

3

COMUM

1978

***JORNALISMO:
Estética, Política
e Verdade.***

especial

***Carlos Castello Branco
e a Cobertura Política***

EDITORIAL

No momento em que só a parcela privilegiada da nossa população, aquela que tem acesso aos meios sofisticados de comunicação, participa dos acontecimentos apenas como receptora das informações veiculadas pela imprensa, discutir a atividade jornalística é quase chegar ao limite da discussão possível no atual contexto histórico.

Procuramos publicar três trabalhos que abordam o jornalismo sob diferentes aspectos: "Percepção Visual e Diagramação Criadora", de Manoel José de Mattos, é uma análise das características morfológicas das nossas publicações; "Cobertura Política", de Carlos Castello Branco, é a transcrição de uma conferência que, embora já publicada, precisava ser recuperada pela importância do tema e "Investigação Sobre a Verdade nos Jornais", de Nilson Lage, é um trabalho de análise contenedora do texto produzido em jornal.

Jornalismo: estética, política e verdade pretende ser um número que provoque um amplo e necessário debate sobre a prática jornalística.

EXPEDIENTE

Conselho Editorial

Carlos Henrique de Escobar
Fernando de Almeida Sá
José Carlos Rodrigues
Nilson Lage
Sérgio Athayde

Capa

Ivan Viana

Revisão

Dilza Valéria Rocha Miranda

Distribuição

Marcos Vieira

Composição, Impressão e Acabamento

Editora Vozes Ltda.
Rua Frei Luís, 100 — Petrópolis — RJ

Comum é uma publicação
trimestral da FACHA,
Faculdade de Comunicação
e Turismo Hélio Alonso,
Praia de Botafogo, 266
Rio de Janeiro — RJ
ZC-02 — CEP 20000

Atendemos pelo
Reembolso Postal.

SUMÁRIO

Editorial	1
Percepção Visual e Diagramação Criadora — Manoel José de Mattos	5
Cobertura Política — Carlos Castello Branco	61
Investigação Sobre a Verdade nos Jornais — Nilson Lage ..	77
IV Congresso da ABEPEC	99

Comum, v. 1- n. 3- jul./set. 1978-
Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação e
Turismo Hélio Alonso, 1978-
v. 19 cm. trimestral

1. Comunicação — Teoria. I. Título.

CDD 001.501

**PERCEPÇÃO VISUAL
E
DIAGRAMAÇÃO CRIADORA**

Manoel José de Mattos

Este trabalho foi apresentado como tese para livre-docente de Desenho Jornalístico, do Curso de Comunicação do Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Comunicação e Arte, da Universidade Federal Fluminense, em fevereiro de 1975.

1. Hoje, interpretar o mundo é o dever de cada homem

Tal como acontece com as demais formas de **know-how**, as modernas técnicas visuais vêm sendo introduzidas no país mediante importação de estética e linguagem. Decorrem elas de fatos culturais pertinentes a culturas em outros estágios — hoje, as culturas de sociedades pós-industriais — e da apropriação, por essas entidades culturais, de realizações artísticas de outros povos, interpretadas e semantizadas no contexto do consumo, da padronização e da cultura de massa.

A história da cultura brasileira relata um continuado esforço para incorporar inovações prontas, como quem instala uma lâmpada elétrica em um velho lampião de rua ou impõe aos cantadores de um desafio que se acompanhem em guitarras elétricas. Algumas vezes, não obstante, obtiveram-se êxitos notáveis: do indigenismo à Semana de Arte Moderna, e aos desdobramentos carnavalescos da arte contemporânea brasileira, a mensagem conseguiu refletir de alguma forma o espírito nacional e como tal obter reconhecimento. Estão aí Macunaíma, o livro de Mário de Andrade e o filme de Joaquim Pedro, cujo interesse pela arte vi despertar, quando seu companheiro no trabalho de restauração do santuário de Congonhas do Campo.

Hoje mesmo, o maior número de textos sobre artes plásticas contemporâneas que se editam no país é traduzido de originais estrangeiros ou desenvolvido por críticos brasileiros que viajam periodicamente ao exterior para renovar suas idéias-matrizes. Há, assim, uma vertente “cultura”, eventualmente alienada da vida brasileira, que impõe valores à parcela do público definida como de elevado status crítico. Se a rápida sucessão de tendências artísticas parece embaraçante mesmo nos países

de origem, ela chega aqui, por esse processo, tão carregada de gratuidade que, para a maioria das pessoas, se torna incompreensível.

Não se pode julgar uma obra de arte sem considerar a estrutura cultural que a gerou e que nela está implícita.¹ Nada há de historicismo dogmático nisto: considerar uma obra de arte de *per se* é considerar um produto do engenho humano, produto porque resultado, engenho porque formalização e humano porque contextualizado. Para isso, a análise se fará por níveis de significação. Anedoticamente, as relações são algumas vezes explícitas e pitorescas: por que os artistas do Vietname do Norte usam tanto cascas de ovos como elemento de composição? Talvez uma simbologia revolucionária; mas quando formulei a pergunta ao artista Qim, ele deixou claro que os ovos são um alimento muito mais prestigiado na atual culinária de Hanói do que, por exemplo, no ambiente descuidadamente democrático de um *drugstore* de Nova Iorque. Daí, a proximidade entre as cascas de ovos e pingos de ouro (como na arte cuzqueña) ter o sentido de uma redundância: riqueza e riqueza. Da mesma forma, há um mundo de reminiscências trágicas nas obras do grupo Stil e do grupo Brique: após a guerra de 1914, esses artistas colocavam em seus trabalhos pedaços de metal forjado e outros detritos das trincheiras.

Incorporado à obra, tudo isso — valores e intenções — desaparece na arbitrariedade do signo. Não é preciso saber da guerra ou do preço dos ovos no mercado norte-vietnamita para fruir o prazer estético desses modelos de arte heróica e indignada. No entanto, não se pode levar tão longe quanto seria cômodo a extrapolação lingüística. Como observa Chaim Samuel Katz², é impossível, por exemplo, transpor para o mundo das imagens a dupla articulação da linguagem de Martinet. E o mesmo autor, a partir do hoje clássico trabalho de Lévi-Strauss sobre os mitos, aponta outra diferença: a inexistência de unidades elementares de significação na imagem, “pois a imagem significa relacionalmente”.

O que se quer dizer fica no meio termo, ou não pretende ser uma conclusão. A obra existe ela-mesma. Seus elementos se relacionam convencionalmente. O homem de um quadro é um

elemento de composição, sobre ser algo que se reconhece como um homem — tanto que se pode substituí-lo por um borrão e ainda assim existir composição, comunicação e arte. Apenas, a figura de um homem tem uma carga semântica inerente, e seu papel na estrutura do quadro não obscurece a circunstância de que se trata da imagem de um homem. Digamos que é como a onomatopéia, ou um som reminescente incluído, por exemplo, na Sinfonia dos Brinquedos, de Haydn: o tom obedece às leis da harmonia, soa como percussão ou nota prolongada, trêmula; informa esteticamente o ouvido; mas existe, em outro nível de significação, a sensação anedótica, inapartável, de que se trata de um reco-reco percutido, ou de um assobio que imita o canto de um pássaro.

Transpor a imagem da realidade para um quadro é introduzir em novo contexto — a composição, o retângulo, a moldura, a parede da galeria de arte — uma carga significativa que a própria realidade contém. De processo aparentado de transposição nos fala o Professor Muniz Sodré³, quando analisa o efeito obtido num programa de auditório pela introdução do signo júri: o júri das músicas ou das misses. A respeitabilidade, por exemplo, é carregada da instituição jurídica para o cenário de televisão, o tubo catódico, a sala de estar do receptor, através da palavra e de significantes não-verbais, como a disposição dos jurados; da mesma forma, a condição humana é carregada pela figura do homem, da realidade ao quadro. Inerente à realidade, empresta vigor, brandura, sentimento ou poder de identificação a toda a estrutura que o artista propõe. Como elemento de uma estrutura criada, não se esgota, porém, nesse valor icônico.⁴

Retomemos a questão inicial, do ângulo da cultura de massa. Evidentemente, há em suas mensagens um bombardeio de informações culturais; esse bombardeio se intensifica à medida que a sociedade de consumo se espalha pelas cidades brasileiras, e o mercado local se torna atraente, já não tanto para produtos industriais acabados, mas para o modo de fazê-los, privilegiado pelos registros e patentes. O know-how é um savoir faire materialista e pragmático, democratizado e lucrativo, que, do ponto de vista dos países em desenvolvimento, substitui o antigo status paternalista, colonial, por uma depen-

dência que soma na dívida externa. Nas circunstâncias atuais, o crítico informado sobre as vanguardas européias já não é o único informante do público brasileiro; essas vanguardas chegam (é claro que unidas solidariamente a valores de conservação, empobrecidas, vulgarizadas) aos receptores de TV. Pode acontecer que o resultado, perfeitamente consumível no país de origem, encerre aqui uma mensagem explosiva, como ocorre com a pornografia dinamarquesa; ou que o fator de venda se esvazie na transferência de mercado. Assim vimos acontecer com o *Exorcista*, obra-prima dos financistas da Warner Communications.

Mas o que desejamos acentuar é que o papel de intérprete que o intelectual tradicionalmente desempenhou está bastante abalado. O pesadelo existencial do cidadão de uma sociedade pós-industrial não é transformado por um escritor de talento ou um pintor prêmio-de-viagem em algo consumível na perspectiva de nosso próprio pesadelo pré-industrial. Cabe a cada receptor fazer as transformações, o que remete a uma necessária capacidade interpretativa e criativa; não fazê-las significa alienar-se da realidade que nos cerca, o que é mais sutil e mais grave em termos estéticos do que lingüísticos, estando ambas as alienações na raiz de um comportamento neurótico, incongruente.

A partir daí, inevitavelmente teremos de considerar o Brasil um paraíso do *Kitsch*, como faz Walmir Ayala, com a ressalva (do colecionador Olney Kruse) de que "os *kitsch* em brasileiros são ingênuos, pois os artesãos, na realidade, se consideram artistas, realizam seu trabalho com esmero, sem o objetivo de levar tais objetos a um público consumidor determinado".⁴

2. Na estrutura dependente, criador é aquele que busca entender

As técnicas industriais, como informação, são atiradas sobre o público de forma inesperada e aberrante; cabe ao receptor superar a surpresa pela compreensão, e, depois, interpretar as formas propostas — e isso só é possível mediante o relacionamento com a própria estrutura — rural, ou industrial-urbana — de nosso estágio de desenvolvimento.

Antes de mais nada, cremos que educar é dar meios, abrir portas em geral para que a criatura humana possa se realizar, como individualidade, em relação com o mundo. Nesse particular, a ciência da sociedade e as ciências do homem compõem-se com o ensino da arte; estamos convencidos da grande importância das atividades artísticas livres, pois acreditamos que, ao proporcionar às pessoas meios efetivos de expressão, ajudamos cada uma a dar vazão a suas emoções, a acelerar seus processos de maturação e enriquecimento de vivência, a firmar sua personalidade. Dentro dessa perspectiva, a arte se torna não um fim, mas um meio; a metodologia passa a ser mais importante do que o simples conhecimento da obra, e a criação, em si, ganha a dimensão educativa de um exercício de aperfeiçoamento. Há criação, e portanto aperfeiçoamento, sempre que se instaura um diálogo efetivo entre a mensagem carregada de significação em muitos níveis e seu receptor, armado de instrumentos de decodificação com os quais terá de construir sua própria consciência.

A comunicação de massa enriquece, mas também compromete e complica o sistema de relações entre o indivíduo receptor e o mundo, acrescentando as responsabilidades pertinentes. Esse é um fenômeno bem mais recente no Brasil do que nos países europeus e nos Estados Unidos, tradicionais informantes de nossa cultura. Quando se fala na Semana de Arte Moderna, é comum ao alienado estudante de arte relacioná-la com a Bauhaus, que data mais ou menos da mesma época; no entanto, a ambiência física em que se movimentavam os formais-revolucionários de 1922 não se compunha de maneira alguma de objetos despojados e funcionais, como os da escola alemã, mas de rebuscados flamejamentos da *belle époque*.

Muito nova, por exemplo, é a diagramação no Brasil. Durante a Segunda Guerra Mundial, um novo padrão de gosto circulou aqui nas revistas do esforço de guerra⁴, impressas em português nos Estados Unidos. O prestígio das técnicas de diagramação data desse tempo; em particular, de 1941, quando o argentino Guevara veio ao Brasil para trabalhar no jornal *Meio Dia*. Antes disso, os secretários de jornal costumavam entregar à oficina uma boneca, espelho falso desenhado em

uma lauda com oito dobras ou traços verticais, querendo marcar as colunas. Ali figuravam os títulos principais, mas não havia possibilidade de cálculo gráfico e a unidade da página se prejudicava; toda vez que se impunha obedecer à boneca, eram inevitáveis os cortes com remissão a outras páginas. A escolha dos tipos cabia ainda em geral à oficina, de vez que não vigoravam padrões de uniformidade tipográfica.

A boneca é, de certa forma, uma técnica pré-industrial, que fica entre a antiga paginação (presa à tradição de raízes medievais, atulhada de regras mais ou menos arbitrárias e repetida sempre, com zelo sem críticas, pelo artífice-paginador das ramas, e o moderno planejamento visual, que leva em conta os elementos estéticos e semânticos do discurso gráfico, com aberturas para a inovação e a definição orgânica de estilos. De resto, na antiga oficina, em que se paginava pelo método tradicional, a própria estrutura industrial impediria a fabricação de produto diferente: a qualidade da empresa se media pelo tamanho do catálogo de tipos, fios e enfeites; apesar das linotipos, Ludlows, serras e calandras, predominava um espírito artesanal que continuava a própria aventura boêmia do jornalismo.

A diagramação dos argentinos também não representou um passo definitivo; ainda na década de 50, predominava uma ditadura do diagrama que propunha um duvidoso conceito do "belo" sobre a conveniência funcional do veículo. Caso muito comum era o de desenhar o diagrama da primeira página na antevéspera, para dar tempo à desaparelhada oficina de realizá-lo, assim transferindo ao talento do secretário a incumbência de colocar na grande manchete ou no pequeno título as matérias do dia, houvesse ou não matérias que merecessem tanto ou tão pouco destaque.

Na mesma época de 50, as técnicas de diagramação avançaram pouco a pouco, sobretudo nas revistas ilustradas, com o lançamento de *Manchete* e as formas gráficas de *O Cruzeiro*. Mas o episódio marcante foi, sem dúvida, a renovação do *Jornal do Brasil*, inspirada em modelos formais da arte concretista e com certa preocupação funcional que não esqueceu os novos estilos de redação, a valorização das fotografias e o aprimora-

mento do cálculo gráfico, de modo a eliminar cortes e espacejamentos. A maioria dos jornais brasileiros adotou a diagramação a partir dos êxitos alcançados, em prestígio e leitores "de qualidade", pelo **Jornal do Brasil**.

A grande inovação do **Jornal do Brasil** foi despojar o espaço do jornal de elementos estéticos irracionais, que apenas acrescentavam ruído à informação léxica. Os postulados dessa diagramação, no entanto, com as limitações mesmas da escola artística que a gerou, aproximam-se em demasia de uma camisa-de-força atando a criatividade. Observe-se que o **Jornal do Brasil**, tanto o que foi planejado por Amílcar de Castro, quanto o que se faria posteriormente, com contribuições de Reinaldo Jardim, Alberto Dines e outros, incorpora muitos dos princípios defendidos por Jack Z. Sissors, Professor de Jornalismo da Northwestern University em artigo no **The Bulletin**.⁶ Ora, esses princípios derivam servilmente da arte grega e nada há que os torne imperiosos. Na realidade, tanto do ponto de vista artístico quanto de uma perspectiva mais própria da comunicação, pouco importa se consideramos o estilo de **O Dia**, de **O Globo**, do **Jornal do Brasil**, do **Jornal da Tarde** ou dos tablóides sulinos como **Zero Hora**; sempre há que se fazer bem feito o trabalho.

Colocam-se, então, alguns problemas. Primeiro, o que diferencia um jornal do outro? Por algum tempo, dizia-se que os vespertinos deveriam ser diferentes dos matutinos, porque outra era a circunstância da leitura. O conceito atual diverge disso; um de nossos alunos na U.F.F., João Batista de Abreu Júnior, o definiu adequadamente, em sua prova final do segundo semestre de 1974:

"Convencionou-se pensar na imprensa brasileira que um jornal matutino deve possuir conteúdo mais informativo do que um vespertino, que procura dar importância às análises e ao aspecto estético da disposição das matérias na página. Entretanto, na prática, o que se vê como fator determinante do estilo gráfico do jornal, seja ele matutino ou vespertino, é a classe social a que o veículo se destina, além de suas características informativas ou analíticas. Por isso, jornais como **O Dia** e **A Notícia**, ambos pertencentes à mesma empresa e desti-

nados à mesma classe social, possuem estilo gráfico e de redação muito parecidos, explorando principalmente os fatos policiais da cidade”.

O conceito de melhor e pior é portanto relativo, em termos artísticos, ao contexto cultural, uma vez que não postulamos, como os filósofos idealistas, uma eternidade de valores que se sobreporia à História. Em termos de comunicação, o problema é mais objetivamente de mercado, uma vez que o veículo deve responder às necessidades estéticas de seu público; isto não de maneira servil, até mesmo porque toda mensagem precisa conter algo de novidade, sob pena de perder a significação.

A principal dificuldade para esse entendimento amplo reside nas resistências de classe que moldam o gosto dos críticos, estudantes ou professores. No caso, entendemos, como Peirce, que um objeto esteticamente excelente “possuirá uma multiplicidade de partes todas organizadas de maneira a produzir uma qualidade positiva imediata e simples”. Mas ainda, seguindo o autor, acreditamos que a natureza dessa qualidade não importa: “pode ser que nos enoje, assuste ou que nos incomode de qualquer outra maneira, a ponto de roubar o gozo estético (...); mesmo nesse caso o objeto permanece estético, embora as pessoas se achem incapacitadas de contemplá-lo calmamente”.*

De qualquer forma, a diagramação corrente, hoje, nos jornais brasileiros, sobretudo nos que, por um preconceito social (que pode ou não se confirmar, à luz de outros critérios), se consideram “de qualidade”, obedece a princípios ora derivados diretamente da arte “cultura”, ora a padrões internacionais e conservadores na essência, como os de Sissors — estes terminando por incorporar e abarcar aqueles, na dinâmica da dependência. Em poucas décadas, foi mudada a imagem gráfica dominante dos jornais brasileiros, que, por uma dessas ironias que a falta de tradição explica, realizam melhor do que a grande imprensa norte-americana alguns dos princípios defendidos na estética da sociedade pós-industrial. E até mesmo as reações contra esse racionalismo anticriativo, nós as estamos recebendo dos órgãos da contracultura européia e dos Estados Unidos.* Um problema fascinante é o do impacto de tais modelos e contramodelos sobre o cidadão médio brasileiro, seus valores estéticos e suas perspectivas culturais.

3. Onde a censura é a medida do possível e a contracultura o padrão da elegância

As mensagens cifradas da comunicação de massa somam dados de estética fragmentária e da desesperada busca de equilíbrio do homem ocidental, da Europa ou dos Estados Unidos. É natural que sua leitura, nos países do Terceiro Mundo, apresente resultados surpreendentes, até mesmo por um motivo específico: muitas das informações que são contraculturais nos países de origem chegam até nós embaladas pelo prestígio da instituição e adquirem nova categoria, como parte de um sistema de valores que se deve imitar como premissa de ascensão social.

O corretor da Bolsa que deixa crescer os cabelos por sobre o colarinho, a moça que nas noites de sábado desfila o seu traje — blusa manchada e transparente, calça Lee de bainha desfiada, tamancos mais primitivos ainda do que os expostos em feira nas vendas do interior — todos cumprem um antigo ritual de cópia. Os cabelos longos, o artesanato grosseiro que sobe às melhores prateleiras das vitrinas de boutique em nada diferem, neste sentido, das anquinhas ou dos punhos de renda. Para que serviam as anquinhas e punhos de renda? O que significam blusas curtas, como se faltasse pano, bolsas de retalhos de couro, carapinhas desfiadas?

Trata-se de uma linguagem, portanto convenção; aparentemente, apenas uma segunda articulação, porque a primeira, que leva em conta os significados, dependeria de um conhecimento de semântica social absolutamente não partilhado pelos usuários das roupas e modas — como um vocabulário ortográfico em que sempre parecem estar faltando as definições dos verbetes. No entanto, a linguagem existe e forçosamente deve significar; sua oposição básica se realiza contextualmente de muitas formas: jovem/adulto, marginal da produção/engajado na produção, profissional autônomo/empregado (portanto sujeito a imposições como as do paletó e gravata, ou do cabelo rente), intelectual/burocrata, chofer de ônibus/soldado, moça da cidade/moça do interior, vagamente católico/protestante ortodoxo, etc.

As raízes contraculturais dos sistemas simbólicos nascentes em países desenvolvidos estão bem evidentes e estudadas, já

que faz parte da ideologia comum a essas nações uma espécie de "princípio de realidade".¹⁰ Tanto quanto em psicanálise, esse princípio é uma faca de dois gumes: por um lado, contém a premissa materialista de aceitar o real como se apresenta, diametralmente oposta à tendência dos povos periféricos, que subordinam sua paisagem ao projeto ideal que traçaram de si mesmos; por outro ângulo, alimenta a vocação de aceitar toda e qualquer realidade, congelando-a, portanto.

Bem menos estudada é a atuação desses sistemas simbólicos, transplantados para os países em desenvolvimento. O que pensará o negro do Brasil diante dos muitos detetives negros que aparecem na televisão, evidenciando o conflito psicológico decorrente do fato de estarem "ao lado da lei"? O significante básico — o negro como agente da instituição, dotado no entanto de "boa" imagem, na nobre função investigadora de um Edipo moderno, que "busca preencher a brecha inquietante entre o acontecimento e sua causa"¹¹ — este poderá ser fracamente percebido. Também os momentos de maior impacto (por exemplo, aquele em que o detetive negro abraça paternalmente a mocinha salva do bandido, sendo a brancura dela determinante da castidade e frouxidão do gesto) perderão a essência de agressividade "educativa". Resta o entrecho policial propriamente; os núcleos da narrativa, que no original sustentam o sistema de referências funcionais tão ambiciosas, poderão encerrar, para nosso espectador, todo o interesse.

Os filmes de televisão fornecem os exemplos mais corriqueiros e fáceis, nesse particular: a instituição desenvolvida pode incorporar hábitos contraculturais inaceitáveis para a instituição pré-industrial; a censura dará a medida dessa restrição, com os cortes impostos às seqüências e alterações da faixa sonora. Quando os heróis não amam, porém namoram, e os personagens aparecem trêmulos e de olhos dilatados depois de "terem ido tomar um refrigerante" — cena que, por sinal, não aparece — há um conflito radical entre intenção e gesto. Daí decorre que as palavras terminam ganhando novo sentido — "namorar" por "ter relações sexuais", "refrigerante" por "entorpecente", etc. — pelo mesmo processo eufemístico que tornou obscenas, em certas regiões e para certas classes, palavras antes desconotadas, como "rapariga" ou "moça-de-família".

"Publiquem discretamente" é uma instrução que se pode traduzir por: "não façam uso dos elementos gráficos que, na diagramação moderna, respondem pelo conteúdo emocional da informação". Para um jornalista, a palavra discretamente significará, aí, "em tamanho reduzido" e/ou "em página interna, par, deslocado para junto da dobra, na metade inferior da página, com título tanto quanto possível neutro". A técnica de redação poderá eventualmente ser afetada, quer pela formalização excessiva do lead quer pela escolha propositalmente errada do lead — com o que se admite, de qualquer maneira, que, sendo a organização da matéria uma escolha hierárquica, ela encerrará certo grau de eficácia ideológica."

Vemos aí o discurso gráfico atuando coordenadamente com a arquitetura do texto não para revelar, mas para dissimular uma realidade, despi-la de seu conteúdo emocional (admitindo-se que a informação contenha algo de realidade). Por outro lado, constata-se que, sendo pobre a informação léxica, os veículos cuidam de compensar essa pobreza mediante o apelo aos conteúdos emocionais-estéticos da diagramação. João Rodolfo do Prado explica assim por que, nos últimos anos, "as redações viveram intensos momentos de reformas gráficas, os jornais às vezes se afogam na retórica dos fios, letras-sets, textinhos, olhos, selos, uma parafernália de enfeites tentando salvar (e/ou disfarçar) a falta de texto".

Resta notar que, muito mais do que simples dimensionadora enfática, a diagramação contém significados. Isto se observa muito simplesmente quando ela indica ou o paralelismo ou a contradição entre duas informações postas lado a lado. Cabe aí distinguir o sentido de "uso da norma" e de "uso variante": se, em um jornal moderno, a edição é classificada normalmente de modo que as cotações de mercadorias saiam na página econômica, a simples transposição de uma cotação — do café, por exemplo — para a página política terá significado como variante; a localização conterà taxa de informação inversamente proporcional à probabilidade.

A censura, esta fabricante de metáforas, pode ser exercida pelo Estado (o que, por mais freqüente, nos parece sempre excepcional) ou por grupos de pressão social que refletem o pensamento de setores mais ou menos influentes (o que, de

ocorrência igualmente comum, encontra em geral defensores). Seu sentido pode ser o de proteger uma certa tradição cultural contra valores inquietantes que nos chegam de fora e, conservadores embora na sua origem, surgem como ameaça a instituições locais.

Nos países em desenvolvimento, escreve Wilbur Schramm, "os sistemas de comunicação novos e velhos funcionam paralelamente":

"Da mesma forma que coexistem dois sistemas sociais — as cidades modernas e os povoados tradicionais — e dois sistemas econômicos — a industrialização e o comércio nas cidades, a agricultura de subsistência e as trocas primitivas nos povoados — há também dois sistemas de comunicação. Nas cidades, jornais e rádios transistorizados são de uso comum, há grande quantidade de cinemas e pode haver televisão. Nos povoados a comunicação é primordialmente oral e pessoal, como tem sido durante vários séculos. O novo sistema começa a atingir os povoados, mas devagar, muito devagar".¹⁴

Na raiz dos modernos processos de produção, associados à nova maneira de dizer dos jornais que deu origem à mudança do texto e da imagem estética, está a série de contingências econômicas analisadas pelo jornalista Carlos Castello Branco.¹⁵ Da mesma forma que a comunicação importada pode encerrar formas e conteúdos inaceitáveis da perspectiva de uma tradição cultural, a nova imprensa industrial, dependente da parcela desenvolvida do sistema através da publicidade livremente comercializada, pode gerar mensagens textuais e discursos gráficos inaceitáveis do ponto de vista das estruturas mais conservadoras da sociedade. Estas, eventualmente, procurarão mobilizar a seu favor alguma forma de censura.

De certa maneira, o exagero metafórico e a preocupação formal que caracterizam os veículos de informação excessivamente contidos (e a noção de excessivo refere-se, aí, às necessidades da estrutura econômico-ideológica em que se inserem) conduz a um esvaziamento de significados e ao próprio desprestígio quer das metáforas incompreendidas quer da forma gráfica, esgotada semanticamente. Na opinião dos diretores atuais

das empresas jornalísticas portuguesas que entrevistei, era isso justamente o que vinha acontecendo com seus veículos, antes da "revolução dos cravos".

4. A prisão se faz com regras, limites arbitrários e classificações

Quando fortemente censurados e reprimidos, os hábitos contraculturais deixam de chegar à massa de receptores do Terceiro Mundo. Mas, por maiores que sejam as barreiras, a notícia dessas modas atinge uma elite social, principalmente porque ela tem a cabeça posta na fonte geratriz da mensagem censurada. Assim, hábitos contraculturais parecem formas de decomposição de parcelas da elite — e não da sociedade como um todo, já que esta se comporta com surpresa e alheamento.

O processo de concentração de renda, etapa de um percurso de desenvolvimento que nos últimos vinte anos alterou por várias vezes seu curso aparente, atuou de maneira variada sobre o empreendimento jornalístico brasileiro:

1. promoveu a redução do número de jornais que competiam nas metrópoles, estabelecendo para os remanescentes uma estrutura empresarial que eliminou divergências ideológicas menores, em favor da definição fundamental a partir da classe social do público;

2. considerando-se a classe sócio-econômica, alargou a distância entre os jornais destinados à população próspera e os que objetivam outras camadas populares, estas mesmas diferenciadas dos efetivamente pobres, que de fato não lêem jornais, nem teriam neles o que ler;

3. falsas oposições (matutino/vespertino, liberal/conservador) perderam-se no processo de instituição de uma imprensa industrial, incapaz embora de responder ao desafio pluri-ideológico que sua estrutura econômica geradora, de fundo liberal, pressupõe.

Todas essas condições da realidade atuam presentemente sobre o discurso gráfico e, neste particular, torna-se necessário

um esforço educacional para vencer a suposição de que o luxuoso relatório de um banco, com suas cores e esbanjamentos de espaço, é necessariamente "melhor" do que uma publicação mais modesta, ou de estilo menos presunçoso. Os estudantes universitários, por origem ou por força de seu desejo de ascensão social, assumem naturalmente uma perspectiva de classe, e esta é a da classe melhor situada na escala da sociedade.¹⁴

Por mais belos e despojados que pareçam os produtos artísticos do luxo cosmopolita em nossas grandes cidades, o verdadeiro é que lhes falta com frequência humanidade e autenticidade. O duro equilíbrio das formas, a originalidade ostensivamente inteligente dos cortes fotográficos e das indicações de abertura dos capítulos muitas vezes calam a emotividade que toda arte deve conter e que é o motivo do recurso humano aos projetos não-verbais de dimensão estética.

Esta oposição ciência-técnica/arte-emoção, uma outra face da distância contemporânea entre forma e conteúdo, foi primeiramente identificada no sistema educacional, onde o novo se contrapõe ao que é tradição (o ensino é, na verdade, a transmissão de uma tradição, que se confirma nas renovações geradas pelo pensamento humano). "A Arte é um meio de expressão comum à cultura de todos os tempos", escreve Alcídio Mafra de Souza.¹⁵ "No entanto, uma das grandes falhas do nosso sistema educacional é, precisamente, a de estabelecer territórios separados e fronteiras invioláveis para a Ciência e para a Arte, quando não se pode fazer distinção entre uma e outra, salvo em métodos".

Mas a importância do contraste se apresenta na escola apenas como reflexo de uma situação significativa que existe na vida social. O veículo moderno de comunicação — sobretudo o que, atento à qualidade elitisticamente definida, se apóia graficamente no despojamento e no equilíbrio, a partir de Mondrian pertence a um mundo de emotividade calada, de racionalismo potencializado e gritante. Suas perspectivas são as de uma lógica fechada e persistente.

Nestes termos, a distância entre o cultural e o contracultural pode situar-se nos limites entre o cientificismo e a recusa do cientificismo. E a definição do que é artístico se problema-

tiza — vai dos limites do que é puro equilíbrio regulamentado à fronteira do que se torna socialmente inaceitável. O difícil é precisar tais medidas.

Em 1971, a Comissão Organizadora do Salão de Arte Moderna abriu caminho a mostras de arte conceitual; apresentaram-se artistas que se propunham a mostrar a criação em sua etapa decisiva (antes do acabamento acadêmico) ou expor o complemento da obra — seu refugio necessário, como os cavacos de uma estátua. Um desses artistas, porém, Antonio Manuel, teve sua proposta rejeitada, com a ponderação de que não havia ainda condições para que fosse tolerada oficialmente.

Embora estivesse muito consciente das limitações estritas que a cultura brasileira impõe à criatividade de conotação erótica, a Comissão não julgou de seu dever tomar medidas repressivas e policiais prévias. Na realidade, como participante das conversas a respeito (estava nesta Comissão), posso afirmar que nem se cogitou disso. O resultado é que, no dia da abertura do Salão, tão logo saíram as autoridades, Antonio Manuel e seu grupo — um modelo da Escola Nacional de Belas Artes e alguns rapazes — postaram-se junto a uma escada. Começou então o processo de criação não autorizado: o artista tirou a roupa, a moça que o acompanhava também (ela que tanto emprestara suas formas a trabalhos escolares) e assumiram posições artísticas. Subiam a escada, com movimentos estudados como em um balé; e a platéia unânime aplaudia, como jamais se vira num Salão.

Em dado instante, o aplauso cessou; houve um silêncio breve e logo os que aplaudiam ergueram seu protesto, igualmente maciço — tudo porque, em face da recusa de outros rapazes do grupo de participarem da cenarização, Antonio Manuel fez discretamente, endereçado a eles, um gesto decodificável por todos como ofensivo. O nu, a forma humana gerando conceitualização da arte, despertou o entusiasmo da platéia (que se poderia chamar de seleta — composta de artistas, diplomatas, convidados, grupos de estudantes e jornalistas). Mas o breve gesto marcou a fronteira do sublime e do intolerável; despertou a censura em cada pessoa que estava ali.

Do ponto de vista artístico, a mímica com que Antonio Manuel condenou seus companheiros menos corajosos pode ter

sido um desastre; do ponto de vista promocional, foi um êxito, porque o tumulto, e não o aplauso, figuraria nos jornais do dia seguinte e viajaria pelas páginas das grandes revistas, terminando em um artigo de **Playboy** — publicação que em outras circunstâncias jamais dedicaria o mínimo espaço a um salão de arte brasileiro.

Wittgenstein, em seu Tratado Lógico-Filosófico¹³, considera que “o que pode ser dito, pode ser dito claramente; e o que não se pode falar, deve ser calado”. Em suma, tudo o que pode ser pensado, pode ser dito claramente. Este princípio acompanha o jornalismo há muito tempo — se considerarmos **pode** no sentido restrito de **tem-se os meios técnicos de**, excluindo-se o conceito extensivo de **é permitido**. No entanto, a arte foge a esse território; ao longo da História, ela vem transmitindo mensagens que o futuro confirma, ou porque estavam latentes e eram impossíveis de enunciar por meio não artístico ou porque o processo de criação artística se adianta ao de racionalização matemática ou lingüística.

Num artigo em que cita Wittgenstein¹⁴, Sílvia Helena Viana Rodrigues conclui com um comentário sobre a “linguagem clara”: “Esta linguagem, que é a que todos entendemos, sem querer saber o que há atrás dela, continuará escondendo a tensão que existe entre nossos pensamentos e nossas emoções, a distância entre as palavras e as coisas”. A arte é significativa no preenchimento dessa distância e na revelação desta tensão; por isso, torna-se tão importante para a cultura instituída estabelecer regras que a tornem “clara”, limites de aceitabilidade e taxinomias. A importância da criação não está nestas regras, nem nesses limites e muito menos na falsa dialética dos **estilos** que se opõem. O que importa é o dado revelador que se contém em cada um desses momentos e o impulso sublime que resiste aos apelos do mercado artístico, ávido de duplicações “autênticas” — como se repetir a si mesmo fosse diverso de simplesmente repetir.

A arte gráfica poderá ser uma nova dimensão do jornalismo, a que o retirará da prisão de uma linguagem necessariamente transparente. Caberá ao artista plástico criador de diagramação a proposta de uma mensagem além da racionalidade

do texto, capaz de estabelecer a ponte "entre palavras e coisas, pensamento e razão". Para isso, a arte deverá libertar-se das regras que a instituição criou (para ela, de tanta penetração no público, mais estritamente do que para o quadro que uma elite contempla na galeria), fugir aos limites artificiais de aceitabilidade e às classificações gratuitas, que a colocam maniqueísticamente: a "boa" e a "má" diagramação. Sobre este conjunto de circunstâncias, poderá ser exequível desde que funcional, solidária ao texto, quer como sublinhamento dele quer como razão emocional que o justifica.

5. Na criatividade natural de cada aluno está a solução dos grandes problemas

Tudo o que foi dito sobre o papel cultural da arte e suas propostas contraculturais não exclui a circunstância de que estamos mergulhados em determinado tempo histórico, numa sociedade que se divide segundo classes e na qual os desejos de ascensão movimentam a aspiração humana. A educação do artista — a de qualquer criador, do poeta ao cozinheiro — pode ajudá-lo a ter consciência da realidade, mas não bastará para mudar essa realidade, que se apóia em estruturas mais profundas, sistemas de produção e necessidades de funcionamento de todo o corpo social.

Nessa perspectiva, o problema que se coloca para a educação em geral (não apenas a do artista, mas a do homem comum, receptor da mensagem de cultura de massa, criador de sua consciência) é o de somar dados estéticos à estrutura cultural preexistente, aperfeiçoando-a sem a destruir. Isto a partir de um postulado: é necessário manter a pluralidade do gênero humano, porque a efetiva unidade social nascerá muito mais autenticamente do conjunto de indivíduos diversificados do que da repetição monótona e neurótica de comportamentos socialmente impostos."

A informação é a principal mercadoria numa sociedade moderna; não apenas ela tem papel instrumental como bombardeia o receptor em suas horas de lazer, que ocupam partes crescentes da vida. Por outro lado, a modificação do compor-

tamento do homem em um único aspecto afetará outros ângulos de seu comportamento e o comportamento mesmo, como todo estruturado. De maneira explícita, há necessidade imperiosa, por muitos motivos, de armar o homem brasileiro de instrumentos de decodificação que lhe permitam incorporar a informação artística veiculada pela diagramação das revistas e dos jornais, e pelas formas publicitárias. Incorporar pressupõe uma habilidade crítica e uma defesa da emotividade contra a tendência dominante, de nítida intenção mecanicista.

O conteúdo emocional da fruição estética pode ser relacionado com o instinto de conservação, como quer Carlos Cavalcanti.¹¹ Diz ele que, ao contemplarmos uma obra de arte que nos agrada, o que sentimos "parece ser uma sensação de bem-estar, de euforia, um entusiasmo, em outras palavras, um acréscimo de nossa vitalidade". E acrescenta: "não importa seja depressivo o conteúdo da obra".

A formação do receptor médio da cultura de massa tem que ver com o ensino de segundo grau e, indiretamente, com os cursos de licenciatura. No Brasil, o aprendizado de arte nas escolas médias ganhou nova dimensão com a Lei 5.692, de 11 de agosto de 1971, que consolidou propostas educacionais muito recentes.

Essa reforma do ensino estabelece no Artigo 7º a obrigatoriedade da educação artística como parte dos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º grau. A medida atende sem dúvida à intenção de "desenvolver nos jovens as suas potencialidades como elemento de auto-realização, qualificação para o trabalho e preparo para o exercício consciente da cidadania".¹²

O ensino de arte é, no sentido em que o coloca a lei, diferente do ensino de uma ciência ou de uma técnica profissional. Não se trata apenas, ou principalmente, de transmitir ao aluno um conhecimento histórico, ou habilitá-lo a manusear o violino, o buril ou o pincel com a habilidade treinada de um típico artista que definiu as suas opções. Ensinar arte é cultivar a sensibilidade, estimular a criatividade própria do ser humano; ajudá-lo a ser mais consciente e mais serenamente aquilo que ele já é.

Problema similar coloca-se (embora aí com implicações instrumentais mais valorizadas) quanto ao ensino da língua pátria, ou de uma segunda língua. Já não se trata de contar a história do idioma (o que, de qualquer forma, não seria possível de forma conseqüente se não entendêssemos a língua como uma estrutura permanentemente em processo), nem de impor uma gramática; como lembra Halliday, trata-se principalmente de habilitar o aluno ao manuseio do instrumento expressivo", torná-lo um produtor, um comunicador e um crítico atento das comunicações que recebe.

Se o ensino de arte é um ensino de sensibilidade, ele encontrará forçosamente resistências, numa cultura que se acostumou a considerar mais perfeito, mais próximo do sucesso, o homem dissensibilizado — pouco importando que isso nos cerque de criaturas emocionalmente infantis, dependentes eternos, gente que, sem a terrível cegueira de nosso século, não poderia merecer a confiança da menor responsabilidade.

No entanto, escreve Herbert Read: "1

"Quanto mais mecânico o mundo se torna (não apenas o mundo visível, mas o processo ideal de viver) tanto menos satisfação espiritual pode ser encontrada nas aparências deste mundo. O mundo interior da imaginação faz-se cada dia mais significativo, como que para compensar a insipidez da vida cotidiana".

Uma efetiva educação artística buscará necessariamente contribuir para a cessação de um contraste vívido por qualquer artista criador de nosso tempo: de um lado, a consciência da exaustão dos meios artísticos, reproduzidos, consumidos e de qualquer forma incapazes de refletir as profundas aspirações do espírito humano; de outro, "massas de seres humanos para os quais mesmo a velha arte é algo de inteiramente novo, seres que ainda não aprenderam a distinguir o bom do ruim, seres cujo gosto artístico ainda está por se formar, cuja capacidade de apreciar qualidades artísticas precisa ser desenvolvida".

Não há como impor conceitos de "bom" e "ruim", nem se deverá ensinar um padrão ideal de gosto artístico, porque estaríamos preparando uma gramática cheia de proibições esterilizantes; atendidas as circunstâncias de realidade de um meio

de expressão artística (no caso da arte gráfica, o objetivo de permitir a leitura, as medidas padronizadas dos tipos, a funcionalidade dos títulos, ilustrações e recursos decorativos) o conceito de “bom” e “ruim” deverá ser desenvolvido em cada pessoa. Em síntese, a educação não deve bastar-se no conhecer; precisa estender-se ao campo da criação, verdade que a circunstância do subdesenvolvimento torna mais imperiosa.

Inevitavelmente, uma gramática de arte a ser ensinada nas escolas refletirá uma ideologia e, a menos que pensássemos num ensino absurdamente contestatário, esta ideologia será a ideologia dominante — no caso, a que se está importando do mundo pós-industrial. Em outras palavras, a quem aproveita a proposição (atribuída a Mondrian, mas que se poderia vincular a toda a estética da divisão de espaço da diagramação de **qualidade** contemporânea) de “um reino de ordem, pureza e serenidade”²⁴, como reflexo de nosso tempo? Certamente a uma elite social, que muito gostaria de se perpetuar (e às relações internacionais de dependência) a partir dessa ordem, dessa pureza e dessa tranqüilizante serenidade. Mas por que, no âmbito da própria elite que a impõe nos usos industriais, esta arte ordeira, pura, serena, mostra-se incapaz de cumprir a finalidade expressiva? É forçoso reconhecer que o motivo está na falsidade evidente do princípio em que se baseia; na inexistência, ao nível da vida social, da mesma reiterada ordem, da pureza e da serenidade. O mito se fabrica para o consumo, para os jornais, as revistas, as fachadas dos prédios públicos, mas o próprio fabricante já não se pode confortar com ele.

A maneira estratégica de fugir ao impasse — que transformaria a educação em simples instrumento perpetualístico (portanto desnacionalizante, oligárquico ou desumanizador) ou a condenaria por contestatária e dogmática — consiste em estimular em cada aluno a apreensão crítica da realidade, à luz de sua experiência e convicções. O hábito da crítica evoluirá certamente com o acúmulo de informações e percepções ao longo da vida, implicando o reexame dos mesmos valores que serviram de ponto de partida; o acúmulo de vivência deixará de ser um amontoamento de peças desconexas, uma vez que se articulará no hábito de pensar (e, pois, de criar) que a

práxis educativa estimula. Do ponto de vista institucional, a crítica não envolverá o aluno, mas este a incorporará, uma vez que postulamos a situação de quem se informa não como paciente, mas como agente. Nas palavras de J. Piaget (citadas por Lauro de Oliveira Lima)”, “quando um coelho come um repolho não se transforma em repolho: o repolho é que se transforma em coelho”.

Ao reduzir essas cogitações ao nível de um curso médio para Técnico de Produção Gráfica”, advogamos a motivação de características pessoais como “a capacidade de análise crítica da obra gráfica” e “sensibilidade estética”, ao lado de virtudes profissionais como “relacionamento humano, direção, decisão e liderança” e virtudes técnicas, como “atenção, meticulosidade e paciência em todas as fases de realização do produto; sutileza na discriminação de formas e cores, escala de tintas básicas e tonalidades cinzas; percepção visual e habilidades de cálculo matemático”.

A estratégia que aconselhamos, na série metódica do Curso de Desenho de Artes Gráficas (nível médio) do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, consiste em um método individualizado: “O docente usa uma coleção de originais e impressos retirados de vários veículos gráficos e incentiva o aluno à crítica, visando a conseguir uma atmosfera de criatividade. Deve obter do aluno opinião sobre aspectos sociais cotidianos que geram a mutação do aspecto dos produtos gráficos”.

Essa capacidade crítica, a nosso ver, é o fundamento de qualquer curso formativo em arte. A informação técnica adquire importância a partir dela, e teremos um projetista, um criador; e nada vale sem ela, porque teríamos um repetidor, um copista, um escravo de rotinas preestabelecidas. Em certos momentos, pode parecer que o segundo tipo de homem interessa mais à sociedade, quando ela potencializa a virtude da ordem, e a busca no cemitério da criatividade; mas nenhuma criação poderá ir adiante, salvo por becos sem saída, se não encontra seus caminhos autênticos, e para isto precisará de homens do primeiro tipo.

Há alguns séculos, pode ser que fossem bastantes alguns criadores; hoje, porque as responsabilidades se diluíram e de-

mocratizaram (não por uma escolha, mas pela própria dinâmica do processo histórico), eles terão que ser milhares, milhões, a maioria, se possível praticamente todos os cidadãos.

6. A boa proposta inovadora será sempre um mergulho na realidade

Na realidade, o discurso gráfico funciona como valor significativo, reiterando e, por vezes, com entendimento paralelo ou contrastante ao próprio sentido da mensagem. O ponto neutro, neste particular, é o definido pela tradição; a norma instituída passa, com o tempo, a ser sentida como "a única forma natural" e se identifica a tal ponto com a coisa em si que passa a defini-la.

A editoração de livros é prisioneira de uma tradição dessa ordem. As primitivas inscrições ocidentais faziam-se de várias maneiras: começando da esquerda para a direita, por exemplo, e retornando, na linha seguinte, da direita para a esquerda. O hebraico mantém o sentido da direita para a esquerda. Na cultura japonesa, a ordenação é vertical. Mas a tradição medieval europeia escolheu e consolidou a ordem arbitrária esquerda-direita — e qualquer outra nos parece absurda.

A mesma tradição medieval "justifica" as linhas — colocadas alinhadas tanto pela esquerda (onde se iniciam) quanto pela direita (onde terminam). O respeito a esse costume é tão forte que só por ele se explica todo o sistema de espaços automáticos das máquinas linótipos e o equivalente eletrônico das fotocomponedoras. A divisão silábica, que é um dado exclusivamente significativo do ponto de vista fonético (ou, como ocorre em inglês, relativo à formação ou suposta formação da palavra), motivou, ainda recentemente, todo um trabalho complexo de programação de computadores, para automatização dos "composers". Observe-se que o pragmatismo contemporâneo e o interesse industrial não foram o bastante para vencer um preconceito formal fortemente arraigado — e provavelmente isto não chegou sequer a ser cogitado.

Ora, se quiséssemos inovar, nesses aspectos, não nos faltariam argumentos tirados da ciência e da utilidade. Por exemplo, a idéia da narrativa disposta em níveis (da narrativa, dos

actantes, do discurso) poderia sugerir uma escrita com as unidades semânticas distribuídas como numa pauta musical"; a gramática geracional de Chomsky nos levaria à arrumação de cada sentença segundo a hierarquia de seus termos; e as teorias gerais da percepção visual sugeririam o grupamento das palavras em conjuntos significativos delimitados pelo branco."

Analisando os percalços históricos da forma do livro — desde a época anterior ao século XVIII, em que saía das gráficas sem revestimento, até à atual situação como produto de massa, vestido pelo *styling* — observa Ana Luisa Escorel " que "o miolo continuou a ser encarado em sua essência como o do livro pré-industrial, apesar de seu tratamento também ter sofrido algumas modificações decorrentes da revolução mecânica".

Se é tão poderosa assim a tradição, por que, em dado momento, se decide enfrentá-la? Que móvel permite essa alteração, contra a inércia dos consumidores habituais? E por que essa tendência à mudança, que agora se advoga para o livro", registrou-se já no jornal, cuja forma tradicional continha a possibilidade de fruição tranqüila das coisas reiteradas? Evidentemente, não teria ocorrido tal fenômeno por conta da teimosia de alguém, ou da divulgação de alguma tese da ciência, como a teoria visual sobre o papel do branco. Pelo contrário, são os motivos sociais e históricos os que levam à mobilização dessas teorias, e motivos imperiosos o bastante para valerem o risco. Eles se colocam no âmago daquilo que conhecemos por sociedade de consumo.

O primeiro desses motivos é o esgotamento semântico. Quando a informação se padroniza e o jornal perde sua característica de veículo de um partido ou grupo pensante para se medianizar, há um esvaziamento de sua mensagem, como que uma perda de individualidade. Torna-se então necessário acentuar a diferença entre ele e os produtos similares através de recursos editoriais e visuais. Da mesma forma, em nenhum campo a embalagem é mais importante do que naqueles em que a individualidade dos produtos se perdeu — sabões em pó, sabonetes, latas de *petit-pois* de qualidade equivalente, identificadas pelo preço e controlada pelo Estado.

Segundo, a perda de unidade que caracteriza o pensamento ocidental nos últimos séculos mostrou-se grande incentivadora da criatividade, que se coloca como uma busca por vezes angustiante de algo perdido, que os conservadores têm como do passado e os revolucionários colocam no futuro. Jamais uma sociedade tão voltada para a ordem cultivou tal desordem criativa, como atesta um supermercado. Os displays que vemos pendurados derivam dos móveis de Calder, que há alguns anos apareciam nos salões de arte. O fogão eletrônico repete as formas então "inúteis" de um projeto concretista. O padrão tachista veste uma mulher, ou o manequim da loja.

Se o papel do artista foi sempre o de antecipar e denunciar as coisas, a sociedade moderna assume a antecipação e cuida de omitir a denúncia. Não foi sem motivo que os dados utilizaram em seus quadros os arames farpados das trincheiras da Primeira Guerra, e também não é sem motivo que sua arte ficou sendo apenas arte. Ao lado dos criadores plásticos, os criadores cientistas vivem a mesma experiência: quando as fundações dedicam fortunas à pesquisa pura ou aplicada, seu objetivo mal disfarçado é recolher idéias que, em estado puro ou transpostas, possam ser aplicadas nas usinas de produtos consumíveis ou nas usinas de sonhos igualmente consumíveis.

A velocidade dessa apropriação se acelera, e a isto podemos chamar de processo autofágico: da sociedade em relação a sua própria inteligência. Todo o pensamento passado, a filosofia e a arte dos povos primitivos, dos clássicos, dos contestatários esquecidos de épocas distantes (como Sade, os barrocos, Qorposanto ou Souzaândrade) — tudo é esquadrihado para a cópia de idéias, a descoberta de similaridades, a fabricação febril das modas de cultura, logo modas de filmes, de novelas, de canções, de cenários, de embalagens (ou, na linguagem reconstruída dos publicitários, de invólucros).

Nessas condições, o trabalho gráfico perde a sua característica de repetição para assumir uma permanente novidade. A educação em nível superior terá de formar não mais técnicos especialistas, mas criadores especialistas. Seu material de trabalho é toda a realidade, a ideologia, as reconstituições do passado e as antecipações do futuro. Seria tolice fugir às instâncias

da realidade social, em nome de um respeito fora de moda às idéias geratrizes de toda a criação de massa. Não cabe ao criador, nem ao professor de arte, assumir a posição tradicionalista de um cultor dos velhos gêneros; sobre ser inútil, isto apenas evidenciaria sua parca informação histórica, de vez que o momento seguinte resulta do momento atual, e a avaliação verdadeira será o produto das banalizações contemporâneas.

A atitude contrária nos levaria a um reacionarismo inaceitável, aos museus-arqueológicos da cultura, à negação da reprodução gráfica como forma de divulgação da arte (se bem que sejam notáveis os reparos feitos a certas deformações de dimensão e cor), à defesa do livro artesanal e do autor de quadros ou músicas ou gravuras ou textos destinados à fruição exclusiva de um mecenas. Das idéias consumidas, dos pensamentos que chegam à feira e são comprados pela indústria, resta sempre alguma coisa — e essa coisa terá o sentido de uma revelação. A verdadeira denúncia que cabe à arte é composta dessas revelações.

No caso do Brasil, temos o subdesenvolvimento, que é uma contradição a mais. Nosso conceito de subdesenvolvimento, a partir de Celso Furtado²², não é o de um desenvolvimento em pequena quantidade: um primitivo, ou um índio, pode ser dito atrasado, mas não subdesenvolvido. O que de fato nos mostra a circunstância do subdesenvolvimento é uma visão solidária de duas faces, unidas e inseparáveis como os dois lados de uma folha de papel, de que nos fala Saussure: a significante sociedade próspera, consumista, cosmopolita, e seu significado, a pobreza, de bens materiais e bens informativos, de muitos dentre a população. A educação não pode fugir a essa realidade contraditória, que motiva os planos econômicos oficiais, a preocupação com a distribuição da renda, o raciocínio corrente das autoridades responsáveis pela segurança.

Desde Portinari, José Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, ou antes, desde Graça Aranha e seu Canaã²³, revelar um Brasil a outros brasileiros tem sido uma tarefa artística, no sentido, talvez um tanto dogmático, de que artista é quem revela a realidade, despindo suas aparências convencionais em favor de verdades mais profundas. O profissional universitário deve ser

preparado também no conhecimento das contradições econômicas da realidade, para ajudar a equacioná-las, a entendê-las e a superá-las. Não o fará se pretender elevar o Brasil-significado à plataforma em que se autodispõe o Brasil-significante; ensinar àquele tendo este como o objetivo a alcançar. Talvez mais certo — e isto têm feito os nossos melhores artistas — será dar ao Brasil-significante (que, portanto, sozinho, nada significa) a consciência do Brasil-significado, onde se encontram as bases de uma realidade criativa, autêntica e nossa.

7. E não se esqueçam:

Chaplin trabalhou em tempo de cinema-indústria

É claro que, se desejamos formar um público para a democracia, torna-se necessário munir esse público de “peneiras” críticas que permitam compreender a mensagem estética, enquanto valor significativo; relacioná-la com o meio cultural de origem; e recompor essa relação incorporando os temas culturais do meio em que se faz a fruição da mensagem estética. Desse exercício interpretativo deverão as pessoas extrair experiências que orientem sua conduta profissional, moral e política.

O ensino de arte, e voltamos aí a enfocá-lo de modo geral (na escola média e na Universidade), não pode estar desligado das Ciências Sociais e dos estudos de Comunicação e Expressão; relaciona-se ainda instrumentalmente com a Matemática, evidenciando o quanto é arbitrária a divisão estanque de conhecimentos. A fruição da arte, para cada receptor da cultura de massas, deverá mobilizar a um só tempo conhecimentos e vivência, para que de fato seja um exercício criativo.

O monolito da comunicação de massas apresenta algumas brechas, que certas circunstâncias econômicas e técnicas vêm alargando nos últimos tempos. Uma forma que se julgou superada — o cinema em sala de projeção — evoluiu para se transformar em meio de expressão artística e de documentação cuja importância se reconhece hoje universalmente. Mas o novo status do cinema permitiu uma reavaliação da produção de

seu tempo industrial, evidenciando o quanto de simplismo e de preconceito havia na classificação genérica de banalidade, dada aos filmes dos anos 20 a 50: nesse período houve Chaplin, John Ford, Eisenstein, o registro documental de uma guerra sem precedentes e do início da era atômica. Se o cinema, a típica usina de sonhos que arrastava multidões para espetáculos de reiterado sentimentalismo, permitiu tais criações e se interessou por tais documentos, não há por que alijar a autêntica criatividade e a intenção cultural quando se imagina atualmente o trabalho em outros veículos de massa.

A televisão, que levou o cinema de um território a outro, alterou também as perspectivas para a comunicação radiofônica — e isto é muito importante, porque está se repetindo com os jornais e as revistas. Antes da televisão, o rádio mantinha uma programação variada, com noticiários ricos de sensacionalismo, novelas e programas musicais. A emissão em geral pretendia atingir todo o público, e o êxito era aferido a partir de valores quantitativos de audiência; exatamente como a TV de agora. As novas circunstâncias impuseram ao rádio uma seleção de público, por classes sociais, grupos etários, grau de cultura, etc. Isto resulta em maior possibilidade de escolha, o que se opõe ao totalitarismo esquemático da cultura de massa; é possível que no rádio o “pai”, a autoridade, o sistema esteja sempre falando, mas pelo menos ele é mais concessivo na linguagem e, portanto, em conteúdos. A difusão dos processos de comunicação em frequência modulada acentua mais ainda essa tendência: o custo de operação é menor, ao alcance de organizações universitárias e outras que, ao menos estatutariamente, não têm fins lucrativos ou os têm modestos e marginalizados. Para sobreviver, a empresa menor pode ser levada a basear-se na criatividade, abrindo frentes e comportas à expressão artística.

Esse curso será inevitável para o jornalismo, se considerarmos o exemplo norte-americano. Primeiro, porque, citando Carlos Castello Branco: ”

“A grande imprensa não elimina também, antes estimula, o aparecimento da imprensa local, (...) O jornal local, que pode contratar por preços baixos os serviços dos sindicatos e

agências nacionais, acrescentando a eles o sabor da notícia da cidade e do anúncio do pequeno comércio, tem sido uma fórmula de extraordinário sucesso em vários países. Em São Paulo, parece que é crescente a rede de pequenos jornais em cidades interioranas de bom nível econômico. Mas a imprensa especializada, a imprensa literária, de assuntos agrícolas, industriais, partidária, etc., tem tido um campo de expansão também crescente. São numerosas hoje as grandes empresas que mantêm seus jornais ou revistas destinados ao público limitadíssimo dos seus empregados ou fregueses e que exercem uma função social e jornalística insubstituível. O que eles têm a dizer interessa a uma comunidade relativamente pequena, inalcançável por um simples boletim interno, mas não tão grande que justifique a compra de espaço próprio numa grande folha”.

Evidentemente, não devemos daí concluir que os formandos de jornalismo devam, sem maior análise, partir para a conquista do interior do país ou das microcomunidades de empresas industriais, clubes, etc. O jornalismo nessas condições apresenta originalidade, se considerarmos a formação necessária ao trabalho na grande imprensa. A principal novidade é que, como acontecia nos jornais da fase pré-industrial, será necessário atuar em sociedade de vizinhança, e não de massa. A informação local de uma cidade de menos de 50 mil habitantes ou é importante, e circula de imediato, boca em boca, ou não é importante, e não motivará a venda de um jornal. Interessa mais o comentário, a interpretação, e isto forçosamente levará o jornalista a tomar posições. Estas terão de ser adequadas ao nível de conceitos do meio, para que não surjam oposições radicais e destrutivas; mas ao mesmo tempo deverão conter algo de avançado, que projete aspirações coletivas, sem o que o jornal fica desinteressante.

Por outro lado, pequenas comunidades pretendem ser grandes comunidades, embora não saibam exatamente como; do ponto de vista gráfico, há um estímulo à cópia, agravado pelas circunstâncias de pobreza industrial. Um bom trabalho não se poderá fazer sem a consulta a dados sociológicos e econômicos, numa pesquisa do mercado voltada tanto para as aspirações quanto as possibilidades de cada leitor ou anunciante.

O fato é que os dados econômicos apontam para o êxito da imprensa local, do jornal menor. Mesmo nas grandes cidades, há um vazio de opinião e participação, que o gigantismo do jornal de massa não consegue preencher; minorias etárias e maioria de fraco poder de compra, ou desligadas da produção, merecem ter algo com que dialogar e confirmar seus pontos de vista.

Antes de mais nada, o jornal pequeno, de tiragem limitada, gasta menos papel, e o papel é produto que sobe toda semana. Em segundo lugar, a variedade de sistemas de impressão em offset oferecida pela tecnologia moderna permite dimensionar uma oficina gráfica com exatidão de custos em relação ao projeto pretendido: pouco espaço, poluição nenhuma, manutenção contratada e operação bastante automatizada.

Ora, isto coloca um problema suplementar. Como escreve Múcio Borges, Superintendente de *Última Hora*, em artigo no *Jornal da ABI* **, o componente salários da antiga oficina gráfica passou a ser substituído pelo componente película — consumida pelas fotocomponedoras e no processo de produção de fotolitos. O custo, que era transferido a um grupo de operários especializados, passa, na situação atual, a pesar na balança de pagamentos do país, já que todo o fornecimento provém de fonte estrangeira, a preços crescentes.

Instalado o processo de composição a frio e impressão em offset, desaparecendo o artesanato gráfico e abandonadas como sucata as antigas máquinas linotipo, calandras, Ludlows, fresas e rotativas, o Brasil caminha para uma dependência estratégica, somada a outras que já agravam sua economia. Se a indústria cinematográfica, os usos radiológicos, os empregos educativos do audiovisual já impunham o estabelecimento de fábricas de filmes virgens no país, tanto quanto possível à margem do sistema de exploração especulativa do mercado, agora é a própria galáxia de Gutenberg que está sendo invadida.

O progresso tem seus desvãos e nesses descaminhos costumam ficar os que não cuidam a tempo de seus interesses. No caso brasileiro, o problema da fabricação de filmes virgens é pensado desde o tempo em que se instalou no país a primeira siderúrgica; a dificuldade geralmente alegada provém de

uma divisão mundial de mercados, já que a indústria do filme ainda não passou da fase mercantil para a fase da exploração dos royalties e do know-how. Papel e filme virgem são produtos estratégicos tanto quanto o petróleo, o aço ou o urânio; sua falta cria uma situação explosiva e seu monopólio uma dependência inaceitável.

Descontada essa margem de incerteza, o jornal pequeno tem todas as chances editoriais possíveis. Ao menos teoricamente, pode contestar certas idéias e linguagens dominantes. Pode ficar bem perto do leitor, ouvi-lo e lhe falar numa linguagem coloquial. Pode incluir matéria local, ou de assunto especializado, sem o drama de selecionar, cortar, excluir. Pode criar sua própria política editorial, considerar importante o que é importante para uma comunidade restrita (de artistas, de moradores de um bairro, de estudantes de uma universidade, de espíritas kardecistas ou de partidários do camping). Tem condições de opinar, sem que seus editoriais evidenciem um escritor fantasma de gostos medianeiros e de interesses onipresentes. Na diagramação, não só pode como deve inovar, porque a inteligência, a criatividade, é o recurso-chave para sua sobrevivência e seu desenvolvimento — até que se transforme num jornal grande, depois num jornal imenso, crie seu estilo e fique se repetindo por anos e anos. Mas poucos, certamente, chegarão lá.

8. No mundo dominado pela técnica, o vencedor é quem cria as técnicas

A formação em nível médio no campo das artes visuais fornece uma primeira defesa ao cidadão contra os valores agressivos que se tornam correntes na cultura de massa. É evidente que essa formação pode ser orientada totalitariamente, servir à perpetuação de mecanismos conservadores apoiados no passado colonial e dependente, capazes de criar poderosas resistências à incorporação à cultura brasileira de inovações estéticas universais.

Geralmente, quando se fala em agressividade, o que a palavra nos sugere é a violência em estado puro, como nos filmes americanos, ou a violência social, como nas denúncias refor-

mistas ou revolucionárias. No entanto, há o sensualismo agressivo da publicidade de lençóis ou lâminas de barbear, e, de maneira mais sutil, o sentimentalismo agressivo dos dramas de consumo ou o paternalismo vinculado à exploração de animais, crianças, velhos e gente pobre. O exemplo mais óbvio das conseqüências deformadoras do paternalismo é o romance **A Cabana do Pai Tomás**, que durante décadas serviu para ocultar o conteúdo racista do liberalismo nos Estados Unidos.

Ora, nesse sentido, a agressividade é um conceito quantitativo; chamamos de agressivo o enunciado, ou a forma, que se aproxima do limiar da tolerância social quer quanto à violência, ao erotismo, ao sentimentalismo ou ao paternalismo. Nesse limiar, a emoção causada por uma mensagem erótica passa a motivar uma atitude de autodefesa; a de uma imagem violenta aproxima-se do horror e da revolta; a de uma imagem sentimental ronda o ridículo; a de uma imagem paternalista avizinha-se da sensação de que estamos sendo fraudados.

Cada uma dessas qualidades em que a mensagem pode tornar-se agressiva goza de um status definido em nossa cultura. Mesmo um sociólogo bem próximo de nós, Edgar Morin, refere-se à violência e ao erotismo, deixando de lado o sentimentalismo e o paternalismo." No entanto, estes últimos colocam o dilema principal da educação contemporânea, do autoritarismo à pressão emocional. No prefácio ao livro de A. S. Neil **Liberdade sem Medo**, Erich Fromm fala dos dois tipos de educação: a do autoritarismo (manifesto ou anônimo) e da persuasão disfarçada.

"Para ser adaptável, o homem moderno é obrigado a nutrir a ilusão de que tudo é feito com seu consentimento, mesmo quando esse consentimento é obtido, sim, mas atrás de suas costas, para além de sua consciência.

Os mesmos artifícios são empregados na educação progressista. A criança é forçada a engolir a pílula, mas a essa pílula aplica-se uma cobertura de açúcar. Pais e professores têm confundido a autêntica educação despida de autoritarismo com educação por meio de persuasão e coação ocultas".**

Estruturalmente ligada ao passado acadêmico, a educação totalitária prefere a forma expressa, imperativa. Mas quem teve uma professora primária típica do meio rural brasileiro conhe-

ceu perfeitamente a híbrida educação-totalitária-por-persuasão-oculta: a boa senhora, sempre exagerando sua alegria e sua tristeza com nossos acertos e erros, nos punha no "bom caminho" de aceitar a tradição sem críticas, como se fosse algo tão incontestável e eterno quanto a tabuada.

Em outros termos, um conteúdo totalitário costuma ter o traje de manifesta autoridade das formas (gráficas, por exemplo) consagradas: mas é possível vê-lo em traje contemporâneo (tecnocrático, por exemplo), colocando-nos no dilema de ser a favor, participando da comunidade eleita dos sábios, ou de ser abjetamente contra. Não é surpreendente que o fascismo tenha iniciado sua caminhada com atitudes extremamente radicais de crítica e de inovação futurista.

De qualquer forma, mantidas as circunstâncias atuais, a educação totalitária no Brasil remeterá sempre à perpetuação de superestruturas sociais que se referem ao passado rural e colonial." Diante de um fato novo e poderosamente significativo, o educador totalitário cuidará de isolá-lo, endeusá-lo, reduzi-lo a uma gramática e, portanto, anular sua eficácia como gerador de atualizações e tomadas de consciência. A arquitetura brasileira da década de 1950 — ou de antes, mas tomaríamos Brasília como marco — transforma-se em algo sagrado, genial, a-histórico; seus princípios são gramaticalizados; seus criadores, consagrados e silenciados. Com isso, dificulta-se enormemente o progresso da arquitetura e omite-se o raciocínio social e estético que a gerou. O styling, superficial e não comprometedor, é o preferido; no caso da arquitetura, ele não se mostra tão reivindicatório em questões como paisagem ou conforto — apenasorna as cidades brasileiras com fachadas retangulares em xadrez, entradas e saguões entre o barroco e o rococó, o cosmopolita mediterrâneo, etc.

Esse educador totalitário, parte de um sistema de conservação de estruturas, conseguiu impedir o progresso sendo a favor dele, mas radicalmente a favor, de modo a transformá-lo em peça de museu. A partir daí será possível uma análise da própria "fase" morta, à semelhança do que se faz com os ciclos históricos e estilísticos do passado remoto. Outros países, mais espertos, estão tirando as conseqüências possíveis da ar-

quitetura brasileira da década de 50, enquanto o Brasil tende a ser, como de tradição, importador de know-how arquitetônico.

Tal contingência, a que estão submetidos todos os artistas e criadores, é lamentavelmente menos sentida em certas atividades independentes de formação escolar; à falta de uma sala de aula acadêmica, o profissional eventualmente se permite pensar com sua própria cabeça. Isto favorece certas aberturas de conteúdo nos jornais brasileiros, cujas equipes não tiveram uma estruturada, organizada, sólida e insensível formação tradicional de ensino. Sempre que o jornalista trabalha sobre tema cultural de implicações ideológicas menos temíveis, ele pode colocar-se com maior objetividade, transmitindo um tipo de mensagem que, por sua desvinculação de um critério acadêmico, se torna interessante e formativa mesmo para o especialista.

É muito importante que as escolas de comunicação, filhos caçulas do sistema educacional brasileiro, continuem sendo as crianças terríveis; que se estruturem, mantenham laboratórios, mas não se tornem templos do conhecimento onde a criatividade é tida por coisa do demônio. Não parece fácil conseguir isto; o aluno mesmo, acostumado ao aprendizado passivo e limitador, reclamará permanentemente uma gramática, onde o mais que lhe podemos fornecer honestamente é uma lingüística; pedirá certezas, e terá especulações. Ele, se quiser, que chegue a suas certezas profissionais, e tomara que sejam temporárias.

Todo esse raciocínio não exclui o ensino das técnicas, que são instrumentais da criatividade; mas as técnicas devem ser substantivadas, o que é verdade científica (se houver alguma, em nosso campo) isolado do que é teoria, portanto discutível. Um conhecimento panorâmico de tendências e escolas pode ser muito útil, até para mostrar que cada uma delas, como se diz em psicologia behaviorista, se apoiou em fortes razões e deve ser respeitada, ainda quando pensamos exatamente o oposto.

"A pesquisa e a busca de novas fórmulas de comunicação é imprescindível num processo didático dinâmico", escreve Marco Antônio Rodrigues Dias. "Os procedimentos industriais, quando dependentes de máquinas ou instalações, têm exata-

mente a vida dessas máquinas e instalações. Assim, é conveniente dar algo além da informação sobre o procedimento; classificar os tipos gráficos, mas informar que todo ano surgem mais quatro ou cinco no mundo; fornecer uma noção precisa dos sistemas de medidas, mas deixar bem claro que calcular um texto, lidar com ciceros e pontos com familiaridade nada tem que ver com a competência do projetista visual, até mesmo porque as calculadoras eletrônicas de bolso já estão disponíveis nas vitrinas das lojas.

Transformar essas noções técnicas em princípio e fim do ensino é fugir ao problema e escapar à responsabilidade universitária de "buscar novas fórmulas e novos métodos".⁴¹ O profissional mediocrizado pelo culto dessa eficiência automatizada será sempre obstáculo a idéias novas, de qualquer natureza; não criará know-how; sua resistência ao know-how importado poderá, mesmo ela, ser notável. Mas não é esta a peneira crítica que se pretende, quando se trata de incorporar valores estéticos; mais corretamente, teremos um tamponamento não-crítico.

Na área do ensino médio, a proposta é ainda mais radical. No ensino de 1º grau, não profissionalizante, o tecnicismo em arte simplesmente não tem razão de ser, salvo no mínimo instrumental para a expressividade. O ensino artístico destina-se, aí, tanto a projetos vinculados à formação cultural quanto ao treinamento lúdico dos sentidos e habilidades motoras. Temos experiência dessa questão num caso particular — o do Instituto Nacional de Educação de Surdos. Lá existe um ensino profissional, mas trata-se de uma antecipação que, com base no realismo sócio-econômico, pretende dar ao aluno, em geral defasado em relação a sua idade cronológica, meios de sobrevivência no mercado de trabalho.

O ensino de 2º grau, profissionalizante, reúne aspectos técnicos e ainda uma certa dosagem de crítica, necessária, no caso da arte, até mesmo para um artesanato conseqüente. A universidade retoma o problema da formação cultural, em seu próprio nível, e o fará pensando a realidade. Concebido assim, o sistema de ensino — e a proposta está bem distante do que na prática se observa, por motivos de toda ordem, sobretudo

econômico, mas também estruturais — fornecerá a pretendida defesa do cidadão, substituindo o paternalismo das censuras.

Investir em educação, portanto — o investimento proporcionalmente está caindo — não significa apenas montar nas escolas símiles das oficinas, das revistas, jornais e fábricas. Isto é importante, mas com atmosfera de criatividade que é muito mais custosa e que hoje estabelece a distância entre as nações prósperas — e criadoras — e as nações atrasadas — consumidoras do que as outras criam.

9. A necessidade de criar é a única verdade eterna que nos sobrou

Um legítimo ensino de arte criará condições tanto para a fruição artística quanto para a decodificação dos significados textuais e contextuais; abrirá, com efeito, um campo enorme ao enriquecimento da cultura brasileira, não como enfeite de alguns, mas como parte da vida de todo o povo.

A arte é um instrumento de comunicação inerente a qualquer atividade humana: quem arruma a sala está diagramando, quem escreve um nome faz, com o talhe de letra, um desenho abstrato em cujo estilo se projeta, quem arruma duas palavras faz uma escolha (fônica, semântica) em que o elemento arte-composicional se soma à intenção de referência. Educar-se em arte é, portanto, uma forma de autoconhecimento e um direito de todo cidadão.

Ao iniciar-se o ano de 1970, o Diretor Geral da Unesco dirigiu mensagem aos países membros situando a educação como parte de um processo amplo de construção da democracia e de alteração de estruturas:

“A educação deixou de ser o privilégio de uma minoria seleta e de estar limitada a uma idade; tende a coincidir ao mesmo tempo com a totalidade da comunidade e com a duração da existência do indivíduo. Assim sendo, deve manifestar-se como atividade permanente e onipresente. Não se deve concebê-la como a preparação para a vida, mas como uma dimensão da vida, caracterizada por uma aquisição contínua de conhecimentos e um incessante reexame de conceitos”.

Se "as verdades eternas, imutáveis e equilibradas parecem definitivamente afastadas do homem"¹¹, o mundo em que vivemos precisará cada vez mais da arte: a própria ênfase que as instituições sempre deram aos dogmas artísticos comprova a forte tendência que os criadores em arte jamais deixaram de mostrar para a recusa das verdades impostas e dos equilíbrios convencionados. A história da arte mostra que, a par das escolas oficiais, ou daquelas que obtiveram receptividade maior, por motivos ligados à estrutura social ou à propaganda (que o sistema manipula), sempre houve a legião heróica dos criadores autônomos, libertos da prisão do tempo e do estilo.

Um estudo da educação portuguesa nos últimos anos remete ao papel crucial que os programas e métodos de ensino desempenham na construção de diretrizes nacionais mais amplas. Um país submetido a um governo ultraconservador de meio século gerou, ao nível de suas estruturas educativas, contestações radicais, sobretudo nas unidades periféricas. No campo específico da arte, é notável a diferença entre a Escola de Arquitetura de Lisboa, esvaziada pelo oficialismo que pôs à margem os autênticos criadores, e a Escola de Arquitetura e Belas Artes do Porto, uma das mais modernas e pedagogicamente atualizadas unidades de ensino da Europa.

Entre as várias inovações feitas ali, uma das principais é a colocação da Sociologia, da Psicologia e da Estética como cadeiras que são pré-requisito ou co-requisito do primeiro contato com a criação artística. Procura-se uma consciência dos processos criativos, ao nível do indivíduo e da coletividade: estabelecem-se códigos que possibilitam ao professor de arte a crítica dos processos subjetivos e dos condicionamentos da criação.

Os programas do ensino médio adotados na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis também caracterizam-se pela sua abertura. O 1º ano de Educação e Comunicação Visual inclui experimentações gestuais (desenvolvimento sensorio-motor por meio de traçados gestuais à mão livre e ensaios rítmicos dos movimentos coordenados das duas mãos, vocabulário do ponto, vocabulário da reta e visualizações gráficas de motivações subjetivas); desenhos objetivos (incluindo-se observações radiográfi-

cas e microscópicas); transformações, movimentos e formação de superfícies; métodos de representação; cortes e dissecações, etc. A prática de iniciação profissional começa pelo contato direto com materiais primários ou naturais e secundários ou sintéticos; análise sumária da constituição dos materiais e verificação experimental de suas propriedades físicas e mecânicas; estudam-se depois as possibilidades de utilização, com alusões reais, técnicas, estéticas e econômicas. A filosofia da escola, afora a evidência dos programas, é de estimular a mobilização dos aparatos conceituais e críticos de cada aluno.

No Brasil, o ensino técnico-industrial de artes gráficas foi iniciado pelo Professor Milton Ribeiro, que com esse fim estudou em Paris na Escola Etienne, como bolsista do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial. Os trabalhos básicos sobre a matéria foram produzidos pelo mesmo mestre, cuja atividade se desdobrou pelas cadeiras específicas da Escola Superior de Desenho Industrial, Escola de Belas Artes, Museu de Arte Moderna, Pontifícia Universidade Católica e Universidade de Brasília. Presentemente, ele dirige os Serviços Gráficos do Itamarati, incumbidos da produção de todos os veículos gráficos que divulgam a imagem do Brasil no Exterior. Os cursos de artes gráficas ministrados na Universidade Federal Fluminense descendem da formação básica introduzida no país pelo Professor Milton Ribeiro.

O conhecimento decorrente dessa linhagem evolui, no entanto, presentemente, em face das inovações técnicas (que recolocaram os processos gráficos ao nível artístico) e da comoção trazida a todo o setor das atividades de reprodução de signos pela pesquisa básica em comunicação. As inovações daí decorrentes — e algumas, sobretudo metodológicas, são defendidas nesta tese — devem, por todos os motivos e também por um de justiça, corroborar as intenções pioneiras de quem praticamente fundou o ensino moderno da matéria no Brasil, livrando-a da sofisticação pseudo-artística e da oposta improvisação artesanal.

Do ponto de vista dos processos técnicos, a diagramação que se ensina na escola média profissionalizante brasileira é ainda adequada principalmente às unidades produtoras geradas

pela Revolução Industrial. Essas máquinas, em muitas gerações, levaram a idéia básica das matrizes de chumbo renováveis ao ponto máximo de eficiência; elas permitiram a difusão do livro, do jornal e da revista em uma escala sem precedentes na História.

Agora, as máquinas eletrônicas representam uma nova qualidade. Anunciam uma civilização pós-industrial, em que a oportunidade editorial se democratiza (apesar dos problemas de dependência tecnológica a que já nos referimos, sobretudo quanto a películas). Essa nova qualidade se desdobra em outros aspectos, com o "nylonprint":

"Além dos resultados conseguidos, o aspecto mais significativo e interessante deste fervor de pesquisas e de ensaios no setor das chapas enroláveis que está dando novo aspecto à tipografia é que, partindo da procura de uma forma capaz de prestações superiores àquelas da chapa de estereotípia metálica e em condições de fornecer também à tipografia as vantagens atuais e potenciais da fotocomposição, chegou-se a reexaminar com olho crítico a inteira tecnologia tipográfica; e não podia ser de outro modo se pensarmos que forma de máquina rotativa, rolos, revestimentos, papel e tinta, são todos elementos interativos no balanço-avaliação final do produto. A meu ver, o fato importante foi o de ter-se operado uma "verificação" sistemática e global do sistema; e de se ter podido adquirir elementos aptos a fornecer uma medida mais certa e documentada dos limites que competem à tecnologia tipográfica. Tudo isso alimentou a sensação de um *repechage*, pelo menos parcial, da tipografia, e a convicção de muitos técnicos de que o slogan — a cor *offset* de pior qualidade é preferível à melhor cor tipográfica — não seja hoje em dia tão atual e, em todo caso, deva ser revista em função das aquisições mais recentes; mas, principalmente, introduzindo as modernas técnicas de fotocomposição, fez com que ela fosse reconsiderada no plano operativo".

Será muito difícil sustentar a longo prazo o ensino de artes gráficas apenas em nível médio. O envolvimento da cibernética e da eletrônica indica o caminho do curso universitário, já seguido na Alemanha e em vários outros países europeus.

A Prefeitura de São Paulo, em convênio com o Governo Federal e o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, fundou em 1972 o Colégio Industrial de Artes Gráficas, voltado para essa tecnologia que se introduz; já na fundação, o pensamento era o de desdobrar seus cursos ao nível da engenharia operacional.

Caberá ao engenheiro operacional de artes gráficas a gestão do empreendimento gráfico futuro. Isto trará um novo aporte técnico aos jornais e revistas brasileiros que, com o dinamismo próprio do setor, começaram a atirar-se quase às cegas no rumo dos novos equipamentos. É evidente que a solução intermediária "composição por linotipo, prova, fotolito" tende a desaparecer; por outro lado, não é ficção científica supor que muitos dos trabalhos de simples cálculo ou confrontação irão ser atribuídos a computadores.

De todos os usos aventados para o computador, o mais próximo da utilidade prática é o que as máquinas analógicas-digitais podem desempenhar em apoio ao artista-diagramador: cálculo exato do tamanho dos textos, adequação dos desenhos à realidade métrica, fornecimento de proporções rigorosas. O diagramador do futuro provavelmente desempenhará seu trabalho sobre uma tela, e não sobre o papel; é isto que já se consegue experimentalmente.

Tão logo sejam resolvidos determinados problemas relativos à programação de máquinas cibernéticas para a leitura de textos, inevitavelmente o confronto da composição com o original e a adequação do produto às regras gramaticais básicas também será atribuído a uma máquina.

Um sistema complexo, iniciado pela fotocomposição, desdobrado pela diagramação computarizada, pela revisão eletrônica, pela montagem total ou parcialmente automática dos fotolitos exigirá o controle de um profissional cujo nível de especialização ficará além daquele que se está formando agora. Uma oficina deste tipo envolverá aspectos de administração, controle de custos e qualidade bem mais sofisticados.

Mas o problema mais sério é o de sensibilidade artística. O mercado exigirá — como está exigindo — tanto das revistas e jornais quanto das embalagens dos produtos e dos múltiplos aspectos visuais que nos envolvem, um grau de criatividade

contínuo e uma permanente adequação às mutáveis aspirações humanas. A facilidade técnica não elide o problema da criação, da mesma forma que o aperfeiçoamento dos gravadores e reprodutores de som não elimina, mas acentua, a necessidade das boas orquestras e partituras criativas.

A paixão da técnica é, assim, um engano, o grande engano conservador do nosso tempo. Na realidade, a técnica é neutra, importa quem a usa; é necessário formar usuários da técnica capazes de utilizá-la não para restaurar o passado e preservar as mentiras que ele nos legou. Se a tecnocracia sugere uma certa rigidez do modo de pensar, é essencial quebrar essa propensão cadavérica desde a escola média, ou desde a primeira mensagem visual que um bebê recebe.

10. Resumo e Conclusão

1. Hoje, interpretar o mundo é o dever de cada homem

Tal como acontece com as demais formas de know-how, as modernas técnicas visuais vêm sendo introduzidas no país mediante importação de estética e linguagem. Decorrem elas de fatos culturais pertinentes a culturas em outros estágios — hoje, as culturas de sociedades pós-industriais — e da apropriação, por essas entidades culturais, de realizações artísticas de outros povos, interpretadas e semantizadas no contexto do consumo, da padronização e da cultura de massa.

2. Na estrutura dependente, criador é aquele que busca entender

As técnicas industriais, como informação, são atiradas sobre o público brasileiro de forma inesperada e aberrante: cabe ao receptor superar a surpresa pela compreensão e, depois, interpretar as formas propostas — e isso só é possível mediante o relacionamento com a própria estrutura rural, ou industrial-urbana — de nosso estágio de desenvolvimento.

3. Onde a censura é a medida do possível e a contracultura o padrão da elegância

As mensagens cifradas da comunicação de massa somados dados de estética fragmentária e da desesperada busca de equilíbrio do homem ocidental, da Europa ou dos Estados Unidos. É natural que sua leitura, nos países do Terceiro Mundo, apresente resultados surpreendentes.

4. A prisão se faz com regras, limites arbitrários e classificações

Quando fortemente censurados e reprimidos, os hábitos contraculturais deixam de chegar à massa de receptores do Terceiro Mundo. Mas, por maiores que sejam as barreiras, a notícia dessas modas atinge uma elite social. Assim, hábitos contraculturais parecem formas de decomposição de parcelas da elite — e não da sociedade como um todo, já que esta se comporta com surpresa e alheamento.

5. Na criatividade natural de cada aluno está a solução dos grandes problemas

O problema que se coloca é, pois, o de somar dados estéticos à estrutura cultural preexistente; armar o homem brasileiro de um instrumental de decodificação que lhe permita incorporar a informação artística veiculada pela diagramação das revistas e dos jornais ditos "de qualidade", ou pelas formas visuais publicitárias.

6. A boa proposta inovadora será sempre um mergulho na realidade

Na realidade, o discurso gráfico inerente a qualquer diagramação funciona como valor significativo, reiterando e, por vezes, com entendimento paralelo ou contrastante ao próprio

sentido da mensagem. O ponto neutro, neste particular, é o definido pela tradição; a norma instituída, com o tempo, passa a ser sentida como a "única forma natural".

7. E não se esqueçam:

Chaplin trabalhou em tempo de cinema-indústria

É claro que, se desejamos formar um público para a democracia, é necessário munir esse público de "peneiras" críticas que permitam compreender a mensagem estética, enquanto valor significativo; relacioná-la com o meio cultural de origem e recompor essa relação incorporando os temas culturais do meio em que se faz a fruição da mensagem estética. Desse exercício interpretativo deverão as pessoas extrair experiências que orientam sua conduta profissional, moral e política.

**8. No mundo dominado pela técnica,
o vencedor é quem cria as técnicas**

A formação em nível médio no campo das artes visuais fornece uma primeira defesa ao cidadão contra os valores agressivos que se tornam correntes na cultura de massa. É evidente que essa formação pode ser orientada totalitariamente, servir à perpetuação de mecanismos conservadores apoiados no passado colonial e dependente, capazes de criar poderosas resistências à incorporação à cultura brasileira de inovações estéticas universais.

**9. A necessidade de criar é a
única verdade eterna que nos sobrou**

Um legítimo ensino de arte criará, pelo contrário, condições tanto para a fruição artística quanto para a decodificação dos significados textuais e contextuais; abrirá um campo enorme ao enriquecimento da cultura brasileira, não como enfeite de alguns, mas como parte da vida de todo o povo.

10. Conclusão

Só mediante a elevação dos meios críticos de que o homem brasileiro dispõe é que se poderá pretender uma revolução nos padrões estéticos tradicionais, que objetivam simplesmente a perpetuação de formas sociais em desacordo com a realidade vivida; e, neste processo, impedir que o bombardeio de informação estética não decodificável mine as possibilidades expressivas, alienando o homem brasileiro de sua real contextualização histórica — do que ele deve e precisa fazer para enfrentar e compreender um mundo de crescentes interdependências.

NOTAS

- 1 - "Para que se possa compreender a obra de arte de nosso tempo — e, também, a de épocas passadas — é necessário sempre considerar a natureza desta obra de arte dentro do contexto em que foi produzida e os princípios pelos quais foi estruturada". Esse é o entendimento de Alcídio M. de Souza (SOUZA, Alcídio Mafra de. *Artes Plásticas na Escola*. Bloch, Rio, 1968, p. 19).
- 2 - KATZ, Chaim Samuel; DORIA, Francisco Antônio; COSTA LIMA, Luiz. *Dicionário Crítico de Comunicação*.
- 3 - MUNIZ SODRÉ. *A Comunicação do Grotesco*. Vozes, Petrópolis, 1972, p. 72 e outras.
- 4 - "O representamen, por exemplo, divide-se por tricotomia em signo geral, ou **símbolo**, **índice** e **ícone**. O **ícone** é um representamen que preenche essa função em virtude de característica própria que possui, mesmo que o seu objeto não exista. Assim, a estátua de um centauro não constitui (é verdade) um representamen se não existir "esse tal de centauro". Se ainda assim representa um centauro, é em virtude de seu formato; e o formato continuará a tê-lo, exista ou não o centauro. **Índice** é representamen em virtude de uma característica que deve à existência de seu objeto, e que continuará tendo quer seja interpretado como representamen ou não. Por exemplo, um antiquado higrômetro é um **índice**. Pois foi projetado de forma a manifestar uma reação física conforme o ar estiver seco ou úmido; se o tempo estiver chuvoso, o boneco sai, mesmo que o uso do aparelho tenha caído em desuso e não se saiba que tipo de informação ele proporciona. **Símbolo** é um representamen que preenche sua função sem qualquer similaridade ou analogia com o seu objeto e é igualmente independente de qualquer ligação, **fatal**,

símbolo unicamente por ser interpretado como representamen. Por exemplo, uma palavra genérica, uma sentença, um livro.

Desses três gêneros de representamens, o ícone é qualitativamente degenerado, o índice o reativamente, enquanto o símbolo é o gênero relativamente genuíno". PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos Coligidos*. Abril, São Paulo, agosto, 1974, p. 33.

- 5 - "O Brasil é o paraíso do kitsch, muito mais do que das vanguardas cerebrinas refletidas via Europa ou Estados Unidos e que nada têm a ver com as nossas necessidades mais imediatas. Por mais bem sacada que seja a recriação em cima dos intelectualíssimos manifestos conceituais, há sempre um timbre de coisa aprendida na escola, de já vista. Com o kitsch não, porque a raiz desta manifestação tem aqui zonas de criação inteiramente virgens. A nossa arte primitiva tem muito de kitsch, o nosso Tropicalismo, a Caonália, foram produtos inteligentemente desentranhados da alma kitsch, subterrânea e poderosa. Kitsch é a arte do nosso povo, a escultura do barroco, o bibelô da casa humilde, reproduzindo um poeta, um santo ou um presidente. A alegoria interpretada pelo povo é kitsch, e nada mais puro nesta ótica do que as visões, de fantasia ou crítica social, dos carros alegóricos dos carnavais passados. Esta força latente está aí e começa a aparecer em estado puro ou transfigurada". Walmir Ayala, citado em o *Vasto Mundo do Mau Gosto* ("Jornal do Brasil", 27 de agosto de 1973, Caderno B, p. 5).

6 - Principalmente "Em Guarda".

7 - "Quais os novos princípios que dirigem este novo conceito de paginação? Bem, aqui estão os princípios:

1. Todas as matérias devem ter a forma de quadrados. Em outras palavras: devem ser eliminadas as formas em L e outras estranhas. Usando os princípios da boa proporção, mais matérias, impressas em espaços qua-

drados ou retangulares, chegamos ao ponto dos espelhos totais. Com que deverão eles parecer? Bem, existem formas muito diferentes. Eu gostaria de que, quaisquer que sejam as formas adotadas, elas sejam simples. Esta é a virtude deste tipo de paginação.

2. Pequenas matérias e matérias para preencher espaço devem ser evitadas nas páginas de frente. Elas têm má aparência e deixam a impressão de que estão apenas enchendo espaço.
3. Os fios que dividem as colunas não só devem ser eliminados como também ser usado um generoso espaço em branco entre as colunas.
4. Use tipos de manchete com faces (olhos) de médio para leve, ao invés de médio para negrito ou super-negrito. Existem muito poucas ocasiões para manchetes pesadas ou ultrapassadas.
5. Abandone a tradição de usar títulos na cabeça das matérias. Eles podem aparecer no cabeçalho, no lado ou no centro das matérias.
6. Tente dar uma forma livre à paginação, usando ocasionalmente uma coluna alinhada na esquerda e desalinhada na direita, ou vice-versa. A utilização em demasia deste processo torna-se desagradável. Mas em pequenas doses é muito atraente e bem adequado ao estilo contemporâneo.
7. Elimine lead tradicional e remodele-o, usando tipos mais destacados e em medidas mais amplas.
8. Espaceje mais as linhas de composição. Uma entrelinha ponto 2 é ótima — se você dispuser de mais espaço, use uma entrelinha maior.
9. Use os tipos com faces leves a finas, que eram proibidos outrora. À medida que a indústria jornalística penetra na impressão em **offset**, esta modalidade gráfica poderá ser adotada com maior intensidade.

10. Imprima os clichês do nome do jornal em tipos modernos, que reflitam o cenário contemporâneo. E abandone as linhas com datas e fios de separação debaixo dele.
11. Nas páginas internas, tente enquadrar as páginas que têm anúncios formando pirâmides, a fim de que o espaço restante seja um retângulo. A seguir, aplique a mesma técnica adotada nas páginas de frente.
12. Categorize as notícias com permanentes títulos no topo de cada página. Pode ser usada uma categoria geográfica, ou tópica (por assunto).
13. Elimine os frisos tanto quanto possível. No caso de ter de usá-los, escolha um bem fino sempre.
14. Use subtítulos para dividir matérias longas, preferivelmente com tipos em negritos, em itálicos alinhados na esquerda, apenas para uma mudança de ritmo. Na realidade, qualquer tipo que contraste com o tipo usado na matéria pode ser usado. Mas não use negritos nos parágrafos para obter contraste. Porque eles chamam muito a atenção sobre si mesmos.
15. Esforce-se para conseguir um efeito dramático usando fortes fotografias verticais e horizontais. Quanto mais uma fotografia se aproxima da forma quadrada, mais ela se torna fastidiosa. Mas não devemos usar mais de uma destas fotografias em cada página.
16. Coloque as fotos nos locais menos conspícuos de qualquer página, mas especialmente nas páginas internas. Não há razão para se colocar uma ilustração no topo de uma página, quando a evidência, obtida em pesquisas realizadas, demonstra que o leitor pode localizar uma foto em qualquer ponto da página, passando a examiná-la imediatamente. Então por que ocupar um local valioso para notícias com uma foto? Naturalmente, às vezes, uma foto é necessária para uma determinada matéria e deve ficar no topo.

17. Esforce-se para conseguir consistência nas páginas internas. Isto significa que há uma semelhança planejada no formato das páginas sem que, porém, umas sejam iguais às outras.
18. Elimine os títulos repetidos, datas e nomes dos jornais nos cabeçalhos das páginas internas. Tudo que é necessário é o número da página”.

O autor adverte, ao apresentar seus “princípios novos”: “Mesmo que você consiga utilizar todos estes princípios artísticos, ainda assim a página poderá apresentar-se mal planejada e desagradável” (SISSORS, Dr. Jack Z. *Jornais precisam de novo conceito total de paginação*, In: *Cadernos de Jornalismo de Comunicação*, *Jornal do Brasil*, Rio, fevereiro de 1969, número 19, p. 46).

- 8 – PEIRCE, Charles Sanders, *Escritos Coligidos*. Abril, São Paulo, 1974, p. 44.
- 9 – Como exemplo, a diagramação de publicações como *Bon-dinho*, *Rolling Stones*, etc.
- 10 – “O princípio da realidade, que apresenta, na sua essência mesma, uma concepção materialista da história, pôde, ele também, segundo Reich, se tornar o ponto de partida de desvios idealistas. Mas Reich certamente concordaria conosco quando dizemos: se alguns psicanalistas consideram que “devem educar seus pacientes no princípio de realidade” — o que significa com a aprovação da sociedade atual e a adaptação a esta — está aí uma questão de tomada de posição filosófica pessoal de sua parte, e esta tomada de posição não pode retirar nenhum argumento da teoria e da ciência psicanalíticas”. FENICHEL, Otto, in ESCOBAR, Carlos Henrique de (org.). *Psicanálise e Ciência da História*. Eldorado, Rio, 1974, p. 69.
- 11 – BARTHES, Roland. *Structure du fait divers*, in *Essais Critiques*. Payot, Paris, 1964.

- 12 - ... "mantém-se a fala de dissimulação da realidade para que a coesão social não seja afetada e a estrutura se mostre harmônica. Temos a repetição no lugar que a repete de uma ordem significante. Mesmo observadas as decalagens estruturais, não se pode deixar de notar que se instaura também a presença de uma relação funcional de dissimulação assentada no ocultamento, que, se de um lado, como já dissemos, mantém a coesão social, de outro (ideologia teórica), para ratificá-la estende seus tentáculos aos discursos que não corroborarem sua interpretação do mundo" (MENDONÇA, Antônio Sérgio L. *Por Uma Teoria do Simbólico*. Vozes, Petrópolis 1974, p. 32).
- 13 - PRADO, João Rodolfo do. *Discurso gráfico: constatações*. In: *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, Jornal do Brasil, Rio, nº 48, p. 26.
- 14 - SCHRAMM, Wilbur. *Comunicação de Massa e Desenvolvimento*. Bloch, Rio, 1970, p. 125.
- 15 - "As dimensões e sofisticação de uma oficina gráfica fizeram do jornal, no correr do tempo, um empreendimento industrial e comercial com características próprias. O jornal tem que ser financiado ao mesmo tempo por esse conjunto monumental de firmas e companhias que produzem para um mercado de consumo em plena expansão e pelo número de leitores que conquista. A publicidade adquirida é função do público e da qualidade do público. A publicação reflete na seleção de seus anúncios as características de uma clientela definida. Os produtos procuram os jornais em razão da quantidade e da qualidade dos seus leitores. Empresas industriais, os jornais não podem mais ser órgãos de um partido, de uma facção, de um interesse definido. E tanto quanto qualquer outra empresa moderna eles lutam com os mesmos problemas de atualização de equipamento, a qual gera opções a todo momento e impõe decisões que devem ser tomadas na base do planejamento tendo em vista um conjunto de fatores presentes e futuros. O jornal deixa assim de ser o

instrumento de partidos ou facções políticas. Ainda assim, sua matéria-prima, seu próprio destino econômico lhe determinam comportamentos políticos que traduzam o mais amplamente possível a mentalidade e as aspirações da comunidade a que se dirige (CASTELLO BRANCO, Carlos. *A Difícil Relação de Jornalismo e Política*. Cadernos de Jornalismo e Comunicação, Jornal do Brasil, Rio, nº 43).

- 16 - "Com a formação dos primeiros grandes centros urbanos de consumo (N. do A.: no Brasil), surgiu a publicidade, para forjar uma linguagem que conferisse status e legitimasse a classe média afluente. Muitos são os exemplos que podem ser observados, diariamente, mas a "tradução" operada nos textos publicitários — expressões e palavras — é das mais curiosas. Assim, sapato virou calçado, pasta de dentes virou dentifrício ou creme dental, graxa virou pomada e reclame virou anúncio: é o que se pode chamar de styling redacional, fenômeno típico do grande consumo e que confina com o kitsch. É neste processo de consumo segundo camadas sociais ou segundo faixas mais ou menos hierarquizadas por força da divisão de trabalho, que as coisas tendem a se transformar em signos e os signos em coisas" (PIGNATARI, Décio. *Informações. Linguagem. Comunicação*. Perspectiva, São Paulo, 1969, p. 84).
- 17 - SOUZA, Alcídio Mafra de. *Artes Plásticas na Escola*. Bloch, Rio, 1968, p. 47.
- 18 - WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Paris, Gallimard, 1961, p. 39.
- 19 - VIANNA RODRIGUES, Sílvia Helena. *Sejamos Claros*. In: Cadernos de Jornalismo e Comunicação, Jornal do Brasil, Rio, nº 48.
- 20 - "O homem comum é cada vez mais responsável pelo êxito das decisões de interesse fundamental para a comunidade (...). Diante desse homem comum — particularmente do leitor, espectador ou ouvinte — o produtor de informações jornalísticas tem responsabilidade equivalente à dos mili-

tares da informação estratégica, face ao fracasso ou êxito das operações determinadas pelo comando. Sua responsabilidade é até mais ampla. Refere-se a todas as decisões futuras de interesse fundamental para a comunidade, mesmo as que não envolvem a segurança do Estado" (LAGE, Nilson. Informação Militar e Jornalística — Uma Comparação. In: **Bloch Comunicação**, Bloch, Rio, nº 14, p. 14).

- 21 - CAVALCANTI, Carlos. **Como Entender a Pintura Moderna**. Civilização Brasileira, Rio, 1963, p. 32.
- 22 - ———. **Habilitações Profissionais no Ensino do 2º Grau**. Expressão e Cultura/MEC, Brasília, 1972, p. 13.
- 23 - HALLIDAY, M. A. K.; McINTOSH, A. STREVENSON, PETER. **The LINGUISTIC. SCIENCES AND LANGUAGE TEACHING**. Londres, Longmans, 1964.
- 24 - READ, Herbert. **A Arte de Agora Agora**. Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 9.
- 25 - FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Zahar, Rio, 1973, p. 233/234.
- 26 - CAVALCANTI, Carlos. **Como Entender a Pintura Moderna**. Civilização Brasileira, Rio, 1963, p. 135.
- 27 - OLIVEIRA LIMA, Lauro de. **Mutações em Educação Segundo McLuhan**. Vozes, Petrópolis, 1972, p. 37.
- 28 - VILLAS, Adélia Antonieta e outros. **Habilitações Profissionais na Área Artística**. Centro de Educação Técnica do Estado da Guanabara, Rio, 1973, p. 72.
- 29 - A propósito, ver BARTHES, Roland. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. In: **Análise Estrutural da Narrativa**, Vozes, Petrópolis, 1972, p. 19.
- 30 - "A predominância do branco em suas devidas proporções é o que caracteriza a boa constituição dos elementos integrantes da composição. A boa visualização é a tônica necessária para transmitir com objetividade a informação

contida no material didático projetado pelo diagramador, com a clareza necessária, proporcionando ao receptor a melhor captação. O branco determina, com sua lógica, a presença da forma no espaço. Atua como catalizador ao especificar esta forma; enumera-a; define-lhe a estrutura; condiciona a sua integração à área da composição" (CAMPOS DO NASCIMENTO, José Maria. O Branco nas Artes Gráficas. In: **Curso Para Formação de Diagramadores de Material Didático**, Senai, Rio, 1972).

- 31 - ESCOREL, Ana Luisa. **Brochura Brasileira: Objeto Sem Projeto**. José Olympio/MEC, Brasília, 1974, p. 24.
- 32 - "Segundo o professor Muniz Sodré, antes de o livro atingir, com Proust, a sua capacidade máxima como veículo de comunicação, Mallarmé já havia desconfiado dele e fazia acompanhar suas obras de normas de leitura. "Já havia uma metalinguagem com relação ao veículo". — Hoje, Michel Butor, como Mallarmé, tem procurado modificar as regras de elaboração do livro. Modificar o livro, como veículo, modificando a sua forma. São livros com caixa, filmes, que se abrem inteiramente" (entrevista ao "Correio da Manhã", de 18 de junho de 1971).
- 33 - FURTADO, Celso. **Análise do "Modelo" Brasileiro**. Civilização Brasileira, Rio, 1973, p. 7.
- 34 - "Destacamos o Dr. Fábio Luz, médico, professor e humanista libertário, como sendo o primeiro escritor brasileiro a introduzir temas sociais no romance. Objetando nossas informações, num comentário amigo ao nosso livro, o escritor argentino Campio Carpio (...) chama a nossa atenção para a novela de Curvelo de Mendonça (Manuel) **Regeneração**, editada em Paris pelos irmãos Garnier. Já a escritora Lúcia Miguel Pereira, no seu livro **Prosa de Ficção** (...), afirma categoricamente que, "na verdade, o único romance social do momento é **Canaã**, valendo tão-somente como provas da influência que este exerceu e da inquietação social que se ia fazendo sentir" (RODRIGUES,

Edgar. **Nacionalismo e Cultura Social**. Laemmert, Rio 1972).

- 35 - CASTELLO BRANCO, Carlos. **A Dificil Relação de Jornalismo e Política**, in *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*. *Jornal do Brasil*, Rio, nº 43, p. 8.
- 36 - BORGES, Múcio *Jornal da ABI*, Rio, dezembro de 1974, p. 3.
- 37 - "Hollywood já proclamou sua receita há muito tempo: a **girl and a gun**. Uma moça e um revólver. O erotismo, o amor, a felicidade, de um lado. De outro lado, a agressão, o homicídio, a aventura. Esses dois temas emaranhados, uns, portadores dos valores femininos, outros, dos valores viris, são, contudo, valores diferentes. Os temas aventureiros e homicidas não podem realizar-se na vida; eles tendem a se distribuir projetivamente. Os temas amorosos interferem nas experiências vividas; eles tendem a se distribuir identificativamente. Os temas "femininos" constituem a polaridade positiva da cultura de massa, os temas "viris", a polaridade negativa" (MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**. Forense, Rio, 1969, p. 117).
- 38 - NEIL, A. S. **Liberdade Sem Medo**. Ibrasa, São Paulo, 1963, p. XII.
- 39 - O conceito de estrutura rural-colonial é, em linhas gerais, o que Celso Furtado descreve em "A Estrutura Agrária do Subdesenvolvimento Brasileiro" (FURTADO, Celso. **Análise do "Modelo" Brasileiro**. Civilização Brasileira, Rio, 1973, p. 91/121).
- 40 - RODRIGUES DIAS, Marco Antônio. A hora dos cursos de comunicação. In: **Educação**, MEC, Brasília, outubro/dezembro de 1971, Ano I, nº 3, p. 28.
- 41 - Idem.
- 42 - **Mensaje del Director General de la Unesco**. *Noticiário nº 566*, de 1º de janeiro de 1970. *Ano Internacional da Educação*.

- 43 - KLINTOWITZ, Jacob. **Arte e Comunicação. Grupo de Planejamento Gráfico**, Rio, 1973, p. 13.
- 44 - VOLPE, Ugo. **As mais indicadas técnicas gráficas para a execução do jornal**. In: **1ª Semana Tecnológica de Artes Gráficas**. Colégio Industrial de Artes Gráficas, São Paulo, 1971, p. 216.

COBERTURA POLÍTICA

Carlos Castello Branco

Esta conferência foi proferida na III Semana de Estudos Jornalísticos, promovida pela Universidade de Minas Gerais e Jornal do Brasil e publicada nos Cadernos de Jornalismo e Comunicação do JB, nº 12, 1968.

Quase ao mesmo tempo em que apareceu para atender à necessidade de difusão da notícia, a imprensa transformou-se em instrumento de ação política. Desde que os Estados se liberalizaram, suprimindo a censura, ela foi freqüentemente apenas o panfleto, identificando-se com partidos e seitas. Isso aconteceu um pouco por toda a parte, no Ocidente, sem prejuízo do progresso da imprensa literária, científica e de informação financeira.

Jornais e revistas, no entanto, na medida em que se criava um mercado importante de consumo de notícias, foram-se organizando em empresas de certa estabilidade que encontraram o equilíbrio na fartura e objetividade da informação e na moderação e consistência das opiniões.

Tirante a imprensa meramente comercial, que se contenta em vender certo tipo de notícias, a maioria dos periódicos procura ainda seguir linha doutrinária que os aproxima de correntes políticas, sem compromisso com as posições imediatas dessas correntes. No Brasil de hoje, por exemplo, é relativamente fácil identificar à direita, ao centro ou à esquerda a posição de nossos jornais, sem que geralmente eles se sintam no dever de atender a interesses de facções.

A imprensa brasileira já atingiu o estágio industrial e se organiza em empresas cuja independência vai-se situando na razão direta de sua solidez financeira e da sua autonomia econômica. Sobrevivem ainda alguns panfletos políticos, que atendem a uma clientela radical, ou pequenos jornais de partido, sem significação maior no quadro geral.

No entanto, a imprensa engajada não é entre nós o fato tão longínquo que tenha de ser estudado nos manuais. Os grandes jornalistas políticos de um passado recente acabam apenas de morrer. A eles se vinculam ainda um jornalista como Carlos Lacerda, que sintomaticamente trocou o jornal pela cadeira de Deputado e o cargo de Governador. Ainda hoje, toda vez que há uma causa que afeta a opinião pública, os jornais se dividem ou se unem para posições militantes.

O fato, porém, é que a ampliação da clientela, a necessidade de tornar-se veículo idôneo de publicidade comercial que lhe financia substancialmente os custos, e a crescente independência da opinião pública das cidades impuseram aos jornais padrão de eficiência informativa e de tolerância. O pensamento da direção, que tende a ser elaborado como expressão dos interesses gerais da empresa, despessoaliza-se e procura exprimir-se na base de ajustamento às idéias visíveis da comunidade. O jornal veicula e exprime, e cada vez mais orienta apenas na medida em que veicula corretamente e exprime adequadamente.

O tipo do jornal moderno, montado na base de grande empresa, deu condições ao trabalho profissional do jornalista, refletindo-se sobre sua mentalidade e pondo-o a serviço de novas realidades. Os jornais dificilmente se interessam hoje por artigos de posição, a não ser em seções especializadas em que a própria posição polemiza no plano da idéia. O panfleto sobrevive quase que como curiosidade ou se afirma na emergência de grandes crises políticas ou sociais. A rotina é a informação e o comentário apenas elucidativo.

O jornalista profissional, o que trabalha para as empresas, é alguém que tem deveres específicos de informar, comentar e até opinar, desde que o faça desengajadamente, ou seja, sem estar a serviço de partido ou de facção.

Suspeitas

No entanto, a confusão ainda é grande e todas as pessoas engajadas numa luta qualquer, política, econômica, ideológica,

científica, literária, etc., estão sempre na expectativa de que o jornalista se descubra, quando não exigem dele definição. A última coisa em que um deputado, por exemplo, acredita é que o repórter se interessa apenas pelo fato e pela notícia. Na sua malícia profissional, ele sempre vê no repórter o agente de um outro deputado ou de uma outra corrente política, que não a sua.

Quando o político é militar, menos afeito à sinuosidade do jogo pessoal, suas suspeitas costumam ser mais graves, na medida em que delas podem resultar elementos para as fichas dos serviços de informação.

É difícil evitar o depoimento pessoal em palestras como esta, sobretudo quando não se tem a ciência indispensável para ficar nas construções gerais.

Decepção

Vou contar, portanto, duas desastradas experiências que tive recentemente, ambas com militares. Na primeira, um coronel convocou-me a uma conversa, que imaginei altamente informativa. Fui. Era no apartamento de um deputado. Logo percebi que ele não tinha notícias a me dar, mas pretendia convencer-me de que a imprensa é fator decisivo na guerra psicossocial contra o comunismo e que lhe parecia um crime jornalistas de influência não participarem da mobilização da opinião pública contra a subversão. A conversa não me interessou, pois fugia ao meu campo específico de operação. No dia seguinte, soube do resultado: o coronel considerava-me irremediavelmente perdido, um cético e um comerciante de notícias.

Outro coronel convidou-me à sua própria casa, a mim e a dois outros jornalistas. Recebeu-nos com finura, quase carinhosamente. Não tentou o aliciamento direto, mas procurou transmitir sua maneira de pensar sobre homens e coisas do País. Tratava-se de um radical, patriota sem dúvida, mas com idéias confusas. Sem quebrar o respeito devido a uma conversa informal, em ambiente de confiança, aludimos, no dia seguinte,

Evandro Carlos de Andrade e eu, ao que nos pareceu ser a posição do coronel, que se me afigurava expressão de um movimento romântico. O coronel reagiu com veemência. Em artigo publicado no Correio Brasiliense, sob pseudônimo, lamentou que colunistas políticos no Brasil fossem apenas antigos secretários de redação que não amadureceram convenientemente, pois os anos se passaram sem que violassem com leituras a sua ignorância.

O coronel certamente terá razão em diagnosticar a pobreza dos meus conhecimentos, sobretudo no que se refere às técnicas modernas de democracia direta. O que lhe escapou foi a própria natureza da minha profissão e do meu dever. Quando ele chamou três repórteres para conversar sobre idéias políticas, cometia erro essencial de pessoa. Não era conosco que ele queria conversar.

Um Caso

Já que estou no terreno da experiência pessoal, continuemos nele, quando nada por técnica de dissertação.

Ao começar a freqüentar a Câmara, em 1946, sentavam-se na bancada de imprensa diversos jornalistas políticos do velho estilo e uns poucos repórteres que começavam ali outro tipo de experiência. Prudente de Moraes, neto, Carlos Lacerda, Osório Borba, Rafael Correia de Oliveira, os Irmãos Mota Lima e, indecisos entre uma fonte e outra de inspiração, Odilo Costa, filho, e Pompeu de Souza. Naquele momento, porém, toda a imprensa carioca vinha de uma batalha contra a ditadura de Getúlio Vargas, batalha que se irradiava ainda nos ímpetos cívicos da UDN. Os jornais em que trabalhávamos eram quase todos udenistas, vinculados ainda à causa recente e desejosos de explorá-la para o que supunham ou diziam ser a luta pela regeneração da sociedade política do País. A atmosfera em que nos formamos como repórteres e comentaristas políticos perdurou longamente e só se desfez realmente depois da segunda deposição de Getúlio Vargas, com a diversificação de posições dos jornais e, de nossa parte, o melhor conhecimento dos homens e dos fatos políticos.

Cabe, a esta altura, frisar que não ignoramos que, em momentos especiais, ao dever profissional do jornalista, se somam outros deveres, de membro de uma comunidade oprimida, como no tempo da ditadura, ou ameaçada. A isenção, que deve ser a nossa atitude profissional, não exclui o jornalista do quadro social nem o aliena de realidades que ameaçam o próprio exercício da profissão. Na medida do seu esclarecimento e da sua independência, jornais e jornalistas devem estar atentos a conflitos que separem determinadas situações dominantes da opinião pública em seu conjunto e configurem problema que transcende partidos e facções para se transformar em problema nacional. A filosofia inerente ao jornalismo e a vocação natural do jornalista o conduzem ao exame dos fatos sob o ângulo que as circunstâncias identificam como sendo do interesse coletivo.

Isenção

Mas a isenção, como disse, parece-me ser a atitude profissional necessária do jornalista em geral e em especial do jornalista político. Pouco importa que ela seja inatingível, pois a cada instante agimos como um ser embebido de experiências pessoais e irremediavelmente condenado a uma visão pessoal do mundo e das pessoas. Mas é claro que podemos ter por norma a não participação e por defesa a recusa ao envolvimento. Isto é o que concretamente exige de nós a profissão e é a atitude de maior rendimento para o trabalho.

É claro que há naturezas para as quais tal coisa é extremamente difícil, mas por isso mesmo é que há pessoas mais bem dotadas do que outras para uma profissão.

Aquelas que têm mais possibilidades de se situar imparcialmente diante de situações polêmicas serão as mais bem dotadas para a profissão de jornalista. Isso é o contrário do que acontecia antigamente, quando o jornalista era tanto mais excitante e eficiente quanto maior capacidade de paixão pudesse demonstrar e exercer.

É possível que o jornalista político, profissionalizando-se e neutralizando-se, tenha perdido em brilho, mas ganhou certamente como eficiência, como serviço. Ao lado da minha mesa, nos idos de 1964, um dos melhores jornalistas da atual geração de cronistas políticos redigia com raiva e com lágrimas o relato do golpe de Estado daquele ano. Seu texto era impecável na objetividade e limpeza. Ele conseguiu distinguir e isolar seu dever jornalístico da emoção partidária.

Há algumas semanas, contei em São Paulo a estagiários de uma empresa local fatos para demonstrar o tipo de deformação a que estamos sujeitos no jornalismo político. Não se trata apenas de contaminação política, mas também do sentimento de importância que aflora freqüentemente à alma do repórter que convive com pessoas e fatos importantes. São sentimentos diferentes, mas ambos com igual resultado no exercício da profissão. Tanto faz para o jornalista sentir-se solidário com uma causa como considerar-se por contágio o centro dos acontecimentos. O repórter que freqüenta como tal a casa de um general e supõe ter sido o autor do golpe de Estado que se desfecha em seguida equivale ao que deforma por paixão partidária.

O que vou contar não é anedota. Passou-se realmente. Em fins de 1945, um colega de redação no O Jornal contou-me como tinha tramado com Virgílio de Melo Franco e o Brigadeiro Eduardo Gomes a deposição de Getúlio Vargas. Estarrecido com a revelação, procurei comentá-la com outro colega, que, na época, entrevistava o General Góis Monteiro. Ele riu, criticou o amigo comum. Depois, chamou-me ao café e não resistiu: "Você sabe — disse ele — esse golpe não teria saído sem mim e sem o Góis".

Outro veterano repórter político, ligado aos mineiros, considerava-se o autor e principal articulador da fórmula mineira na sucessão presidencial de 1950. Tratava-se de tentativa de acordo entre o PSD e a UDN, através do qual o PSD apresentava quatro nomes para que a UDN escolhesse dentre eles o candidato. A fórmula malogrou, mas foi sob inspiração dela que surgiu a candidatura de Cristiano Machado. Meu colega, já então no Diário Carioca, irritou-se com o resultado. Abertas

as urnas, com a avalanche de votos para Getúlio, encontrei-o a descer solene as escadarias do Palácio Monroe. Como o provocasse, ele respondeu: "Não quiseram me ouvir".

Outro repórter, meu amigo, satisfaz-se com a intimidade dos políticos e adota o lema gaúcho de que amigo está acima de tudo. Embora sem se comprometer, pois é homem honrado, ele não comete inconveniências. Costuma publicar pouco do que sabe, mas em compensação sabe tudo, o que lhe dá plena satisfação.

Esse tipo de vaidade dá ao jornalista evidentemente uma falsa noção do seu papel e é geralmente a porta através da qual muitos políticos violentam a consciência profissional do repórter. É o caminho das omissões e das informações interessadas.

Esses fatos são contados para frisar que isenção e humildade são qualidades irmãs e indispensáveis ao bom profissional.

São indispensáveis tanto ao repórter que se inicia e se incumbem do registro de fatos visíveis quanto ao comentarista que, num estágio mais adiantado da profissão, tem o dever de apresentar um quadro mais amplo, mais complexo e mais fiel do episódio político.

Definição

Aqui chegamos a um ponto importante para a definição de modos de tratar a informação política. O repórter que se obriga a contar o que viu e a transmitir o que ouviu, na notícia impessoal, subordina-se à linha de objetividade narrativa comum a todos os setores da reportagem. Ele não pode, ou pelo menos não deve interferir nos fatos, mas apenas transmiti-los dentro do melhor processo técnico, a partir do lead.

Seu trabalho é evidentemente importante, mas não é suficiente. O episódio político tem conotações próprias e o fato se insere num contexto que deve ser esclarecido. A notícia nua e crua não o revela em todas as suas nuances. Ele deve ser didaticamente desmontado. Essencialmente dinâmico, muda de

aspecto de hora em hora. É impreciso e sinuoso e muitas vezes ameaça ser e não é. Está em permanente elaboração. O que é lógico: a política é uma constante divergência e conciliação, um indeterminável processo dialético.

O comentarista, afastando-se aparentemente da objetividade narrativa, procura, na sua análise, e apesar da impressão em contrário que possa produzir, uma precisão maior. Cabe-lhe tentar a captação de todos os fatores, de todas as circunstâncias em que se desenrola e desdobra o acontecimento político. Muitas vezes, o que parecerá imprecisão no esforço de expor situações ricas de virtualidades.

O comentário político adquire assim, freqüentemente, a forma de um tecido sinuoso. O lead, que facilita a composição da notícia, é para nós um embaraço. Nossa matéria é rica e volúvel. O fato puro e simples como que nos ofusca e só nos recuperamos quando a luz dele esmaece e os contornos se tornam novamente fluidos.

Parece-me óbvio, em consequência, que o comentário político pressupõe um armazenamento de informações, uma intimidade com as fontes, um conhecimento do processo, uma capacidade de traduzir situações sem trair a confiança de informantes, enfim, uma experiência pessoal, que dificilmente se encontrará num jornalista não amadurecido na profissão. É claro que há sempre exceções: a dos excepcionalmente bem dotados para esse tipo de trabalho.

A transferência do Congresso para Brasília tem dificultado o recrutamento de novos repórteres políticos. Distantes dos celeiros que são as redações do Rio e de outras cidades de nível, as sucursais da grande imprensa lutam com dificuldades para identificar vocações no meio ainda pobre da imprensa de Brasília. Geralmente, essas vocações se definem no trabalho comum das redações, onde a diversificação de tendências se vai fazendo por seleção natural. Lá, temos de recorrer freqüentemente a soluções de emergência que raramente são satisfatórias.

O Congresso

Não há dúvida de que o Congresso é a grande escola do jornalismo político. Não só pelo trabalho específico do Poder Legislativo como pelo contacto, que só ali se produz, do repórter com os homens que vão ser ministros, governadores e até presidentes da República. Lá, aprendemos a conhecê-los, homens de todas as regiões, nos seus momentos de fraqueza e de força, numa convivência que nos dá a medida de cada um. Lá, nos iniciamos nos debates de todos os tipos de problemas políticos. É claro que hoje isso não é suficiente e muitas vezes temos de fazer curso de extensão nas conversas com coronéis em apartamentos amigos do Rio e de Brasília.

Os que começaram a trabalhar na Guanabara depois da transferência da Capital lutam com bastante dificuldade para identificar, conhecer e selecionar as fontes de informação. Há para eles zonas opacas, que se observam facilmente.

O capítulo das fontes, na cobertura política, merece destaque especial.

Quando o repórter chega à Câmara e ao Senado está à mercê das fontes oferecidas ou eventuais. Seu trabalho não se organiza. Ele recebe o que lhe dão, geralmente versões em que o informante aparece pessoalmente metido em roupa que não lhe convém ou em que se deforma o papel de adversários. Adversário, para o político, é todo o concorrente, ou seja, adversários são entre si todos os políticos. Essa fase é logo superada, pois o repórter cedo percebe o engodo e bate à porta dos líderes. A princípio, é difícil. Quando ele chega e há outros repórteres mais velhos na sala, um silêncio compacto o intimida. Há cochichos que ele não chega a perceber e insinuações que ficam no ar. O que lhe resta a fazer é ouvir o óbvio, receber cópias de notas oficiais, ditados de desmentidos (processo habitual de contra-informação ou da desinformação) e respostas evasivas ou retóricas. O repórter chega ao jornal com o bolso cheio de anotações e a cabeça vazia de informações. Pouco lhe foi dado para avaliar os fatos e penetrar na sua intimidade.

Há, assim, um aprendizado das pessoas que a agressividade não supre. É preciso saber quem tem importância e quem não tem, quem está capacitado a dar a informação e quem não está, qual o estilo de conversar de cada um, a manha, o momento de reserva, a chispa de indiscrição. É identificar a evolução dos acontecimentos, através da qual as fontes se deslocam. Quem hoje sabe, amanhã já não sabe, pois o fato mudou de órbita.

Intimidade

É questão de acuidade, mas também de convivência, pela qual uns se impõem à confiança e ao respeito dos outros. O repórter pode gozar da maior intimidade de um político sem que isso envolva compromisso com a posição do político. Pode e deve ouvir dele confidências, que são respeitadas na medida em que toda pessoa deve lealdade a outra, mas sem esquecer jamais que está armazenando subsídios e informações que lhe poderão ser jornalisticamente úteis a qualquer momento. O segredo político tem curta duração. O que lhe é dito em confidência, hoje, amanhã talvez já possa ser publicado, sem que se fraude a confiança de um amigo. É questão de experiência e critério, que se comprovam no exercício continuado e concomitante da profissão e da amizade.

Um político diz mais a um repórter da sua confiança em duas palavras do que dirá a outro em longa entrevista. Certo dia, entrei no gabinete de Martins Rodrigues, sentei-me ao seu lado e ficamos em silêncio. Depois de algum tempo levantei-me e disse-lhe: "Vou escrever sobre o seu silêncio". Acho que me sai razoavelmente bem. Seu silêncio naquela circunstância estava cheio de sentido.

Ainda com relação à fonte, cabe registrar que a informação política, por maior que seja a idoneidade do informante, é sempre interessante. Ela envolve uma tendência e traduz uma vontade. É normal que assim seja. Cabe, portanto, ao repórter, ter sempre em mente, como referência, a situação do informan-

te no acontecimento e o rumo do seu empenho. Só essa inclusão da informação particular no contexto do fato e dos interesses do informante é que permitirá conjugar dados aparentemente contraditórios para compor a notícia ou o comentário adequado ou realista.

Dentro disso, convém não esquecer que a notícia que vem ao repórter é, em princípio, inferior, como qualidade, à notícia que o repórter obtém por seu próprio esforço. A carga de tendenciosidade dessa notícia oferecida é normalmente muito maior.

Vaidade

De modo geral, e as exceções são pouquíssimas, o repórter deve ter em conta que a publicidade pessoal é objetivo normal do informante político. Somente quando o jornalista e o político chegam a determinado nível é que podem conversar com relativo esquecimento dessa reivindicação. Muitas vezes, o deputado ou o senador não quer que se vincule seu nome a determinada notícia, da qual foi a fonte, mas espera, como compensação, ver seu nome impresso quando isso lhe interessar. Há uma barganha, na qual o jornalista cumpre sua parte na medida do interesse que lhe oferece a fonte. Há exemplos de políticos cujas carreiras tiveram grande impulso nesse comércio, no qual como que se obrigam a trabalhar para o repórter em troca de sua publicidade pessoal. Trata-se de comércio não declarado, bastante cínico, mas muito corrente. A ele nunca vi repórter se furtar inteiramente.

Tive a propósito algumas surpresas. Na época em que se articulava a derrubada do Presidente João Goulart, um militar deputado foi-me preciosa fonte de informações. Por natural cautela, sempre lhe omitia o nome. Um dia ele reclamou: "Você nunca dá o meu nome. Que diabo, eu também sou político!"

Recentemente em Brasília, ardoroso deputado, que é também um dos melhores jornalistas políticos, participou de manifestações estudantis, sendo vítima de violência junto com

outros deputados. Seu nome estava na relação dos feridos, mas no noticiário omitia-se qualquer referência especial à agressão que sofrera. Um acidente de trabalho, mas o rapaz, com toda sua experiência, não hesitou em telefonar ao Carlos Lemos, no Jornal do Brasil, para reclamação formal contra colegas que lhe dão perfeita cobertura. Não podia perder aquela oportunidade.

Cobertura Política

Vamos tentar agora definir a área de cobertura política. Ela é bastante mais ampla do que geralmente se supõe. Para um jornal de ambições nacionais, como são todos os grandes jornais do Rio, que continua a ser o principal centro de irradiação do País e o único em que a imprensa tem situação nacional e não apenas local, ela alcança órgãos e problemas da direção nacional e das direções estaduais, bem como da direção local. Os fatos políticos são selecionados de uma vasta rede de informação que afluem dos diversos centros de decisão do País, o que dá desde logo uma primeira idéia da sua amplitude.

Por outro lado, a questão política não é apenas a questão oriunda da vida dos partidos em que se organiza, ou deve se organizar, a opinião pública nacional. Toda decisão de Governo é, em essência, uma decisão política e afeta politicamente a comunidade e especificamente os quadros políticos. Por outro lado, os tribunais superiores são freqüentemente convocados a proferir decisões de repercussão política. O Supremo Tribunal Federal, o Tribunal Federal de Recursos, o Tribunal Superior Eleitoral, o Superior Tribunal Militar, o Tribunal Superior do Trabalho, os tribunais regionais no âmbito local interferem, com seus acórdãos, no processo de Governo.

No Executivo, além da Presidência da República e dos Ministérios, há numerosos órgãos que produzem fatos, que originariamente por sua repercussão geram modificações políticas. São eles notadamente os que têm responsabilidade no comando econômico e financeiro.

Acrescente-se a isso a freqüente manifestação política de órgãos de classes patronais e operários, e de entidades cívicas e estudantis, bem como a intensa atividade das organizações políticas clandestinas, que não cessam de produzir fatos e situações.

Dessa maneira o número de repórteres que faz cobertura especificamente política ou eventualmente política é muito grande. São todos os que cobrem setores nos três ramos do poder público e outros.

Uma editoria política bem organizada tem de receber cópia de um vasto arsenal de notícias, para ajustá-las e compô-las num esquema de cobertura política, e não apenas o noticiário dos debates parlamentares e dos correspondentes especializados de Brasília e das capitais dos Estados.

Para se ter idéia da extensão da rede de informações políticas do Jornal do Brasil, basta dizer que praticamente toda a Sucursal de Brasília trabalha com esse objetivo. Somos três repórteres especializados em política, três na cobertura parlamentar, um no Palácio do Planalto, um nos Tribunais Superiores e cinco nos Ministérios que ali funcionam, ao todo treze, com o suporte logístico de dois secretários de redação, dois plantonistas, um gerente, uma secretária, duas telefonistas, dois teletipistas, três motoristas e dois serventes, um conjunto de vinte e oito profissionais. Nem tudo é notícia política, mas o grosso o é.

Política Interna

A referência na política brasileira é, quase sempre, a situação interna, ao contrário do que acontece nos grandes centros mundiais em que tudo encontra sua ênfase no quadro da situação internacional. Há, no entanto, uma correlação crescente entre o que se passa no mundo e o que ocorre no Brasil. Esse é um campo novo ainda não atingido sistematicamente pela cobertura política da imprensa brasileira.

O problema da área de cobertura está definido aqui em termos de rotina e de normalidade. Quando a situação é excepcional, quando se caracteriza estado de convulsão, transbordando a crise dos quadros de Governo para o conjunto de atividades nacionais, aí toda a cobertura se transforma automaticamente em cobertura política. Inclusive a reportagem policial, que costuma ter nessas horas seu instante de glória no cenário político.

**INVESTIGAÇÃO
SOBRE A VERDADE
NOS JORNAIS**

Nilson Lage

"Um jornal é tão bom quanto as verdades que ele diz". Este slogan provocativo da campanha institucional do Jornal do Brasil conduz a pelo menos duas ordens de interrogações: 1. O que é um bom jornal? e 2. Que gênero de verdade se encontrará em um jornal? Sabemos — e Carlos Castello Branco, colunista da segunda página do JB, já escreveu sobre isto — de algumas características peculiares do jornal-empresa (no estilo norte-americano), que é o que os grandes jornais brasileiros pretendem ser. Destas, a mais surpreendente é a pretensão de abarcar os diferentes segmentos de opinião aceitáveis na sociedade em proporção equivalente a sua representatividade presumível. Isto explica a coexistência de colunistas de diferentes orientações; na realidade, é um desdobramento da **ideologia da imparcialidade** que nutriu a reforma editorial experimentada pelo JB no final da década de 50 e que se mantém, ao menos como fama, ofuscando os leitores da classe média intelectualizada. Mas também significa a exclusão dos pensamentos ditos socialmente não-aceitáveis e o confinamento da crítica individual aos limites do que o jornal publica como de esquerda ou de direita. Estará aí talvez a idéia contida no juízo de valor sobre um bom jornal. Mas a relação entre tal qualificação e a verdade é mais problemática. A ela dedicamos esta investigação, que se compõe de um roteiro dedutivo fundado em proposições frequentes do pensamento acadêmico contemporâneo e, finalmente, de um rol de teses para debate.

INVESTIGAÇÃO SOBRE
A VERDADE NOS JORNAIS

Cada coisa ou enunciado que se diz ser verdade é antes coisa verdadeira ou enunciado verdadeiro. A primeira tese a considerar, quanto a esse aspecto, refere-se à lingüística: que verdade provém do atributo verdadeiro e o designa, como beleza de belo e liberdade de livre; não o contrário, como atômico de átomo ou caseiro de casa. A reificação do atributo, quando se diz a verdade, corresponde à transformação do adje-

tivo em substantivo, categoria cujo modelo é, com maior frequência, o de coisas ou ações perceptíveis no mundo, como **árvore, ângulo, vão ou beijo**.

A verdade é uma abstração que existe objetivamente como qualidade. Subjetivamente, existirá ainda como memória do instante fugaz de uma descoberta ou revelação. Nessa memória e nesse instante residem a experiência da verdade; da mesma forma está a liberdade na libertação e a beleza no deslumbramento do belo. São quadros mentais de grande intensidade, porém eventualmente enganosos; as chamadas "ideologias práticas" investigam (por exemplo, a mercadologia) ou criam condições para que surja (por exemplo, certa propaganda, códigos de conduta morais e religiosos) uma demanda de certezas, descompressões ou encantamentos para satisfazê-la mediante a oferta de bens materiais ou simbólicos, sucedâneos ou sublimações. Agora isto, interrogando-se uma cultura sobre o que é verdade, ela responderá com signos de abstração equivalente ou com exemplos de coisas verdadeiras.

A autonomia da palavra verdade é, pois, relativa; seu significado e valor variam de modo peculiar com a instância de uso. Esta e outras (como beleza e liberdade) são palavras, digamos, de **polissemia aberta**; ampliam-se, reduzem-se, ganham conotações e as perdem de acordo com o tempo histórico e o lugar cultural. Diferentemente de **largura** ou **grandeza**, alteram sua natureza com a natureza do que é dito verdadeiro, belo ou livre; em última análise, com a necessidade de estabelecer discriminações na teoria. Com a liberdade, acrescenta-se outra variável; a natureza do ser-livre dependerá tanto da natureza do que é livre quanto da forma do constrangimento anterior ou potencial.

Não surpreende, portanto, que se diga de um enunciado que é verdadeiro para dizer que **corresponde**, no código da língua, a um fato observado empiricamente (as condições dessa adequação admitem discussão técnica); de outro enunciado que é verdadeiro por estar **implicado** em uma ou mais verdades anteriormente estabelecidas; de um fenômeno que é verdadeiro por não resultar de fraude ou ilusão, mas ser **real**; de um sonho que é verdadeiro por não o termos conscientemente inventado, porém **vivido na experiência**; de um material que é

verdadeiro para nomeá-lo como **autêntico**, isto é, semelhante, por algum aspecto considerado, em substância, forma ou procedência, a um modelo ou descrição de modelo (tal conformidade também é um problema técnico); que se proponha a verdade de um fato como expressão de sua **probabilidade muito elevada** de ocorrência; que se proclame verdadeiro um sentimento **intenso**, porém pouco duradouro; que se suponha verdade algo que acontecerá **com certeza**, em face das regularidades do código ou do conhecimento que ele organiza. Assim, na ordem, é verdadeiro que Getúlio Vargas morreu; que duas quantidades iguais a uma terceira são iguais entre si; a aurora boreal; que eu sonhei com nuvens; o aço sueco de um punhal; uma folha de Araucária; um uísque escocês; que todo homem é mortal; o amor de um apaixonado; que quatro mais dois são seis; que uma corda de cânhamo com meio centímetro de diâmetro se romperá se a usarmos para erguer um peso de vinte toneladas.

Também é verdade que o conceito de verdadeiro atribuído às pérolas se modificou, adquirindo discriminação complexa, ao surgirem as pérolas cultivadas; a transformação decorreu de motivos comerciais perfeitamente claros para nós e, supomos, para o leitor eventual deste texto. Tomando-se o período acima, encontramos verdadeiro para expressar a correspondência entre um enunciado e fatos (se **transformou**) ou teorias sobre fatos (**decorreu de**); para falar da autenticidade (das pérolas); para evidenciar a subordinação de um conceito aparentemente **natural** (a autenticidade das pérolas) a uma necessidade ditada pelas contingências histórica, econômica e pela técnica (a competição comercial; os interesses de negociantes de pérolas prejudicados pela técnica japonesa de cultivo; a atribuição de maior valor ao que é raro; a possibilidade de deflagração de um processo biológico na ostra pela intervenção humana, etc). Quando espero que o leitor comungue da minha crença na evidência dessas explicações, não dou por verdadeiro que seja o caso de todo leitor; baseio-me na probabilidade de que o leitor tenha alguma informação geral a respeito e na presunção de que concorde. Verdadeira é, pois, minha suposição; ela é **real** tanto quanto pode ser um raciocínio ou sentimento, não como pode ser um muro ou uma pérola.

A Verdade Histórica é Prevalente

Ao admitirmos a verdade como atributo, iniciando daí a discussão, partimos da materialidade da coisa ou do enunciado para sua eventual condição de verdade. Nada impede, por ora, que tomemos as verdades das ciências em particular com seus próprios critérios de avaliação; e, fora da cientificidade desses critérios, uma verdade peculiar à História, que seria a verdade — ou adequação histórica — das teses nas Ciências Humanas. Tal distinção parece ser justamente necessária no presente momento da produção teórica, já que se torna imperativo extrair os conceitos de verdade das relações concretas com o mundo real, que é um mundo de fatos naturais e culturais.

Este imperativo conduzirá, no entanto, a reavaliações que não parecem tão óbvias. O mundo em que se movem os cientistas e em que se formam seus critérios de verdade é um mundo de violenta abstração. Queremos dizer com isso várias coisas. Primeiro, seguindo Foucault (e Nietzsche), que as ciências não se originam da descoberta de seus objetos e métodos, embora tais descobertas possam demarcar seu nascimento; foram inventadas. A partir de quê? De desejos. Mas o desejo ou nada é ou é a projeção de uma necessidade, em algum nível. As necessidades históricas continuam sendo a última instância.

O que quer que pensem de si mesmas, as ciências são produtoras de técnicas e servem a interesses. Assim algumas ciências sabidamente relacionam-se com a Revolução Industrial. Permitiram acelerar incrivelmente a acumulação tecnológica iniciada na Idade Média; transferir às máquinas o encargo motriz antes atribuído à força muscular dos trabalhadores e, sempre que possível, decompor o *savoir faire* deles (seu saber integral da produção) na impessoalidade do *know-how*. Os músculos eram de quem fazia; as máquinas de quem detinha o capital acumulado na fase mercantilista e, a partir daí, mais intensa e complexamente multiplicado. O *savoir faire*, algo possuído pelo trabalhador; o *know-how*, mercadoria que se vende como qualquer outra e que se pode fracionar e reproduzir em escolas profissionais, sem que qualquer dos aprendizes, por mais hábil, se habilite a dominar a integridade do processo produtivo.

Em tudo estas ciências serviram a um processo engendrado na História; é por isso que em dado momento, e não antes, avançaram-se sobre as fontes de energia conhecidas academicamente desde a Antiguidade e se descobriram novas fontes, de um velho brinquedo grego fez-se a caldeira e o ferro tornou-se a matéria plástica da civilização.

O parto das ciências é histórico. O esplendor de seu nascimento assinalado por uma frase, uma experiência ou um livro; o rigor de suas formas; a vitalidade com que denunciam o saber anterior acumulado em seu campo jamais deverão permitir que se esqueçam a paternidade e condição de invento. Os cientistas nunca se libertam da História; ela não só condiciona a ética do conforto máximo e da felicidade individual como transforma, por exemplo, em mercadoria carente os alimentos criados pelo geneticista que esperava com eles saciar a fome do mundo, da mesma forma que hoje distancia os povos no sentido oposto ao avanço das possibilidades de transporte e telecomunicações.

Os critérios de verdade gerados no interior de cada ciência têm, pois, validade particular. Estabelecidos no campo específico de sua formulação, obedecem, na aplicação ao mundo real, a outras verdades mutáveis e menos formalizadas — verdades que se evidenciam na luta pelo poder e, em última instância, nas relações da economia. A contradição entre a verdade privada de uma ciência e a verdade social é também um fato histórico, sujeito, portanto, à crítica histórica.

As próprias ciências naturais, originadas de interesses dominantes em dado tempo e lugar, representam um diálogo do homem histórico com uma natureza aparentemente não-histórica. É isto que permite a proposição da verdade como oposição radical ao erro. No entanto, a validade dessas verdades estabelecidas não é absoluta, porque a natureza também tem uma "história", embora lenta e impalpável, onde se confundem tempo e espaço. As proposições da Física de Newton não foram revogadas pelas teorias mais abrangentes — da relatividade, dos quanta — porém entendidas como caso particular em que certas variáveis se tornam constantes e certos fatores desprezíveis. Isto ocorre numa instância dada da "história" da natureza,

que os homens abriram à curiosidade científica em dado momento de sua história. As ciências da natureza, uma vez instituídas, parecem progredir pela ampliação ou aprofundamento do campo da verdade, em lugar de fazê-lo pela negação crítica das verdades anteriores, como ocorre com a Filosofia.

As ciências puras (penso, agora, na Matemática), sendo um projeto que se busca derivar do pensamento grego, não se evidenciam tão puras assim, a julgar pelas aplicações que têm tido nos últimos séculos. A aparência de "pureza", ou desinteresse, nutre-se da relativa demora e incerteza do elo que une pesquisa e aplicação; os dados da pesquisa pura guardam-se como um arsenal de armas possíveis, de que se tirará o necessário. Na prática, os cientistas puros recebem certa gratificação e prestígio, como se fossem ascetas filósofos — no sentido etimológico de amigos da ciência — num mundo corrompido pelo utilitarismo. Mas isto é ilusório: não importa o sítio em que estejam ou a idéia que façam de si mesmos, o produto do trabalho dos cientistas será apropriado — eventualmente de modo surpreendente ou contrário às intenções do produtor — por quem tiver condições e no momento em que surjam essas condições.

Um cientista de país periférico que tenha descoberto um princípio teórico, uma partícula ou propriedade de radiação, dará talvez a seu povo apenas a glória duvidosa de participar, sem dividendos reais, do desenvolvimento, pela potência hegemônica, da tecnologia de uma nova arma, um sistema de transporte de energia ou uma caixa-preta de qualquer outro tipo. Por detrás da verdade da descoberta, da ironia da participação, estará, vitoriosa, a verdade das relações históricas entre os países. Porque a História contém nesses limites a suposta universalidade e fraternidade de uma suposta Ciência voltada para o benefício de todos os homens; nas duas vezes em que usamos a palavra suposta, está implícito o critério de verdade enquanto justiça ou adequação — com base no qual denunciemos o erro dessa universalidade, dessa fraternidade e desse benefício genérico no presente estado de coisas do mundo.

Verdade, Poder, Conhecimento

O segundo aspecto de abstração do conhecimento científico refere-se à desconsideração sistemática de modos de ser relevantes da realidade; isto ocorre na estruturação do saber-sobre de cada ciência. A Psicologia fala do que há de psicológico nos homens; a Biologia, do que há de biológico neles; certa Sociologia e Antropologia, de sua existência gregária, de seus valores. Mas não se conhece nas cidades ou nos campos qualquer homem biológico, ou homem sociológico, ou homem psicológico. Do homem real nenhuma ciência fala e nada assegura que, por conhecer todos esses homens ideais das ciências, alguém termine conhecendo algum homem real.

As ciências ficam a meio caminho entre a unidade abstrata (que, na tradição grega e cristã, organizava todo o conhecimento) e a diversidade de práticas. Os físicos modernos podem encontrar raízes em Aristóteles, mas nada há na Física moderna que lembre a unidade do pensamento aristotélico. Por outro lado, o quadro atual das ciências é muito recente e se altera com rapidez; quanto a isso, basta considerar que, ainda no século XVIII, em sua *Introdução à Enciclopédia*, D'Alembert mal as distinguia das artes e dos saberes normativos, como a gramática e a retórica. Fatores tão assistemáticos quanto a substituição do ativo circulante das folhas de pagamento pelo capital imobilizado em máquinas; a necessidade de uma arma decisiva na guerra; a dificuldade de armazenar dados ou desenvolver o transplante de órgãos, atraíram interesse, recursos e deram autonomia a certos campos científicos.

Poderíamos dizer que há práxis e objetos materiais; há conhecimentos e métodos das ciências; novas práxis e objetos decorrentes desses conhecimentos e métodos. Poderíamos dizer também que, cada vez que uma ciência dá solução a um problema prático, cria novos problemas intrigantes para ela mesma ou para outras ciências. Mas nada disso é lamentável; o desequilíbrio só é um erro do ponto de vista ideológico. Cabe às ciências a participação, às vezes em primeiro plano, no processo histórico das acumulações. Mas é uma ilusão pretender que as ciências freiem a História, tanto quanto seria ilusório pretender

particularmente da mecânica celeste que sustasse o movimento dos astros para prolongar o pôr do sol. Por mais que o prestígio da mecânica tenha gerado metáforas mecanicistas, ou o prestígio da biologia motive metáforas biológicas, ou o prestígio da cibernética instaure metáforas que remetem ao computador, os problemas sociais e políticos não poderão ser reduzidos à mecânica, à biologia ou à cibernética porque é outro o seu gênero de verdade.

As ciências são fontes de poder na medida em que produzem conhecimentos praticáveis. A teoria dos reflexos é um poder apenas potencial; sua utilização na comunicação de massa, associada ao conhecimento do grau de repressão e motivação dos impulsos¹ num dado momento e cultura, será um poder imenso e real apenas para quem dominar os meios de comunicação de massa, conhecer suas linguagens e estiver em condições de operá-los. Isto significa a posse de recursos financeiros, técnicos e de hegemonia política de que não trata a teoria dos reflexos. A física do átomo não é um poder em si; mesmo as armas atômicas só representam um poder quando são utilizadas ou alguém ameaça utilizá-las, tendo condições para isso.

Essas intermediações entre o conhecimento e o poder nem sempre são evidentes para os especialistas. Se o campo de conhecimento é novo e se propõe um objeto muito extenso, é provável que o cientista crie uma realidade ilusória com base nos seus critérios particulares de verdade. Vimos que a mecânica, a biologia e a cibernética viveram esta espécie de sonho. Tais ciências hegemônicas servem muito bem ao poder político simultaneamente hegemônico. Assim, houve as tentativas genéticas de sustentar o etnocentrismo europeu; um estruturalismo chegou a pleitear o abandono dos significados, como incoerentes, enfocando as realizações humanas como formas de que se poderia armar uma gramática; a ecologia serve hoje como arma para justificar as imponderáveis vantagens de os países pobres continuarem pobres. Não é esta, certamente, a tarefa da genética, nem do estudo de estruturas, nem da ecologia. Não há ciências reacionárias, mas usos reacionários (historicamente) das ciências. O processo histórico tende à superação desses usos.

Parece-me claro, a esta altura, que a aldeia global de McLuhan é uma fantasia hegemônica desse mesmo tipo, na qual apenas uma fonte emissora e um código de imagens universais alimentam um sistema de domínio; fantasia de um especialista delirante; fantasia bem mais perigosa de quem aspira a um poder global. A medida da realidade não está aí nas possibilidades teóricas, que existem, mas nas condições econômicas, políticas e estratégicas.

A ficção científica não está muito longe dessas proposições megalômanas. Os bons e maus fantasmas assim criados — a alimentação abundante, prevista pelos cientistas da nutrição, ou a destruição das culturas prósperas pelas multidões de famintos prolíficos, estimada por alguns demógrafos; a asfixia da Terra pela poluição, como temem os ecologistas, ou o gratificante e absoluto ócio das cidades futuristas cujos planos aparecem, de vez em quando, nas revistas — tudo isso também pode servir ao poder porque oculta problemas imediatos, justifica atitudes de força, império ou monopólio, mantém a coesão de sistemas nacionais. Não quer dizer que não haja problemas alimentares, demográficos, de contaminação; ou possibilidade de mecanização de uma infinidade de tarefas. Apenas esses fantasmas têm uma relação parcial com a realidade; os problemas são vistos fora de sua moldura cultural, social, histórica. E vemos, ainda aí, a apropriação interessada de conhecimentos particulares a serviço de interesses globais; de umas verdades por outra verdade, do poder, que alimenta assim a ideologia.

Tensão Entre Novas Verdades e Formas Antigas

A atribuição de autonomia semântica a palavras como verdade tem longa tradição. Decorre da postura idealista que busca a essência da realidade na estrutura e na razão (ora dita inacessível ao conhecimento humano, ora postuladamente acessível aos homens) de todas as aparências do mundo. Para que a essência da verdade seja autônoma, à falta de referente material, é necessário que anteceda a existência de toda coisa material, verdadeira ou falsa; ou que uma inteligência prévia

faça as coisas serem conformes. Daí, os muitos usos da palavra verdade teriam que ser um só, em última análise, e o mesmo ocorreria com cada novo uso da palavra, ou com aplicações distintas dela em diferentes culturas. Os novos usos estariam predeterminados e os idiomas preconcebidos. A autonomia e essencialidade da verdade, levada à conseqüência extrema, demarcaria o destino dos homens como evidência de uma razão primeira.

De qualquer forma, temos aí uma discussão sobre modelos; não falamos do mundo das coisas, mas de um universo fundamentalmente humano e ainda indefinido, o do código lingüístico, e de seu grau de competência para organizar o conhecimento. No código lingüístico, composto de formas, conformidades e conformações, estão reunidas não só as possibilidades sintáticas e morfológicas como também significações referidas às ideologias e concepções do mundo; o que a cultura supõe de si mesma em termos políticos, jurídicos, filosóficos, religiosos e morais.

Este papel do código lingüístico como depositário de suposições ideológicas de verdade é provavelmente o responsável pela aplicação ampla de certas colocações da Fenomenologia na crítica literária, na Semiologia e no estudo dos meios de comunicação, bem como pelo intercâmbio de dados entre esses campos; de qualquer forma, tais apropriações são similares àquelas que uniram a gramática tradicional à Lógica aristotélica.

Admitir o papel dominante da linguagem, sua "relação fatal de alienação", sua função de "subjugar" é uma atitude de verdade particular. Quando, numa palestra no *College de France*, Roland Barthes disse isso, estava evidenciando um impasse. "A língua", declarou Barthes, "como **performance** de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista, porque o fascismo não significa impedir de dizer, mas obrigar a dizer". Considerando isoladamente esta frase, podemos investigar outros aspectos ambíguos do conceito de verdade. Um dos sentidos conjugados no enunciado é de que a língua consubstancia o legado da cultura e de seus controles; suponhamos que isto seja adequado à língua.

Retomamos assim a definição clássica do pensador judeu Isaac Israeli (século IX) que, considerando a verdade como "acordo íntimo entre a coisa e a inteligência" (*adaequatio rei et intellectus*), forneceu a Heidegger o material semântico para a oposição de duas variantes: *adaequatio intellectus ad rem* e *adaequatio rei ad intellectum*. Quando dissemos que a língua "consubstancia o legado da cultura e seus controles", teremos formulado uma proposição adequada à língua ou teremos conformado o objeto língua ao enunciado que formulamos?

Digamos o mesmo de outras afirmações críticas mais ou menos recentes: que a obra de arte perde a sua "aura" por força da reprodutibilidade técnica'; que a industrialização tende a determinar a máxima homogeneidade'; que o racionalismo, o moralismo, a prosperidade excluem os seus contrários, colocando-os por detrás dos muros dos hospícios, nas zonas fechadas do meretrício e da vida noturna, nos bairros miseráveis da periferia ou centro deteriorado das cidades'; que o acriticismo confina a atividade crítica no território dos *campi universitários*, de certos livros e revistas, nos limites fechados de certos jargões, na fase etária da juventude que precede o ingresso no mecanismo de produção, etc. Estaríamos falando da língua, da obra de arte, da industrialidade, do acriticismo; ou simplesmente determinamos que as coisas serão conforme o que dissemos, isto é, por exemplo, 'se chama contestatário ao confinado', se e somente se? Talvez a dúvida cresça pelo fato de estarmos formulando inadequadamente as perguntas. Ao falarmos da língua, da obra de arte, da industrialidade, do racionalismo, do moralismo, da prosperidade, do acriticismo, estamos falando realmente da sociedade.

De qualquer forma, por que essas verdades causam escândalo? E, se falsidades, ainda aí, por que o escândalo (a reação desencadeada pela palavra fascista, na frase de Barthes, é exemplar)? Eventualmente, porque as proposições deslocam a ideologia. Dizer, em todos esses casos, é entrar em tensão com o que foi dito antes, sacramentado nos códigos, na gramática, nas escritas e nos bons estilos.

A inclusão do novo dito no discurso social é um fato revolucionário, único incapaz de levar à consciência social o

que se diz. A ideologia incomoda falar da aura perdida da obra de arte, do confinamento do pensamento analógico, da crítica e do prazer sexual, porque tudo isso está em desacordo com os ideais formulados na História pela cultura. A medida do erro é esse idealismo. Incomoda, sobretudo, que o novo dito se torne, quase simultaneamente, um já dito; que uma nova aura ilumine a arte consumida (compare-se um filme antigo a um quadro antigo); que o excluído, ao derrubar os muros, se torne um combatente igual e justamente indignado. O prazer, a analogia e o conteúdo da crítica podem ser espantosos para uma cultura idealizada, axiomática. Mas, se deixarmos de considerar o indivíduo e sua perspectiva idealista para considerarmos a sociedade e seus processos reais, veremos que a dialética está contemplada.

O que é necessário é delimitar a competência do código (lingüístico, moral, jurídico, de valores) em que se diz que uma coisa ou enunciado é verdadeiro; sua capacidade de organizar o conhecimento do mundo, no qual as coisas ou enunciados serão ditos verdadeiros ou falsos — e fazê-lo a partir da materialidade das coisas e fatos do mundo.

Uma das mais conhecidas proposições a respeito figura na carta de F. Engels a Joseph Bloch, de 21 de setembro de 1890. Defendendo a tese marxista de que a produção e reprodução da vida real é, em última instância, determinante da História, considera o autor que seria vazio, abstrato e absurdo considerá-las (a produção e a reprodução) como único determinante. Para ele, existe uma interação de muitos fatores: a situação econômica, na base; as formas políticas, as formas jurídicas, as teorias (políticas, jurídicas, filosóficas), concepções e dogmas religiosos. O movimento econômico, diz ele, “abre caminho como uma necessidade, através da multidão infinita de acasos”. E conclui: “Se assim não fosse, a aplicação da teoria a qualquer período histórico seria, quanto a mim, mais simples do que a resolução de uma mera equação do primeiro grau”.

Podemos supor que haja presentemente novos dados capazes de organizar alguns acasos dessa “multidão de coisas e acontecimentos cujo vínculo íntimo entre si é tão longínquo ou difícil de demonstrar que podemos considerá-lo como inexis-

tente ou negligenciá-lo". Será a cultura algo que vive a História produzindo a consciência dos homens como um espelho, interessado e deformante, da realidade? Será a tradição a medida dessas deformações? Terá a cultura um papel na forma e portanto na resistência ou fragilidade das leis, dos usos, na gestão das condições políticas peculiares?

E por entre um emaranhado de conceitos que a realidade abre seu caminho para evidenciar-se à consciência dos homens que fazem a História. Algumas vezes ela derroga escritas vigentes; por outras, é dita nessas mesmas escritas, tensionadas ao limite de sua capacidade de expressão ou exploradas em suas contradições pelo exercício crítico. No processo dessa luta, colocam-se questões de poder; alguns fios do emaranhado cedem, outros resistem e a alguns a própria realidade se conforma, na perspectiva do homem que vive o processo. Uma história das idéias não é autônoma, porém dependente da história real da sociedade objetiva; está longe, porém, de ser um símile dela, a ponto de a inferirmos por inteiro da realidade subjacente.

Os romantismos foram distintos em cada Nação — pujantes, modestos, agressivos, disfarçados, compassivos. Ainda hoje, aqui a religião contém, ali contesta, para além se omite ou negocia. Na prática histórica, vemos projetos políticos terem consequência na periferia de sistemas de poder, onde a resistência é menor, e não no centro para que se voltam as atenções gerais. E, por toda parte, a luta teórica tem autonomia relativa.

A Verdade da Práxis e Seus Compromissos

Vimos que a verdade, de atributo que é, adquire rigor nas ciências, relatividade no meio social e uma instância derradeira na História. Devemos falar, agora, não de um saber sobre (como o das ciências), mas de um saber fazer. Em particular, do saber fazer dos jornalistas.

No quadro das relações entre conhecimento e verdade, temos aqui uma nova dimensão. Falaremos de uma verdade comprometida com uma prática, e confessadamente interessados

em averiguar o que essa prática pode render para o esclarecimento útil da relação entre os muitos outros conceitos de verdade.

Notícia e Aparências

Notícias são relatos de aparências codificados (a) pelo código semiológico (lingüístico), (b) pelas técnicas de nomeação, ordenação e seleção, (c) por um estilo. Obedecidas a estas três ordens de restrições ao elenco de possibilidades do enunciado, a verdade se apresenta como conformidade do texto com o acontecimento aparente. Tal conformidade, supostamente, qualifica o jornalista como correto, honesto; a inconformidade o qualificaria como incorreto, desonesto. A obediência ao código e à técnica medem sua competência e domínio da expressão.

Mas a técnica, seguindo modelos formais frutos da experiência, dissimula relações de poder à leitura corrente. As nomeações preferenciais, os critérios de seleção de fatos e sua ordenação (a idéia que se faz sobre o que interessa ao leitor) estão previamente produzidos dentro de um código cultural. O enunciado mediante fórmulas tem a máxima clareza, a redundância máxima, permite uma produção rápida do texto (da mensagem) mas admite desvio mínimo em relação aos valores prévios. Daí outro conceito de competência do jornalista: sua capacidade de refletir a realidade de maneira mais justa (ou verdadeira) vencendo todas essas limitações através de um domínio superior da técnica e das convenções da língua.

Por exemplo, como evidenciar que um suposto prisioneiro de guerra foi seviciado por seus captores, quando a nomeação previamente dada chama o prisioneiro de **terrorista** e os captores de **força de paz**? Como fazê-lo se o que supostamente mais interessa é a revelação feita pelo preso no interrogatório? Como conjugar essa informação brutal com o estilo "leve" de uma publicação destinada presumivelmente a leitores fúteis? Digamos agora que as evidências se multiplicam e que têm conseqüências graves — algo como aconteceu, por exemplo, na cobertura das guerras da Indochina e da Argélia, pelos franceses; da destruição de Hiroxima e da campanha do Vietname,

pelos americanos; dos problemas agrícolas soviéticos, no tempo de Khrushchev.

A competência ou habilidade consistirá, primeiro, em captar os indícios da verdade, o que envolve conflitos íntimos e com as fontes; em deixá-los transparecer em aparências esparsas, ou na omissão de dados esperados; de toda forma, o que assim é a princípio comunicado será perceptível apenas pelas pessoas mais atentas ou informadas. O mais difícil, o mais arriscado é que menos se percebe; mas a acumulação de palavras e vazios enigmáticos é freqüentemente o único meio que o jornalista tem de tocar a verdade que ele próprio mal conhece.

Porque há outras dificuldades: o jornalista não escapa às contingências de controle dispostas pela propaganda, às atitudes padronizadas de classe ou grupo; carrega ele próprio preconceitos e julgamentos. Muitas vezes não vê o que relata; baseia-se em testemunhos que expressam interesses; trabalha com rapidez sobre temas controversos, onde há pressões e contrapressões eficientes, e é levado a penetrar em informações técnicas de difícil transposição.

A Máscara dos Estereótipos

Nas notícias, o ente é apresentado como actante. Isto implica aproximá-lo de estereótipos já produzidos pela cultura; são estereótipos desse tipo, por exemplo, o homem-que-se-fez-por-si-mesmo, o administrador-dinâmico, o inimigo-público, a vítima-da-sociedade, o ladrão-romântico. Há estereótipos contraditórios: a mulher-de-negócios, a artista-boa-dona-de-casa, o poeta-dotado-de-senso-prático, o herói-modesto, o jovem-que-chegou-a-ser-qualquer-coisa, o velho-moço-de-espírito.

Tais modelos estão prontos; sua aceitação é garantida. Por isso, são bastantes alguns pontos em comum para que se funde um reconhecimento. É por esse meio que se instaura a generalidade do particular e as notícias tornam-se exemplos de algo sobre que há consenso ideológico. A variedade de coisas do mundo se organiza como uma espécie de regularidade — regularidade que as ciências sem dúvida formulam de maneira mais radical em suas taxinomias.

As figuras críticas, que não se enquadram por algum motivo nas rotulações, e os acontecimentos críticos que desafiam a ordem do mundo, merecem um tratamento particular; ora são apresentados como ridículos (homossexuais, feministas), ora como trágicos (os crimes da alta sociedade, as rebeliões de povos coloniais), ora como deploráveis (o suicídio). Pode ser que haja muitos homossexuais, feministas, os crimes sejam muitos no jet set ou ocorra uma onda de suicídios. Não importa: se estatisticamente são fatos ou seres prováveis, sua improbabilidade relaciona-se com o que é esperado. A redação dessas notícias e do delineamento dos personagens, a hipocrisia da edição fartamente escandalosa, envergonhadamente discreta ou quase lírica, servem para descaracterizar o que há de temível nas ocorrências e pessoas. É como se o jornal estivesse dizendo: isto é o absurdo porque é o não-permitido, o não-conveniente; existe, está aí, mas não devia existir.

No entanto, falar dos estereótipos e dos jornais é falar de um objeto falso; estaremos necessariamente falando da sociedade que produz os estereótipos, determina a linguagem dos jornais; na conversa corrente e nas ciências, há marcas igualmente poderosas dessas discriminações. Para evitar as acusações correntes de sensacionalismo ou subversão, ora se exageram ou amesquinham as notícias, ora se cuida de obter uma interpretação conveniente, o que no jornalismo à moda tradicional é conseguido através de um especialista ou técnico providencialmente entrevistado. A verdade particular desse especialista pode ser o instrumento adequado para instaurar uma perspectiva global errada do que aconteceu. Assim, o depoimento de um psicólogo poderá descaracterizar o real sentido de um crime político; um indigenista transformará em "inevitável", através da repetição exaustiva e universal de precedentes, o extermínio de mais uma tribo.

A Luta na Prática

A carpintaria dos jornais é, como se vê, muito rica de recursos, que encontram similares no jornalismo radiofônico e de televisão. No entanto, por que surgiram tais recursos? Por

que não se deixou simplesmente de noticiar a revolução bolchevique, ou o crack da Bolsa, em 1929? Por que se fala, embora dissimuladamente, da pobreza e do atraso, quando a ideologia é de riqueza e desenvolvimento? As condenações vigorosas (do golpe leninista), o enfoque trágico (do crack), a surpresa quase cínica diante da pobreza e do atraso (**há pessoas que vivem assim, como mostramos; que bom que não vivemos assim!**) — por detrás de tudo isso as informações passam.

Eventualmente, porque o jornalismo é como a política, uma arte do possível, e como a filosofia, o cenário de uma luta em que a materialidade do mundo termina por se impor. O compromisso com esse aspecto material, real, do fato compõe um aspecto renitente, espontâneo e positivo do modo de ser dos jornalistas. Ele se opõe ao elenco das verdades acabadas que a sociedade propõe e o jornalista dispõe; à ilusão de que os fatos se bastam e conhecê-los é dominar o processo; à tendência de substituir uma teoria dos conteúdos pelo formalismo das técnicas, na produção de modelos particularmente fechados de diagramação e texto; em suma, ao idealismo genérico da profissão.

Ainda Assim, Muitas Verdades Consistentes

Apesar disso tudo, e por causa disso tudo, as notícias são tidas em geral como verdadeiras. Governantes, cientistas, jornalistas e gente de todo tipo lêem, ouvem e vêem notícias. O que podem encontrar?

a) A primeira coisa que um jornal informa é sua ideologia. Num grande diário, será a ideologia de um segmento econômico bastante forte para suportar os custos (mediante publicidade, o que é comum, ou verbas diretas, na imprensa partidária, religiosa ou oficial). O grau desse óculo deformante e seu peso relativo têm importância.

b) O compromisso do jornalismo com as visões particulares de cada ciência é, de modo geral, tênue. O que ele traduz é um contato prático, corrente e social: ao mesmo tempo,

dados do que aconteceu e é noticiado e dados implícitos sobre o que predominantemente a sociedade (quem a domina) está pensando.

c) Daí os técnicos e os cientistas terem uma espontânea desconfiança dos jornalistas. "Torcem o que se diz", falam. E, de sua perspectiva, é certo. Algumas vezes, esses técnicos e cientistas procuram algum espaço nos jornais, rádios, televisões; se têm êxito como jornalistas, sofrem dos ex-colegas as mesmas críticas feitas aos demais jornalistas.

d) O aprofundamento da investigação jornalística é uma generalizada abertura ao senso comum, mas também um caminho único para a exploração do objeto.

e) No jornal está a verdade da censura e do liberalismo, da dominação e da independência. Há corrupção, medo e esperança nos jornais, mas eles não são feitos com tais substâncias; fazem-se com relatos imperfeitos de acontecimentos. Fazem-se também com opiniões, e os melhores articulistas não são, certamente, os imparciais.

f) O mundo fragmentário dos jornais apresenta a realidade (de uma guerra) em segmentos (combate a combate, vitória e rendição, avanço e recuo), mas não decomposta (a estratégia, a política). Mais do que falar sobre, falam de. A imparcialidade e a objetividade são máscaras eventuais que mal ocultam a presença humana, o engajamento e participação.

g) Dados os fatos, porém, pode-se inverter o sentido do texto jornalístico. Uma palavra, uma nota, podem evidenciar com clareza tudo o que se quer esconder. A pequena nota reveladora costuma gritar mais do que a manchete espalhafatosa e conformista. Por isso os jornais são temidos e os próprios editores jamais abrirão o calhamaço de páginas com tranquilidade absoluta.

h) Quanto mais a verdade (essencial) se oculta numa notícia (nas aparências), mais ela se revela. Isto é uma interpretação livre de um fragmento de Heráclito, filósofo eleata.

i) Os eruditos queixam-se da superficialidade dos jornais, lamentam o laconismo das notas de rádio e flashes de televisão;

esperam livros que talvez não leiam. Os educadores lamentam seu antididatismo, porque confundem cultura com transmissão pura e simples de procedimentos, conceitos. A indústria cultural é, no entanto, menos servil e bem mais problemática do que a escola formal e programada. Embora seu objetivo último seja preservar as relações sociais, ela pretende alcançá-lo conformando-se e dialogando com os fatos noticiados e com os fatos sociais que influem em sua estratégia.

j) O saber dos jornais é extremamente superficial, mas extenso. Eles se confessam perecíveis; não tratam de fins ou princípios. Os espíritos positivos se irritam com a coragem com que os jornais afirmam o impreciso. Mas um jornal sem erros não se poderia escrever; e só os ingênuos acreditam que não têm interesses capazes de levá-los a deturpar os fatos.

l) Os peritos apontam a propaganda oculta; mas é lendo que descobrem qual a propaganda. O sentido, tom e formas da propaganda, oculta ou ostensiva, são outras coisas que os jornais informam (e os noticiários de rádio e TV).

m) Há, portanto, dois gêneros de verdade consideráveis nas notícias. Uma verdade está no acordo íntimo entre o que está sendo narrado e o que de fato ocorreu. Outra, disposta no paradigma da escolha de palavras, da ordem e seleção dos acontecimentos — dos lapsos entre uma e outra informação e das sugestões que deixa ao consumidor sobre como preenchê-los — é a verdade como adequação histórica.

n) Os jornais, em suma, não têm saída: são veículos de ideologias práticas, mesquinhas. Mas têm saída: há neles indícios da realidade e rudimentos de filosofia prática, crítica militante, grandeza submetida porém insubmissa.

NOTAS

1. TCHACHOTINE, Serge. **Le viol des foules pour la propagande politique.** Paris, Gallimard, 1958.
2. Em janeiro de 1977.
3. Walter Benjamin.
4. Theodor W. Adorno.
5. Michel Foucault.

IV CONGRESSO DA ABEPEC

O IV Congresso da ABEPEC (Associação Brasileira do Ensino e da Pesquisa da Comunicação) foi realizado no Rio de Janeiro, de 23 a 28 de julho de 1978.

A Chapa Pela ABEPEC — Dinamização e Democratização foi eleita, por unanimidade, para executar uma Plataforma de Trabalho, fruto do consenso de todas as áreas presentes.

Transcreveremos, em seguida, o documento final aprovado pelo Plenário e a composição da nova diretoria, conselhos e comissões.

DOCUMENTO FINAL

“Realizado no Rio de Janeiro, no período de 23 a 28 de julho de 1978, o IV Congresso da Associação Brasileira do Ensino e da Pesquisa da Comunicação desenvolveu um programa cujos temas fazem parte deste documento.

Além de ter discutido os temas propostos, o Plenário aprovou nove moções, dentre as quais destaca-se o pedido a ser encaminhado ao Ministério da Educação e Cultura, no sentido de que seja adiada a implantação do novo currículo mínimo de Comunicação Social. Foi proposta a formação de uma comissão nacional, de professores, profissionais e estudantes, para rever o currículo e encaminhar sugestões de modificação ao CFE, já que as críticas ao currículo mínimo aprovado pelo Conselho foram generalizadas.

Com participação de 264 congressistas — professores, profissionais da Comunicação e estudantes — foram aprovados, no primeiro dia pela manhã, o regimento interno, o calendário e temário (anexo).

Ao final do Encontro, o Plenário aprovou algumas moções:

1. Formar uma comissão para estudar a nova Lei de Telecomunicações e se posicionar frente a ela.

2. A ABEPEC denuncia demissões arbitrárias que ainda continuam ocorrendo em nossas Universidades e se opõe à

demissão do Prof. Oswaldo Coimbra, do Dept.º de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, no contexto mais amplo de expurgo a que foi submetida a Universidade Brasileira, e que culminou, na nossa área, com o desligamento de professores como Jean-Claude Bernadet, Jair Borin, José Marques de Melo, Thomaz Farkas, Sinval Medina e outros, da Universidade de São Paulo, do Prof. Carlos Henrique de Escobar, das Universidades Federal do Rio de Janeiro e Federal Fluminense, do Prof. Milton Cabral Viana, da Universidade de Brasília, além de outros casos idênticos, de menor divulgação mas de fácil comprovação.

3. A ABEPEC repudia a incorporação aos regimentos disciplinares das Universidades da legislação repressiva, inspirada no Decreto-lei nº 477, que o Governo promete extinguir.

4. A ABEPEC repudia a medida arbitrária tomada pelo poder público, impedindo a participação da Jornalista Maria Adísia de Barros Sá em um Congresso Internacional, proibindo sua saída do País.

5. A Assembléia Geral do IV Congresso Nacional da ABEPEC critica a circunstância de terem sido colocadas em segundo plano, no temário do Congresso, as discussões das áreas de Cinema, Rádio e TV, Relações Públicas e Publicidade e Propaganda, tendo sido dada, conseqüentemente, prioridade ao Jornalismo. A mesma Assembléia solicitou, também, que em todas as atividades da ABEPEC sejam incluídas pessoas ligadas a essas áreas, em igual quantidade, para que os debates possam revestir-se de caráter mais abrangente dentro do campo da Comunicação Social.

6. Que a Diretoria da ABEPEC envie ao Ministério do Trabalho mensagem encarecendo que as Delegacias Regionais cumpram com suas obrigações, zelando pelo fiel cumprimento do Decreto-lei nº 972, bem como aos órgãos competentes para que o mesmo ocorra quanto ao exercício da profissão de Relações Públicas. Quanto à Publicidade e Propaganda, a ABEPEC requer a regulamentação da profissão.

7. A ABEPEC une sua voz a todos os setores democráticos, para a conquista da liberdade de manifestação, expressão, organização; anistia ampla, geral e irrestrita; pela volta de exilados

e banidos, dentre eles um grande número de cientistas e intelectuais, bem como de liberdades democráticas. Neste sentido denuncia, também, a exigência de atestados ideológicos expedidos pelos órgãos de segurança para a contratação de professores; a existência de Regimentos Internos nas Universidades que visam impedir e cercear a livre organização universitária; as aposentadorias e demissões sumárias de caráter eminentemente político; a prisão de Edval Nunes, o "Cajá", em Pernambuco, e prisões em Brasília, bem como a invasão e depreciação do jornal **Em Tempo**, de Curitiba e de Belo Horizonte.

8. A Plenária do IV Congresso da ABEPEC posiciona-se pelo adiamento da implantação do novo Currículo Mínimo de Comunicação Social, a fim de que possa ser efetuada uma discussão a nível nacional; por mais verbas para a educação; pela melhoria de nível de ensino do País; contra a educação tecnicizante e pela democratização da Universidade.

9. Considerando:

— que os concursos públicos para o magistério na área de Comunicação vêm sendo realizados nas universidades federais com total inobservância dos direitos assegurados às diferentes profissões em legislação específica;

— que tal fato possibilitou a nomeação, para professor-assistente na área de Técnica de Jornalismo do ciclo profissional, de professor não habilitado, na Universidade Federal Fluminense, em 1976.

Propõe:

— que a ABEPEC dirija-se ao MEC e ao Reitor da Universidade Federal Fluminense solicitando que os editais de concursos públicos atendam aos dispositivos que regulam o exercício das profissões relacionadas com a formação acadêmica;

— que seja particularmente lembrado o Artigo 2º Letra F do Decreto-lei nº 972, de 1969, que declara privativo dos jornalistas profissionais o ensino de Técnica de Jornalismo;

— que seja revisto o caso dos professores irregularmente nomeados por desobediência a esses dispositivos legais, como se constatou na Universidade Federal Fluminense, deslocando-se os beneficiados para outras áreas acadêmicas ou declarando-se nulos os concursos de que participaram.

— o não-cumprimento, por várias organizações de ensino que mantêm faculdades e escolas de comunicação, dos dispositivos legais e disposições estatutárias referentes à representação dos professores e alunos nos órgãos colegiados e departamentos;

— que tal comportamento fere a lei vigente e coloca a estrutura acadêmica das escolas em total dependência dos interesses das entidades mantenedoras, com prejuízo, quanto à representatividade nos processos decisórios, influenciando conseqüentemente na qualidade do ensino e na possibilidade de atividades de pesquisa, de um modo geral inexistente em tais instituições;

— que a representação de professores e estudantes é o mínimo já reconhecido pela lei para a estruturação democrática da área acadêmica das entidades de ensino superior;

— que a ABEPEC se dirija, por ofício, ao CFE e ao DAU solicitando-lhes:

a) que fiscalize o cumprimento em todas as escolas de nível superior do País, em particular nas da área de Comunicação, dos dispositivos legais e estatutários que regulam a representação de professores e alunos em órgãos colegiados de direção, conselhos departamentais e departamentos;

b) que faça as instituições de ensino oficiais e particulares cumprir o disposto no item a;

c) que seja também determinado a tais instituições que autorizem e possibilitem ao corpo discente a criação de diretórios acadêmicos, sem os quais o funcionamento de uma instituição de ensino superior permanece sensivelmente prejudicado no plano educacional e cívico”.

Todas essas moções já foram atendidas pela Diretoria que, nesse sentido, oficiou aos Ministros de Educação, das Comunicações e do Trabalho, ao Presidente do CFE, ao Diretor de

Assuntos Universitários do MEC e ao Reitor da Universidade Federal Fluminense.

NOVA DIRETORIA

Foram eleitos, pela Assembléia, Diretoria, Conselho Deliberativo e Conselho Fiscal, a seguir apresentados:

Diretoria

- Presidente — Roberto Átila Amaral Vieira (Rio)
Vice-Presidente — Itamar José de Oliveira (Minas Gerais)
1.º Secretário — Robson Achiamé Fernandes (Rio)
2.º Secretário — Wilson da Costa Bueno (São Paulo)
1.º Tesoureiro — Antonio Idaló Neto (Rio)
2.º Tesoureiro — Maria Nazareth Ferreira (São Paulo).

Conselho Deliberativo

- José Marques de Melo (São Paulo)
Sérgio Capareli (Rio Grande do Sul)
Luiz Gonzaga Motta (Brasília)
Aldy de Araújo (Maranhão)
Júlia Miranda Canoco (Ceará)
Elvira d'Amorim Cavalcanti (Paraíba)

Conselho Fiscal

- Ticiano Duarte (Rio Grande do Norte)
Esaú de Carvalho (Brasília)

Comissão de Graduação

José Milton Santos (Minas)
Bernardo Andrade Carvalho (Minas)
Gleide Maria Naves (Minas)

Comissão de Pós-Graduação

F. C. Torquato do Rego (São Paulo)
Sara Chucid Da Viá (São Paulo)
Jací Maraschin (São Paulo)

Comissão de Cursos e Seminários

Inês Litto (São Paulo)
Geraldo Bonadio (São Paulo)
Humberto Pitoli (São Paulo)

Comissão de Pesquisa

Antonio Maia Leite (Goiás)
José Salomão Amorim (Brasília)
Marco Antonio R. Dias (Brasília)

Comissão de Profissionalização

Blasio Hickman (Rio Grande do Sul)
João Borges de Souza (Rio Grande do Sul)
Maria Helena de Oliveira Teixeira (Rio Grande do Sul).

Este livro foi composto
e impresso nas oficinas
gráficas da
Editora Vozes Limitada
Rua Frei Luís, 100
Petrópolis, Estado do Rio
de Janeiro, Brasil.