instância de organização de agenda centralizada dentro da redação – *internas*.

As pautas ganharam *status* de produto *dentro* da redação. Por curtíssimo espaço de tempo (dois meses) chegaram a ser vendidas como produto, pelo próprio jornal que as elaborava – caso do Jornal do Brasil. A suspensão da venda deu-se porque, por um lado, estava municinando os concorrentes, e por outro expunha ao público externo as brincadeiras, observações, críticas, comentários sarcásticos ou irônicos, típicos dos alentados textos de pauta da época. Esta pauta, de José Gonçalves Fontes, quando pauteiro no Jornal do Brasil, é um exemplo:

Uma matéria que tem o seu lado sério, ridículo, divertido e social: o governador Marcello Alencar concretizou medida administrativa de maior relevância: homologou, sem vetos, o projeto que cria o Dia Estadual da Mulata de Show. A nota irônica em O Globo, coluna do Swann, dá um sambão com direito a todos os requebrados imagináveis, incluindo os fantasiosos. Para começar é uma lei – vejam só, uma lei racista. Será que fora o Dia Estadual da Mulata de Show todos os outros dias do ano serão de brancos? É discriminatória: o Dia Estadual da Mulata de Show não abarca o resto das mulatas, que não são de show, mas dão um show de beleza, sensualidade e talento em todos os setores da vida. E o produtor Oswaldo Sargentelli fosse deputado diríamos que o projeto transformado em lei pela Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj) e sancionado pelo Marcello Alencar seria de sua lavra e larva. A notinha de Ricardo Boechat não diz quem foi o autor da lei. Interessante é descobrir as motivações – já que não parece haver razões – que levaram

o autor a apresentar esse importante projeto. E, também, quais foram os fundamentos? Quanto tempo esse projeto levou para ser aprovado? Por quantos deputados foi aprovada a lei? Quem aprovou e quem votou contra? Vamos discriminar os nomes. Quanto custou ao erário essa peça legislativa digna de quem não tem nada mais importante para fazer e que só deve ter bumbum na cabeça? Temos de saber qual o dia e o mês, por que a data escolhida e por que tal dia. Ainda no campo da autoria, perguntar ao Marcello Alencar por que sancionou essa lei da maior relevância? Quem são as mulatas de show? Perfil e entrevistas com algumas delas sobre a profissão e sobre a efeméride que legislaram sobre elas. Existe um monte de mulatas que estão fora da lei. Temos as famosas como aquela que foi musa de um dos verões da Revista Domingo, a Camila Pitanguinha, modelo e atriz, a Globeleza Valéria Valenssa, da vinheta viva dos carnavais da Globo. Existem outras como aquelas das novelas e que, por não serem de show, devem se sentir do mesmo modo barradas. O elenco das barradas pode ser ampliado. Como? Ouvindo e fotografando mulatas que trabalham como jornalistas, magistradas, professoras, médicas e por aí afora. Também pode ficar legal incluirmos as belas, as feias, as sensuais e os bagulhos (Herkenhoff, 2005).

Gonçalves Fontes foi pauteiro dos bons, e é um dos nossos Heróis do Labirinto. Seu trabalho minucioso como pauteiro só pode ser resgatado graças ao cuidado de Alfredo Herkenhoff, que guardou as muitas boas pautas do colega que o Jornal do Brasil já não aproveitava plenamente em função da decadência da estrutura do jornal. A dificuldade de recuperar pautas dos grandes jornais diários não é restrita à produção do Jornal do Brasil. A maioria absoluta das pautas produzidas em massa ao longo dos anos nas principais redações do país foram para o “arquivo sexto” – as latas de lixo.

Mais do que um apoio para a reportagem, a pauta foi sofisticando-se de tal forma que, o Jornal do Brasil chegou a criar uma editoria de pesquisa. E era tão qualificada que, além de projetar várias abordagens, formulando perguntas a que o repórter deveria atender, previa inclusive como deveria ser a angulação da cobertura fotográfica (Teixeira, 2003).

Entenda-se esta qualificação, de pauta *interna*, como aquela que administrativamente era organizada na redação dentro de padrões profissionais que se

sofisticavam. No entanto, as circunstâncias políticas externas eram obscuras, com caminhos e descaminhos, um labirinto em que muitos jovens viam-se frente a frente com o monstro da dissimulação e da dubiedade. O confronto com realidade política muitas vezes era mais difícil do que encontrar o centro do labirinto.

O vigor da imagem romântica da imprensa confundia-se com a percepção de intensa participação política que, à época, definia linhas que separavam o caminho da direita e o caminho da esquerda no labirinto. Poucos dos que se dispunham a fazer a prova de coragem de percorrê-lo detinham o fio de recondução à luz. O monstro da desilusão devorou muitas expectativas utópicas de exercício do papel de defensor militante da liberdade de pensamento na imprensa.

Quando um controle mais rigoroso sobre a produção das notícias é estabelecido, os jornalistas começam a identificar a pauta como mais uma instância cerceadora da criatividade na atividade jornalística:

Com o tempo, há uma certa tirania da pauta. Há uma política que se constitui como uma oligarquia. A pauta também é instrumento de demissão e de admissão. Você não gosta da pessoa, dá a ele um serviço que ele não vai dar conta, ou vai proteger alguém, entende? Quer dizer, aquilo se tornou instrumento de poder, do ponto de vista profissional nas relações de trabalho (Wilson Figueiredo).

É interessante observar-se que uma pauta organizada, simultaneamente ordena o funcionamento da produção do noticiário, estabelecendo um processo de produção mais consciente e expõe com clareza circunstâncias políticas e funcionais do veículo.

No Brasil, a produção do consenso parece ser antes um processo político que se realiza primeiro na esfera do poder, e só depois busca a esfera pública como processo midiático. Dessa instância superior, o consenso é imposto à mídia e parece determinar o próprio padrão da cobertura jornalística. Por isso, mostra-se ainda mais agressivo nos momentos decisivos da política doméstica e naqueles em que os privilégios das oligarquias estão em jogo, como é o caso dos conflitos de terra e da reforma agrária. Nas campanhas presidenciais, a

mídia assume abertamente a candidatura do sistema. Nesse e em outros momentos de ameaça de ruptura, o consenso é produzido externamente à mídia e a ela imposto como parte de uma decisão de estado maior das classes proprietárias (Kucinski,1998:21).

O processo de reprodução de valores e interesses nas pautas jornalísticas reproduz todo um modelo hegemônico facilmente identificável na estrutura das grandes empresas jornalísticas brasileiras: pertenciam a grupos familiares que refletiam por sua vez a configuração oligárquica, por exemplo, da propriedade da terra:

Enquanto na maioria das democracias liberais avançadas há um grau substancial de pluralismo ideológico na imprensa escrita, no Brasil os jornais, propriedade desta oligarquia, compartilham uma ideologia comum, variando apenas em detalhes não significativos. Por seu caráter documental os jornais são as bases de partida dos processos de definição da agenda de discussões e de produção de consenso (Kucinski,1998:16).

O mercado de trabalho, em plena ditadura militar, começa a absorver mais e mais profissionais. As universidades se multiplicam, assim como as concessões de rádio e TV. Os cursos de comunicação inundam o mercado de mão de obra, numa oferta excessiva. Junte-se a este quadro a pressão dos custos cada vez mais altos de equipamentos gráficos e o surgimento de novas tecnologias, como a internet.

Alberto Dines, outro Herói do Labirinto, tem uma teoria bastante consistente a respeito da juvenilização das redações (Abreu; Weltman; Rocha, 2003:126): a de que a greve do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, de maio de 1979, que reivindicava um aumento salarial de 25%, além de ter sido um fracasso, teria gerado as condições para a criação da ANJ, Associação Nacional de Jornais, promovendo o que até então tinha sido impossível – a articulação dos donos dos principais jornais do Rio e de São Paulo, o que equivalia a dizer a articulação dos principais jornais do país. Esta articulação determinou uma mudança conceitual do jornalismo brasileiro.

A partir dali os empresários atuaram na própria essência do fazer jornalismo, com toda aquela supremacia do marketing, com o

movimento de trocar as redações, tirar os mais velhos e botar a garotada. Isto marcou profundamente a imprensa brasileira (...) Houve coisas de caráter conceitual. A ANJ importou um grupo de consultores de Navarra e Miami, com idéias muito mercadológicas, no mau sentido, que desvirtuaram o jornalismo como um todo, criaram novos padrões. E todos adoraram isso, porque todos são sócios da ANJ. Eles fazem uma coisa bem-feita, estilo americano, montam seminários, mandam os chefes de redação assistir, aí vem aqueles consultores de Navarra e de Miami e fazem a cabeça, infundem coisas malucas como, por exemplo, que um iconográfico vale mais do que 10 mil palavras. Os jornais estão cheios de gráficos, e têm um texto de 20 linhas. É toda uma revolução, a pretexto de atender o mercado, mas é uma revolução tecnocrata (Dines apud Abreu; Weltman; Rocha, 2003:129).

Os jovens estudantes vêm com um perfil moldado pelo ideal televisivo, distante do jornalismo romântico, heróico. Há uma evasão dos profissionais mais experientes para as assessorias de comunicação, acompanhando uma tendência internacional de grandes empresas de Relações Públicas, lobistas internacionais.

A partir do final da década de 1960, as pautas deixaram de ser elaboradas por pauteiros generalistas voltados única e exclusivamente para esta função. De 1980 para cá, as pautas, ainda mantidas *internas*, foram completamente descentralizadas. Passaram a ser feita pelos editores, *gatekeepers*, responsáveis não só pela excelência das informações dentro de áreas específicas de conhecimento, como também pela política editorial da empresa. Portanto, o olhar do editor, cargo definido como interface técnica e administrativa da direção do jornal na redação, está afeito aos interesses da empresa e inevitavelmente contaminado pela responsabilidade institucional do lugar. A convergência da teoria de Neumann com a proposta deste trabalho está na análise das conseqüências do desaparecimento de aspectos contraditórios da pauta, em circunstâncias amplamente amparadas pela atual tendência empresarial aglutinadora das megacorporações midiáticas e pela “circulação circular da informação” (Bourdieu, 1997:30)

Pela primeira vez na nossa história, as notícias estão sendo produzidas cada vez mais por companhias *de fora* (grifo meu) do

jornalismo, e essa nova organização econômica é importante. Nós estamos enfrentando a possibilidade de o noticiário independente ser substituído por interesses comerciais apresentados como notícia. (...) Ser imparcial ou neutro não é um princípio central do jornalismo (...) O passo crítico (...) não é neutralidade, mas independência (Wilson Figueiredo).

A artesanania no processo de elaboração dos impressos jornalísticos brasileiros, que implica na correspondente pauta essencial, estabelecida sem instância própria, fundida na razão de ser do veículo jornalístico impresso, é totalmente substituída pela concepção burguesa de produção. *Só então a pauta passa a ser decidida de dentro para fora, porque a importância da subsistência do veículo sobrepõe-se à importância da subsistência das idéias que ele veicula.* A relativa pluralidade das atividades políticas e a modernização das tipografias tornam possível uma maior oferta de publicações.

A pauta na industrialização

Com a organização empresarial, jornais deixam de ser publicações gestadas em grêmios recreativos, grupos políticos ou por pessoas ligadas a interesses específicos que utilizam o impresso como duto de divulgação de idéias lineares. “A imprensa nasceu com o capitalismo e acompanhou o seu avanço” (Sodré, 1999:X). O jornal só se torna realmente um veículo de propagação de idéias e informações no Brasil a partir do crescimento industrial, nas três primeiras décadas do século passado. É um período em que o número de empresas industriais no país cresceu significativamente: de 3.250 em 1907 para 13.336 em 1920. Em 1938 já existiam mais de 60 mil fábricas no Brasil (Mattos, 2000:18).

Pela forma como deu saltos econômicos e culturais do estágio agrário para o urbano (Muniz Sodré, 1977), e pulou do nacional para o global, o Brasil revela uma dialética de desenvolvimento acelerada, com todos os seus prós e contras. Esta característica entra em sinergia com o processo internacional de aceleração e reprodução da informação, atrelado à exacerbada concentração das empresas jornalísticas, como um dos segmentos de mega corporações globalizadas.

A imprensa em geral, mais consolidada a partir da industrialização, amplia o público leitor, fornece um padrão técnico de produção em escala e

cria as condições de preço e sustentabilidade econômica para as publicações. Durante o Estado Novo (1937-1945) Getúlio Vargas investiu fortemente na expansão da indústria pesada, fortalecendo a proposta nacionalista inspirada no modelo fascista europeu. A recessão econômica mundial, que causou a diminuição da presença do capital estrangeiro no país, favoreceu a participação do Estado como investidor na economia brasileira.

Os governos pós 1964 tiveram algumas semelhanças significativas com o Estado Novo. As semelhanças mais óbvias são as que se referem às características sociais e ideológicas dos regimes. A ESG, Escola Superior de Guerra, que formou doutrinariamente o ideário da Revolução de 1964, define comunicação como “o processo de transmitir alguma coisa a fim de exercer uma influência consciente no receptor da comunicação, cuja reação será o ponto de partida, ou seja, o emissor da mensagem” (Mattos, 2000:236, apud Castro Camargo).

A fortíssima participação do Estado na economia brasileira, com reflexos diretos sobre todos os setores do país, inclusive nos meios de comunicação, só começou a ser redirecionada a partir da década de 1990, com a privatização iniciada pelo governo de Collor de Mello e continuada por Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso. O liberalismo econômico intensificado nesta última década tem sido fator decisivo nas modificações registradas nos veículos de comunicação nacionais, afastando resistências à política de privatização e permitindo a concentração e a internacionalização na economia brasileira (Mattos, 2000:23).

A história da imprensa funde-se em diversos aspectos à história do desenvolvimento da sociedade capitalista. Muitos são os atores e as circunstâncias, os interesses e aspirações envolvidas na luta pelo controle dos meios de difusão de idéias e informações.

Ao lado dessas diferenças, e correspondendo ainda à luta pelo referido controle, evolui a legislação reguladora da atividade da imprensa. Mas há ainda um traço ostensivo, que comprova a estreita ligação entre o desenvolvimento da imprensa e o desenvolvimento da sociedade capitalista, aquele acompanhando a este numa ligação dialética e não simplesmente mecânica. A ligação dialética é facilmente perceptível pela constatação da influência que a difusão impressa exerce sobre o comportamento das massas e dos indivíduos. O traço consiste na tendência à unidade e à uniformidade (Werneck Sodré, 1999).

A unidade e a uniformidade são as bases do lucro. Reprodutibilidade em massa de um produto barateia a sua produção. A necessidade de tecnologia e equipamentos sofisticados provoca a uniformidade. O processo de globalização de um modelo de produção e de produtos de consumo que influem econômica e culturalmente no comportamento reforçam o pensamento hegemônico. O “pensamento único” passa a ser debatido como uma tendência prevalente no estudo da comunicação. Paradoxalmente, não há mais censura – há a pulverização da notícia. Não há proibições – há dispersão. Não há falta de informação, há excesso.

A prevalência da atividade econômica além fronteiras tornou a globalização agravadora de diferenças sociais. Fortalece-se através do capital volátil, desenvolve-se à custa de dilapidação de valores identitários culturais, econômicos e do enfraquecimento do Estado. Tem provocado um processo neutralizante na área política internacional, e aglutinação de grupos econômicos, afetando a alteridade. As linhas do labirinto da economia globalizada na estrutura da produção da informação são reais, e também já foram suficientemente demonstradas. Não se trata de algo novo.

A Europa viveu seu período de imprensa ideológica (na Inglaterra, viu-se surgir princípio da liberdade de imprensa, nos Estados Unidos ela se estabeleceu amplamente com a independência), mas a imprensa só se transformou em veículo de massa quando, sob pressão para que passasse para a iniciativa privada, escapando do controle estatal, industrializou-se. Fermento com veneno – a imprensa alia-se ao capitalismo em ascensão.

No Brasil, a imprensa que, grosso modo, já nasceu com a industrialização, viu o espaço das reportagens dos grandes jornais, compassadamente, cada vez mais delimitado pela publicidade – leia-se capital proveniente das contas de empresas estatais e de grandes corporações financeiras. A tendência para a diferença entre a visão das redações e dos departamentos comerciais começam a se manifestar nos jornais de maior circulação. A pauta *interna* enfrenta problemas.

Esfera pública

Vincula-se à visão de refeudalização da esfera pública, de Jürgen Habermas (Habermas, 2003) uma pauta profundamente influenciada pela remodelação das redações, pela pressão do aumento do fluxo de informações e pela vinculação corporativa das empresas, ficando cada vez mais permeável a interesses externos ao jornal.

A condição da imprensa é paradoxal: tanto instância de mobilização democrática a serviço do livre debate quanto espaço de injunção de interesses econômicos transnacionais – veja-se a excepcionalidade dos momentos que evidenciaram reação à censura política e a constatável influência externa no processo de produção jornalístico, moldando fatos de acordo com interesses políticos específicos.

O que é publicado, preto ou colorido no papel, serve a milhares de monografias, dissertações e teses, a instâncias jurídicas e processuais, a pesquisas históricas, como provas documentais. O que é publicado se torna público, como indica a raiz etimológica. O que foi impresso se torna documento. Mas e o processo de determinar o que *não* é publicado? Não estamos falando da censura institucionalizada, ou mesmo de claras subordinações econômicas, mas finalmente do labirinto em que a liberdade de imprensa entrou. Jurgen Habermas, em *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, diz que nos documentos medievais, “senhorial” é empregado como sinônimo de *publicus*, e *publicare* significa requisitar para o senhor. O autor (Habermas, 2003) conceitua Esfera Pública como espaço destinado à discussão de idéias que definem a direção de uma racionalização possível dentro da sociedade. Referenciando-se em Habermas, têm-se três momentos de transformação da Esfera Pública: no primeiro, ela estaria circunscrita aos interesses da nobreza. No segundo, os interesses da burguesia determinariam novo balizamento de valores, surgindo então uma Esfera Pública Burguesa. No terceiro momento, haveria uma refeedalização da Esfera Pública, a partir da delimitação de interesses (novamente, privados) daqueles que detêm os meios de comunicação de massa, criando um *consenso fabricado*, fartamente identificado por críticos e historiadores na literatura dedicada à questão (Halimi, 1998; Werneck Sodré, 1999; Kovack e Rosenstiel, 2003). A influência do processo de globalização sedimentado através do pensamento neoliberal evidencia-se de maneira irrefutável nas megacorporações jornalísticas, cuja propriedade ou principal influência vincula-se a grandes conglomerados financeiros, de capital volátil, não local (Bauman, 1999). São os novos senhores feudais que “delimitam o que e como deve ser feita a publicidade das coisas” (Câmara, 2002).

Naturalmente, o consenso fabricado não tem a sério muito em comum com a opinião pública, com a concordância final após um laborioso processo de recíproca ‘Aufklärung’, pois o ‘interesse geral’, à base do qual é que somente seria possível chegar a

uma concordância racional de opiniões em concorrência aberta, desapareceu exatamente à medida que interesses privados privilegiados a adotaram para si a fim de auto-representarem através da publicidade (Habermas, 2003).

Assim, é clara a importância de identificar a refeudalização da Esfera Pública para o entendimento do papel da publicidade nos meios de comunicação e das relações entre as mídias e a economia/política. “É artificial separar o econômico do político. O ato de produzir é também um ato político” (Souza, 1984). Em *Como se faz análise de conjuntura*, o sociólogo Herbert de Souza identifica a lógica do capital transnacional, que não abdica da estabilidade dos regimes nacionais – o capital mundial necessita do poder político de cada país. O Estado sensível à transnacionalização reflete um sistema de poder político comprometido com os interesses do capital volátil, exercendo estratégico controle dos meios de comunicação, assim identificado por Betinho:

- a informação é apropriada pelo Estado como elemento fundamental de poder;
- são os setores dominantes que geram as imagens correntes do país e do mundo;
- desenvolve-se o monopólio do (*poder*) executivo na produção e difusão das informações, a partir das quais a realidade é pensada sem mecanismos de controle público sobre a qualidade ou a veracidade destas informações;
- a produção dos dados é em grande medida privilégio do Estado. A estatística deixa de ser confiável para ser uma arma política;
- o Estado, sem fiscalização e controles democráticos, determina quem somos, que produzimos, quanto ganhamos e prognostica como será nosso futuro;
- a sociedade civil é pensada como reflexo do Estado, e se vê muitas vezes incapaz de contrapor-se aos dados produzidos e manipulados pelo Estado.

Os movimentos de oposição real ao regime são tratados segundo os princípios da guerra e não da política. Não há jogo político, mas guerra política.

René Armand Dreifuss, no cuidadoso levantamento histórico realizado entre 1976 e 1980 para sua tese de doutorado apresentada na Universidade

de Glasgow, na Inglaterra, depois publicada com o título *1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe* detalha o processo de penetração do capital estrangeiro (especialmente norte americano) na estrutura econômica brasileira.

A tendência para a desnacionalização, concentração e predominância em setores industriais específicos das multinacionais aumentou fundamentalmente após 1964, uma vez que as condições políticas e econômicas para esse movimento ascendente foram impostas. Nesse processo, o capital americano estabeleceu sua supremacia entre os interesses multinacionais. Em 1969, a “apropriação” da economia brasileira por interesses multinacionais era um fato consumado. Companhias multinacionais controlavam 37,7% da indústria do aço, 38% da indústria metalúrgica, 75,9% dos produtos químicos derivados de petróleo, 81,5% da borracha, 60,9% das máquinas, motores e equipamentos industriais, 100% dos automóveis e caminhões, 77,5% de peças e acessórios para veículos, 39,8% da construção naval, 71,4% do material para construção das rodovias, 78,8% dos móveis de aço e equipamentos para escritório, 49,1% dos aparelhos eletrodomésticos, 37,1% do couro e peles, 55,1% dos produtos alimentícios, 47% das bebidas, 90,6% do fumo, 94,1% dos produtos farmacêuticos, 41% dos perfumes e cosméticos e 29,3% da indústria têxtil (Dreifuss, 1981:62).

Leve-se em consideração que:

- a publicidade é a principal fonte mantenedora das corporações midiáticas e empresas jornalísticas em geral;
- as constantes encapações de grupos menores por megacorporações agravam o quadro de comprometimento dos interesses comuns aos negócios de acionistas anônimos (e portanto dispersos em termos de territorialidade e compromisso com interesses locais) em que os empreendimentos jornalísticos estão inseridos;
- O próprio jornalista internaliza os paradigmas de preservação do campo jornalístico (Bourdieu, 1997:81) tal como está estabelecido.

Temos que espaço para livre discussão de idéias é um dos poucos segmentos a não estarem representados no conjunto de interesses envolvidos. Está estabelecida a refeudalização da Esfera Pública de Habermas, evidenciada na escolha de temas e informações a serem repassadas para o público leitor/consumidor.

Entre a pressão econômica e a conseqüente influência editorial, está o um ponto central de interesse: a mudança na estrutura da produção da informação nas redações dos jornais brasileiros das décadas de 1990 até 2003. Ponto identificado, mais especificamente, por meio do estudo da espinha dorsal da notícia: a pauta.

Notas

1. Bastidor - Dois anéis de madeira. Entre um e outro, o pano que será bordado fica bem esticado.
2. A teoria do *gatekeeper* foi elaborada por David Manning White nos anos 1950. Originalmente surgida no campo da psicologia e adaptada à análise comunicacional, dá ênfase à ação pessoal. Em seu estudo, White concluiu que o jornalista funciona como um porteiro (*gatekeeper*), que abre e fecha as portas para a notícia de acordo com seus critérios.
3. Entrevista concedida à autora por Wilson Figueiredo ainda em sua sala do Jornal do Brasil, no 18º andar, na Av Rio Branco, em março de 2004.
4. Informação prestada por Angelina Nunes sobre a pauta de O Globo, em Seminário promovido pela autora junto aos alunos de Edição de Jornal e Revista da FACHA (Faculdades Integradas Hélio Alonso).
5. Informações colhidas em entrevista realizada por Mário Dias Ferreira, Ângela Moraes e Livia Diniz, em setembro de 2004.

Referências bibliográficas

- ABREU, Alzira Alves de. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora.(org.). *Eles mudaram a imprensa: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, 400p.
- ARGOLO, José Amaral; RIBEIRO, Kátia; FORTUNATO, Luiz Alberto. *A direita explosiva no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1996, 332p.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica. As técnicas do jornalismo*. 2 v., 4.ed. (revista e atualizada). São Paulo: Ed. Ática, 1990, 445p.
- DIÁRIO CARIOCA: O máximo de jornal no mínimo de espaço. *Cadernos de Comunicação*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, Secretaria Especial da Comunicação Social, v.9, 2003. 116p. Série Memória.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: conseqüências humanas*. Rio de Janeiro:

- Jorge Zahar Editor,1999, 145p.
- _____. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, 213p.
- _____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, 258p.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1997, 143p.
- DARTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, 330p.
- DINES, Alberto. *O papel do jornal: uma releitura*. 7.ed (ampliada e atualizada). São Paulo: Summus, 1986, 159p.
- DREIFUSS, René Armand. 1964:a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe. 3.ed. Petrópolis, Vozes, 1981, 814p.
- GITLIN, Todd. *Mídias sem limites*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 349p.
- HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, 398p.
- HENN, Ronaldo. Pauta e notícia: uma abordagem semiótica. Canoas: Ed. Ulbra, 1996.
- HERKENHOFF, Alfredo. *Pautas e fontes*. Rio de Janeiro: 1998. Inédito.
- KOVACH, Bill e ROSENSTIEL, Tom. Os elementos do jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir. São Paulo: Geração Editorial, 2003, 302p.
- KUCINSKY, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.
- LACAN, Jean-François; PALMER, Michael; RUELLAN, Denis. *Les Journalistes: stars, scribes, scribouillards*. Paris: Syros, 1994.
- LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. Nova York: The Free Press, 1965.
- LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, 71p. (Coleção Descobrimdo o Brasil)
- MARCONDES Filho, Ciro. *A saga dos cães perdidos*. 2.ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002, 176p.
- MORAES, Dênis de. (Org) *Globalização, mídia e cultura contemporânea*. Campo Grande: Letra Livre, 1997, 264p.
- MORAES, Luciano de. No começo de tudo está a pauta. *Revista de Comunicação da ABI*. Rio de Janeiro: ABI, Ano 2, n. 5, p.24-25, 1986/87.
- NOELLE-NEUMANN, Elisabeth. *The Spiral of Silence: Public Opinion – our social skin*. 2.ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, 269p.

PORTELA, Juvenal. Pauta em jornal: um mal necessário? *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1972

RABAÇA, Carlos e BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

SODRÉ, Néelson Werneck. *A história da Imprensa no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, 501p.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002, 160p.

_____. Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos. Petrópolis: Vozes, 1996, 180p.

_____. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: Sulina, Edipucrs, 2002, 112p. (Coleção Comunicação, 22).

SOUZA, Herbert. *Como se faz análise de conjuntura*. Petrópolis: Vozes, 1984.

TALESE, Gay. *Fama e anonimato*. 2.ed. (revista e ampliada). São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 535p.

WEBER, Max. *Sociologia da Imprensa: um programa de pesquisa*. Publicado originalmente como Alocução no Primeiro Congresso da Associação Alemã de Sociologia de Frankfurt, 1910 (p. 434-441), em Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Socialpolitik*, Tübingen, J.C.B. Mohr. [Paul Siebeck], 1924. Utilizada a publicação na Revista Española de Investigaciones Sociales – Reis, nº 57/1992, pp251-259. Tradução de Encarnacion Moya.

Teses, dissertações etc

CÂMARA, Marcelo Barbosa. *O jornalismo independente de Caros Amigos*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - PUC/USP, São Paulo, março de 2002. Disponível em: < <http://www.observatoriodeimprensa> >. Acesso em: 10/01/2004.

TAVARES, Luís Guilherme Pontes. *Rascunho da História da pauta jornalística no Brasil*. Trabalho apresentado em 1989 à disciplina “Editando: da pauta ao layout” do curso de pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da USP.

TEIXEIRA, Milena Soares. *Pauteiros: os anônimos garimpeiros da notícia – Não leva a vida na flauta quem vive de fazer pauta*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) – Curso de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2003, 69 p.

Resumo

Este artigo propõe um olhar acadêmico sobre a pauta jornalística, sua elaboração e estrutura. Defende a idéia de que a pauta, generalista ou por editorias,

é um instrumento referencial significativo e inexplorado no estudo sobre o processo de produção da notícia no Brasil. Recurso organizacional nas redações dos maiores jornais do país especialmente a partir da década de 1950, a pauta revela ideologias, estruturas de poder, injunções políticas, econômicas e sociais ao longo da história da imprensa do país.

Palavras-chave

Pauta, Jornalismo.

Abstract

The article brings an academic view of the *pauta* (journalistic agenda), its elaboration and methodology. Defends the idea that the *pauta*, general or editorial, is an important instrumental reference and still not sufficiently explored in the studies related with the production process of the news in Brazil. Organizational resource in the newsroom of the largest newspaper organizations especially after the 50's, the *pauta* reveals ideologies, powerstructures, political injunctions along the press history in the country.

Key-words

Agenda, Journalism.

Notas sobre a identidade política de Luiz Inácio

Roberto Bitencourt da Silva

Não sou populista. Meu governo não se orienta pelo populismo
– não fazemos promessas que não cumpriremos...
(Lula, em entrevista ao Fantástico, programa da Rede Globo de
Televisão em 17/07/2005).

Nas eleições de 1994, Luiz Inácio Lula da Silva se lançou, pela segunda oportunidade, ao posto de candidato à presidência da República. O então proeminente líder das esquerdas saiu derrotado das urnas. Em 2004, já como mandatário da nação, seu governo apresentava, como ainda apresenta, um vultuoso débito com o povo brasileiro, em função das enormes expectativas de mudanças encarnadas em sua empolgante vitória eleitoral de 2002.

Muitas águas rolaram no Brasil, no intervalo dos anos de 1994 a 2004. No que diz respeito estritamente a Luiz Inácio e ao Partido dos Trabalhadores, uma surpreendente mutação pôde ser observada: bandeiras antes empunhadas com vigor foram jogadas para escanteio. Lula e o PT converteram-se após as eleições realizadas em 2002, respectivamente, numa liderança demagógica e em um partido conservador. Sem sombra de dúvida, as ações e a retórica do governo petista revelam que a nação foi vítima de um escandaloso estelionato eleitoral. Isso considerando fundamentalmente o intervalo de tempo assinado, a verbosidade vazia e apelativa do hoje presidente Lula e a conservadora orientação político-econômica adotada por seu governo – envolvido ainda com gravíssimas práticas de corrupção que dominam atualmente o noticiário, entre outras, o infame esquema do “mensalão”.

Quanto ao país, entre 1994 e 2004, centros relevantes de decisão nacional foram transferidos para o exterior, por intermédio das agressivas políticas neoli-

berais adotadas pelos dois governos de Fernando Henrique Cardoso. Ademais, as políticas de ajuste fiscal e a posição subalterna do país na comunidade internacional, para a agonia cotidiana vivenciada por amplas camadas da população, foram ainda mais incrementadas pela dupla FHC e Lula.

Não obstante, um determinado tipo de discurso, que imperava em 1994, permanece atravessando folgadoamente as páginas dos jornais da grande imprensa brasileira, sem mudanças de fundo: um discurso antinacional, orientado por uma matriz interpretativa liberal-conservadora. Este discurso contribuiu e tem contribuído sobremaneira para promover e legitimar o referido estado de coisas vivenciado pelo país, no curso dos anos em foco. Nesse sentido, concordando com Hall (2004: 50) no tocante a sua definição de discurso – “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” –, considero que estudar o discurso dos jornais da grande imprensa (com enfoque especial no apoio dado por esses jornais à desnacionalização do país, e em seu corolário, o desprezo pelas condições de vida e pelo destino do povo brasileiro) é também desnudar um pouco das práticas e *ethos* prevaletentes em nossa vida sociopolítica.

Assim, procuramos, inicialmente, identificar certos traços político-ideológicos que perpassam o discurso de um expressivo representante dos jornais da grande imprensa: a Folha de S.Paulo; jornal de maior circulação no Brasil e dos mais influentes na formação de sua opinião pública. Foi submetida à análise uma ampla gama de matérias do cotidiano, de editoriais e artigos das seções de opinião, publicados nos anos de 1994 e 2004. Os textos produzidos pela e para a Folha, aqui utilizados, guardam uma característica em comum, qual seja: todos operam com a noção de “populismo” para classificar determinados fenômenos políticos e econômicos. Por ser dotado de uma rara capacidade de mobilizar idéias e sentimentos acalorados, concebemos o “populismo” como uma chave preciosa para mapear o discurso produzido por esse jornal. Os modos de definição e uso da noção de “populismo” no discurso da Folha configuram, sem dúvida, um recorte limitado de estudo, porém com grande potencial para iluminar o referencial ideológico e político do jornal.

Seguindo essa linha de análise, isto é, tomando por referência textos que operam com o “populismo” como recurso estereotipante, proponho-me a identificar certos aspectos pertinentes à construção simbólica da *persona* de Luiz Inácio Lula da Silva, realizada pelo discurso da Folha. Isto tendo em vista apontar alguns traços relativos ao deslocamento de sua identidade política, do campo popular-democrático para o liberal-conservador¹. Foram analisados

dois momentos específicos do referido ator político: 1. como candidato à presidência da República em 1994, e 2. como presidente, no segundo ano do seu mandato, em 2004.

A grande imprensa

A Folha de S.Paulo integra um gênero de jornal particular: a grande imprensa. Este tipo de jornal se auto-representa como comprometido com o bem comum e com a interpretação correta dos acontecimentos. Tendo em vista a ampliação de seus consumidores e anunciantes, um requisito é indispensável: a credibilidade social. Segundo Alves Filho (2000 e 2001), o “pluralismo político-ideológico das colunas de opinião” é o instrumento que possibilita a referida credibilidade, construindo uma imagem isenta, independente e democrática.

Evidentemente, como argumenta o próprio Alves Filho (2000 e 2001), o pluralismo das colunas não impede a ocorrência de um fenômeno peculiar: a linha ideológica que circula nos textos dos editoriais e do noticiário cotidiano, ordenando o processo de seleções e combinações – como imagens, estereótipos e palavras – nas interpretações dos fatos noticiados².

Analisando os textos da Folha, seus editoriais, noticiário cotidiano e os artigos de opinião, deparamo-nos com um dado de relevo: as seções e colunas de opinião, a despeito de não representarem formalmente a opinião do jornal, possuem grande relevância para a compreensão de muitos componentes simbólicos e valorativos presentes nos outros dois marcos normativos do jornal. Constituem-se, para o que nos interessa em particular, numa das fontes de inspiração da representação jornalística sobre a realidade política e econômica e sobre o signo “populismo”. Por serem preenchidos, freqüentemente, por artigos produzidos por acadêmicos, é exatamente nesta seção que se abre a porta da articulação entre as produções e interpretações científicas e jornalísticas. Ou seja, independente da polêmica estabelecida entre distintas visões de mundo que marcam seções desse tipo, algumas destas visões ganham ressonância na linha ideológica/discursiva dos editoriais e do noticiário cotidiano. Levando isso em conta, pode-se sugerir que a apropriação jornalística de idéias presentes em algumas análises produzidas por acadêmicos tende a propiciar um respaldo científico – tão louvado no mundo contemporâneo – perante o público-leitor, para descrever a realidade social e utilizar a noção de “populismo” (entre outras noções e signos) nos editoriais e no noticiário.

Portanto, em que pese a capa plural-democrática que envolve as seções de

opinião, há grandes afinidades entre as mensagens presentes no editorial e nas matérias cotidianas em relação às perspectivas de alguns articulistas, eventuais ou fixos, como teremos oportunidade de observar.

O “populismo”

A noção de “populismo” é bastante candente no imaginário político latino-americano, notadamente o brasileiro. Tal fenômeno se deve, em boa parte, à histórica marginalização das classes populares e, por extensão, ao receio dos estratos dominantes com uma possível perda de alguns de seus privilégios; receio este que se tem manifestado, em inúmeras circunstâncias, em face de qualquer resposta substantiva oferecida por líderes, movimentos sociais, partidos ou governos aos anseios materiais e simbólicos das classes populares.

Quanto aos seus usos no discurso produzido pela mídia, verifica-se há tempos uma tendência significativa à homogeneização da noção de “populismo”. Tal homogeneização se dá, resumidamente, em torno das idéias de atraso, irracionalidade, demagogia e irresponsabilidade, como reflete a epígrafe deste artigo, revelando, ironicamente, a assimilação destes significados pelo presidente Lula.

Portanto, transcendendo a capa de um mero e inocente termo utilizado para designar determinados fenômenos, a noção de “populismo” faz ver, isto é, informa e ilumina múltiplas interpretações sobre a história e os fenômenos sociais e políticos contemporâneos na América Latina, em especial no Brasil. É o que poderá ser observado na construção simbólica da noção em destaque pelo discurso da Folha de S.Paulo.

A construção simbólica do “populismo” na Folha de S.Paulo

No raiar da década de 1990, as restrições externas advindas do pagamento da dívida junto ao sistema financeiro internacional engendraram um quadro recessivo no Brasil, pois inviabilizavam a estratégia de desenvolvimento sustentada em certas bases protecionistas. Direta ou indiretamente, o recrudescimento da inflação e da instabilidade social e econômica associavam-se à crise da dívida externa. Por outro lado, com sua apologia do mercado e da eficiência da empresa privada, o neoliberalismo, como ainda hoje, hegemonzava a cena político-ideológica (Boito Jr., 1999). O combate à inflação, o equacionamento da dívida e as reformas orientadas para o mercado configuravam, desse modo,

alguns dos temas mais expressivos do pleito eleitoral de 1994.

Logo, num cenário nacional marcado por uma grave crise financeira do Estado e por longos anos de espiral inflacionária – articulado ainda a uma cena mundial envolvida com o aprofundamento das relações capitalistas e com importantes inovações tecnológicas –, a Folha afirmava que o “populismo” não tinha mais espaço para responder a esses dilemas e aos imperativos da “modernização” neoliberal globalizante. O “estatismo”, o “nacionalismo” e o “protecionismo” deveriam ser superados e, com isso, o “populismo” nada mais representava do que o símbolo de um mundo identificado com o passado. Isto é, um “obstáculo” que deveria ser varrido das práticas e metas dos diferentes atores do espectro político-partidário. É o que se pode demonstrar com as passagens do editorial intitulado “Cassino emergente”, publicado em abril de 1994, que desenvolvia argumentação em torno da estratégia de desenvolvimento nacional.

Desde o início dos anos 90, os países em desenvolvimento têm sido beneficiados por uma nova onda de entrada de capitais. Nos mercados internacionais, essa onda deu origem a uma denominação bastante estimulante: tais economias passaram a ser conhecidas como ‘mercados emergentes’. Em muitos casos houve razões para reencontrar o otimismo. Na América Latina, os ajustes feitos pelo Chile, México e Argentina mostraram que o populismo e o protecionismo podiam ser rompidos. Liberalização comercial, privatização, ajuste fiscal e reformas monetárias bem-sucedidas, (...), [as] evidências foram se acumulando (...). [Iniciava-se] uma nova era (...). (Folha de S.Paulo, 24/04/1994:1-2.)

As passagens deste editorial ilustram um significativo componente que caracterizou a construção simbólica do signo “populismo”, no ano de 1994. Representava uma “barreira” ao que o jornal considerava como inexorável: a “modernização” via reformas pró-mercado. O “populismo” encarnava, neste discurso, uma expressão político-econômica arcaica, localizada, no cenário político, em uma posição antagônica às chamadas medidas racionais, responsáveis e corajosas demandadas pelo esforço de “modernização nacional”. Sem desvalorizar outros usos e significados, pode-se afirmar, no entanto, que esse foi o seu significado forte e constante. Em termos de apoio político-eleitoral,

desnecessário alongar a afirmação que se segue: o então candidato do Partido da Social Democracia Brasileira, Fernando Henrique Cardoso, foi alçado, no discurso do jornal, ao posto de delegado do pólo antagônico ao “populismo”, devido ao que se considerava a racionalidade e a responsabilidade de sua candidatura.

Entre 1994 e 2004, múltiplos fenômenos e problemas ocorreram e cresceram no país: taxas pífias de crescimento (de uma das dez maiores economias do mundo, em 1994, o Brasil ocupava, em 2004, o 15º lugar no ranking mundial dos PIBs); aumento do desemprego, acompanhado de um crescimento vertiginoso do trabalho informal, beirando a casa dos 40% da população economicamente ativa, em 2003; fortalecimento do destino de expressivas parcelas da renda nacional para o exterior, com o fim de “honrar” compromissos com o sistema financeiro, o que demonstram as estimativas do Dieese sobre o aumento das dívidas externa (de algo em torno de 150 bilhões de dólares, em 1994, para o montante de 215 bilhões de dólares, em abril de 2004) e líquida do setor público (de R\$ 109 bilhões, em 1994, para cerca de R\$ 927 bilhões, em abril de 2004)³; redução dos investimentos do Estado em setores essenciais, para não comprometer os referidos compromissos, submetendo o povo brasileiro, inclusive, ao racionamento de energia elétrica (o amargo “apagão”) e ao desespero nas filas dos hospitais públicos; “incorporação” de milhões de brasileiros às fileiras da pobreza e da miséria, engrossando o corpo de outros tantos já existentes em 1994; sistemática e estratégica precarização das condições de vida dos trabalhadores – via liberalização comercial, privatizações, terceirização, deterioração dos salários, desestímulo à produção (traduzido pelas altas taxas de juros), supressão de direitos trabalhistas e previdenciários etc.

Todavia, em que pesem esses e demais sinais do fracasso das políticas de corte liberal-conservador, a linha discursiva da Folha de S.Paulo não oferece, em 2004, mudanças significativas. Não transcende os limites deste paradigma. É claro, algumas nuances e uma percepção um pouco mais matizada podem ser identificadas nos diferentes espaços do jornal: uma redução da euforia com as reformas orientadas para o mercado, tão exaltadas em 1994, e críticas dirigidas às elevadas taxas de juros – que teimam em persistir ao longo desses anos de governos FHC e Lula. Em todo caso, não deixa de prevalecer o essencial das formas de percepção identificadas em 1994, como sugestivamente ilustra o editorial “Debate restrito”, publicado em junho de 2004.

Abordando a angústia mensal criada em torno das reuniões do Banco Central para definir a taxa básica de juros, o editorial, por um lado, acena com uma crítica aos que entendem que qualquer projeto de desenvolvimento que venha a ser delineado pelo governo Lula possa suscitar o “risco do atraso estatizante do populismo”. Por outro, indica um posicionamento ideológico que se aproxima da chamada “terceira via”, hoje destituída da badalação de meados dos anos 1990:

(...) O colapso do modelo de desenvolvimento calcado na iniciativa do Estado e o subsequente triunfo da agenda liberalizante ainda é um divisor de águas (...). Não há dúvida de que a experiência liberal, com todos os problemas, trouxe notáveis avanços, como a estabilização da moeda e a correção de distorções herdadas do período de economia fechada. É inegável, todavia, que os mercados por si só não se mostram capazes de coordenar o crescimento (...) não se trata de ressuscitar o Estado-empresário, cuja ineficiência já foi demonstrada, mas de recuperar o Estado que planeja e procura coordenar ações (...) (Folha de S.Paulo, 02/06/2004: A2.)⁴

Eleições de 1994: o candidato Luiz Inácio nas páginas da Folha

As idéias e propostas defendidas pelo candidato do Partido dos Trabalhadores nas eleições de 1994, como a oposição aos cânones neoliberais e a defesa da criação de mecanismos políticos que estimulem maior participação popular no processo decisório, eram consideradas pela Folha uma expressão do atraso, da irracionalidade e da irresponsabilidade “populistas”. Suas ações e aspirações de campanha revelavam, precisamente, um perfil político impróprio, na ótica do jornal, para ocupar a presidência da República, devido a uma postura desfavorável aos preceitos contidos na agenda liberal. Uma imagem que se distancia sobremaneira dos princípios políticos que têm orientado seu atual governo. Se levarmos em conta, entre outras, a afirmação feita, no início do governo Luiz Inácio, pelo então presidente da Câmara dos Deputados, João Paulo Cunha (PT) – recentemente acusado de ter recebido uma *mesadinha* junto ao esquema do “mensalão” –, que o PT anteriormente fazia oposição apenas para chegar ao poder, torna-se um tanto difícil registrar se a identidade “ameaçadora” cons-

truída pela Folha correspondia objetiva e, talvez, minimamente, à realidade. Elucubração à parte, reproduz-se passagens de uma matéria do cotidiano, que aborda o fantasma do “populismo” representado pelo candidato do PT.

Publicada em 3 de julho de 1994, a matéria discutia a polarização política estabelecida entre as candidaturas FHC (PSDB), de um lado, e Lula (PT), Brizola (PDT) e Quércia (PMDB), de outro. Ela trazia o seguinte título: “Os dois lados da moeda – o real divide a sucessão e traz à tona o debate sobre a adesão do país ao Consenso de Washington”⁵. Ademais, a matéria ilustra, explicitamente, a estreita interação existente entre o discurso que atravessa o noticiário político e econômico cotidiano e as análises de articulistas específicos, particularmente os afinados com a cantilena “muderna” do tucanato.

O real, que desde sexta-feira rege o cotidiano dos brasileiros, é o primeiro passo para estabilizar a economia e viabilizar a retomada do desenvolvimento do país, integrando a massa de miseráveis e desempregados (...)? Ou, pelo contrário, a nova moeda é o (...) embrião de um processo de radicalização do apartheid social que divide o país em dois mundos? (...) Do lado do real está o senador (...) Cardoso (...). Do outro, estão os seus adversários, (...) Lula, (...) Quércia (...) e (...) Brizola (...). Une os três últimos a avaliação comum de que a nova moeda representa, mais do que a materialização de um plano eleitoral, algo muito mais profundo – o início da submissão do Brasil ao chamado Consenso de Washington (...). Não há entre os ideólogos de Lula, Quércia e Brizola um que não veja na figura de Fernando Henrique a encarnação do Consenso de Washington entre nós. Pior que isso. Para PT, PMDB e PDT, o resultado lógico desse caminho (...) é o aprofundamento do apartheid social no país (...). Diante de tais críticas, a resposta pelo lado do PSDB (...) ‘Trata-se de uma grande sacanagem’, diz o economista (...) Bresser Pereira, coordenador financeiro da campanha de Fernando Henrique, ‘confundir o projeto do PSDB para o país com as teses chanceladas pelo Consenso de Washington’. Segundo Bresser, PT, PMDB e PDT representam matizes diferenciadas de um mesmo ‘populismo arcaico’. Todos os três estariam amarrados a uma concepção de Estado nacional-desenvolvimentista que está historicamente esgotada (...). Adotada em mais de 60 países do mundo inteiro,

a bula de Washington se transformou no verdadeiro esperanto da economia contemporânea. Fugir dela, tentar escapar a esse destino (...) talvez signifique cair na rota da ‘africanização’, da exclusão definitiva do país do quadro do capitalismo. Este é o ponto que transcende as candidaturas FHC e Lula e as reduz a tentativas ilusórias de vencer a barreira do apartheid (...) o enorme dispêndio de energia de cada um que se põe a discutir as opções entre Lula e FHC talvez não passe de um esforço vão, (...), uma ilusão necessária para driblar o desconforto causado pela idéia de que estamos apenas no início de um processo inexorável (...). (Folha de S.Paulo, 03/07/1994:A4.)

Estas passagens são bastante expressivas. Contribuem para o elucidamento tanto do referencial ideológico que norteia o jornal, quanto para o tipo de apropriação do signo “populismo”. Em primeiro lugar, o neoliberalismo constitui-se em evidente orientação interpretativa para a análise dos dilemas brasileiros. Em segundo lugar, o uso das declarações do renomado economista Bresser Pereira, tucano de proa e freqüente produtor de artigos para o jornal, consiste em uma espécie de narração co-presente, isto é, serve ao propósito de legitimação acadêmico/científica (“técnica” e “racional”) tanto para a depreciação e a generalização dos opositores, “populistas”, de FHC, quanto para as argumentações conclusivas do autor da matéria. Terceiro: o “populismo” aparece como um oportuno dispositivo simbólico para a desqualificação das candidaturas – a de Lula, especialmente – contrárias ao plano de estabilização monetária, o real, engendrado por Cardoso, e às políticas “modernizantes” favoráveis ao mercado. Portanto, uma expressão política arcaica, esgotada. Por último, saliente-se as afirmações conclusivas da matéria. Argumenta-se que os problemas e soluções para o país são comuns, independente das posturas políticas dos candidatos. Sendo assim, se deduz que, se fosse para aplicar as receitas neoliberais, supostamente inescapáveis a qualquer candidato, melhor que o eleitor optasse por aquele que já tinha participado de sua introdução (no caso, FHC). A “interpelação” dirigida ao leitor (Althusser, 1998) e a “generalização” (Laclau, 2002) dos “males” a serem produzidos pelos “irrealistas populistas”, ambas materializadas em argumentos dramáticos, são claramente operadas pelo jornal.

Derrotado no 1º turno das eleições, o candidato petista concorreria a mais uma eleição presidencial, em 1998, antes de ser consagrado nas urnas em 2002.

Alguns verões se passaram no intervalo de 1994 a 2004, e uma nova identidade de Lula emerge recentemente; diferente, no tocante ao colorido político e ideológico, da que lhe fora construída pelo jornal há dez anos.

Segundo ano de mandato, em 2004: o presidente Luiz Inácio nas páginas da Folha

Segundo ano de mandato, drasticamente atenuados os receios dos porta-vozes da especulação financeira e do capital oligopolista, superada e desestimulada a euforia popular, o governo de Luiz Inácio adota a prática da rotinização do gerenciamento das linhas políticas básicas de seu antecessor. Mantém as taxas de juros elevadas e não adota qualquer medida substancial de reorientação do eixo da política econômica, preservando a ênfase no universo financeiro. Conserva e aprofunda, mormente no plano retórico, o assistencialismo – convertido há alguns anos no singelo eufemismo “políticas compensatórias” – tão ao gosto da experiência tucana de governo e das recomendações do Banco Mundial, com o prolapado Fome Zero. Promoveu a reforma da previdência do setor público, que mesmo o governo Cardoso não teve a iniciativa, ou a habilidade, se preferirem, de realizá-la. Firmou acordos junto ao FMI que só conseguem arrancar elogios de uma minoria financista parasitária, e de seus empedernidos defensores, que sobrevive às custas do desespero e da agonia dos que vivem ou tentam viver da atividade produtiva – como as dezenas de milhões de trabalhadores com ou sem direitos trabalhistas formais, na cidade e no campo, e estratos empresariais importantes, micros, pequenos e médios etc. A decisão tomada pelo Ministério da Fazenda junto ao FMI, de elevar o superávit primário para o pagamento dos juros da dívida, refletiu bem a preocupação em criar um ambiente internacional favorável ao governo (Valter Duarte, 2003). A plutocracia nacional e forânea agradecem.

As ações empreendidas por Luiz Inácio mesmo antes da posse no cargo, como a divulgação do nome de seu ministro da Fazenda, Antonio Palocci, nos EUA, após um encontro com George Bush, possivelmente causaram as primeiras sensações de estranheza ao público, pois o então candidato eleito afirmara insistentemente que não iria divulgar, tão cedo, os nomes de sua equipe ministerial.

A perplexidade de diversos setores com as ações de Luiz Inácio e do PT só tem aumentado desde as eleições de 2002. Foi ainda agravada com as atuais e seriíssimas denúncias de corrupção do governo – que podem, inclusive,

formalmente, levá-lo a sua dissolução⁶ –, envolvendo, entre outros, financiamentos ilícitos de campanhas eleitorais, suborno de parlamentares, desvio de dinheiro público e favorecimento de empresas, “amigas”, em licitações públicas. À direita e à esquerda do espectro político, indivíduos e grupos, interessados ou não pelos jogos e embates da Política, surpresos, deparam-se com uma mudança drástica na retórica e nas práticas, antes respeitadas pela sociedade, apresentadas pelo presidente e por seu partido. O que ontem não servia, o que era visto como símbolo de imoralidade, assistencialismo e conservadorismo, em grande parte até o período de aquecimento da corrida eleitoral de 2002, é, por ora, justificado pelas cúpulas governamental e do PT como “responsável pela construção dos caminhos da governabilidade e necessário para a obtenção do desenvolvimento sustentado”. “Fizemos o dever de casa”, têm se afirmado. Uma liderança e um partido historicamente envolvidos por um manto popular-democrático, devido à trajetória pessoal de Lula, filho da pobreza e ex-operário, e a algumas idéias e propostas que flertavam com o nacionalismo de corte popular e com o socialismo, converteram-se em quê?

Para uns, Lula e o PT nada mais fizeram do que confirmar um componente arraigado no imaginário popular, o qual considera que “político é tudo igual”, pulando a cerca ao atingir o poder. Outros, entendem que os atores em tela evoluíram e modernizaram-se no sentido de uma esquerda responsável, em consonância com as novas experiências sociais-democráticas européias (“terceira via”). Algumas vezes consideram o resultado de uma cooptação pelo bloco de poder. Também figuram no leque de explicações ponderações que, como fonte para a crítica a Lula e ao PT, enfatizam as raízes sociais da formação partidária – paulistocêntrica, composta por operários de empresas multinacionais e apoiada por uma intelectualidade, particularmente a uspiana, avessa às históricas e democráticas bandeiras do nacionalismo trabalhista (Gomes, 2003; Vasconcellos, 2005).

Seja qual for a razão aventada para as mudanças ocorridas, o que fica patente é a conversão de Luiz Inácio e de seu partido numa expressão política que possui, atualmente, como principal traço característico a ânsia vazia pelo poder. Aliás, considerando o rumo que as coisas têm tomado, não deixa de ser plausível a hipótese de que tal conversão seja meramente ilusória; levando em conta, por exemplo, a espantosa afirmação feita pelo cientista político César Benjamin no programa Canal Livre, da Rede Bandeirantes, exibido em 31/07/2005: Benjamin, que foi um dos coordenadores da campanha de Lula na eleição presidencial de 1989, afirmou que, após uma reunião ocorrida na

Rede Globo, da qual não participou, realizada alguns dias depois da famosa edição do debate no 2º turno eleitoral entre Lula e Fernando Collor, Lula lhe informou que “derrubou umas garrafas de uísque” e não questionou a direção da Globo, porque “não queria brigar com ela”. Ressalte-se que a Rede Globo é o principal conglomerado do setor midiático do país e favoreceu a Collor na edição posterior ao debate. Luiz Inácio e o Partido dos Trabalhadores não são mais, como os notórios nacionalistas trabalhistas Leonel Brizola e Darcy Ribeiro diziam, “a esquerda que a direita gosta”. São a própria direita!

Dessa forma, artífices de um enorme e patético engodo político-eleitoral, Lula e o PT não possuem qualquer projeto voltado à saída do quadro social e econômico deprimente que assola a comunidade nacional, como anos a fio insinuado possuir.

Em parte, esta é a teia política que enreda os textos e as edições da Folha de S.Paulo, de 2004, submetidos à análise: de saudações a críticas contundentes, passando por questionamentos pontuais, nos diferentes marcos normativos do jornal vê-se a concordância com um fenômeno básico – há um novo Lula. Atendo-nos particularmente aos editoriais e ao noticiário cotidiano, isto é, ao formal olhar do jornal, percebe-se com nitidez que o Lula presidente não guarda mais nenhum traço do “impróprio, irrealista e arcaico populista” de anos atrás. É claro, como sublinhado anteriormente, críticas aqui e acolá sobre as ações do seu governo são freqüentes, como o eram em relação ao ex-presidente Cardoso⁷. No entanto, as críticas destinadas ao presidente Lula são orientadas especial e majoritariamente por questões relativamente pontuais, apesar de, por vezes, identificar-se uma determinada eloqüência. Ou seja, as críticas tecidas pela Folha correspondem a gestos e ações do governo que se restringem ao interior do marco ideológico prevalecente no discurso do jornal; não se referem, assim, a ações que transcendam ou entrem ostensivamente em choque com a sua linha editorial, pois inexistentes.

Uma advertência necessária: a Folha foi o primeiro poderoso veículo de comunicação a abrir espaço, com destaque, para as graves denúncias de corrupção do governo Lula, através de uma entrevista realizada com o deputado federal Roberto Jefferson, em junho deste ano. Em que pese este fato, de relevo, sem dúvida, mas que talvez se explique pelo espírito tucano da Folha, afirmamos que há uma íntima convergência ideológica entre a linha editorial do jornal e o governo Lula, no ano de 2004, em função das ações de teor liberal-conservador seguidas pelo “príncipe operário”.

Responsabilidade e bom senso com o respeito a algumas diretrizes econô-

micas básicas consolidadas pelos dois governos Cardoso, a preocupação em conservar a estabilidade monetária e em não afugentar os “capitais”: abertamente ou nas sombras, essas questões compõem as avaliações positivas do jornal, em 2004, sobre o governo Lula. Críticas à demagogia derivada de um “populismo retórico e publicitário” também integram o conjunto da percepção da Folha, como ilustra a notícia “Pinto no lixo”, que trata da interrupção da queda na avaliação do desempenho do governo: “Para reforçar o máximo possível o repique nas pesquisas, o marqueteiro Duda Mendonça defende que Lula faça um pronunciamento em rede nacional (...). Até lá, mais populismo.” (Folha de S.Paulo, 09/08/2004:A6.)

Entretanto, na representação simbólica do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, o que tende a prevalecer é a identificação, curiosa, diga-se, de um significativo conservadorismo. É lícito argumentar, com efeito, que o “populista” de 1994 – cuja identidade, construída pelo jornal, orientava-se na direção contrária à da “modernização” do País (devido ao que se considerava suas concepções nacionalistas e estatizantes) – convertera-se, em 2004, segundo o jornal, à ortodoxia liberal. Perdeu a identidade “ameaçadora” e ganhou outra, extremamente “palatável”. Isso se traduz, inclusive, nos usos do signo “populismo” que se encontram nas diferentes seções do jornal para classificar as ações e propostas de Lula: se em 1994 prevalecia como recurso estigmático um “populismo” associado a símbolos como a “irresponsabilidade política”, a “irracionalidade”, o “estatismo”, a “gastança pública” e o “caos”, implicando numa crítica notadamente conservadora, em 2004 prevalece uma representação do “populismo lulista” vinculado às idéias de “demagogia eleitoral” e “emotividade” (que, geralmente, em seu modo de articulação nos textos da Folha, nada revelam que não possa ser atribuído a uma medida ou gesto adotados, ontem e hoje, por diferentes políticos representativos da ordem).

Independentemente dessas distinções nas formas de percepção concernentes a Luiz Inácio, se observarmos atentamente a mutação identitária sofrida pelo presidente no discurso da Folha, pode-se afirmar o seguinte: na ótica do jornal, que o presidente Lula não tenha enveredado pelos “caminhos turbulentos do populismo esquerdizante, dos males o menor”. A política econômica brasileira estaria a requerer, pois, acertos e ajustes, com base em alguns preceitos e ações político-econômicas que têm prevalecido há anos. Isso é o que o governo Lula “deve fazer”, como poderá ser observado a partir da reprodução de passagens de dois textos.

Abordando as dificuldades sofridas pelo país, o editorial “República rentis-

ta”, publicado em fevereiro de 2004, afirmava a ortodoxia de Lula e, simultânea e obscuramente, a posição política do jornal.

A despeito da relativa estagnação da economia, o setor público conseguiu ultrapassar no ano passado a meta de superávit primário acertada com o FMI, de 4,25% do PIB (...). A clássica fórmula de cortar despesas e elevar receitas comandou as ações governamentais (...) o aumento da dívida pública (...) chegou a R\$ 913 bilhões ao final do ano passado, representando 58,2% do PIB. Houve, no entanto, uma ligeira melhora em seu perfil, com alongamento dos prazos e aumento da participação de títulos pré-fixados (...). É como se o país estivesse se transformando numa espécie de “república de rentistas” (...) uma realidade na qual a produção, relegada ao segundo plano, deu lugar à ciranda financeira (...). Não se trata, obviamente, de defender políticas irresponsáveis e populistas de ampliação de gastos públicos, tampouco de clamar por medidas que coloquem em risco a credibilidade do país (...). [Todavia] lamentavelmente, uma vez no poder, o presidente limitou-se a afiançar uma política econômica que nada mais tem feito do que repetir - e até mesmo agravar - os erros e problemas que deveria corrigir. (Folha de S.Paulo, 01/02/2004:A2.)

Dois componentes discursivos do presente editorial podem ser destacados: 1. o agora radical “antipopulista”, Lula, é criticado por perpetuar uma política econômica que somente privilegia o setor financeiro; 2. se o que é classificado como “populismo” é rejeitado, pois “perigoso, irracional e irresponsável”, qual seria a alternativa política a ele e à ortodoxia de Lula? Ao que parece, o discurso da Folha reivindica um caminho “intermediário” (uma “terceira via”, decerto...), um passo à frente nas “apropriadas e funcionais” medidas de “modernização” do país introduzidas por FHC.

Contudo, no segundo semestre, em que emergiu uma expectativa, amplamente difundida pela mídia, de retomada da capacidade produtiva da economia, o editorial “Mudar o CMN e o BC”, discorre tanto acerca das mudanças de Lula, consideradas positivas, quanto a respeito dos ajustes que deveriam ser feitos na política econômica.

É bem-vinda a disposição do presidente Lula (...) de ampliar a

composição do CMN (Conselho Monetário Nacional), órgão que tem, entre outras atribuições, a de fixar as metas de inflação a serem perseguidas pelo Banco Central e autorizar a abertura de instituições financeiras. O CMN (...) está hoje reduzido aos ministros da Fazenda, do Planejamento e ao presidente do BC. (...) No âmbito de um CMN ampliado e revitalizado, talvez as metas de inflação fixadas para 2005 e 2006⁸ tivessem sido menos ambiciosas, permitindo uma política monetária que, sem fugir à indispensável responsabilidade, se mostrasse mais compatível com os anseios do setor produtivo. O governo do presidente Lula corretamente evitou a tentação de soluções mágicas e deixou para trás as propostas populistas que um dia o PT pregou. Com o reaquecimento da economia, passada a fase mais dura do ajuste antiinflacionário, já é possível começar a aperfeiçoar os fóruns e instrumentos de que se serve a política econômica. Uma recomposição do CMN de modo a torná-lo mais atento às necessidades da chamada “economia real” é um passo nesse sentido (...). (Folha de S.Paulo, 14/09/2004:A2.)

Discorrendo sobre outro assunto, relativo à política externa, vale também salientar o editorial “A crise de Chávez”, que em muito contribui para clarear a “mutação” identitária de Lula. Tratando da cisão política na Venezuela, segundo o jornal, “estimulada pelo intempestivo populista Hugo Chávez”, o editorial elogiava, por outro lado, uma medida tomada pelo governo brasileiro.

O presidente (...) Lula (...) abreviou sua permanência na Venezuela. A decisão poderia ser interpretada como uma tentativa de evitar a consolidação da imagem de que o governo petista estaria inclinado a formar com o líder cubano Fidel Castro e o venezuelano (...) Chávez um eixo anti-Washington na América Latina. Se correta a interpretação, ela marca um momento de bom senso da diplomacia brasileira, que nada teria a ganhar com esse tipo de alinhamento (...). (Folha de S.Paulo, 28/02/2004: A2.)

Hugo Chávez é, sem dúvida, um dos personagens mais recorrentes a que se têm atribuído o estereótipo de “populista” pelo jornal – no caso, para o que nos interessa em especial, nas edições de 2004 – mormente por sua relação com

amplos estratos populares, seu antiimperialismo e seu nacionalismo econômico. Abordagens referentes a Chávez apoiadas num *approach* explicitamente crítico e conservador são comuns nas páginas da Folha há anos. Como Lula guardava determinadas afinidades pessoais e políticas com Chávez, e também com Fidel Castro⁹, assim como, ainda no âmbito das relações externas, o seu governo andou tecendo algumas críticas e entrando em certos atritos com o governo dos EUA, principalmente em 2003, a política externa brasileira superficialmente destoava do ferrenho respeito apresentado, internamente, à “lógica do mercado”¹⁰.

De acordo com a análise de Hall (2004:23-46), toda e qualquer identidade é construída através da nomeação de um, ou mais, elemento(s) de diferenciação. Ou seja, o “outro”, a “diferença”, propicia tanto um significado quanto uma identidade aos indivíduos, grupos e expressões ideológicas. Nesse sentido, pode-se argumentar que o editorial acima reproduzido, ao assinalar e saudar o distanciamento de Lula em relação a Chávez e Castro, lhe constrói, simbolicamente, uma identidade “sensata” – consoante aos preceitos que guiam a política interna. Tal “diferença”, especificamente frente a Chávez, pode ser, novamente, percebida nas passagens do próximo texto reproduzido do noticiário.

Este texto refere-se ao caso da expulsão de um jornalista norte-americano, por ter ofendido a integridade pessoal do presidente da República. A decisão do governo foi tomada em represália à reportagem publicada na edição do dia 9 de maio do New York Times, sobre uma suposta preferência do presidente Lula às bebidas alcoólicas. Sob o título “Lula expulsa”, a Folha ao mesmo tempo em que critica a decisão – a partir do uso de um chavão acerca do “populismo”, o autoritarismo –, frisa os esforços empreendidos por nosso personagem em distanciar-se do “outro”, Hugo Chávez: “(...) Depois de um ano e meio se afastando de figuras como Hugo Chávez e demais populistas pouco afeitos à democracia, de uma canetada se igualou a eles todos”¹¹. (Folha de S.Paulo, 12/05/2004: A8.)

Por fim, uma vez mais acerca da identidade política construída sobre, e pelo próprio, Luiz Inácio, agora a partir não do “outro”, mas possivelmente de um “afim” ideológico, ou algo mais do que isso, talvez valha observar algumas palavras do secretário-geral da Organização dos Estados Americanos – OEA, Miguel Angel Rodríguez, tecidas a seu respeito. Empossado no comando da OEA em setembro de 2004 (e renunciando pouco depois ao cargo, em outubro do mesmo ano, em função de denúncias de envolvimen-

to com práticas de corrupção em seu país), o ex-presidente da Costa Rica, Rodríguez, é descrito e exaltado pela matéria como “pró-mercado”. Assim, suas observações também ajudam a iluminar, por meio da afinidade político-ideológica apresentada, o atual posicionamento político de Luiz Inácio.

Rodríguez afirma que o presidente brasileiro,(...), representa um ‘modelo extraordinário’ para toda a região: ‘Lula demonstra que é possível ter uma posição de solidariedade com os mais oprimidos e, ao mesmo tempo, manter uma grande responsabilidade fiscal e políticas econômicas que não descambem para o populismo.’ (Folha de S.Paulo, “OEA faz cortes e busca estrutura ‘realista”’, 19/09/2004, A-24.)

Considerações finais

Considerando a representação simbólica de Luiz Inácio na Folha de S.Paulo, é possível afirmar que o antigo líder esquerdista classificado como impróprio – “populista” – em 1994, foi convertido numa expressão política bastante “palatável” em 2004. As mudanças (reais ou virtuais, pouco importa) ocorridas com o atual presidente da República refletem-se em seu substantivo alinhamento em face da conservadora agenda econômica e da visão liberal sobre a democracia expressas pelo jornal. Percebe-se, com efeito, um nítido deslocamento do anteriormente reconhecido líder popular-democrático ao campo liberal-conservador. O que tende a engendrar um aprofundamento do, já amplo, descrédito no seio do povo brasileiro com a débil democracia existente no país. O regozijo das forças sociais hegemônicas mal consegue ser mascarado.

Ademais, para além da conversão identitária de Luiz Inácio, cumpre tecer uma última observação acerca de três instituições, pertencentes ao bloco de poder nacional, que nos serviram, direta e indiretamente, como fonte de reflexão: o PT, o PSDB e a Folha. O PT e o PSDB, nascidos e profundamente imersos nos horizontes políticos e ideológicos de São Paulo, estado intelectual e economicamente voltado para o exterior há mais de um século, demonstram serem partidos que representam duas faces de uma mesma moeda alienígena: o PSDB a face dos gerentes do capital internacional no país, e o PT a dos trabalhadores do seu chão de fábrica (Vasconcelos, 2005). Hegemonizando como estão a arena político-partidária há uma década, suas idéias e propostas encontram-se também em franca sintonia com a antinacional linha discursiva do mais influente jornal do país, a Folha de S.Paulo. Desse modo, não é difícil afirmar que a democracia brasileira, debilmente apoiada como está na estabilidade do compromisso entre

OSM/UM/25 anda muito mal das pernas com os representantes e “ouvidos”

prevalecentes, que põem à margem de suas preocupações os anseios do povo brasileiro e os dilemas da questão nacional. E isto afirmo ciente do risco de ser chamado de “populista”.

Notas

1. Muito esquematicamente, por campo popular-democrático refiro-me a um espectro político envolvido, historicamente, com os valores que seguem: o nacionalismo econômico, o antiimperialismo, a proteção aos direitos dos trabalhadores e a defesa da participação das classes populares no processo decisório nacional. Quanto ao campo liberal-conservador, hoje travestido sob a capa neoliberal, refiro-me à defesa, histórica, dos interesses da plutocracia nacional e estrangeira, a um posicionamento político subalterno aos cânones produzidos pelos países capitalistas centrais e à conservação do povo brasileiro à margem das decisões que afetam o país.
2. Emprego a categoria ideologia com base em alguns aspectos das perspectivas teóricas de Louis Althusser e Ernesto Laclau. Considero-a detentora de dois componentes básicos de estruturação: a “interpelação” do indivíduo e a “generalização”, presentes em qualquer manifestação ideológica, seja dos setores dominantes, seja dos subalternos. Para os fins do artigo, interessa a expressão dominante; e faz-se abaixo uma rápida instrumentalização das fontes conceituais. Segundo Althusser (1998), a ideologia, por meio das práticas e rituais inscritos em aparelhos ideológicos, “interpela” os indivíduos – convoca-os, chama-os para a adoção de comportamentos determinados – com o fim de transformá-los em “sujeitos” de suas normas, rituais e crenças. De acordo com Laclau (2002), as idéias, símbolos ou propostas devem preencher, num dado discurso ideológico, uma função muito mais ampla do que a sua natureza ou espaço próprios de origem, implicando em sua incapacidade de realização. A ideologia caracteriza-se, assim, por “generalizações” provenientes da referência a elementos particulares.
3. Isso após uma série de privatizações, louvadas como fonte para a resolução da crise da dívida. Ver Dicese, Estudos e pesquisas, “Dez anos do real”, ano 1, nº 1, jun/2004.
4. A recente nuance da linha editorial da Folha – comparada à glorificação das reformas neoliberais, em 1994 –, traduz-se numa suposta “terceira via”, aproximando-se, em muito, das argumentações tucanas. Parece-nos lícito afirmar que essa linha editorial pró “terceira via” configura, para usar definição dada por Bresser Pereira, uma visão “social-liberal” ou “social-democrática pragmática”. Localizando esta posição político-ideológica numa espécie de linha contínua do universo ideológico, de acordo com a reflexão do mesmo autor, pode-se argumentar, nos quadros deste paradigma específico, que o jornal se encontra num suposto caminho intermediário entre a direita, representada pela ortodoxia liberal, e a esquerda, encarnada pelo “populismo”. Ensaíamos essa observação acerca do presente posicionamento da Folha em função de sua estreita afinidade política com a perspectiva de expressivos personagens tucanos do governo FHC, como Bresser Pereira, que também é colaborador assíduo do jornal e, outrossim, propugna essa “alternativa” e “divisão” do espectro ideológico. As afinidades entre a Folha e as idéias do referido personagem eram já claras em 1994. Ver Bresser Pereira (1999). Sem o menor intuito de aprofundar uma reflexão sobre a chamada terceira via, algumas palavras, contudo, são necessárias. Tendo por referencial análises realizadas por seu mais destacado intérprete, Anthony Giddens (1996 e 1999), muito esquematicamente, pode ser caracterizada por uma profunda crítica ao papel intervencionista do Estado na economia – diretamente produtor de bens, maquinários e serviços. Indicações de ineficiência da atuação do Estado e de uma

burocratização excessiva na esfera econômica são recorrentes em sua abordagem. Críticas ao socialismo e à social-democracia européia do estado de bem-estar são o seu resultado direto (no Brasil e na América Latina, em geral, o socialismo e o modelo social-democrático em questão têm sido embalados, com todos os matizes possíveis e em graus diversos, pelo depreciativo rótulo de “populismo”, como bem se vê nas análises da Folha e de Bresser Pereira). No que tange à ortodoxia liberal, é questionada sua valorização extremada da iniciativa privada e sua falta de preocupação com alguns direitos coletivos.

Entretanto, observo que, levando em consideração a autoproclamada “terceira via” dos dois governos FHC, a incorporação teórica e prática destas teses sobre o papel do Estado é extremamente problemática, em particular em países periféricos; prestando-se tanto a naturalizar a condição de exportadores de renda para o centro do capitalismo, quanto a promover a deterioração da já precária soberania e vida social das nações subalternas. Ademais, com base em leituras livres de Immanuel Wallerstein (2002) e Slavoj Žižek (2003:135), é possível argumentar que, politicamente, a “terceira via”, em sua expressão brasileira, consiste numa via liberal que, por um lado, preconiza a administração, “racional e competente”, dos problemas sociais, a partir do controle das classes populares (as “classes perigosas”), e, por outro, absolutiza o presente. Portanto, seus possíveis resultados práticos não ultrapassam os do tradicional marco liberal-conservador, ou de sua nova embalagem neoliberal.

5. O Consenso de Washington é uma expressão cunhada pelo economista John Williamson, no bojo de uma série de debates realizados em 1989 no International Institute for Economy, sediado em Washington. Constitui-se num símbolo das teses neoliberais, tais como: a desestatização, o ajuste fiscal, a liberalização comercial, a desregulação financeira e o controle inflacionário.

6. O que, pelo andar da carruagem, é pouco provável, em função da arquitetura de um “acordão”, e devido a um grande e evidente desinteresse do bloco de poder, inclusive da mídia, na solução do *impeachment*.

7. Em todo caso, observo que, guardados os diferentes perfis pessoais de Lula e FHC, os períodos de produção dos textos analisados (1994, uma eleição, e 2004, o segundo ano de um governo) etc., críticas mais superficiais dirigidas a FHC, em 1994, do que a Lula em 2004 são registradas. Como exemplo, o rótulo de “populista” empregado para os gestos de campanha do então candidato do PSDB, por ter comido “buchada de bode”, por ter posto um chapéu de couro sertanejo e por ter sentado num simpático equino utilizado no sertão nordestino, o jogue. Decerto, “críticas” que não depreciavam propostas ou ações propriamente políticas.

8. De 4,5%, com margens de tolerância de 2,5%, para 2005, e 2%, em 2006. Dados disponíveis em: <http://www.fazenda.gov.br>

9. O que foi demonstrado na especial atenção concedida a ambos na cerimônia de posse do cargo, em detrimento dos representantes dos países hegemônicos.

10. As críticas e os atritos com os EUA podem ser assim resumidos: a oposição à intervenção do governo norte-americano no Iraque; o problema envolvendo a entrada de brasileiros nos EUA, e norte-americanos no Brasil; e a sistemática rejeição à proposta dos EUA em manter os subsídios à agricultura em seu país e no conjunto dos países hegemônicos, rejeição esta explícita nos debates em torno da Área de Livre Comércio das Américas e nas negociações no âmbito da Organização Mundial do Comércio. Especialmente quanto a esta ação governamental, pela aparente contradição com ações já assinaladas, vale observar que ela sugeria algum traço nacionalista no governo Lula. Não obstante, levando em conta os interesses envolvidos, os da agroindústria nacional, e afirmações – marcadamente idealistas e apoiadas nos cânones prevaletentes – que questionavam as barreiras protecionistas e defendiam a criação de um

“comércio internacional livre e justo”, o governo Lula apresentava um nacionalismo sim, mas de corte liberal-conservador – ou para usar uma feliz expressão cunhada por Boito Jr. (2003), um “nacionalismo de fazendeiro”.

11. No mínimo curiosa a interpretação de autoritarismo oferecida pela Folha. O governo Chávez estimulou a introdução de uma das mais avançadas Cartas Constitucionais sul-americanas, como bem lembra o cientista político e ex-ministro da Ciência e Tecnologia, Roberto Amaral (2004:106): “na Venezuela foi eleita uma constituinte originária, convocada e eleita exclusivamente para o processo constituinte, se autodissolvendo com a promulgação da Carta bolivariana, submetida a *referendum* popular. Ademais, trata-se de constituição que instaura no continente a democracia participativa, e inaugura institutos como a derrogação e a confirmação do mandato, de todos os mandatos, assim derrogando o mandato imperativo. E o inspirador dessa medida revolucionária foi o primeiro a ela submeter-se”. Estranha a “pouca afeição” de Chávez pela democracia, que submete seu mandato ao *referendum* popular. Mais estranha, inclusive, se lembrarmos que todos os grandes meios de comunicação venezuelanos lhe fazem uma oposição encarniçada.

Referências bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

ALVES FILHO, Aluizio. A ideologia como ferramenta de trabalho e o discurso da mídia. In: *Comum*. Rio de Janeiro: FACHA, 15: 86-118, 2000.

_____. O noticiário da mídia e a “velhinha da motocicleta”. In: *Alceu*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 3: 54-77, 2001.

AMARAL, Roberto et al. Mesa redonda – Hugo Chávez, a Venezuela e a integração sul-americana. In: *Comunicação & política*. Rio de Janeiro: CEBELA, 22: 91-119, 2004.

BOITO JR., Armando. *Política neoliberal e sindicalismo no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1999.

_____. A reunião de Cancun e o nacionalismo de fazendeiro. In: *ALAI – America Latina em Movimento*, 29/09/2003. Disponível em: http://alainet.org/active/show_text_pt.php3?key=4662

BRESSER PEREIRA, L.C. A nova centro-esquerda. In: *Idéias e Debates*. Brasília: Instituto Teotônio Vilela, 24, 1999.

DUARTE, Valter (2003). Neocorporativismo, FMI e o primeiro ano do governo Lula. In: *Achegas.net – Revista de Ciência Política*. Rio de Janeiro: 14, 2003. Disponível em: <http://www.achegas.net>

GIDDENS, Anthony. *Para além da esquerda e da direita*. São Paulo: Unesp, 1996. _____. *A terceira via*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GOMES, Mércio. Encanto e cautela com o PT. In: *Achegas.net – Revista de Ciência Política*. Rio de Janeiro: 10, 2003. Disponível em: <http://www.achegas.net>

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LACLAU, Ernesto. *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

VASCONCELOS, Gilberto Felisberto. *Ajangada do Sul: Getúlio, Jango e Brizola*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O fim do mundo como o concebemos*. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

ZIZEK, Slavoj et al. *Contingencia, hegemonia y universalidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2003.

Resumo

Neste trabalho discuto certos aspectos concernentes à construção simbólica da *persona* de Luiz Inácio Lula da Silva, realizada pelo discurso da Folha de S.Paulo, tendo em vista indicar alguns traços relativos ao deslocamento de sua identidade política, do campo popular-democrático para o liberal-conservador.

Palavras-chave

Lula, Identidade Política, Folha de S.Paulo, Populismo, Conservadorismo.

Abstract

In this paper we discuss certain aspects concerning to the symbolic construction of Luiz Inácio Lula da Silva *persona* carried by the speech of Folha de S.Paulo journal, in view of indicating some traces related to his political identity displacement, from the popular democratic to the liberal conservative sphere.

Key-words

Lula, Political Identity, Folha de S.Paulo Journal, Populism, Conservatism.

Luchino Visconti: visão de mundo e visão de história

Oswaldo Munteal
Nashla Dahás

Se queremos que tudo fique como está...
então é preciso que tudo mude.
(*O leopardo* - Giuseppe Tomasi
di Lampedusa)

Visão de mundo e visão de história

No filme *O leopardo*, o diretor Luchino Visconti abre as primeiras cenas com um diálogo de pureza clássica acerca do dilema do século XIX, através dos atores que representam o padre jesuíta e o príncipe de Salina. A trama se apresenta assim nos seus primeiros passos: Padre “– Dom Tancredi deveria evitar certas amizades... e de andar com pessoas perigosas.”; Príncipe de Salina “– A culpa não é dele, mas dos tempos que correm!”.

O sofrimento da proximidade pode ser tão violento quanto o da distância, e esta é uma máxima das relações afetivas. Pode-se supor, nesta mesma partida, que na história contada por Visconti sobre a Itália contemporânea, a chegada do novo faz sofrer tanto quanto a crise de valores da antiga ordem, persistindo para não sucumbir por completo.

O diretor conduz a trama do príncipe sob a defesa de uma concepção de história que procede por saltos. O enredo ou a teia da política italiana do século XIX nas obras *Senso*, *O inocente* e *O leopardo*, cedem frequentemente à tentação das grandes crises que provocam as mudanças sociais e de mentalidades. É como se o tempo histórico se acelerasse nos momentos de ruptura. Ainda que seja uma ilusão para os historiadores, no cinema funciona muito bem. Luchino Visconti parece imerso numa dimensão de tempos simultâneos: a Itália do

renascimento, a península meridional durante a unificação, e o fantasma do fascismo. *Senso* e *O leopardo* explicitam tensões em torno da luta dos italianos pela autonomia política, contra os estrangeiros – austríacos e franceses – e pela república. Em *O inocente*, a classe burguesa já estabelecida dá tudo que tem pela sua afirmação ideológica e existencial, diante do rolo compressor representado pela ofensiva aristocrática, que resistia aos novos tempos.

Os dilemas da civilização

O embate entre as forças conservadoras e a emergência do ideário liberal foi imortalizado pela obra de Karl Polanyi, especialmente em *A grande transformação*. O esforço analítico de Polanyi no sentido de compreender o significado do século XIX e a virada para o século XX, até hoje representa um ponto de transição para o entendimento do processo de mutação mental e econômica do nosso tempo. A obra de Polanyi teve um impacto relevante para a geração de intelectuais da primeira metade do século XX. Dentre os artistas envolvidos nesta perspectiva pode-se indicar a filmografia de Visconti como um criador preocupado com a crise civilizacional do seu tempo.

Deve-se tomar aqui a noção de civilização como uma relação entre o passado e o presente e como forma de releitura do futuro. Portanto a civilização não se refere necessariamente à experiência do passado de uma maneira imóvel ou engessada, mas por outro lado pela capacidade que os povos têm de ressignificar a experiência civilizatória para o futuro. Portanto, civilizar refere-se a uma mobilização que aponta para uma dimensão analítica aonde o indivíduo explicita a sua vontade a partir da quebra de hierarquias com o passado. Visconti contribui para esta discussão a partir de um exame sobre as origens dos valores ocidentais, e também pela investigação sobre a crise civilizacional européia ensejada pela ascensão do nazi-fascismo. A trilogia sobre a história da Itália reforça o peso do passado para Visconti e mostra como é possível rever valores em pleno vôo da experiência histórica italiana. Num dos diversos monólogos do príncipe de Salina, sozinho ou acompanhado, aparece com destaque o dilema da civilização:

Sou um expoente da velha classe... fatalmente comprometido com o Antigo Regime e ligado a este por vínculos de decência mais que por afeto... A minha é uma geração infeliz... dividida em dois mundos e pouco a vontade em nenhum deles. Além disso, eu não tenho ilusões... Há mais ou menos vinte e cinco séculos nós carregamos nos ombros essa civilização heterogênea... mas

estamos muito cansados, vazios e apagados.

Tradição e desencantamento

O desencantamento do mundo sentido por Luchino Visconti parece ter alguma relação com a sua biografia e a sua trajetória familiar e afetiva. Além disso, com a identidade demonstrada por ele relativamente ao sexo oposto para realizar neste o seu próprio desejo, isto é, de ser o outro. Nesta dimensão os sentidos de Visconti ficaram ainda mais apurados para a compreensão acerca do isolamento, da solidão e da violência do mundo contemporâneo. Uma procura incessante do que ele não tinha como forma de obtenção do prazer estético proporcionado pelos seus filmes. A diferença é uma marca de *Senso*, *O leopardo* e *O inocente*.

A chegada ao poder de uma classe bastarda, sem cultura e pusilânime, no entender de Visconti, compromete todo o esforço representado pela tradição aristocrática a partir da edificação de um mundo moderno marcado pela arquitetura, pela música e pelo bom gosto. Isto fica expresso claramente em *O leopardo*. O príncipe de Salina olha para trás e vê a história, olha para o presente e vislumbra a chegada de um cosmopolitismo bárbaro, e ao contemplar as perspectivas para o futuro, enxerga o triunfo dos oportunistas burgueses numa busca incessante por posições sociais.

O cosmopolitismo viscontiano está com os pés fincados na arte, e no prazer que ela pode proporcionar, sobretudo através do belo como ideal de uma civilização decadente. Os nacionalistas burgueses com seus hábitos rudes e pragmáticos matam a cultura, e os seus significados. Os fascistas que aparecem em outras obras do diretor também têm a capacidade de destruir, e com uma maior sofisticação ao odiar a cultura apartando qual quer possibilidade de valorização da diferença.

Raposas, leões e leopardos

A zoologia política moderna conferiu aos políticos denominações de animais a fim de caracterizar determinados padrões de comportamento e ação social. Maquiavel ajuda-nos a compreender a dinâmica das relações de poder na modernidade, apresentando as raposas e os leões como dois modelos para os príncipes italianos. O primeiro bicho é a raposa, que calcula, espregueada e possui a capacidade de se tornar invisível. Leões e leopardos são de outra

ordem, pois têm a função da proteção, do combate e da guerra. Maquiavel mostra ao moderno príncipe que poucos podem ou conseguem reunir as duas qualidades num só político.

Visconti com o faro da cultura política do seu tempo percebe que o livro de Lampedusa incorpora a velha tradição renascentista para caracterizar o príncipe de Salina. A arte da caça foi substituída pelo prazer da substituição do Antigo Regime. O embate entre os aristocratas e os burgueses pode ser traduzido nas próprias ações do príncipe leopardo. Ele mostra que o desejo da nova classe dirigente, que chegou ao poder após a unificação italiana, está localizado numa apropriação singular da modernidade. A paixão da antiga nobreza proprietária de terras e de títulos refere-se a uma Itália ancestral. Em *O leopardo* Visconti expõe seus protagonistas a inúmeras cenas de choque com a tradição e com os valores morais, estéticos e políticos dos personagens e também do diretor.

Notas sobre a vida e a obra de Luchino Visconti

De origem nobre, pertencente a uma poderosa família de Milão, Luchino Visconti nasceu nessa cidade da Lombardia em dois de novembro de 1906. Teve uma sólida educação clássica entre os seus costumes juvenis, como as corridas de cavalo e as temporadas de verão no palácio da família. Estudou violoncelo por dez anos e foi encenador teatral de peças dramáticas e óperas antes de iniciar-se no cinema como assistente e figurinista do cineasta francês Jean Renoir.

A partir desse momento, Visconti iniciou uma trajetória de sucessos que o levou a ser considerado um dos mais importantes realizadores da história do cinema e uma forte expressão do movimento neo-realista. Com filmes renovadores na temática, na linguagem e na relação com o público, uniu em sua obra a percepção para ópera ao cinema e uma grande profundidade dramática. A decadência, o estetismo e a crítica social são marcas da sua produção artística e intelectual.

Pode-se observar na vida de Luchino Visconti um caráter informativo acerca de sua obra, de forma que o conhecimento de certos aspectos pessoais possibilita uma melhor compreensão da sua arte. Os vínculos da hereditariedade, as heranças familiares e as experiências adquiridas produzem certa familiaridade do cineasta com os temas, problemáticas e críticas abordados em seus filmes. A ostentação aristocrática de sua infância, o período da *Belle Époque* vivido e a associação com o comunismo são aspectos particulares da vida de Visconti

que marcam obras em que demonstra seu pleno conhecimento das estruturas de classe da Itália, seu engajamento político e grande intimidade com a arte.

Visconti morreu em 17 de março de 1976 durante a produção de seu último filme, *O inocente*, cuja montagem foi terminada por Ruggero Mastroianni.

Para financiar seu primeiro filme, Visconti vendeu algumas jóias da família. *Ossessione* (1942; Obsessão) baseado no romance *The Postman always Rings Twice* (O carteiro sempre toca duas vezes), do americano James Cain, foi filmado em ambientes naturais, somando atores profissionais a residentes locais. Além de uma temática que gerou polêmica, – mulher planeja com o amante matar o marido – este filme introduziu importantes preceitos do neorealismo. No fim da segunda guerra mundial filmou a execução do chefe da polícia política italiana Pietro Caruso, para o documentário realizado em 1945: *Giorni di gloria*. Em 1948 documentou a vida de pescadores da Sicília em *La terra trema*. Neste filme, ao utilizar um elenco inteiramente amador composto por pescadores de verdade, causou uma verdadeira revolução e com isso ganhou o prêmio do Festival de Veneza. Ainda seguindo os preceitos do movimento neo-realista, fez *Belíssima*, crítica à ilusão do estrelato propagada pelo cinema.

Na década de 1950, Visconti alternou a criação cinematográfica com a montagem de peças teatrais e óperas. Na Itália introduziu a obra de dramaturgos como Jean Cocteau, Sartre, Arthur Miller, Tennessee Williams e Erskine Caldwell. Na produção de ópera estrelada pela soprano Maria Callas, obteve sucesso internacional com a combinação de realismo e teatralidade em *La traviata* (1955), *La sonnambula* (1955) e *Don Carlos* (1958).

A trajetória do cineasta italiano Luchino Visconti ganhou novo sentido com *Senso*. Este é o filme em que pela primeira vez surge o tema central que marcaria sua obra: a decadência da aristocracia européia, do seu mundo e valores. A adaptação do conto “Senso” de Camillo Boito se passa no norte de Veneza, na primavera de 1866, durante o processo de unificação italiana conhecida como Il Risorgimento. Retrata a luta dos venezianos pela libertação da região do Vêneto do domínio da Áustria. O diálogo com a ópera de Verdi, compositor símbolo da Unificação, e uma trama organizada em atos mostram a grande influência do teatro e da ópera no estilo cinematográfico de Visconti, que faz da sua interpretação da história da Itália um espetáculo cênico.

O filme evidencia o início de uma fase intimista e decadentista do cineasta, expressa através do sentimento de horror à guerra explicitado, sobretudo pelas falas de Mahler. O tenente austríaco vê na decadência do Império da Áustria o seu próprio fim e na luta do primo revolucionário de Livia, a aristocrata

italiana, o anúncio de um novo mundo do qual não fará parte. A transição de mundos, gerações e ideais é freqüentemente discutida por Visconti em sua obra. O cineasta não retrata em seus filmes, apenas as transformações progressivas que perpassam velhos e novos tempos, mas leva em conta a permanência histórica e, sobretudo a interação entre ambas. A capacidade das velhas forças e ideais para assimilar e retardar movimentos de transformação é valorizada através da força que exerce a tradição nessas sociedades.

Nos anos 1950, adaptou ainda Dostoiévski no pouco visto *Noites brancas*. Outro ponto alto foi *Rocco e i suoi fratelli* (1960; Rocco e seus irmãos), dialogando com o neo-realismo, este filme é um painel da migração italiana. Com ele, ganhou o Grande Prêmio do Júri em Veneza. Três anos depois Luchino Visconti, herdeiro de uma linhagem nobre, um esteta aristocrata, reflete sobre a decadência de sua própria classe em *O leopardo*, considerado uma das obras mais importantes da história do cinema. Baseado no romance de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, o tema da Unificação italiana é retomado, desta vez no sul, especificamente na Sicília. Trata-se do período em que a monarquia absolutista de Bourbon foi derrubada pelas forças revolucionárias de Garibaldi, resultando na anexação do Reino das duas Sicílias à Alta Itália formando o reino da Itália em 1861.

O leopardo reconstitui o ambiente de transição entre uma aristocracia decadente financeiramente e uma classe burguesa em ascensão. Nesse contexto, através da sua leitura da história italiana, Visconti revela uma perspectiva de decadência em relação aos tempos que estão por vir. Protagonista, o príncipe de Salina, interpretado pelo americano Burt Lancaster, é a unidade de sentido pela qual o espectador vê o mundo, seus olhos refletem a percepção das mudanças na estrutura de poder então dominante, o entendimento da irreversibilidade dessas transformações e por fim, os sentimentos de recusa e repúdio aos novos valores burgueses. A consciência histórica de Visconti passa pela sensibilidade e o desencanto de dom Fabrizio de Salina ao ver a substituição do seu próprio mundo aristocrático por outro unicamente capaz de vigorar no futuro.

A obra conta ainda com a beleza de Cláudia Cardinale e do ator Alain Delon. A atriz não assume apenas um aspecto decorativo, mas enche o filme de um olhar completamente diferente sobre a burguesia nascente. É com ela que Tancredi, sobrinho direto de Dom Fabrizio, representado por Alain Delon, se casa, garantindo através do matrimônio a continuidade da influência da família no poder, e a sua própria sobrevivência social. Era a velha aristocracia

resistindo e adaptando-se aos novos tempos. *O leopardo* destaca-se ainda pela brilhante trilha sonora dirigida por Nino Rota, que contém uma valsa inédita de Giuseppe Verdi, e pela bela fotografia de Giuseppe Rotunno.

Em 1865, Visconti atualizou o mito de Electra em *Váguas estrelas da Ursa*, abordando o tema do incesto. Dois anos depois, Visconti adaptou *O estrangeiro*, de Albert Camus. Em 1969, teve início a “trilogia da aristocracia alemã”, com *Os deuses malditos*, radiografia da ascensão do nazismo na Alemanha a partir da degradação de uma família de industriais. A segunda parte da trilogia foi realizada em 1971 – *Morte em Veneza*, adaptação da novela de Thomas Mann, um dos seus escritores favoritos. A trilogia chegou ao fim em 1973, com *Ludwig, a paixão de um rei*. Nos seus últimos anos de vida, mesmo debilitado numa cadeira de rodas, controlou todas as etapas de produção de dois filmes – *Violência e paixão* e *O inocente* (L’Innocente, 1976). Este, seu último filme, é uma adaptação livre do romance de Gabriele D’Annunzio no qual o cineasta encerra o seu retrato da aristocracia decadente da Itália do século XIX.

Ao invés do grande painel histórico do Risorgimento italiano apresentado em *O leopardo*, em *O inocente*, Visconti expõe o cotidiano de tradição e luxúria da alta aristocracia italiana através da vida conjugal do aristocrata Tullio e da esposa Giulliana. O comportamento ambivalente de Tullio, personagem central, se transforma em tragédia quando a esposa, desprezada pelo marido, cai nos braços de um escritor, e anuncia sua gravidez. Trata-se de um filme sobre o vazio conjugal de uma classe em decadência. A vinculação aristocrática se reflete na personalidade de Tullio tornando-o um homem ambivalente e crivado de contradições íntimas. O filme exhibe um desfile de gente refinada, bem vestida, cercada por trajes, objetos, móveis e cenários aparentemente deslumbrantes, mas que ocultam grandes feridas provocadas pelo nacionalismo europeu, pelas guerras que se aproximam e deixando-se dominar e corromper pelas perversões sexuais. A isso, Visconti acrescenta ainda um quarto elemento: a vulgaridade dos tempos modernos que invade e sufoca a elite por todos os lados. O afresco viscontiano revela a contradição, tipicamente decadentista, entre um ambiente dominado pelo tédio, luxo e requinte, onde se movem seus personagens, e a percepção deles de uma ausência de futuro.

Visconti não realizou um de seus maiores sonhos, o de levar para as telas *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, mas deixou, no entanto, uma importante obra cinematográfica e é sem dúvida um dos grandes nomes da história do cinema.

Referências bibliográficas:

- POLANYI, Karl. *A grande transformação*. São Paulo: Campus, 2004.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. (vol.1). Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 5º.v. O Risorgimento. Notas sobre a história da Itália.
- MAYER, Arno J. *A força da tradição. A persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. *O gattopardo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Sites

- <http://www.arqnet.pt/portal/biografias/visconti.html>
- <http://emmanuel.denis.free.fr/visconti.html>
- <http://www.cinemaitaliano.net/registi/visconti.htm>
- <http://www.monteuve.com/filmografia/visconti.html>
- <http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=biografie&scheda=visconti>
- <http://www.dvdversatil.com.br/cineastaversatil.aspx?id=65>
- http://www.italiamiga.com.br/artecultura/artigos/a_contribuicao_de_luchino_visconti.htm
- <http://www.geocities.com/ctbacineclube/diretores/visconti.htm>
- <http://geocities.yahoo.com.br/vinicrashbr/artes/cinema/cinema.htm>
- <http://www.mnemocine.com.br/bancodeteses/temasestrangerios.htm>

Resumo

Este estudo examina a obra de Luchino Visconti tendo como eixo a concepção de história e a mundivisão do diretor italiano a partir das seguintes obras: *Senso*, *O leopardo* e *O inocente*.

Palavras-chave

Cinema, História, Tradição, Revolução.

Abstract

This article is concerned with history of Italy during the unification beyond *Senso*, *The innocent* and *The leopard*. The Luchino Visconti filmography reveal and comprehend the concepts of tradition, modernization and intimacy.

Key-words

Cinema, History, Tradition, Revolution.

*Internet e comunicação de resistência*¹

Marta de Araújo Pinheiro

Daniel Martins de Lima Silva

Numa perspectiva histórica, a reflexão sobre a comunicação de resistência remonta aos acontecimentos ocorridos em várias partes do mundo em 1968 como crítica ao sistema dos meios de comunicação operante: verticalidade das emissões, a comunicação sem retorno, a falta de pluralismo na transmissão de informações. A partir da metade dos anos 1990, a expansão da Internet concretiza um modelo de comunicação em rede – horizontal, retroalimentável, plural – e coloca novas questões: o *copyleft* na luta contra a propriedade intelectual e a favor da socialização do conhecimento, o ciberativismo como mobilização social global, as mídias táticas como atuação política que passam a marcar a ascensão de novas reflexões quando imagens, músicas, palavras e idéias se desatrelam de seus suportes materiais e passam a correr o planeta.

Nas últimas duas décadas, o mundo acompanhou o desenvolvimento de novas tecnologias informacionais da comunicação (TIC) e da comunicação mediada por computador (CMC). A partir delas, formas de organização social em rede foram amplificadas em nível mundial. A Internet tornou-se o cenário de várias forças transformadoras da sociedade, desde o movimento *copyleft*, no início da década de 90, até a explosão das mídias táticas, na virada do milênio. Esses movimentos, os mais expressivos do nosso tempo, têm como característica principal, além do uso da Internet, atuarem conforme o modelo da Rede – a forma emergente de organização da pós-modernidade².

O movimento *copyleft*, liderado pelo Projeto GNU e a FSF (Free Software Foundation³), luta contra a propriedade intelectual e o *copyright*, e defende a democratização da informação, seja ela *software*, música, texto, imagem. Formado por especialistas em programação e usuários das redes de CMC, conhecidos como *hackers*, esse movimento construiu nas décadas de 1980 e 1990 o que entendemos hoje como Internet-Livre, pensada como uma rede aberta para livre circulação de informação. Isso possibilitou mais tarde que diversos movimentos sociais constituíssem redes ativas no espaço da Internet.

Desta forma, foi retomado o uso alternativo das mídias pelos movimentos sociais, o que parecia estar esquecido desde o movimento de contracultura⁴. Nas décadas de 1960 e 1970, este movimento propunha uma ruptura com as mídias convencionais por considerá-las suportes da racionalidade técnica instrumental do Ocidente, que deveriam ser substituídas por uma outra, autônoma e não autoritária. Diferentemente desse momento, a intenção das mídias táticas é “intervir na ‘cultura de massa’ sem dever necessariamente se comprometer com o sistema”⁵, ou seja, elas procuram explorar o potencial criativo e independente que as TIC possibilitam e que, em função de uma lógica de mercado, é usado pelas corporações de mídia como dispositivo de controle. Para designarmos essa prática da mídia, usaremos o conceito de mídia tática, elaborado por Geert Lovink e David Garcia, que pretende englobar diversos tipos de mídia que atuam de forma independente, isto é, não vinculadas a qualquer corporação, mercado ou estado e que têm como função intervir diretamente na circulação e distribuição da informação.

“No curso dos últimos anos, as lutas criativas das multidões produziram os materiais de sujeitos numerosos e diferentes: a dialética das fontes abertas, das fronteiras abertas, do conhecimento aberto”.⁶ Diante de sua potência para agregar vários tipos de ativismos através da Rede, é extremamente relevante observar como esses movimentos, que ofereceram as bases de um uso transformador da Internet, se constroem. Quais são seus objetivos? Como são as principais formas de atuação? Quais as modificações ocorridas nesses últimos dez anos, quando o uso das TIC como ambiente mobilizador de resistência se mostrou eficaz, a partir do Movimento Zapatista e das rodadas de Seattle e Genova? Como esses movimentos, que atuam nas redes cibernéticas, podem estabelecer uma aliança com os ativismos fora da Rede, principalmente com aqueles que não possuem os recursos tecnológicos adequados, ainda restritos a uma parcela pequena da população mundial? Quais as estratégias para construir um circuito de ativismo organizado de forma autônoma, colaborativo e

por meio de redes mundiais?

Para compreendermos essas questões, escolhamos dois textos de referência nestes dez anos de movimentos em Rede. O primeiro, “*Por qué el software no debe tener propietarios*”, foi escrito em 1994 por Richard Stallman, um dos mais relevantes atores na luta pelo *software* livre, tática fundamental para a socialização da informação. O segundo, “*Notes on the state of networking*”, discute a fase atual da Rede e foi lançado em 2004, pelos ativistas Geert Lovink e Florian Schneider.

A geração de 1990

Segundo Richard Stallman, “as tecnologias digitais da informação contribuem para o mundo fazendo com que seja mais fácil copiar e modificar informação. Os computadores prometem tornar isso mais fácil para todos”.⁷ Estabelecia-se aí uma estratégia de luta para essa geração: a liberdade de informação, praticada pelas mídias táticas e erguida como a bandeira do movimento *open source*⁸.

Nesse período, retoma-se o uso tático da mídia, com experimentações estéticas e narrativas. Surgem vários movimentos de defesa de minorias e valorização de guetos culturais através de músicas, vídeos, *fanzines*⁹, CD-Roms e artes plásticas. Enquanto isso, em 1994 foi lançado o primeiro navegador comercial, o Netscape Navigator, e a *www* (World Wide Web, a Rede Mundial de Computadores) estava prestes a ser lançada. O movimento *Hacker*¹⁰ já estava mais consolidado e o Projeto Gnu¹¹ comemorava 10 anos.

O lançamento do GNU/Linux, em 1991, impulsionou o movimento *copyleft*, que defende a liberdade de executar, copiar, modificar e redistribuir qualquer tipo de produção intelectual. Com o código-fonte aberto e disponível *on-line*, o sistema operacional desenvolvido por Linus Torvalius é atualizado freqüentemente, contando com a ajuda de vários outros programadores interessados em resolver pequenos problemas do sistema. Assim, o Linux foi se desenvolvendo cada vez mais, e hoje é amplamente reconhecido como o sistema mais confiável para computadores que trabalham com Internet.

Em “*Por qué el software no debe tener propietarios*”¹², Stallman mostra os seus argumentos na luta contra a *copyright*, defende-se do que chama de “insultos” feitos pelas corporações de mídia e pela Software Publisher’s Association (Associação de Editores de Software) e lembra que a lei não representa a verdade absoluta e pode ser mudada. O principal argumento de Stallman é

estabelecer com clareza a diferença entre *software* e produtos materiais:

Uma razão é uma analogia forçada entre o *software* e os objetos materiais. Quando eu faço um espaguete, me queixo se outra pessoa o come, porque então eu não poderia mais comê-lo. [...] Mas o fato de que você execute ou modifique um programa que escrevi lhe afeta diretamente e a mim indiretamente. Se você dá uma cópia a seu amigo, afetará a você e seu amigo muito mais do que me afetará.¹³

Além disso, ele lembra que a produção de *software* não depende do *copyright*, ou seja, pagar pelo uso dos programas – esta é apenas uma questão econômica que pode ser resolvida de outras maneiras. O *software* proprietário atrapalha o espírito de cooperação entre os cidadãos, já que impede a livre circulação de idéias, sob o pretexto de que emprestar um *software* a um vizinho seria “pirataria”.

Por mais que o *copyleft* incomode as corporações de desenvolvimento de *software*, estas não são capazes de impedir o crescimento do *software* livre. Atualmente, vários países do mundo, incluindo o Brasil, usam programas *open source* em seus computadores, o que, há dez anos atrás, seria sonhar alto demais. Stallman considerou “o movimento de software livre [...] pequeno e, todavia, jovem”.¹⁴ Mostrando que este processo não é exclusivo ao espaço da Internet, Stallman fornece exemplos de democratização da informação fora da Rede, lembrando as rádios livres nos Estados Unidos, que mantidas pela própria audiência, mostraram ser possível sustentar uma atividade em grande escala sem estarem comprometidas com o sistema de mercado.

Mídia tática e ciberativismo

Paralelo ao movimento de *software* livre, as mídias táticas se desenvolviam amplamente, valorizando a inovação, a criatividade e o uso das novas TIC. A partir de 1995, quando a *www* é criada, segundo a estrutura desenvolvida por Tim Berners-Lee – formato de livre circulação de informações –, os movimentos de mídia tática passam a atuar na Internet, devido ao seu relativo baixo custo de reprodução e alto grau de mobilização.

Enquanto os tecnólogos e teóricos festejavam as novas possibilidades aber-

tas pelas TIC e a CMC, os ativismos midiáticos tendiam a se tornar cada vez mais libertários e a negar a unilateralidade do neoliberalismo político-econômico. Através da CMC, foi formada uma vasta rede de ativistas políticos que balançaram o mundo na virada do século. Os ciberativistas surpreenderam até a si mesmos: “[...] a mobilização de massa de dezenas de milhares nas ruas de Seattle, e centenas de milhares nas ruas de Gênova”.¹⁵ Chamados erroneamente pelas mídias tradicionais em todo mundo de movimentos antiglobalização, eles lutavam na verdade por uma outra globalização, mais igualitária e que não fosse decidida por poucas pessoas trancadas em salas secretas.

Estes ativismos mostravam a importância das mídias independentes. A partir dessas manifestações, a mídia tática floresceu dentro da Internet. É importante lembrar que as mídias táticas não se constituem como uma organização de produções alternativas, desejosas em fazer uma ruptura com o sistema, e sim como uma proposta voltada para a intervenção nas mídias convencionais, abarcando uma série de manifestações independentes e sem restrições de gênero (intelectual, jornalístico, estético, etc, até mesmo *off-line*, como teatro de rua). Vários *sites* são considerados como mídia tática, inclusive o CMI (Centro de Mídia Independente), que surgiu a partir da rodada de Seattle. Durante as manifestações lá ocorridas, voluntários de todo o mundo realizaram uma cobertura jornalística completa e em tempo real dos eventos, contando com áudio, vídeo e fotos em seu *site*. Com apenas cinco anos de existência, o CMI já conta com mais de cinco mil voluntários, em mais de 50 países nos cinco continentes, e o CMI-Brasil é um dos mais atuantes.

Os movimentos sociais díspares, que no início da década de 1990 atuavam isoladamente e sem estratégias definidas, passaram a se encontrar em uma luta comum: por uma outra globalização. “Se havia uma estratégia, esta não seria a contradição, mas a existência complementar”.¹⁶

E este deve ser um princípio a ser alcançado. Em “Notes on the state of networking”¹⁷, Geert Lovink e Florian Schneider discutem a fase atual dos movimentos em Rede, do ciberativismo e das mídias táticas. Segundo eles, continuamos presos à discussão sobre as possibilidades abertas pelas novas TIC e a CMC. “Depois de uma excitante primeira fase de introduções e debates, as Redes são colocadas a teste: ou se transformam em um corpo capaz de agir, ou elas continuam estáveis na mera troca de informações”.¹⁸

A crítica destes autores continua lembrando que, infelizmente, não se pode dizer que a força da Rede é ilimitada, o que seria um excesso de otimismo. O que pode estar ocorrendo é um retrocesso quando se procura restabelecer

representações e hierarquias dentro do Sistema: o progresso dos trabalhos em rede fica travado em uma mentalidade que depende de caridades e doações. “O que está faltando é uma perspectiva autônoma não formada”.¹⁹ Para que a Rede atinja um novo patamar de independência, é necessário que ela encontre autonomia em relação às formas de poder dominantes.

Segundo Lovink e Schneider, após o WSIS²⁰, ficou evidente a falta de uma crítica contundente à sociedade da informação que não fosse “tecnofóbica”. Eles acreditam que a crítica às perspectivas sobre as novas TIC ou é demasiado apocalíptica, alegando que estas trarão o fim das instituições e consolidarão o controle do capital sobre o Homem, ou é demasiado apologética, ao acreditar que as novas TIC libertarão o Homem das barreiras do corpo e construirão uma sociedade mais justa e igualitária. Fica faltando, portanto, estabelecer uma crítica não maniqueísta da produção em rede, da CMC e das TIC – nem apocalíptica, nem apologética: “Parece não haver outra saída da estagnação intelectual do que promover encontros incomuns e alianças inesperadas, entre programadores e operários, ativistas e pesquisadores, artistas e unificadores”.²¹

Autonomia e colaboração

Diante desta perspectiva, a experiência narrada por Aris Papatheódorou em “Hackers ouverts”²² sobre a criação da rede eletrônica *samizdat.net* pode ser bastante esclarecedora para a formação de alianças estratégicas e táticas nos futuros movimentos de resistência.

A lógica da apropriação, no caso do *samizdat.net*, a princípio se mostrou muito útil e cômoda. No entanto, devido à falta de acesso a elementos inerentes à própria propriedade privada (como o código-fonte ou serviços de assistência técnica), a apropriação acabou por ficar limitada. A alternativa encontrada foi passar a utilizar *softwares* livres, que possuem código-fonte aberto e assistência técnica disponível em vários *sites* e fóruns.

Com as lógicas e os sistemas informáticos proprietários, nós somos sempre condenados a ser simples usuários pacíficos, sem a possibilidade de interagir com seus outros usos, a lógica livre nos oferece ao contrário a possibilidade de se apoiar em sua comunidade de programadores e usuários [de software livre].²³

A cooperação dos usuários dos serviços oferecidos pelo *samizdat.net*, em seus mais diversos níveis, possibilitou a troca de conhecimentos e técnicas, imediatamente revertidos em práticas políticas e comunicativas. A formação autônoma de uma comunicação eficaz se fez presente na cooperação e aproximação de três saberes fundamentais: a) os saberes técnico-científicos, através de *softwares* livres; b) os saberes políticos comunicativos, que procuram repensar o mundo sob uma outra lógica que não a da globalização neoliberal; e c) os saberes de mobilização social, colocando em prática os saberes políticos comunicativos com a aplicação prática dos conhecimentos técnico-científicos.

Uma proposta recente na Rede, que nos parece um exemplo concreto desta formação autônoma da comunicação, é o *Creative Commons*, criado pelo professor de Direito, Lawrence Lessig, que dispõe ferramentas livres para obtenção de propriedade intelectual, visando promover a utilização e a proteção dos saberes, obras e técnicas sob uma lógica proprietária mais flexível, transparente e participativa. O “*creative commons*” muda a tática de confronto com a lógica proprietária do *copyright* ao propor uma licença fundada sobre o livre acesso. Esta licença, obtida diretamente através do www.creativecommons.org, é a busca por um equilíbrio sustentado entre compromissos e moderação que utiliza o direito privado para criar bens públicos, quer dizer, por essa licença, um conteúdo pode ser reproduzido e divulgado gratuitamente, mas sob certas condições – 12 modalidades de licenças possíveis – e sem a participação de uma instância juridicamente estabelecida.

Conclusão

No decorrer dos últimos dez anos, a sociedade sofreu o impacto de uma forma de organização emergente em rede, capaz de promover a mobilização de indivíduos fora das rédeas do sistema capitalista-mercantil. O *copyleft*, o ciberativismo e as mídias táticas vêm provando serem capazes de propor alternativas eficientes na luta pela democratização da informação. Apesar do impulso inicial, ainda há muito a ser feito: a Rede continua sendo limitada pelas barreiras ao acesso, sejam elas tecnológicas ou de linguagem, e incapaz de atingir a maioria da população. Para isso, a proposta de se estabelecer uma aliança entre as forças de transformação da sociedade dentro e fora da Rede parece a mais potente.

Existem muito mais questões a serem feitas do que respostas sobre o destino da Rede a médio e longo prazo. Os próximos passos a serem tomados podem ser decisivos nesse futuro incerto, principalmente para países como o Brasil, e isso depende da capacidade de articulação e mobilização de seus movimentos.

Notas

1. Trabalho apresentado no Celacom/2005
2. Cf.: Lovink, G. e Schneider, F. *Notes on the state of networking*. Endereço Eletrônico: http://multitudes.samidat.net/article.php3?id_article=1349.
3. Em português, Fundação do Software Livre. Ela é uma entidade sem fins lucrativos isenta de impostos para o desenvolvimento de *software* livre.
4. Durante os anos 1970, o movimento de contracultura buscava a liberdade através de manifestações experimentais artísticas e midiáticas, sempre iconoclastas e subversivas.
5. “(...) intervenir dans la ‘culture de masse’ sans devoir necessairement se compromettre avec le ‘syteme’.” Tradução livre. Lovink e Schneider, 2003.
6. “Au cours des dernières années les luttes créatrices des multitudes ont produit des matériaux sur des sujets nombreux et différents: la dialectique des sources ouvertes, des frontières ouvertes, de la connaissance ouverte.” Tradução livre. Lovink e Schneider, 2003.
7. “Las tecnologías digitales de la información contribuyen al mundo haciendo que sea más fácil copiar y modificar información. Los ordenadores prometen hacer esto más fácil para todos”. Tradução livre. Stallman, 1994.
8. *Open Source* significa código-fonte aberto. Esse termo será usado nesse artigo como sinônimo de *copyleft* ou *software* livre.
9. Fanzine é uma abreviação de *fanatic magazine*. Trata-se de uma publicação despretenhiosa, voltada para um público jovem e que trata, em geral, de assuntos ligados à música e à cultura de massa, em padrões experimentais.
10. Por movimento *Hacker*, entendemos a comunidade de programadores de sistema que passam horas a fio na frente do computador buscando novas soluções para seus programas. É importante não confundi-los com os *crackers*, *hackers* que possuem o péssimo costume de invadir e danificar os computadores alheios.
11. O Projeto GNU é coordenado por Richard Stallman e foi fundado com o objetivo de desenvolver e incentivar o desenvolvimento de *software* em regime de *copyleft*.
12. Cf.: Stallman, 1994.
13. “Una razón es una analogía forzada entre el software y los objetos materiales. Cuando yo cocino espaguetis, me quejo si otra persona se los come, porque entonces yo ya no me los puedo comer. [...] Pero el hecho de que si tú ejecutes o modifiques un programa que yo he escrito te afecta a ti directamente y a mí indirectamente. Si tú le das una copia a tu amigo te afecta a ti y a tu amigo mucho más que lo que me afecta a mí.” Tradução livre. Stallman, 1994.
14. “el movimiento de software libre es pequeño y todavía joven”. Tradução livre. Stallman, 1994.
15. “(...) la mobilisation de masse à des dizaines de milliers dans les rues de Seattle, des centaines de milliers dans les rues de Genes.” Tradução livre. Lovink e Schneider, 2003.
16. “S’il y a une stratégie, ce n’est pas la contradiction mais l’existence complémentaire”. Tradução livre. Lovink e Schneider, 2003.
17. Cf.: Lovink e Schneider, 2004.
18. “After an exciting first phase of introductions and debates, networks are put to the test: either they transform into a body that is capable to act, or they remain stable on a flatline of information exchange”. Tradução livre. Lovink e Schneider, 2004.
19. “What is lacking is an informed autonomist perspective”. Tradução livre. Lovink e Schneider, 2004.
20. World Summit of the Information Society. Em português, Encontro Mundial da Sociedade

da Informação, o qual ocorreu na cidade de Gênova, Itália.

21. "There is no other way out of the intellectual stagnation than to stage unlikely encounters and unexpected alliances, between coders and solders, activists and researchers, artists and unionists". Tradução livre. Lovink e Schneider, 2004.

22. Cf.: Papatheódorou, 2004.

23. "(...) avec les logiciels et les systèmes informatiques propriétaires, nous sommes toujours condamnés à être de simples utilisateurs passifs, sans possibilités d'interagir sur les outils utilisés, le logiciel libre nous offre au contraire la possibilité, à la fois de s'appuyer sur des communautés de développeurs et d'utilisateurs(...)". Tradução Livre. Papatheódorou, 2004.

Referências bibliográficas

BARBROOK, R. *Cibercomunismo*: como os americanos estão superando o capitalismo no ciberespaço. Texto disponível em: <www.cybercomunismo.com>, acesso em 2000.

CASTELLS, M. *A galáxia da Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

GARCIA, D. e LOVINK, G. *ABC da mídia táctica*. Texto disponível em: <www.multitudes.net>, acesso 2001.

LOVINK, G. *Que venha a mídia táctica*. Texto disponível em www.midiatatica.org, acesso em 2001.

LOVINK, G. e SCHNEIDER, F. *Un monde virtuel est possible*. Texto disponível em: <www.multitudes.net>, acesso em 2003.

_____ e _____. *Notes on the state of networking*. Texto disponível em: <www.makeworlds.org>, acesso em 2004.

STALLMAN, R. *Por qué el software no debe tener propietarios*. Texto disponível em: <www.sindominio.net>, acesso em 2004.

Resumo

Dos softwares livres ao MP3, do direito de citação ao plágio considerado como arte, a comunicação como mediadora da liberdade de conhecimento e de informação constitui o desafio central da Sociedade de Informação. Este artigo pretende mapear, através do levantamento dos principais manifestos que marcam este novo momento, o processo de construção da comunicação de resistência na Internet.

Palavras-chave

Resistência, Copyleft, Ativismo, Comunicação

Abstract

From free software to MP3, from the right to quote to plagiarism considered as art, communication (understood as a mediator of freedom of knowledge and information) is the main challenge in our Information Society. This paper intends, by means of a survey of the most important manifestos issued nowadays, to map out the process of the construction of resistance communication in the Internet.

Key-words

Resistance, Copyleft, Activism, Communication

A racionalidade eleitoral: pressupostos dos candidatos à prefeitura de Juiz de Fora em 2004 sobre o eleitor mediano

*Paulo Roberto Figueira Leal
Alexandre Silva Fernandes*

Introdução

Que cálculos faz o eleitor no momento de decidir qual candidatura merecerá seu voto? A resposta a esta questão não pode, por definição, ser apenas uma. Com tanta diversidade de formações, interesses e realidades, eleitores distintos podem perfeitamente definir seus votos por critérios igualmente distintos. Certamente haverá aqueles que votam a partir de motivações partidárias ou ideológicas; outros escolherão com base em processos culturais amplamente decorrentes das redes de clientelismo que caracterizam segmentos da vida política brasileira; outros decidirão com base nas expectativas de ganhos (individuais ou coletivos) que são projetados pelas candidaturas.

No entanto, mesmo que não seja possível declinar apenas uma tendência para os processos de decisão do voto, a literatura acadêmica vem sistematicamente tentando identificar o processo hegemônico, num dado momento e num dado lugar. O objetivo do presente trabalho é identificar que pressupostos os candidatos teriam sobre a escolha do eleitor mediano a partir das suas produções discursivas na disputa pela prefeitura de Juiz de Fora em 2004.

Baseando-se na análise dos programas de televisão do horário eleitoral

gratuito, o trabalho parte da hipótese de que todos os discursos dos candidatos são pensados para levá-los a uma maximização eleitoral. Deste modo, ao entender o que eles dizem, pode-se entender o que eles consideram ser relevante na hora de o eleitor decidir seu voto.

Primeiramente, será analisado o papel da televisão na formação da opinião política dos cidadãos. Num país onde há mais lares com televisores do que com geladeiras, é de suma importância ponderar a influência deste veículo na construção da racionalidade do eleitorado. Posteriormente, buscar-se-á a caracterização do discurso político e, em seguida, a produção de uma breve síntese da explicação oferecida pela teoria da escolha racional. Por fim, será abordada a opção estratégica dos discursos dos candidatos a prefeito de Juiz de Fora na construção de suas imagens, a partir dos pressupostos que teriam sobre os motivos que levam os eleitores a tomar decisões.

A preponderância da televisão

É notório que a diversificação de fontes de informação é importante (talvez indispensável) para o exercício pleno da cidadania. Mas a maioria dos eleitores brasileiros colhe suas informações exclusivamente da TV. Isso se dá devido ao grau ainda elevado de analfabetismo e ao baixo poder aquisitivo da maioria da população.

A percepção popular da política e da sociedade provém principalmente dos meios eletrônicos de comunicação, o rádio e a televisão, e em menor escala da leitura de jornais e revistas, os poucos objetos de leitura popular regular (Kucinski, 1998).

Sendo a mídia a fonte essencial de recursos cognitivos de que os eleitores dispõem antes de fazerem sua escolha (em grande medida ela é responsável pelas representações da realidade social), num ambiente com primazia da televisão, é através dela que o eleitor mediano conforma seu senso crítico.

Na sociedade urbana contemporânea é pela apropriação e utilização dos instrumentos de comunicação coletiva, que o poder econômico encontra condições para assegurar sua influência, desfigurando o debate democrático. Ao contrário do coronelismo clássico, que sujeitava o indivíduo pela coerção, o “coronelismo eletrônico” (replicado país afora em todas as dimensões federativas) sujeita o eleitor à constante pressão psíquica para produzir um

consenso manufaturado. A propriedade cruzada de variados meios de comunicação na mesma praça (os dois principais conglomerados de mídia em Juiz de Fora ilustram isso) aumenta o risco de promiscuidade jornalística com o *establishment*.

Neste contexto, o horário eleitoral gratuito ganha ainda maior importância, sobretudo os programas na televisão. Pelo aspecto positivo porque assegura que todas as candidaturas (mesmo aquelas que não dispõem de poder econômico nem de apoio entre os veículos de comunicação) ganhem voz e acesso ao eleitorado. Pelo aspecto negativo porque aprofunda o uso das mais modernas técnicas americanas de *marketing* político, pelas quais o discurso do candidato é construído exogenamente e passa a reproduzir apenas o que as pesquisas indicam ser a preocupação de parcelas do eleitorado.

Desde que as emissoras passaram a levar ao ar, durante o período de campanha, inserções comerciais curtas (de 15 a 30 segundos), contendo propaganda dos partidos, essas peças têm sido mais bem recebidas pelos telespectadores (Schmitt, Piquet Carneiro, Kuschnir, 1999). Por conta do formato mais moderno e por serem transmitidas em horários de programação regular, as inserções são mais facilmente assimiladas pelos telespectadores. Contudo, o presente trabalho focará o horário regular, já que as inserções também integram os programas e são pílulas concentradas das mesmas idéias e valores presentes na estratégia geral da campanha.

A construção do discurso

O discurso político vem sendo cada vez mais encapsulado pelas regras de outros discursos, processo estimulado pela ênfase na mídia eletrônica (Fausto Neto, 1990). A tela virou o palco onde candidatos são pilotados, a partir do momento em que roteiristas e diretores de TV entram em ação para fazer decolar os corpos, as falas e as imagens públicas dos políticos. Os candidatos estariam enclausurados em *scripts* pré-determinados por roteiristas, sendo mínima sua margem autônoma de atuação.

Eles são transformados em objetos que se deslocam guiados pelas marcações, planos e vozes dos outros. São esses novos agentes que fixam as noções de valor ao sujeito, atribuindo-lhes uma inserção onde não podiam chegar sozinhos, mas somente

junto às articulações que outras discursividades lhe ensejam. Para serem apresentáveis, os políticos entram na tela pelas mãos dos olímpicos (Fausto Neto, 1990).

O argumento central aqui apresentado é que o discurso político, apesar de sua especificidade, vem sendo constituído por outras matrizes discursivas que não pertencem às suas fronteiras internas. Nos programas eleitorais do primeiro turno no município de Juiz de Fora, pode-se perceber a ficcionalização e a ambigüidade entre real e imaginário como marca registrada dos discursos. A preferência pela forma narrativa é reveladora da tendência à aproximação das lógicas da ficção. Os enfoques ou enquadramentos (*frames*) – que selecionam determinados aspectos da realidade percebida, fazendo-os mais salientes – demonstram que os modelos novelístico e telejornalístico impregnam o modo como os candidatos optam por se comunicarem.

Os meios de comunicação (des)totalizam a realidade por intermédio da fragmentação do processo informativo, transformando o todo coerente, o histórico-factual, numa sucessão de eventos independentes entre si, sem conexão (ou com conexões arbitrárias que interessem ao emissor) e aparentemente portadores de significado autônomos. A notícia é que dá visão ao fato, ou seja, o processo comunicativo se confunde com o processo de criação da realidade. O sistema de produção da mídia, ou seja, a seleção dos fatos e a edição das notícias, fragmenta e pode esconder a realidade (Silva, 1995).

Dado que a realidade não configura algo palpável, isso é, se não é possível falar de uma realidade objetiva, quanto ao processo de transformação do fato em notícia, poderíamos dizer que tratar-se-ia de uma certa versão, um certo modo de olhar a realidade (Silva, 1995).

Nessa lógica, em que o principal critério de noticiabilidade da mídia tradicional continua sendo a capacidade de despertar interesse, as estratégias discursivas dos candidatos também podem ser enquadradas nesta lógica: é preciso facilitar a apreensão de sentido pelos eleitores e oferecer, na campanha, a construção de uma realidade permeada de interesses discursivos daquele que fala. A realidade objetiva não é reproduzida, mas reconstruída segundo os objetivos estratégicos dos emissores.

Os fatos são recortados de seu real para justificar, através de fragmentos

reportados, estratégias de legitimação dos discursos reportadores. Seguindo a lógica do espetáculo, na qual as imagens são utilizadas como suporte para outras operações de referenciação, o horário eleitoral gratuito constituiu-se de diversas “metáforas” visuais e discursivas oferecidas à percepção dos eleitores.

Escolha racional

Dado o fenômeno, nas sociedades contemporâneas, da redução da importância atribuída pelos eleitores aos partidos políticos (e da conseqüente valorização da figura do candidato, que vem obtendo autonomia discursiva e imagética), os atributos pessoais dos candidatos são cada vez mais enfatizados nas estratégias de campanha. Características físicas, convicções, capacidade de liderança, competência, confiança, afetividade, ou seja, qualidades pessoais, entram na agenda da campanha.

Deste modo, o elemento crítico na disputa política passa a ser a criação de sentido; ou seja, a criação de crenças sobre o significado de eventos, de problemas, de crises, de mudanças políticas e de líderes, buscando através da subjetividade de cada um a valoração de seus atributos pessoais.

Se a produção da mídia é um conjunto de atividades estritamente discursivas, nas quais a forma de narrar deve produzir sentido para a audiência, o conteúdo imagético desta narrativa precisa estar em consonância com o próprio universo simbólico do receptor. Portanto, tudo é parte de uma dinâmica social em que as imagens somente fazem sentido quando seu conteúdo se encontra, de alguma forma, próximo da realidade tal como ela é percebida pelo receptor da mensagem. O candidato tem que afinar seu discurso com o capital cultural de seu eleitorado, o que exige um conhecimento prévio do eleitor, pois só assim ele pode conquistar seu voto.

A teoria da recepção seletiva traçada por Lazarsfeld conclui que os eleitores de um pleito não são conduzidos apenas pelas mensagens veiculadas na mídia durante a campanha, mas, principalmente, por seus conceitos sócio-culturais anteriormente estabelecidos (Veiga, 1999). Tais conceitos sugerem que a exposição do eleitor aos meios de comunicação de massa é fator importante em uma campanha, já que os indivíduos tendem a selecionar as mensagens políticas que atendam a seus gostos e interesses.

Anthony Downs e Samuels Popkin, também segundo Luciana Veiga, apontam que os indivíduos enfrentam uma escassez de informações ao tomar sua decisão eleitoral. As informações que possuem e que utilizam para a

decisão final são aquelas advindas de sua experiência passada e do dia-a-dia, da mídia e das campanhas políticas. Trata-se, portanto, de uma série de dados fragmentados e insuficientes para o perfeito entendimento do jogo político e do comportamento do governo.

Na ausência de condições ideais para a racionalização das decisões, surge um processo cognitivo de simplificação: os eleitores utilizam parâmetros mais simples, que eles dominam, para então realizar a estimativa dos benefícios futuros. Mesmo em contextos de baixa informação, marcados pela abundância de comerciais e *jingles* de campanha, esses eleitores seguem diretrizes racionais na seleção de seus candidatos (Popkin, 1991).

Esta perspectiva racionalista, que reverbera nas concepções da teoria da escolha racional, baseia-se no individualismo metodológico, partindo do pressuposto de que o eleitor usa a mesma lógica do indivíduo no mercado (postura racional-estratégica). O cidadão é assemelhado a um consumidor, calculista e racional, que busca a maximização de seus interesses e a minimização de seus esforços (“utilitarismo eleitoral”). O eleitor não se empenha em aprofundar seus conhecimentos, a busca de informações tem limites oferecidos pelos custos embutidos no processo. Parcela significativa do eleitorado baseia-se na fragmentação de seu conhecimento e escolhe os candidatos que mais se aproximam de seu estereótipo do bom político.

Neste ambiente de incertezas e de baixa informação, a competição leva os partidos a serem menos claros a respeito de seus objetivos e programas. As campanhas políticas tendem a adaptar-se ao limitado conhecimento do eleitor sobre a ligação entre assuntos e cargos públicos e enfatizam a conexão entre políticas públicas e suas imediatas conseqüências no dia-a-dia. Assim, as campanhas oferecem aos eleitores mecanismos cognitivos fáceis para interpretar e julgar o momento político em favor de escolhas específicas. Dessa forma, os indivíduos reúnem essas informações com as suas prévias e montam uma narrativa que lhes permite comparar os candidatos mais facilmente.

A campanha em Juiz de Fora

Os seis candidatos que disputaram o primeiro turno para prefeito em Juiz de Fora – Alberto Bejani (PTB, 32,96% dos votos válidos no primeiro turno), Custódio Mattos (PSDB, 26,21%), Sebastião Helvécio (PDT, 22,25%), João Vítor Garcia (PPS, 14,90%), Fabrício Linhares (PSTU, 2,11%) e Josemar Silva (PMN, 1,57%) – ofereceram claros subsídios sobre o que consideravam ser o processo decisório do eleitor mediano. A disputa foi vencida por

Bejani, no segundo turno em que enfrentou Custódio Mattos, por 137.410 votos, contra 133.790 (uma diferença de apenas 1,34 pontos percentuais).

Mesmo que tenham buscado estratégias diversificadas para angariarem eleitores, de acordo com os distintos perfis e racionalidades, os candidatos (com a possível exceção de Fabrício Linhares, do PSTU) deram mostras de considerarem que suas *qualidades pessoais* e os *fatores locais e de curto prazo* eram mais relevantes que os debates ideológicos de fundo.

Cinco tiveram anteriormente alguma participação administrativa na prefeitura. Alberto Bejani e Custódio Mattos já foram prefeitos em gestões anteriores; Sebastião Helvécio foi vice-prefeito em 2000 (e em 2004 representava a situação); João Vítor foi secretário de planejamento estratégico durante a gestão do prefeito Tarcísio Delgado (PMDB, 1997-2004); e Josemar foi diretor de uma autarquia na gestão de Custódio Mattos. Fabrício Linhares, um estudante universitário, era o único a não ter qualquer experiência administrativa anterior.

Este fato certamente ajuda a explicar a ênfase no personalismo da disputa – as supostas qualidades pessoais e administrativas dos candidatos dominaram boa parte de seus programas no horário eleitoral gratuito de televisão. Num contexto em que o partido que governava a prefeitura há duas gestões (o PMDB) não lançou candidato próprio para apoiar o PDT, e em que um dos mais consolidados partidos do município (o PT) decidiu apoiar o candidato do PPS, o debate partidário foi fortemente esvaziado.

No vácuo da discussão sobre partidos ou ideologias, os candidatos ocuparam a cena, caracterizando-se e associando-se a certos valores. Esta foi a principal ênfase discursiva das campanhas, obviamente adaptadas às distintas bases eleitorais de cada um.

Alberto Bejani (PTB) fez todo seu discurso baseado em sua similitude com o eleitor, numa versão do clássico apelo populista. Priorizou discussões especialmente relevantes para os eleitores das classes C, D e E (sua base eleitoral), sempre puxando temáticas atuais como o desemprego e os problemas na área da saúde – o grande tema da campanha, exatamente porque era o centro das discussões da comunidade juizforana antes das eleições.

O direcionamento das mensagens à população mais pobre transparece em dois de seus principais compromissos: redução de impostos (IPTU, por exemplo) e instalação de hospital na Zona Norte, onde se concentra grande parte dos moradores mais pobres. A estratégia se conforma à apresentação de

Bejani como o “prefeito da gente”, aquele que morou em bairros populares e ainda é um cidadão comum – marca consolidada como profissional do rádio e prefeito entre 1989-1992.

Custódio Mattos (PSDB) levou a ênfase nas questões pessoais e locais ao paroxismo. Ele sequer utilizou os símbolos de seu partido e todo o seu discurso foi estruturado a partir da construção de sua imagem de bom administrador. Com uma abordagem muito centrada no discurso de crescimento econômico – o que sugere sua crença de que a economia é o fator chave para a decisão de voto dos eleitores –, Custódio também dedicou grande espaço ao debate sobre saúde, mas sempre com uma inflexão gerencial.

Expressões como “competente” e “preparado” foram repetidas à exaustão na campanha. Tentando sempre capitalizar os sucessos de sua primeira gestão à frente da prefeitura, entre 1993 e 1996, Custódio buscou esquivar-se da rejeição ao PSDB em Juiz de Fora (que tradicionalmente deu vitórias a Lula nas disputas presidenciais).

Sebastião Helvécio (PDT), que insistentemente reafirmou-se como o pediatra que agia com o coração, prometeu dar continuidade à administração de então. O tom emocional da campanha, ao contrário do que faria supor uma abordagem superficial, não se afasta do pressuposto da racionalidade do eleitor.

Ao contrário, reforça a perspectiva de Anthony Downs, que sugere ser o eleitor um indivíduo pouco acostumado ao debate de idéias complexas. Reduzir toda a temática das políticas públicas à questão da paixão por Juiz de Fora reforça a tese de que a decisão eleitoral pode ser feita a partir de atalhos, que diminuam o custo do eleitor em obter informações.

João Vítor (PPS) enfatizou seu currículo e os avanços conseguidos com o Plano Estratégico de Juiz de Fora, por ele coordenado na administração que se encerrava. Mesmo sendo candidato do PPS em coligação com o PT, não nacionalizou o debate. Ao contrário, as falas das lideranças nacionais que gravaram participações em seu programa centraram-se nas suas qualidades técnicas e em seu bom trânsito junto à União.

Ações implementadas por prefeituras petistas citadas no programa foram lembradas mais por conta de serem experiências administrativas bem sucedidas do que propriamente por revelarem uma opção de políticas públicas de esquerda.

Fabrcio Linhares (PSTU) fez aquele que foi, indubitavelmente, o dis-

curso mais ideologizado de todos. Tratava-se de um discurso cujo subtexto era paradoxal: se para ele as eleições não passavam de uma farsa e nenhum dos candidatos cumpriria promessas sem que o Brasil rompesse com o FMI, a mensagem de fundo era de que o voto do eleitor nas disputas locais não teria efeitos (o que pode ter desestimulado muitos dos eleitores de esquerda a escolhê-lo).

Tal discurso não se enquadra nos pressupostos hegemônicos sobre o eleitor mediano, talvez pelo fato de que a participação do PSTU na campanha não tenha se destinado a falar ao eleitorado em geral, mas sim a uma parcela muito específica: aqueles eleitores que já eram de esquerda e que poderiam vir a ser novos militantes do partido. O discurso teve muito mais o objetivo de marcar as diferenças entre o PSTU e outros partidos de esquerda (como o PT) que teriam degenerado do que discutir, de fato, os temas que interessavam ao eleitorado comum.

Josemar Silva (PMN), por sua vez, enfatizou também o fato de ter sido uma criança pobre que se diferenciou pela competência e determinação e alcançou o sucesso. Quanto às propostas administrativas, o discurso – sempre referenciado pelo conceito de modernidade – baseou-se num argumento simplificado (administrar a prefeitura como se administravam suas empresas privadas).

Apesar de não levar em conta as distintas lógicas e especificidades dos dois setores, a estratégia parecia se conformar à expectativa de que o eleitor mediano não analisa as questões em profundidade. A hipótese de fundo revelada por este discurso é que o eleitor opera sempre por analogias entre suas experiências concretas em outras dimensões da vida (frequentemente baseadas em estereótipos) e as questões políticas que a campanha quer discutir.

Conclusão

Com exceção da candidatura do PSTU, todos os demais discursos enfatizam mais as questões locais do que as nacionais. Temas como a saúde, cujos problemas insistentemente já vinham ocupando os noticiários locais e transformando-se numa questão relevante para a comunidade, acabaram sendo a grande discussão da campanha. Paralelamente, as qualidades pessoais dos candidatos foram elevadas à condição de fator central das estratégias de comunicação.

Estas opções demonstram que as candidaturas definiram suas escolhas discursivas a partir da suposição de que o eleitor mediano pode ser descrito nos termos pelos quais a literatura da teoria da escolha racional o apresenta:

indivíduos sem estímulos para buscar informações ideológicas, partidárias ou programáticas (pois este processo apresenta custos), que trabalham com subprodutos de informações advindas de outras atividades. Temas locais e qualidades pessoais dos candidatos são discursos facilmente assimiláveis e, por isso, configuraram a estratégia discursiva preferencial dos candidatos em Juiz de Fora.

Referências bibliográficas

DIAS, Heloisa da Silva. *Mídia e política: a cobertura de O Globo e a eleição municipal do Rio em 1992*. Dissertação de Mestrado, IUPERJ, 1995.

DOWNS, Anthony. *An Economic Theory of Democracy*. New York: Harper & Row, 1957.

KUCINSKI, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

LEAL, Paulo Roberto Figueira. *O PT e o dilema da representação política – os deputados federais são representantes de quem?* Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2005.

LEAL, Paulo Roberto Figueira. *Os debates petistas no final dos anos 90: aderir ou não à lógica do mercado eleitoral?* Rio de Janeiro: Editora Sotese, 2004.

POPKIN, Samuel. *The Reasoning Voter*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

SAMUELS, David. Determinantes do voto partidário em sistemas eleitorais centrados no candidato: evidências sobre o Brasil. *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, Vol. 40, nº 3, 1997.

SCHIMITT, Rogério *et al.* Estratégias de campanha no Horário Gratuito de Propaganda Eleitoral em eleições proporcionais. *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, Vol. 42, nº 2, 1999.

VEIGA, Luciana Martins. *Propaganda política e voto: o estudo do efeito da persuasão do Horário Eleitoral Gratuito no estado do Rio de Janeiro em 1994*. Dissertação de Mestrado, IUPERJ, 1994.

WATTENBERG, Martin. *The Rise of Candidate-Centered Politics – Presidential Elections of the 1980s*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Resumo

Compreender quais são os critérios utilizados pelos eleitores para decidir em

quem votar configura um dos clássicos problemas que unificam a Comunicação e a Política. O presente trabalho analisa os pressupostos dos seis candidatos a prefeito de Juiz de Fora que disputaram o primeiro turno das eleições de 2004 sobre os processos de decisão de voto. A análise das ênfases de suas estratégias discursivas nos programas de TV do horário eleitoral gratuito revela maior incidência de discursos baseados nas qualidades pessoais dos candidatos e nas questões locais que mereceram grande atenção da mídia (e não em debates ideológicos, partidários ou programáticos).

Palavras-chave

Comunicação política, Ênfases discursivas, Decisão do voto.

Abstract

Understanding which criteria are used by the electors to decide whom voting configures one of the classical problems that unify the Communication and the Politics. This paper analyzes the presuppositions of the six candidates who had disputed the first turn of the 2004 Juiz de Fora elections on the vote decision processes. Analysing the emphases of discursive strategies in the programs of TV of the gratuitous electoral schedule discloses to greater incidence of speeches based on the personal qualities of the candidates and on the local questions that had deserved great attention of the media (and not in ideological, partisan debates or programmarians).

Key-words

Political communication, Discursive emphases, Vote decision.

Sandman – mitologia para as novas gerações¹

Rodrigo Corrêa Teixeira

PRIMEIROS TEXTOS

Mitos em transformações

Os pais ensinam aos filhos como é a vida, relatando-lhes as experiências pelas quais passaram. Os mitos fazem a mesma coisa num sentido muito mais amplo, pois delineiam padrões para a caminhada existencial através da dimensão imaginária. Com o recurso da imagem e da fantasia, os mitos abrem para a Consciência o acesso direto ao Inconsciente Coletivo. Até mesmo os mitos hediondos e cruéis são da maior importância, pois nos ensinam através da tragédia os grandes perigos do processo existencial.²

Os antigos mitos continuam a inspirar a humanidade, mas o homem contemporâneo não é o mesmo de dois, três mil anos atrás. Seu conjunto de valores, sua ética, a sociedade em que vive, são outros, radicalmente diferentes, assim como são outros os meios que encontra para se relacionar com seus iguais e consigo mesmo, a ótica pela qual ele se enxerga e enxerga o meio em que está inserido. E como são outros também os meios pelos quais ele produz e re-processa sua cultura, faz-se necessário hoje uma nova linguagem para exprimir o conteúdo dos antigos mitos, para que estes atinjam a mente deste sujeito, anestesiada por excesso de estímulos vazios de significados mais

consistentes.

A voracidade com que recentes produtos da indústria do entretenimento ou da pseudo-literatura são consumidos hoje, nos mostra que o sujeito contemporâneo, superexcitado e polissêmico, pede urgentemente por uma linguagem que decodifique novamente à sua alma o inestimável patrimônio dos mitos antigos. Uma linguagem, enfim, mais compatível com seu *hardware* cerebral. Afinal de contas, o material do mito é o material da nossa vida, do nosso corpo, do nosso ambiente, e uma mitologia viva, vital, lida com tudo isso nos termos que se mostram mais adequados à natureza do conhecimento da época.³

Não se trata aqui de esquecer ou rebaixar o nível das representações tradicionais das tragédias de Sófocles e Homero, visto que seria loucura uma proposição deste tipo, mas sim da possibilidade de se encontrar novos paradigmas formais para seus conteúdos. Longe de afastar-nos das fontes clássicas, estas novas produções podem nos conduzir de volta a elas, deliciosamente. O relacionamento entre cultura de massa e mitologia não tem que ser necessariamente mera pilhagem predatória desta por aquela. Nomes como o do autor abordado neste estudo, bem como dos irmãos Wachowsky, responsáveis pela trilogia Matrix, atualizam com sucesso alguns dos temas mais caros à mitologia.

Prova desta necessidade é o fato da indústria cinematográfica de Hollywood ter-se apoderado de alguns dos conceitos propostos por Joseph Campbell em seu livro *O herói de mil faces*⁴, tendo-os transformado num poderoso guia para escritores e roteiristas, escrito por Christopher Vogler⁵. Ou, de outra indústria de peso como a dos *comics*, utilizar, desde meados do século passado e com absoluto alcance, todo um repertório de personagens baseados em arquétipos facilmente encontráveis nas principais narrativas mitológicas.

A moderna cultura de massa se adapta em velocidades virais à nossa linguagem, chegando até nós aonde quer que estejamos, nos cercando por todos os lados. A mídia, sedenta por (velhas) novidades, se utiliza constantemente de imagens arquetípicas e símbolos, que há milênios pairam na órbita de nosso espaço psíquico coletivo, para embalar com sedutoras formas produtos que aparecem como a face do novo. Se assim funciona a máquina, não seria demais valorizar as boas produções deste sistema de operação. *Sandman*, a história em quadrinhos abordada neste ensaio, se apresenta neste cenário como obra exemplar ao aliar os dois lados desta tendência – o profundo dos mitos e o efêmero da cultura de massa. E Neil Gaiman, seu autor, como um tipo raro de artífice contemporâneo.

Mitologia e histórias em quadrinhos

Junito Brandão apontou em sua obra como os mitos se utilizam dos recursos da linguagem e da fantasia. Estes mesmos recursos são também elementos constitutivos das histórias em quadrinhos. Como os mitos de várias culturas e idades, as histórias em quadrinhos também criam incessantemente seus deuses e heróis, guerreiros, demônios, mundos e galáxias e, diversos personagens, como o mundialmente conhecido Super-homem, guardam a seu modo semelhanças com os heróis mitológicos.

Os mitos, aliás, têm sido uma fonte inesgotável de material e inspiração para os escritores dos *comics*. Ao entrarmos no mundo dos personagens de quadrinhos, estamos entrando num mundo de fértil manancial mítico, onde o que não faltam são fascinantes seres arquetípicos à disposição dos artistas e dos leitores. Um cosmo onde ainda existem deuses antigos e dimensões povoadas por criaturas extraordinárias. O universo dos *comic books* se irmana então com o mesmo espaço fértil onde habitam os personagens das narrativas mitológicas clássicas.

Quadrinhos adultos

Há anos imerso no mundo dos quadrinhos, como leitor e produtor de conteúdo para este meio, não pude deixar de perceber a enorme quantidade de personagens, temas e caminhos narrativos que foram parcial ou completamente tomados de empréstimo das narrativas mitológicas.

Dentre diversas publicações, uma série em quadrinhos em especial chama a atenção neste sentido – *Sandman, o mestre dos sonhos*, escrita por Neil Gaiman, com a colaboração de desenhistas diversos, publicada pela editora norte-americana *DC Comics*, sob o selo *Vertigo*, e no Brasil pela Editora Globo, de novembro de 1989 a outubro de 1998, totalizando setenta e cinco edições, mais uma edição especial e duas mini-séries.

Neil Gaiman nos mostrou como um meio de comunicação de massa até então sub-valorizado, a história em quadrinhos, pôde atualizar o conteúdo universal dos mitos antigos para a linguagem do homem contemporâneo. Com seu *Sandman*, os quadrinhos não somente deram um passo para a maturidade, recebendo o rótulo de “quadrinhos adultos”, como inspiraram dezenas de outros produtos no gênero da ficção que começaram a surgir em seu rastro,

usando e abusando de temas caros à mitologia (vide *Matrix* e *Harry Potter*).

Os tais quadrinhos adultos se constituíram a partir de então como um gênero de quadrinhos que começou a tomar forma na indústria cultural norte-americana, a partir da década de 80, inicialmente encabeçado por escritores ingleses, como o próprio Gaiman, Alan Moore e Grant Morrison. Muitas vezes se utilizando de personagens com super-poderes, mas nem sempre, este gênero de histórias se apropriou de todo um referencial baseado no universo dos *comics* de super-heróis, mesclado com espertíssimas pitadas de cultura pop, *pop art*, contra-cultura, influências midiáticas, política, sexo e subversão, ampliando consideravelmente o universo de seus leitores e estabelecendo um novo paradigma para a apreciação desta singular forma de arte.

Sandman e a mitologia

Durante os nove anos de publicação de *Sandman* no Brasil, os leitores foram apresentados à um universo povoado por fantásticas criaturas saídas dos antigos contos de fadas e por deuses mitológicos travando suas eternas batalhas, vez ou outra pegando algum mortal desavisado e suficientemente azarado no fogo cruzado. Um universo onírico com cidades feitas de sonho, mas habitado igualmente por gente como nós, e por nossos piores pesadelos, bem como por *rock stars*, filmes de Buñuel, a mídia canibal, as drogas, os *serial killers*, entre outros mitos contemporâneos.

Como autor inglês, Gaiman é herdeiro direto da tradição européia que traz nas costas o acervo cultural das mitologias grega, romana, celta e germânica. Os temas dessas mitologias permeiam todas as suas obras ditas “adultas”, e o que é fascinante no trabalho deste autor é sua capacidade em fazer com que os leitores se envolvam de forma inteligente com esses mitos, que respirem seus mistérios novamente e com eles se identifiquem.

Hermes, Apolo, Eros e Tânatos, as Musas, e vários outros personagens de mitos gregos estão todos nas páginas de *Sandman*, uma obra tão cheia de referências que desafia qualquer análise simplista, seja por suas influências assumidas, seja pelo papel que desempenhou na história dos quadrinhos como meio de comunicação e expressão artística.

Tomemos como exemplo o personagem central da saga – o próprio *Sandman*, que toma emprestadas características dos antigos contos de Andersen, e de pelo menos duas figuras da mitologia grega: Apolo e Morpheus. Gaiman incorporou magistralmente a característica da areia onírica, do Velho-do-Sono

de Andersen, no seu personagem: um dos instrumentos mais poderosos do *Sandman* dos quadrinhos é uma algebeira, de onde ele retira seus grãos de areia oníricos, para soprá-los nos olhos dos mortais. Com esta mesma areia, de grãos infinitos, *Sandman* também cria e desfaz mundos, coisas, sonhos e pesadelos, e molda o Sonhar, seu reino, da forma que lhe apraz.

O personagem de Gaiman é chamado nos quadrinhos pelo nome de Morpheus, e guarda algumas semelhanças com o Morpheus da mitologia grega, um dos muitos filhos do deus do sono, Hipnos, e irmão gêmeo de Tântatos, a Morte. Os pontos em comum que o Morpheus da mitologia grega parece ter com o Morpheus de Gaiman, além do óbvio parentesco com a Morte, que nos quadrinhos também é sua irmã, são a capacidade de assumir formas humanas, e a de provocar sonhos nas pessoas adormecidas, mostrando-se aos mortais durante os sonhos.

Nietzsche, em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, traça a imagem de um Apolo que tem muito em comum com a imagem do *Sandman* de Neil Gaiman, mestre dos sonhos e das histórias: “ele, segundo a raiz do nome, o ‘resplendente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia”.⁶ Apolo é o deus da configuração das formas. *Sandman*, na qualidade de rei dos sonhos, é também chamado de Moldador, ou seja, aquele que cria, que molda as paisagens oníricas que visitamos em nossos sonhos.

Antes da evolução do mito de Apolo, hoje sabidamente uma divindade solar, ele tinha o epíteto de Febo Apolo. Este “Febo” designa “brilhante”, o que brilha como a luz da Lua. Nesta versão primitiva do mito, portanto, Apolo estava ligado ao mundo noturno⁷, tal qual *Sandman*. Outro detalhe interessante na associação de *Sandman* com Apolo é que este, em decorrência da formação sincrética de seu mito, possui numerosos epítetos. Nos quadrinhos, *Sandman* também coleciona nomes, dentre os quais “Morpheus”, “Oneiros”, “Oneiromante”, “Príncipe das Histórias”, “Rei dos Sonhos”, entre muitos outros.

Ainda tirando exemplos da figura apolínea clássica, Apolo era descrito como alto, bonito e majestoso, um deus da música e da poesia que se fazia notar por suas mechas negras, com reflexos azulados, como as pétalas do pensamento⁸. Esta descrição é muito semelhante à forma com que *Sandman* ganha vida, nos traços dos vários desenhistas que ilustraram a série. O Apolo das lendas gregas teve inúmeras ligações com ninfas e simples mortais, mas jamais conseguiu encontrar-se ou encontrar segurança em suas múltiplas relações amorosas⁹. O *Sandman* de Neil Gaiman, por sua vez, também esteve envolvido com re-

lacionamentos tempestuosos e problemáticos, com mortais, ninfas ou musas. A história de *Sandman* e sua amante mortal, a princesa Nada, lembra muito a lenda de Apolo e Dafne na mitologia grega.

De qualquer forma, por mais semelhanças que a figura de *Sandman* tenha com a de Apolo, na edição 30, na história *Augustus*, o Imperador de Roma tem um breve encontro com *Sandman*, no qual crê que este seja Apolo. O próprio Gaiman esclarece a questão, no seguinte diálogo:

-Augustus: Então você é Apolo? Imploro-te, não seja Apolo das tormentas, mas Apolo de aspecto mais gentil.

-Sandman: Não sou Apolo. Não sou nenhum deus solar. Mas poetas e sonhadores são meu povo, e não é sem precedentes sermos confundidos.¹⁰

Além disso, *Sandman* faz parte de uma família – os chamados “perpétuos”, família esta composta de sete entes conceituais, descritos como idéias envoltas em algo semelhante à carne. Os perpétuos são: Destino, Desejo, Desespero, Destruição, Delírio, Sonho e Morte.¹¹

Há uma relação de cada um dos Perpétuos com figuras da mitologia grega, e Neil Gaiman conseguiu, se aproveitando de resíduos arcaicos de Mitos e de arquétipos de nosso grande continente psíquico coletivo, criar um dos panteões de personagens mais fantásticos e cativantes da 9ª Arte, atualizando mitos de uma cultura tão antiga para os dias de hoje, para nossa linguagem, de uma forma inteligente e cativante.

Gaiman apresenta seus Perpétuos, sob nomes gregos, como Potmos (Destino), Epithumia (Desejo), Aponoia (Desespero), Olethros (Destruição), Mania (Delírio), Oneiros (Sonho) e Teleute (Morte). Estes epítetos não representam, necessariamente, divindades ou figuras da mitologia grega, podendo ser entendidos como alegorias que remetem a pulsões e funções de nossa psique. Segundo Gaiman, os nomes dos Perpétuos em grego são nomes que os descrevem. Estes personagens incríveis criados por Gaiman personificam vários aspectos de nossas vidas psíquicas. Talvez por isso a identificação do leitor com eles seja tão imediata, tão cabal.

A Morte, dos Perpétuos, por exemplo, é a irmã mais velha de Sonho, e também a mais bem-humorada da família. Aparece sempre como uma mulher jovem, vestindo as roupas da última estação, para conduzir a alma dos mortos por seus jardins. Esta Morte dos quadrinhos remete diretamente à figura de Tânatos, divindade

grega que introduz as almas nos mundos desconhecidos das trevas, ou nas luzes do Paraíso. Os gregos não dispunham de uma palavra para a morte, entendida como uma passagem irreversível para uma outra vida, como aparece em nossa cultura. Para eles, morrer era cobrir-se de trevas¹². E é justamente com este aspecto da Morte, encarada não como um inimigo físico, que Gaiman trabalha sua mais carismática personagem feminina.

Como Tântatos, a Morte de *Sandman* chega docemente, para ajudar o agonizante, fechando-lhe os olhos e destendendo-lhe os membros, como se fora um ato de amor¹³.

14 Destino, outro membro da família dos Pernétyes, foi dotado de algumas



Sonho. Ilustração de Kelley Jones para a revista *Sandman*, o mestre dos sonhos.



Morte. Ilustração de Jill Thompson para a revista *Sandman*, o mestre dos sonhos.



Destino. Ilustração de Frank Quitelly para a revista *Sandman*, o mestre dos sonhos.



Desejo. Ilustração de Mike Dringenberg para a revista *Sandman*, o mestre dos sonhos.

qualidades do deus grego Hermes. Dentre os deuses do panteão grego, Hermes era um dos mais afeitos à humanidade. Talvez seja por isso que Destino não tenha a pele tão pálida quanto a Lua, como a maioria dos Perpétuos, mas mais próxima do tom de pele humano. Na lenda grega, Hermes recebe de seu irmão Apolo lições de adivinhação. Destino, dentre os Perpétuos, é aquele que tudo sabe, aquele que sabe onde vão dar todos os caminhos, que conhece o que é velado a todos nós: o futuro. Destino vive em seu Jardim, caminhando pelas trilhas que se perdem no infinito. Hermes também conhecia todos os caminhos. Era tido como protetor dos viajantes e deus das estradas, pois conhecia perfeitamente seus roteiros, conhecedor dos caminhos e de suas encruzilhadas¹⁴.

Outro membro interessante da singular família de *Sandman* é Desejo, que ostenta uma aparência andrógina, sendo homem e mulher ao mesmo tempo, de acordo com o desejo de cada um de nós. Desejo, dos Perpétuos, seria a representação de Afrodite (a deusa do amor) e Eros (o deus do amor), combinados numa mesma personagem, o que explica também sua androginia. Desejo personifica as pulsões humanas, nossa corrida desenfreada atrás de nossos obscuros objetos de desejo. O “amor” a que estamos nos referindo aqui não é o “amor” como sentimento, do jeito empregado pelo senso comum, mas o amor entendido, principalmente, como a pulsão fundamental do ser, a libido, que impele toda existência para a ação¹⁵. A Afrodite da mitologia grega era famosa por suas explosões de ódio e vingança. Desejo, de Gaiman, é o membro mais ardiloso da família dos Perpétuos, e não poupa esforços de envolver seus irmãos em seus jogos e intrigas, se assemelhando em comportamento passional à deusa grega. Outra referência para Desejo é Eros, deus grego do amor. A palavra Eros, em grego, remete a um “desejo incoercível dos sentidos”. Eros é famoso por transtornar o juízo de deuses e mortais, e é dotado de uma natureza inconstante¹⁶. Igualmente, estas são as qualidades mais marcantes em Desejo, de Gaiman.

Os exemplos são muitos: Além dos Perpétuos, temos espalhados por todas as edições figuras mitológicas como a musa Calliope, Orpheus, Daphne, as Górgonas, entre tantas outras, e tão difícil quanto listar as referências da mitologia na obra de Gaiman, é a tentativa de defini-la. Pode-se dizer de *Sandman* que se trata de uma fantasia extraordinária, de um conto de fadas para a criança que existe dentro de cada adulto e para o adulto que existe dentro de cada criança, um curioso tratado de mitologia moderna, entre outras tantas possíveis definições. Ficaríamos horas deslizando entre significantes, pois

provavelmente *Sandman* é tudo isso junto, e mais alguma coisa.

Mitologias para as novas gerações

Não importa o quão longe o homem avance em sua jornada, sua necessidade de ouvir e de ler histórias é sempre uma constante. Somos uma espécie que precisa de histórias tanto quanto de alimento, de roupas, ou de relacionamentos afetivos. Não importa se estas histórias nos chegam em forma de novela das oito, história em quadrinhos, ou contadas por nossos avós na hora de dormir. Elas nos ajudam a aprender mais sobre nós mesmos, sobre nossa natureza. Assim como com os mitos, também nos voltamos (geralmente inconscientemente) para as histórias, em busca de respostas.

Na ordem das estruturas narrativas das histórias (mesmo das mais simples), com seus começos, meios e finais bem delineados, procuramos algum sentido para a desordem de nosso cotidiano, para o caos e tumulto dos sentimentos que vivemos, à flor da pele. Queremos que a vida seja simples como as histórias, queremos que, no final, o quebra-cabeça esteja completo, inteligível.

Alguns mil anos antes de Cristo, a humanidade se deixava envolver pelas tramas de deuses e façanhas insuperáveis de heróis. Hoje, vamos ao cinema, ou compramos uma revista em quadrinhos, e nossa mente se deixa deslizar para histórias repletas de seres fantásticos, com poderes de deuses, por vezes chamados de super-heróis. As histórias são basicamente as mesmas. Só mudam os cenários. Mesmo porque até as histórias mais antigas são novas para alguém, em algum momento. E talvez seja esta a sua magia.

Mas a questão central, e no fundo a que este breve ensaio procurou explicitar, é que é possível criar mitologias para as novas gerações, ou mesmo transformá-las, adaptá-las, através dos produtos da indústria cultural contemporânea, como as histórias em quadrinhos.

Através de suas histórias, *Sandman* explora aquilo que está no centro da Arte – o homem e sua busca eterna de conhecimento. *Sandman* representa uma obra que coloca a indústria cultural mais perto de uma reflexão sobre a dimensão sensível e psíquica do ser-humano diante de desafios constantes.

Notas

1. Este ensaio é uma adaptação de parte da monografia “Desconstruindo *Sandman* – a mitologia

- invade os quadrinhos”, apresentada para obtenção do grau de bacharelado em Publicidade e Propaganda, nas Faculdades Integradas Hélio Alonso, em novembro de 2003.
2. Byington, Carlos. Apud: Brandão, 2000, p.9.
 3. Campbell, 1993, p.7.
 4. Campbell, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2000, 414p. Título original: *The hero with a thousand faces*.
 5. Vogler, Christopher. *A jornada do escritor – estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*. Tradução de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Ampersand Editora, 1997, 360p. Título original: *The writer’s journey*.
 6. Nietzsche, 1992, p.29.
 7. Brandão, 1991, vol. I, p.89.
 8. Brandão, 1991, vol. I, p.89.
 9. Brandão, 1991, vol. I, p.89.
 10. *Sandman, o mestre dos sonhos*. Edição número 30, 1992, p. 19.
 11. No original em Inglês, o nome de todos os Perpétuos começam com a letra “d”: *Destiny, Desire, Despair, Destruction, Delirium, Dream and Death*.
 12. Brandão, 1991, vol. II, p.399.
 13. Brandão, 1991, vol. II, p.399.
 14. Brandão, 1991, vol. I, p.549.
 15. Brandão, 1991, vol. I, p. 357.
 16. Brandão, 1991, vol. I, p.356.

Referências bibliográficas

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega, vol. I. 4 ed.* Petrópolis: Editora Vozes, 1991,701p.
- _____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega, vol. II. 3 ed.* Petrópolis: Editora Vozes, 1991, 559p.
- _____. *Mitologia grega, vol. I.* 14 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, 404p.
- CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1993, 246p. Título original: *Transformations of myth through time – thirteen brilliant final lectures from the renowned master of mythology*.
- _____. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2000, 414p. Título original: *The hero with a thousand faces*.
- GAIMAN, Neil. *Sandman, o mestre dos sonhos*. Rio de Janeiro: Editora Globo. Série mensal em 75 edições. Novembro de 1989 a outubro de 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 177p. Título original: *Die geburt der tragödie oder griechentum und pessimismus*.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor – estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*. Tradução de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Ampersand Editora, 1997, 360p. Título original: *The writer’s journey*.

Resumo

Este ensaio traça um paralelo entre a mitologia grega e a série em quadrinhos *Sandman*, do escritor inglês Neil Gaiman, mostrando como os antigos mitos continuam a influenciar a produção cultural contemporânea.

Palavras-chave

Sandman, Gaiman, Quadrinhos, Mitologia, Morpheus, Morte, Perpétuos.

Resumé

Cette essai établit un parallèle entre la mythologie grecque et la série de bandes dessinées *Sandman*, de l'écrivain anglais Neil Gaiman, en montrant comment les anciens mythes continuent a influencer la production culturelle contemporaine.

Mots-clés

Sandman, Gaiman, Bandes dessinées, Mythologie, Morpheus, Mort, Imortels.

*Propriedade dos veículos de comunicação no projeto de uma nova lei de imprensa**

Thyago Silva Mathias

Introdução

A liberdade de imprensa constitui-se em um mito que perdura no país, provavelmente, desde 1823, quando o imperador Dom Pedro I outorgou um decreto que proclamava a “livre manifestação do pensamento”. Pouco antes, em seu próprio reinado e na regência de seu pai, durante quinze anos, a Imprensa Régia concentrou a informação legal no Brasil em suas páginas, enquanto determinava-se o confisco e a proibição de aquisição de prelo, papel e equipamento tipográfico. Em 1706, no Recife, e em 1747, no Rio de Janeiro, oficinas de impressão foram fechadas por ordens da Coroa Portuguesa.

Se o Decreto de 1823 deu origem legal à idéia de liberdade de imprensa, por aqui; esta veio se concretizando e aprimorando ao longo dos últimos 181 anos, passando por momentos de restrição e censura durante o início do período republicano, o Estado Novo e a ditadura militar, até atingir uma abrangência maior, revelada no projeto de uma nova lei de imprensa. É preciso esclarecer que esse projeto não se constitui apenas pelo “Projeto de Lei” em si, aquele que desde 1995 tramita na Câmara dos Deputados, mas, também, pela Emenda Constitucional n.º. 36 e sua lei regulamentar, a 10.610, em vigor já a partir de 2002.

Na consecução desta pesquisa, partimos do suposto que a imprensa, por

meio de seus veículos de comunicação, não pode ser considerada verdadeiramente livre por ligar-se, através de laços de propriedade, a alguém ou a algum grupo. A partir desse ponto é que parte uma análise de como a legislação brasileira vem intervindo, ao longo dos tempos, em sua liberdade. Avaliamos como o controle sobre a propriedade dos meios comunicadores através da imposição legal fundamenta um questionamento acerca da autonomia desses em relação aos interesses econômicos e, sobretudo, dos diferentes governos.

Para tanto, recuperamos as diferentes leis que foram se substituindo e sobrepondo no decorrer de 144 anos, até chegar à Lei 5.250/1967, ainda em vigor, que nos serviu de parâmetro comparativo para o conjunto de normas que envolve o projeto da nova lei de imprensa. De modo a confirmar ou negar nossa avaliação inicial, não nos restringimos à comparação legal, mas, entendendo o direito como sujeito e objeto de uma fenomenologia social, fomos em busca de elementos contextualizadores para cada época, do testemunho daqueles que fazem a lei – como o ex-Deputado Laprovita Vieira, autor da proposta de emenda que liberalizou o controle sobre a propriedade dos meios de comunicação – e de dados que revelam casos notórios de burla e de interesses face ao normativismo, seja o estabelecido ou o em fase de desenvolvimento.

Ao longo desta análise, esperamos mostrar, de forma bem sucedida, como as alterações mais recentes sobre a regulamentação da propriedade afetaram a autonomia da imprensa. Se o mito da sua liberdade permanece, a liberalidade política parece ceder o poder de intervenção e orientação da comunicação para os meios econômicos. Se o controle sobre a propriedade das empresas de mídia foi assunto de segurança nacional, ele parece restringir-se cada vez mais, enquanto a democratização do acesso à imprensa permanece próxima do clamor popular e distante de qualquer e eventual projeto legal. Tentaremos, assim, verificar o quão real mostrou-se cada uma dessas possibilidades.

Legislação de imprensa de 1823 a 1953

A Gazeta do Rio de Janeiro, primeiro jornal produzido no Brasil, surgiu em 1808, quando se suspendeu a proibição – vigente por todo o período colonial – dos prelos em nosso país. Pelo menos 150 anos antes, portanto, da criação da primeira lei brasileira de imprensa, um decreto outorgado por Dom Pedro I, em 22 de novembro de 1823. Durante esse intervalo, a regulamentação da atividade impressa deu-se, aqui, pela discricionariedade dos decretos aplicados caso a caso; primeiro, do Regente, Dom João VI, e, depois,

do Imperador. Ainda, de quem a serviço daquele, como abaixo, proibindo a entrada do Correio Braziliense no país:

Ilmo. e Exmo. Senhor.

O Príncipe Regente Nosso Senhor tem sido servido determinar immediatamente, que se prohiba neste Reyno e seus Dominios, a entrada e publicação do Periodico intitulado ‘Correio Braziliense’: assim como de todos os mais escriptos do seu furioso e malevollo Author. O que V. Exa. fará presente na Meza do Desembargo do Paço, para que haja de expedir ao dicto respeito as ordens necessárias. – Deus guarde a V. Exa. Palacio do Governo, em 2 de Março, de 1812.

(Assignando) Alexandre Joze Ferreira Castello

(Marcelo de Ipanema, Legislação de Imprensa – Leis de Portugal e Leis de D. João, Rio de Janeiro, Gráfica Editora Aurora, 1949:164)

A carta de Alexandre Joze Castello mostra como, mesmo antes de ter uma legislação própria de imprensa, a propriedade dos veículos de comunicação no país encontrava-se submetida à permissão do governo. Inicialmente restritos à Impressão Régia, no Rio de Janeiro, os prelos e oficinas tipográficas espalharam-se por outros estados (Pernambuco, Bahia,...), ainda restritos aos “Officiaes da Secretaria de Estado dos Negocios Estrangeiros e da Guerra, e estando incumbido da sua revisão o Official Maior della, que por tanto deve ter todo o prévio conhecimento do que se houver de publicar naquella folha¹”. Não causa espanto a reação à entrada do Correio Braziliense, que, editado e impresso em Londres, por Hipólito José da Costa, não se sujeitava ao controle e à censura prévia do governo regencial.

Foi então que, reproduzindo a lei de imprensa portuguesa de 1821, de molde liberal, o Imperador D. Pedro I anunciou o decreto de 1823, declarando livres a impressão, a publicação, a venda e a compra de material escrito². Numa época de agitação política (que levaria à abdicação de D. Pedro I, em 1831) e em que papel e equipamento tipográfico tinham de ser importados, esse decreto permitiu o surgimento de diversos jornais produzidos por brasileiros no exterior, bem como de pasquins (O Tamoyo, Aurora Fluminense...) oposicionistas. O limite a essa liberdade, abolida a censura prévia, foi o da tipificação criminal dos abusos de imprensa, tais como: manifestação contrária à religião católica,

excitação dos povos à rebelião, atentado contra a moral e infâmia ou injúria à Assembléia Nacional.

De modo semelhante, as regulamentações que se seguiram até a Constituição de 1937 mantiveram a aparência de liberalidade em reação à propriedade dos meios impressos, variando quanto ao crescente número de tipos punitivos às diferentes formas de incitação contra a ordem; ora inserindo-os nos códigos criminais, ora organizando-os em legislação própria. Foram essas: a Lei de 20 de Setembro de 1830, os códigos criminal e penal de 1830 e 1890, o Decreto n.º. 4.269/1921, a Lei n.º. 4.743/1923 e o Decreto n.º. 24.776, baixado por Getúlio Vargas em 14 de julho de 1934, três anos antes da instauração do Estado Novo.

Para garantir a manutenção do regime totalitário, de caráter nacionalista, Vargas precisou impor limites ao acesso da produção impressa – e, já nesse tempo, radiofônica –, o que se deu através da Carta Constitucional de 1937, que, no seu art. 122 (articulado com o Dec. 24.776/1934), prescrevia a censura prévia da imprensa, a definição do seu caráter público, a inserção obrigatória e não onerosa de comunicados do governo, bem como a proibição da propriedade e da direção intelectual, política e administrativa de empresas jornalísticas por sociedades de ação ao portador e estrangeiros, sejam pessoas físicas ou jurídicas³.

Amparado nesse dispositivo legal, o governo Vargas promoveu ações como a criação do programa A Hora do Brasil (1939), a intervenção editorial-administrativa no jornal O Estado de S. Paulo (1940) e o encampamento do grupo A Noite (1940), proprietário da Rádio Nacional (PRE-8), comprada da empresa Philips, de origem holandesa, poucos anos antes.

O regime de censura durou até o fim do Estado Novo, em 1945, e o Decreto n.º. 24.776 voltou a vigor após a promulgação da Constituição Federal (CF) de 1946, que abarcou as restrições de registro e propriedade de empresas jornalísticas por estrangeiros e sociedades anônimas. A Lei 2.083 de 1953, anunciada pouco depois, no segundo mandato de Getúlio Vargas, trouxe poucas alterações. Ela somente restringiu o conceito de imprensa a jornais e periódicos, ficando os outros meios de comunicação sob a responsabilidade do direito comum, vigendo até a declaração do Ato Institucional n.º. 2. Por tratar-se de norma infraconstitucional, as restrições da Carta de 1946 continuaram a valer, o que permaneceria até o advento da legislação de 1967.

Legislação de imprensa de 1967 e o projeto da nova lei

Inserida no contexto da ditadura militar e proposta pelo presidente Castello Branco, a Lei n.º 5.250, de 09 de fevereiro de 1967, entrou em vigor já com o objetivo de regular a liberdade de imprensa e aperfeiçoar os mecanismos de controle e punição sobre as diversas formas de produção comunicadora. Ampliaram-se as penas dos delitos de imprensa pela Lei de Segurança Nacional, resultando em novas e pesadas restrições à atuação dos jornalistas e das empresas.

Ainda em vigor no país, a Lei 5.250/67 acabou incorporando as restrições constitucionais de 1946, aproveitando para regulamentá-las, esclarecê-las ou ampliá-las. Determina, assim: a proibição do anonimato (art.7º, caput: “no exercício da liberdade de manifestação do pensamento e de informação não é permitido o anonimato”, § 2º: “ficará sujeito à apreensão pela autoridade policial todo impresso que, por qualquer meio, circular ou for exibido em público sem estampar o nome do autor e editor”), assegurado o respeito ao sigilo quanto às fontes; bem como a de publicações clandestinas (art. 2º: “é livre a publicação e circulação, no território nacional, de livros e de jornais e outros periódicos, salvo se clandestinos”; art. 11: “considera-se clandestino o jornal ou outra publicação periódica não registrado nos termos do art. 9º, ou de cujo registro não constem o nome e qualificação do diretor ou redator e do proprietário”); a necessidade de permissão ou concessão federal para a exploração dos serviços de radiodifusão (art. 2º, § 1º: “a exploração dos serviços de radiodifusão depende de permissão ou concessão federal”); e, enfim, a vedação a propriedade de empresas jornalísticas por estrangeiros e sociedades de ações ao portador (art. 3º, caput: “é vedada a propriedade de empresas jornalísticas, sejam políticas ou simplesmente noticiosas, a estrangeiros e a sociedades por ações ao portador”, § 1º: “nem estrangeiros nem pessoas jurídicas, excetuando os partidos políticos nacionais, poderão ser sócios ou participar de sociedades proprietárias de empresas jornalísticas”, e subseqüentes).

Desde a promulgação da Constituição de 1988, fala-se, no Brasil, da necessidade de uma nova lei de imprensa que revogasse os dispositivos da Lei 5.250/1967 incompatíveis com o processo democrático e a abertura política. A primeira versão de um projeto dessa lei foi aprovada pelo Senado em 1992. Em 1997, um substitutivo desse projeto, do Deputado Vilmar Rocha (PFL-Go), foi aprovado pela Comissão de Constituição e Justiça e, em primeiro turno, pela Câmara dos Deputados.

Esse projeto, porém, abstém-se de abordar a questão da propriedade e da

democratização dos meios comunicadores, restringindo-se aos aspectos civis e penais da responsabilidade de imprensa. É verdade que essa matéria adquiriu *status* constitucional desde a Carta de 1946 e, ainda, na de 1988. Desse modo, o projeto da nova lei limita-se, no seu art. 6º, a dizer que “a propriedade de empresas jornalísticas e de radiodifusão sonora e de sons e imagens seguirá as regras do artigo 222 da Constituição Federal.” Contudo, traz as expressões “empresa jornalística” (art. 22, I, a) e “empresa proprietária” (art. 22, II, b), que revelam a articulação desse projeto com a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) nº. 203/1995, que alterou, em 2002, a redação do art. 222 da CF, bem como com a lei 10.610/2002, mais conhecida como Lei da Participação de Capital Estrangeiro nas Empresas Jornalísticas e de Radiodifusão.

No que se refere à clandestinidade dos veículos de comunicação, o projeto da nova lei, em seu art. 33, insiste em impingir-lhe a ilegalidade e determinar-lhe a apreensão.

Emenda Constitucional nº. 36/2002 e Lei 10.610/2002

Nos arts. 220 a 224 da Carta Magna, encontram-se os dispositivos-chave a regerem a comunicação social no Brasil. Dado o seu caráter constitucional, esses dispositivos são os responsáveis por limitar, hierarquicamente, a ação de uma nova lei de imprensa. Por essa mesma razão, são, também, mais difíceis de serem alterados, já que demandam a aprovação de emenda constitucional por maioria qualificada (3/5 do total de membros da Casa Legislativa) em dois turnos de votação. Isso, entretanto, não impediu que, em 2002, fosse aprovada a PEC nº. 203/1995, alterando a redação do art. 222, CF. No art. 222, mais especificamente, está o texto de maior interesse para o estudo da propriedade dos veículos de comunicação. Vejamos como era antes da emenda:

Art. 222 – A propriedade de empresa jornalística e de radiodifusão sonora e de sons e imagens é privativa de brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos, aos quais caberá a responsabilidade por sua administração e orientação intelectual.

§ 1º - É vedada a participação de pessoa jurídica no capital social de empresa jornalística ou de radiodifusão, exceto a de partido político e de sociedade cujo capital pertença exclusiva e nominalmente a brasileiros.

§ 2º - A participação referida no parágrafo anterior só se efetuará

através de capital sem direito a voto e não poderá exceder a trinta por cento do capital social.

Vê-se que o art. 222, CF, mantinha a vedação à participação de estrangeiros e de pessoas jurídicas (limitada a 70%) no capital e na administração das empresas comunicadoras, seguindo os parâmetros estabelecidos desde a Constituição de 1946. Do modo como estava, a Carta Magna servia de entrave para a abertura do mercado de mídia (já incluídas aqui a televisão e o agenciamento de notícias) no Brasil, atolado por dívidas, recessão econômica e diminuição do faturamento com publicidade. Mas, com a aprovação da Emenda n.º. 36/2002 (originada da PEC n.º. 203/1995), abriu-se o caminho necessário para o estabelecimento da nova lei de imprensa tal como consta no projeto de Vilmar Rocha, assumindo o art. 222 a seguinte redação:

Art. 222 A propriedade de empresa jornalística e de radiodifusão sonora e de sons e imagens é privativa de brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos, ou de pessoas jurídicas constituídas sob as leis brasileiras e que tenham sede no País.

§ 1º Em qualquer caso, pelo menos setenta por cento do capital total e votante das empresas jornalísticas e de radiodifusão sonora e de sons e imagens deverá pertencer, direta ou indiretamente, a brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos, que terão poder decisório para gerir suas atividades e para estabelecer o conteúdo da sua programação.

§ 2º A responsabilidade editorial e as atividades de seleção e direção da programação veiculada são privativas de brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos, em qualquer meio de comunicação social.

§ 3º Os meios de comunicação social eletrônica, independentemente da tecnologia utilizada para a prestação do serviço, deverão observar os princípios enunciados no art. 221, na forma de lei específica.

§ 4º Lei disciplinará a participação de capital estrangeiro nas empresas de que trata o § 1º.

§ 5º As alterações de controle societário das empresas de que trata

o § 1º serão comunicadas ao Congresso Nacional.

Art. 2º Esta emenda entra em vigor na data da sua publicação.

Apesar de manter, em seu caput, a referência às empresas jornalísticas e de radiodifusão sonora e de sons e imagens – o que, por interpretação extensiva, abarca tanto jornais, rádio e televisão, quanto os meios eletrônicos, (vide art. 1º, § 3º) –, o art. 222 assumiria uma posição mais aberta. Pela nova redação, acabam-se as restrições para que pessoa jurídica controle até 100% do capital social votante; ou seja, a propriedade do veículo comunicador pode ser exercida por uma sociedade anônima em que a totalidade das ações ordinárias pode estar sob controle de pessoa jurídica nacional. A vedação à participação no capital da empresa por pessoa jurídica estrangeira, agora, transforma-se em uma restrição limitada a 70%, tendo caído qualquer restrição à sua participação na direção executiva dessas empresas. O controle sobre os conteúdos, entretanto, permanece circunscrito aos brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos.

Em 20 de dezembro de 2002, nos últimos dias do governo Fernando Henrique Cardoso, o Congresso Nacional aprovou a Lei 10.610, originada de uma Medida Provisória (nº. 70) e, por isso mesmo, com tramitação em regime de urgência. Essa lei surgiu na esteira da aprovação da PEC 203/1995 e trouxe a regulamentação mais completa do art. 222, CF, em sua nova redação. Entre outras especificações não presentes no texto constitucional, encontra-se a regulamentação da entrada de instituições financeiras em empresas jornalísticas e de radiodifusão, o que permite, inclusive, os lançamentos de ações (IPOs); acrescentando que, no caso de investidores financeiros com participações inferiores a 15% do capital, não se aplicam as restrições à propriedade cruzada de outorgas de radiodifusão (por exemplo: no máximo 10 TVs, sendo duas por estado). A rapidez no surgimento de uma lei que regulamentasse o novo art. 222 permitiu a sua aplicação prática quase que imediatamente.

Exceções históricas

A análise da legislação de comunicação vigente em território nacional desde o período regencial até a Constituição de 1988, permite a identificação de três fases distintas na regulamentação da propriedade na imprensa brasileira: um primeiro, de rígido controle governamental sobre a importação de prelos e a

instalação de oficinas tipográficas, que se sujeitava à discricionariedade de D. João VI e, depois, de D. Pedro I (ou seus encarregados), prevalece durante o período regencial e os primeiros anos do império. Um segundo, que vai do Decreto de 1823 até a instauração do Estado Novo, marcado pela defesa da liberdade de manifestação do pensamento⁴, o que favoreceu o aparecimento das primeiras empresas jornalísticas e, com as sucessivas crises políticas, de pasquins. E uma última fase, restritiva, surgida com a Carta de 1946 e já em sua fase final desde a aprovação da Emenda n.º. 36/2002, que, na “letra da lei”, veda a participação estrangeira e limita a participação de pessoas jurídicas nos veículos de imprensa.

Ora, durante, pelo menos, os últimos 56 anos, as referidas restrições prevaleceram juridicamente no Brasil. Há, porém, uma percepção comum de que as leis não são sempre respeitadas por aqui e alguns casos exemplificam como a burla à legislação de imprensa não foi exceção.

Em 1948, a revista *Reader’s Digest* entrou no Brasil com o nome de *Seleções*, como produto importado, pagando taxas aduaneiras. Pouco depois, entrou com requerimento junto ao governo para ser editada e impressa no Brasil, na gráfica da Editora Ipiranga, de São Paulo, obtendo um parecer favorável. Segundo Temístocles Cavalcanti, procurador da República responsável pelo parecer, a revista limitava-se a “publicar resumos de artigos de divulgação cultural ou científica”⁵, sem implicações políticas. O precedente aberto pela interpretação bastante livre do art. 160 da Carta de 1946⁶ permitiu que, logo depois, revistas como as americanas *Visão* (1950, Editora Vision Inc.) e *Direção* (1946, Editora McGraw-Hill) viessem, também, a ser editadas aqui.

Quando entrou em vigor, em 1967, a Lei 5.250 incorporou dispositivos que passaram a justificar o parecer do procurador Temístocles Cavalcanti e beneficiar publicações como *Seleções*, tal é o caso do art. 3º § 7º – “Estão excluídas do disposto nos §§ 1º e 2º deste artigo as publicações científicas, técnicas, culturais e artísticas” –, que permaneceu válido até a Lei 10.610, ao contrário do parágrafo terceiro do seu artigo 60:

[Art. 60. Têm livre entrada no Brasil os jornais, periódicos, livros e outros quaisquer impressos que se publicarem no estrangeiro.

§ 1.º. O disposto neste artigo não se aplica aos impressos que contiverem algumas das infrações previstas nos arts. 15 e 16, os quais poderão ter a sua entrada proibida no País, por período de

até 2 (dois) anos, mediante portaria do juiz de direito ou Ministro da Justiça e Negócios Interiores, aplicando-se neste caso os parágrafos do art. 63

§ 2.º. Aquele que vender, expuser à venda ou distribuir jornais, periódicos, livros ou impressos cuja a entrada no País tenha sido proibida na forma do parágrafo anterior, além da perda dos mesmos, incorrerá em multa de até Cr\$ 10.000 por exemplar apreendido, a qual será imposta pelo juiz competente, à vista do auto de apreensão. Antes da decisão, ouvirá o juiz o acusado, no prazo de 48 (quarenta e oito) horas.]

§ 3.º. *Estão excluídas do disposto nos § 1º e 2º deste artigo as publicações científicas, técnicas, culturais e artísticas.*

O supracitado parágrafo foi revogado pelo Decreto-lei nº. 207, de 27 de fevereiro de 1967, mas a Lei 5.250 abriu, em seu art. 5º⁷, uma exceção ao seu próprio art. 4º, que proibia a manutenção de contratos de assistência técnica de empresas de radiodifusão com organizações estrangeiras. Em 1965, pouco antes da criação dessa norma, o grupo O Globo foi acusado de ferir o art. 160 da Carta de 1946 ao associar-se ao grupo Time-Life quando da criação de sua emissora de televisão.

Recentemente, são encontrados outros casos de burla à legislação vigente, como na indústria fonográfica, com a atuação de empresas 100% estrangeiras (EMI, Warner Music, Polygram, entre exemplos do mercado fonográfico), que se valem da imprecisão acerca dos termos “empresa jornalística”, “de imprensa” ou “de difusão sonora”. Ainda, é o caso dos portais (de internet) noticiosos e de serviços compostos por 100% de capital estrangeiro, por falta de regulamentação específica para os meios eletrônicos (já prevista, de forma inconclusiva, na nova redação do art. 222, CF/1988⁸). E, mesmo em situações amparadas por lei específica, como no da propriedade total de emissoras de televisão por fundações públicas (Rede Brasil, Rio de Janeiro, Fundação Roquete Pinto; TV Cultura, São Paulo, Fundação Padre José de Anchieta), pessoas jurídicas por definição.

Interesses e motivações

Se houve, sempre, meios alternativos de se contornar a legislação restritiva, quais interesses moveriam a reforma produzida pela PEC 203/1995, pela

apressada Lei 10.610/2002, regulamentadora, e pelo projeto de uma nova lei de imprensa? Ou, ao contrário, por que se demorou tanto para dar o andamento a essa reforma? De fato, os meios jornalísticos encontram-se divididos quanto à aprovação dessas mudanças, mas as razões ideológicas dividem espaço com interesses comerciais e políticos a garantir o apoio ou os entraves às alterações propostas.

Apesar de aprovada em 2002, a PEC 203, de iniciativa do Deputado Laprovita Vieira (PPB-RJ), que alterou a redação do artigo constitucional 222, tramitava no Congresso desde 1995. Vieira criou-a atendendo a reivindicação da Rede Record de televisão⁹. Como o antigo texto do parágrafo 1º do art. 222 vedava o controle de pessoa jurídica sobre a propriedade de empresas de radiodifusão (e, por interpretação extensiva, de televisão), a emissora tinha interesse em passar exclusivamente ao controle da Igreja Universal do Reino de Deus, não se submetendo mais aos riscos do registro em nome de pastores e executivos ligados à Igreja.

Interesses que, inicialmente, eram restritos à Rede Record logo se estenderam a todo o setor de mídia. O grau de endividamento e a demanda por capital que viabilizasse o investimento em tecnologia fizeram com que, de um modo geral, as empresas de comunicação pressionassem a classe política e direcionassem a opinião em favor da abertura de 30% do seu capital a grupos estrangeiros. Nota-se que muitas dessas empresas haviam acumulado dívidas em dólares, quando da paridade do Real, que, de uma hora para outra, quadruplicaram com a desvalorização da moeda, após a crise de 1999.

Dotadas com o maior poder de pressão política, as Organizações Globo não se mobilizaram pela aprovação das reformas até o final de 2001. No primeiro semestre de 2000, chegaram a receber um aporte de US\$ 860 milhões, feito pela Italia Telecom no portal Globo.com. Mantiveram-se, assim, em situação razoavelmente confortável até que as dívidas acumuladas pela Globo Cabo, no valor de US\$ 1,35 bilhão¹⁰, mergulharam o grupo numa crise financeira. Foi desse modo que, quando da aprovação da PEC 203/1995 e da Lei 10.610/2002, surgiram como dois dos maiores defensores da abertura do capital de mídia a Globopar e a Editora Abril, hoje com dívidas que totalizam R\$ 843,8 milhões¹¹.

Conclusão

Em 181 anos, o Brasil teve cinco diferentes leis, especificamente, de imprensa. Quando analisamos cada uma delas podemos ter a falsa sensação de que a composição de propriedade dos veículos comunicadores assumiu uma

importância menor diante da responsabilidade civil e penal dos produtores de informação. Durante todo o Império e até o Estado Novo, o Decreto de 1823, a Lei de 20 de Setembro de 1830, a de 31 de Outubro de 1923 e o decreto 24.776/1934 fixaram penas para os crimes de injúria, incitação à anarquia e ofensas à moral, mas limitaram-se a apresentar uma “livre manifestação do pensamento”, limitada, em alguns casos, somente pela vedação ao anonimato. Apenas com a Lei 5.250/1967, alguns artigos foram dedicados à propriedade e todo um capítulo foi dado ao registro das empresas jornalísticas e de radio-difusão. Apesar disso, 46 dos seus 77 artigos foram devotados aos abusos e à responsabilização na propagação de informações. Mesmo no projeto da nova lei, só dois artigos – de um total de 36 – foram dedicados ao domínio objetivo e ao registro dessas empresas.

Se, por um lado, a legislação própria dedicou pouca atenção a esses tópicos (temas centrais desta análise), por outro, eles acabaram incorporados às subseqüentes Constituições federais, desde 1946. Torna-se aparente, portanto, a menor importância atribuída à posse legal. Faz-se preciso entender o direito positivado brasileiro. Aqui, a pirâmide normativista teorizada por Hans Kelsen acomoda os diferentes dispositivos hierarquicamente. Sobre todos, no topo, encontra-se a Constituição. Desde 1967, a matéria “propriedade” foi concorrente entre a lei 5.250 e as Cartas de 1967 e 1988, prevalecendo estas. Por tratar-se de matéria constitucional, logo, reveste-se de uma especialidade e de uma rigidez maior, o que, aliado à sujeição histórica da imprensa aos ministérios da Guerra e da Justiça, torna-a assunto de segurança nacional.

Descartadas as motivações ideológico-nacionalistas do Estado Novo, revivificadas ao longo dos anos, as duas restrições constitucionais nesse campo – a participação de estrangeiros e de pessoas jurídicas no capital e na administração das empresas comunicadoras – têm sido defendidas por políticos e juristas, com fins de permitir a responsabilização civil e penal, presentes na legislação ordinária desde 1823. A questão reside na dificuldade de se processar civilmente estrangeiro, sem patrimônio declarado, que se encontre fora do país ou, ainda, de se penalizar criminalmente pessoa jurídica acusada de abuso do direito de liberdade de manifestação do pensamento (crime de calúnia, subversão, entre outros).

Ora, haveria um interesse nobre de permitir a realização da justiça, garantindo, efetivamente, o preceito fundamental de que “a lei não excluirá da apreciação do Poder Judiciário lesão ou ameaça de direito” (CF/1988, art.5º, XXXV). De fato, o projeto, existente, de uma nova lei de imprensa já traz dis-

positivos credores de garantias para a constituição dessas empresas. Tais normas reguladoras permitiriam o trabalho da justiça em casos de responsabilização, como já o faz a recente Lei 10.610, no que concerne ao ponto principal das discussões liberalizantes, que é a abertura de capital. Isso explicaria – não pela ação, mas pela exceção – a situação em que nos encontramos, durante sete meses, entre a reforma constitucional do art. 222 e a promulgação da Lei 10.610. Uma punha abaixo a maior parte das ditas restrições e a outra vinha regulamentar um espaço deixando em branco.

A própria inconclusão do debate acerca da reforma legal mostra como, motivada por crises financeiras do setor, a classe política agiu com mais pressa que cautela, excluindo as justificações fundamentadas na consecução da justiça.

É bem verdade que a imprensa nunca desfrutou da autonomia que era de se esperar, no Brasil. Se o os primeiros decretos, anteriores a 1823, vinculavam-na diretamente ao arbítrio do regente ou do imperador, a liberalidade que se seguiu revelou-a exposta aos interesses econômicos, como é, ainda hoje. Segmentos como o da radiodifusão e o da transmissão televisiva já nasceram sob o domínio da concessão governamental. Mesmo quando a lei expressamente o proibia, grupos estrangeiros levaram ao extremo a cegueira da justiça, entorpecendo-a à base de interesses políticos. A burla à regulamentação não assumiu o questionamento do controle sobre a comunicação, mas perdurou como o narcótico que saciava a necessidade de reforma, até que essa viesse a tornar-se inadiável após as crises mais recentes. Aí, mais que a autonomia, os meios de imprensa viram questionada a sua preservação.

A reforma já deu os primeiros passos com a aprovação da PEC 203/1995 e da Lei 10.610/2002. Com isso, os maiores interesse já teriam sido satisfeitos, deixando para trás qualquer pressão pela aprovação da “nova lei”, ampliando o alcance da liberdade para além do que clamam os interesses mais fortes, modernizando as normas de responsabilização. Se tal avanço ocorreu, isso se deve à inter-relação entre imprensa e política, nutrida por troca de favores e divulgação. Não por acaso, as restrições que hoje caem por terra foram introduzidas por Getúlio Vargas na Constituição de 1937. Trata-se do homem que construiu sobre a imagem e a propaganda, por meio de um rígido controle de informações, uma das bases de sustentação do seu regime ditatorial. Assim, as reformas de hoje, se afiançam a violação declarada da autonomia política e econômica da imprensa, nada trazem de avanço para a necessidade de democratização da mídia, cuja existência pequena concretiza-se na internet, meio que ainda clama por lei regulamentar.

Lembramos que a autonomia da comunicação permanece limitada pela lei, mesmo após o movimento liberalizante de apoio à reforma constitucional. Televisão e rádio ainda dependem de concessão governamental e, embora a burla continue – amparada pelo discurso político ou não –, a autonomia da imprensa, se agora é maior do que nunca no campo normativo, perdura na limitação ditada pelos poderes econômicos.

Notas

*Este artigo foi apresentado pela primeira vez para a disciplina História da Imprensa no Brasil, sob orientação da Professora Maria Inês Gurjão, durante o curso de graduação em Comunicação Social, na PUC-Rio, no primeiro semestre de 2004.

1. Ipanema, 1949:167.

2. Art. 1º: “Nenhum escrito, de qualquer qualidade, volume ou denominação, são sujeitos à censura, nem antes, nem depois de impressos.” Art. 2º: “É portanto livre a qualquer pessoa imprimir, publicar, vender e comprar os livros e escritos de toda a qualidade, sem responsabilidade alguma, fora dos casos declarados nesta lei.” (Lei de Imprensa, 1823).

3. Art. 5º, § 2º: “A empresa jornalística, política ou noticiosa, não poderá revestir a forma de sociedade anônima de ações ao portador, nem ser de propriedade de pessoa jurídica, ou dirigida por estrangeiros, que não poderão ser acionistas nem interessados em sociedade organizada para exploração daquela.” (Decreto 24.776, 1934).

4. Cuja exceção pode ser encontrada no Decreto 295/1890, chamado de “Decreto Rolha”, lei de segurança nacional que visava punir “todos aqueles que deram origem a falsas notícias e boatos dentro ou fora do país ou concorrem pela imprensa, por telegrama ou por qualquer modo para pô-los em circulação.”

5. Rabelo, 1966:24 e 244.

6. Art. 160: “É vedada a propriedade de empresas jornalísticas, sejam políticas ou simplesmente noticiosas, assim como a de radiodifusão, a sociedades anônimas por ações ao portador e a estrangeiros. Nem esses, nem pessoas jurídicas, excetuados os Partidos Políticos nacionais, poderão ser acionistas de sociedades anônimas proprietárias dessas empresas. A brasileiros (art. 129, n.º. I e II) caberá, exclusivamente, a responsabilidade principal delas e a sua orientação intelectual e administrativa.” (CF, 1946).

7. Art. 5º: “As proibições a que se referem o § 2º do art. 3º e o § 1º do art. 4º não se aplicam aos casos de contrato de assistência técnica, com empresa ou organização estrangeira, não superior a 6(seis) meses e exclusivamente referente à fase de instalação e início de funcionamento de equipamento, máquinas e aparelhamento técnicos.” (Lei 5.250, 1967).

8. Art. 222 § 3º: “Os meios de comunicação social eletrônica, independentemente da tecnologia utilizada para a prestação do serviço, deverão observar os princípios enunciados no art. 221, na forma de lei específica.” (CF, 1988).

9. Informação dada pela assessoria do ex-deputado Laprovita Vieira.

10. Fonte: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp0107200397.htm>

11. Fonte: http://www.viciraceneviva.com.br/imprensa/noticia_32.html

Referências bibliográficas

BITELLI, Marcos Alberto Santana. *Coletânea de legislação de comunicação social*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2004.

BRASIL. Presidência da República; Secretaria de Imprensa e Divulgação. *Legislação brasileira de comunicação social*. 3. ed. Brasília, 1984.

COSTELLA, Antonio F. *O controle da informação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1970.

IPANEMA, Marcelo de. *Legislação de imprensa: Leis de Portugal e Leis de D. João*. Rio de Janeiro: Aurora, 1949.

RABELO, Genival. *O capital estrangeiro na imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Sites

<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp0107200397.htm>
http://www.apmp.com.br/deptos/estudos/temas/tm_vaquero1.htm
<http://www.camara.gov.br/internet/Legislacao/LegislacaodoImperio/>
http://www.vieiraceneviva.com.br/imprensa/noticia_32.html

Resumo

A imprensa passou a ser regulada no Brasil em 1823, quando o imperador Dom Pedro I outorgou um decreto que proclamava a “livre manifestação do pensamento”. Antes disso, durante o período colonial, a atividade tipográfica esteve proibida no país e, nos quinze anos da regência de Dom João VI, a Imprensa Régia concentrou a produção legal da informação no Brasil.

Este artigo parte dessa primeira regulamentação para promover uma análise das demais, que se alternaram em sentidos de maior ou menor liberação da propriedade dos meios de mídia, até alcançar a presente Lei 5.250/67 e suas propostas de alteração concretizadas na EC 36/2002 e na Lei 10.610/2002, que apontam para uma liberação do setor. São apresentados aqui os casos históricos de burla à legislação reguladora e um estudo das reais motivações dos processos reformadores.

Palavras-chave

Imprensa, Propriedade, Produção, Regulamentação, Reforma constitucional.

Abstract

The first time press has been regulated in Brazil was in 1823, when emperor Dom Pedro I granted an act which proclaimed the “free manifestation of the thought”. Before that, during the colonial period, the typographical activity was forbidden in this Country and, in the fifteen years of Dom João VI’s regency, *Impressão Régia* concentrated the legal production of the information in Brazil.

This article has left of this first regulation to promote an analysis of the other ones, that indicates larger or lesser liberation of the media property, to achieve the nowadays Lei 5.250/67 and its alteration proposals that has been come true in the EC 36/2002 and in the Lei 10.610/2002 which set liberal changes in this area. The historical cases of law escape and a study of the motivations behind the reform processes are presented here.

Key-words

Press, Property, Production, Regulation, Constitutional reform.

Roberto M. Moura, o mestre-sala dos bares

Paulo Cezar Guimarães

Apaixonado, polêmico, sempre disposto a partir para encrenca, Roberto foi também um exemplo de honestidade, um jornalista ligado aos velhos tempos do lema “Aos amigos, tudo; aos inimigos, justiça”. Minha humilde carreira perde um de seus maiores incentivadores” (Aldir Blanc).

Não me lembro exatamente se foi ele quem me contou ou se foi algum aluno. Envolvido em uma aula sobre reminiscências dos anos 1960, quando falava de Woodstock, Joan Baez, Steppenwolf e dos sonhos californianos da geração *hippie*, Roberto ouviu a exclamação de um aluno ou aluna: “Mas professor, eu não vivi essa época!” Parou, olhou, franziu a testa, pensou um pouquinho e respondeu, apontando o dedo indicador na direção da pessoa: “Você não sabe o que perdeu”.

Quem viveu essa época sabe muito bem o que ele estava querendo dizer. Roberto era intenso. Vivia sua época, a época dos outros, todas as épocas. Esteve e estava em todas. Lembro que uma vez mostrei a ele um daqueles livros da coleção “Perfis do Rio”, produzida pela Rio Arte e pela editora Relume-Dumará. Era sobre a “Geração Paissandu”. Na capa, um grupo de adolescentes numa daqueles lotadas sessões de filmes que o Cine Paissandu promovia. “Estou aí nessa foto, PC”.

E estava mesmo. Topete pega-rapaz, como se dizia antigamente, óculos rayban e calça pescando siri, Roberto estava numa das primeiras fileiras. Embora tenha tido poucas oportunidades, devido à correria do nosso dia-a-dia, eu adorava conversar com ele. No início ou nos intervalos das aulas, quando ele entrava na sala dos professores para pegar

o seu inseparável “radinho”. Quantas vezes tive vontade de segui-lo só para saber o que ele tocava naquele aparelho enorme. Os alunos sabiam.

Seu jeito é inesquecível: chegando com aquele aparelho de som e a turma toda olhando para ver o que ele trazia na outra mão. O que ele apresentaria para nós naquela noite? Com certeza seria algo fantástico, um jazz, uma música clássica ou um choro. Sem contar aquele jeito peculiar dele dar aula. Um cara daquele tamanho, um pouco desengonçado, às vezes em pé, às vezes apoiado na mesa, mas sempre atencioso. Esse Moura não é fácil (Ilan Chachamovitz, aluno).

Fomos algumas vezes almoçar no La Mole Picolo para comer aquele Parmegiana de R\$ 9,99. Mas acho que ele preferia mesmo o Via Farani, onde era conhecido e querido pelos donos e por todos os garçons. Logo depois que o Roberto foi-se embora, estive lá com o professor Tião (Martins) e um dos donos veio conversar sobre o Roberto. “Soube de manhã cedinho quando li no jornal. Ele vinha sempre aqui. Vai fazer falta” (um dos donos do Via Farani).

Fazer uma matéria com esse professor era garantia de momentos preciosos: ele sabia compartilhar suas experiências e sabedorias de forma leve e atraente, fazendo com que aulas aos sábados de manhã cedo não fossem pretexto para faltas. Suas conversas eram sempre carregadas de conteúdo e experiências que se faziam explícitas no olhar dos alunos, a vontade de beber aquela vida. Obrigada, professor, por proporcionar essas experiências. Sentiremos sua falta (Carolina Andrade, aluna).

Somente alguns dias após o Roberto ter ido embora eu fui conhecer pessoalmente o Pablo, um dos seus filhos. Mas já conhecia Pablo há muitos anos. De tanto que Roberto falava dele. Aliás, não só dele, como também da filha Paloma e da mulher Cristina. Eu era “íntimo” dos três sem nunca ter trocado nenhuma palavra com eles. No vocabulário de Roberto quando se referia à família não existia eu, era sempre nós.

Em casa ele era severo e sempre polêmico. Nota baixa na escola era esporro certo. Tinha dificuldades em aceitar alguém que fosse

contra aquilo que ele gostava. Eu tinha parazer em provocá-lo. Ficávamos muitas vezes na cozinha discutindo acaloradamente. Quem ouvisse de fora era capaz de achar que a gente estava se matando. De repente, a gente parava de brigar e se despedia sempre com um beijo (Pablo, filho).

Roberto era mesmo um sujeito muito estranho. Torcia pelo Flamengo, mas freqüentava quase que diariamente o Fluminense (sócio-proprietário, quase foi candidato a diretor em uma das eleições do clube); boêmio e freqüentador de bares vivia “malhando” em academias; gostava de samba, como bom sujeito que era, mas entendia tudo de jazz, uma vez que não era ruim da cabeça.

Adorava João Bosco, Aldir Blanc e Miles Davis. Seu disco de cabeceira era *Axé*, do Candeia. Tinha um controle de qualidade musical feroz. Se não gostava do primeiro acorde de uma música, gritava de onde estivesse: “Tira essa merda do toca-discos, Pablo. Vai estragar o equipamento”. Quando algum amigo chegava na casa dele, tinha sempre uma novidade para mostrar. Às vezes a pessoa queria conversar outros assuntos, mas não deixava. Escrevia ouvindo a Rádio MEC (Pablo, filho).

Suas aulas tinham sempre um tom agradável, de conversa com amigos. Muitas vezes dava para perceber que muitos nunca tinham ouvido falar de Egberto Gismonti ou de Elton Medeiros. A nossa homenagem é deixar crescer a sementinha que ele plantou em suas aulas. A sementinha da cultura, da arte brasileira, da música de qualidade (Gardênia Vargas, aluna).

Suas amizades não tinham fronteiras. Recebi de um ex-aluno, Igor Lopes, que hoje mora em Lisboa, um e-mail com um texto sobre Roberto escrito por um amigo da “terrinhã” chamado doutor André Freire. O título: “Uma nova estrela no céu, um amigo que parte. À memória de Roberto M. Moura”. Naquela singeleza e simplicidade tão comum ao povo português, André destaca um encontro que teve no Brasil com um “genial brasileiro”.

Amante incondicional de Portugal e de sua gente, aguardava, se tudo viesse a correr bem, participar em Portugal de um circuito universitário onde falaria sobre a literatura brasileira, os laços entre Brasil e Portugal e sobre a Música Popular Brasileira, projecto

que seria coordenado por mim e pelo jornalista Igor Pereira Lopes. Obviamente visitaria Castro Daire, Lamego e Régua, cidades que ficou a conhecer através dos nossos freqüentes contactos. Apaixonou-se pelo talento de Mafalda Arnauth e pelo chamado Fado Novo/Novo Fado, ainda relativamente desconhecido no Brasil. Permitam que eu repita a foto, onde estou ao lado do Roberto e da Cristina, em Maio deste ano, no Rio de Janeiro.

Mafalda Arnauth é outra preferência em comum que, descubro agora, eu tinha com o Roberto. Portuguesa de traços finos, boca carnuda e uns lindos olhos que descreve na canção que leva este nome, Mafalda canta: “Este fado que aqui canto inspirou-se só em ti. Tu que nasce e renasces sempre que algo morre em ti. Quem me dera poder cantar horas, dias, tão sem fim. Quando pedes só para mim por favor só um fado”. Sempre que sabia de uma novidade sobre música, consultava o Roberto. Foi assim com Diana Krall e com Jane Monheit. Recentemente li na Folha paulista uma matéria sobre uma tal de Madeleine Peyroux, apontada como uma das melhores cantoras de jazz surgidas nos últimos 10 anos. Ia perguntar ao Roberto se ela estava mesmo com essa bola toda. Essa ele ficou me devendo.

Os jornais já descreveram Roberto Moura lembrando aos fiéis leitores que, além de professor, era pesquisador e escritor. Um dos maiores conhecedores de música brasileira que este mundo já teve. Referência em musicologia, cultura brasileira, carnaval e mais uma pá de coisas (Alexander Grünwald, aluno).

Carioca da gema, foi criado na Praça Onze e jogava nas 11. Embora especialista em música, não tocava nenhum instrumento. Professor da FACHA há 13 anos, fazia questão do M. de Múrcia, entre o Roberto e o Moura, para diferenciar de um colega homônimo. Tinha 58 anos de idade, integrava o Estandarte de Ouro de O Globo há mais de 30 anos, era crítico musical e produtor de espetáculos, escreveu para o Pasquim, Veja e IstoÉ. Foi editor da revista Rio, Samba e Carnaval. Escrevia uma coluna semanal, publicada às segundas-feiras, na Tribuna da Imprensa, e lançou no ano passado o livro *No princípio era a roda*, sua tese de doutorado, sobre a roda de samba. Além desse livro escreveu: *Carnaval, da redentora à praça da Apoteose, Sobre cultura e mídia e MPB – caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*.

Roberto foi um dos professores mais inteligentes e acessíveis

que eu tive. Procurava sempre atender a todos os alunos com presteza e bom humor. Impressionante a habilidade dele de falar. Relembrei também a paciência que ele teve durante a gravação para um trabalho aqui no Méier, mesmo estando atrasado para a sua aula em Botafogo. Mas o que ele fazia enquanto aguardava? Cantava seus sambinhas e olhava atentamente os livros. Bem típico do seu estilo boêmio (Aline Nascimento, aluna no Méier).

Seu último artigo para *Comum* teve o título “Nuno Velloso - O ‘crioulo` de olhos azuis que estudou com Marcuse relembra o Zicartola”. Nuno foi entrevistado para a tese de doutorado de Roberto.

Já no final da minha tese de doutorado para a UNIRIO, sobre a roda de samba, percebi que ela estaria incompleta se não colhesse o depoimento de Nuno Velloso. Cearense que virou sambista, filho adotivo de Cartola e Zica que fez doutorado sob orientação de Herbert Marcuse, na Europa, Nuno permanece como esfinge quase insondável. Parceiro do ícone mangueirense, amigo de Elton Medeiros, ex-professor da ECO, nos tempos mais vanguardistas da Comunicação, Nuno hoje é um pacato septuagenário que mora na Lagoa e dá aulas na Escola Superior de Guerra, dentro do Forte São João, na Urca. Ex-presidente da Ala de Compositores da Mangueira, faz décadas que não põe os pés na quadra. Receptivo e irônico, Nuno me deu um depoimento que extrapola a tese, a ser publicada pela Editora Rocco (*No princípio, era a roda*). E o que não usei lá está aqui.

Delícia de texto, como quase todos que Roberto escrevia.

O *Jornal Laboratório* da FACHA recebeu muitos pedidos para homenagear Roberto M. Moura. Tanto no *campus* de Botafogo quanto no do Méier.

Estou muito triste com a morte do nosso amigo: o grande Moura. O que você acha de uma edição do *JL* só sobre o Moura? Com histórias dos alunos sobre ele, pessoas que eram amigos dele: Walter Alfaiate, Jamelão... Sei lá. Vários outros. Músicos do Rio, artistas, diretores de cinema, jornalistas etc. Poderia haver também histórias ou passagens memoráveis dele na FACHA contada por professores etc. Gostaria, como leitor e estudante, de ver

uma carinhosa edição sobre o Moura. (Gabriel Menezes, aluno)

Galera, estou muito triste com a morte do professor Roberto Moura. Acredito que todos já tenham feito a disciplina dele. Portanto, sugiro que façamos uma homenagem no *Jornal Laboratório*. De repente com nossos depoimentos. O que vocês acham? (Bruna Costa, aluna do Méier).

Essa homenagem vai ser feita. Pablo deu a pauta. Na próxima edição, que só vai sair no ano que vem, todo mundo vai conhecer o “Baú do Roberto”.

Meu pai tinha mais de 15 mil discos – uns 1.200 cds. Livros não faço a menor idéia. No seu apartamento tinha um quarto só para guardar isso tudo, do chão ao teto. Fora as matérias e colunas publicadas nos jornais e revistas. Tudo arquivado. Uma vez um inglês quis comparar a coleção de discos. Meu pai não quis vender. Tinha um ciúme danado. Costumava dizer: “Discos e livros a gente nunca empresta para quem gosta, pois quem gosta não devolve”. Evitava mudar de apartamento por causa do transporte dos discos. Numa das raras mudanças, preocupado, perguntou ao chefe da equipe se tinha ido tudo bem. “Foi tranquilo, doutor. Só quebramos um disco velho...”. Quando fizeram aquela coleção especial sobre o Chico Buarque vieram buscar alguns discos com o meu pai. O mesmo quando reeditaram um disco célebre do João Gilberto.

“*Obrigado, Roberto*”. Como foi escrito numa faixa colocada no pátio da Faculdade. Você vai deixar saudades e é mais um a provar que o *slogan* da FACHA diz tudo: “Em todo lugar tem alguém da FACHA”. No coração dos alunos, dos professores e dos demais funcionários da Faculdade também: Roberto M. Moura.

A Revista *Comum* aceitará contribuições sem restrição de procedência, ressalvadas as prioridades estabelecidas pelo Conselho Editorial e recomenda a seus colaboradores que enviem seus artigos da seguinte forma:

1. Texto em disquete, digitado em programa Word para Windows, acompanhado de duas cópias impressas.
2. Os textos devem ter o mínimo de 10 e o máximo de 25 laudas (cada lauda com cerca de 30 linhas e 70 toques por linha).
3. Notas, referências bibliográficas e citações que obedeçam as normas da ABNT.
4. As referências bibliográficas, no final do texto, devem conter apenas as obras efetivamente mencionadas no artigo.
5. Apresentar um resumo de, no máximo, 150 palavras na língua original do texto e um *abstract* ou *résumé*.
6. Listar palavras-chave, *key-words* ou *mots-clés*.
7. Incluir nota biográfica do autor que indique, se for o caso, onde ensina, estuda e/ou pesquisa, sua área de trabalho e principais publicações.

No caso de publicação do trabalho, o Conselho Editorial se reserva o direito de selecionar as informações biográficas pertinentes.

8. Indicar, em nota à parte, caso o texto tenha sido publicado ou apresentado em forma de palestra ou comunicação.
9. Evitar palavras, expressões ou frases grafadas com sublinhado ou negrito. Para destaques usar apenas o itálico.
10. Enviar, com os originais, autorização assinada pelo autor ou seu procurador, para que aquele trabalho seja publicado na Revista *Comum*.

O Conselho Editorial se reserva o direito de recusar os trabalhos que não atendam as normas estabelecidas e comunicará ao autor se o trabalho foi aceito sem restrições, aceito com sugestão de alterações ou recusado. Os autores receberão cinco exemplares do número que contiver sua colaboração.