

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**A ARTE-CIDADANIA NAS EDITORIAS DE CULTURA:
A EXPERIÊNCIA DA COMPANHIA ÉTNICA DE DANÇA
E TEATRO**

ITALO CONRADO MONTEIRO NOGUEIRA

RIO DE JANEIRO

2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**A ARTE-CIDADANIA NAS EDITORIAS DE CULTURA:
A EXPERIÊNCIA DA COMPANHIA ÉTNICA DE DANÇA
E TEATRO**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

ITALO CONRADO MONTEIRO NOGUEIRA

Orientadora: Profa. Dra. Ilana Strozenberg

RIO DE JANEIRO

2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **A arte-cidadania nas editorias de cultura: a experiência da Companhia Étnica de Dança e Teatro**, elaborada por Italo Conrado Monteiro Nogueira.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 11 / 07 / 2007

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Ilana Strozenberg
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa Priscila Kuperman
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Marta de Araújo Pinheiro
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

RIO DE JANEIRO

2007

FICHA CATALOGRÁFICA

NOGUEIRA, Italo Conrado Monteiro Nogueira.

A arte-cidadania nas editorias de cultura: a experiência da
Companhia Étnica de dança e Teatro. Rio de Janeiro, 2007.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Ilana Strozenberg

1. Jornalismo cultural 2. Cidadania 3. Companhia Étnica de
Dança e Teatro. I. Orientador: Ilana Strozenberg II. ECO/ UFRJ III.
Título.

NOGUEIRA, Italo Conrado Monteiro. **A arte-cidadania nas editorias de cultura: a experiência da Companhia Étnica de dança e Teatro.** Orientadora: Ilana Strozenberg. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

O trabalho é uma análise das matérias produzidas sobre a companhia Étnica de Dança, da favela do Andaraí, nas editorias de cultura dos jornais impresso do Rio de Janeiro. Antes, o trabalho problematiza como a cultura se torna notícia, quais são os efeitos à arte ao enquadrar-se nos critérios jornalísticos. Em seguida, análises acerca da presença da periferia como pólo de produção cultural nos jornais são apresentadas, como uma pequena retrospectiva do que será analisado. O conceito de arte-cidadania e análises sobre como a cultura tem sido utilizada como recurso para solucionar problemas sociais é discutido como base para a análise dos jornais. A partir desta reflexão, a monografia avalia o tipo de tratamento que é dado ao grupo, bem como à arte-cidadania nos jornais, e qual seu efeito na compreensão da obra produzida pela Companhia.

Sumário

1. Introdução
2. A cultura como notícia
 - 2.1. Produção da notícia
 - 2.2. Jornalismo cultural
 - 2.3. Periferia como pólo de produção cultural
 - 2.4. A arte-cidadania
3. Trajetória da Companhia Étnica de Dança e Teatro
 - 3.1. A criação da Cia. Étnica
 - 3.2. A Cia. Étnica nos jornais
4. Os efeitos da cobertura da arte-cidadania
 - 4.1. Fora do campo artístico
 - 4.1.1. Arte como “necessidade”
 - 4.1.2. Ambiente de produção
 - 4.1.3. Sem termos profissionais
 - 4.2. Presença de patrocinadores sociais
5. Conclusão
6. Bibliografia

Somos muito vagarosos para reconhecer
no aspecto particular de um novo escritor
o modelo que leva o nome de “grande talento”
em nosso museu de idéias gerais. Exatamente porque
esse aspecto é novo, não achamos de modo algum que
se pareça ao que chamamos de talento. Dizemos de
preferência originalidade, encanto, delicadeza, vigor;
e depois um dia percebemos que tudo aquilo junto
é justamente talento

(PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003. pg. 99)

I - Introdução

A década de 90 foi o período de surgimento de diversos movimentos da sociedade civil organizada para a melhora da vida dos mais pobres e dos que viviam sob algum estigma social. A criação de ONGs e movimentos sociais tiveram como um de seus objetivos o fim da má distribuição de renda e da pobreza no campo e na cidade, bem como o fim de preconceitos e estigmas que se perpetuaram por anos. Este modelo permanece até hoje, em que diversas fundações, associações ou outras entidades são criadas com estes objetivos.

Diversos projetos sociais em favelas do Rio de Janeiro que utilizam a cultura como meio de trabalho foram criados neste período e ainda surgem até hoje. Entre os objetivos, geralmente está justamente a capacitação de técnicos profissionais para a área do teatro ou o aumento da auto-estima da comunidade local. Neste segundo caso, a intenção é combater o estigma que cerca as favelas, marcadas como um ambiente violento. Os projetos tentam mostrar à comunidade e aos que não vivem nela que a produção cultural também existe naquele espaço. A estes projetos deu-se o nome de arte-cidadania, em que a arte está a serviço da reafirmação dos direitos de todo cidadão.

Os jornais oferecem periodicamente espaço a este tipo de projetos, vistos principalmente como uma forma de combater a violência e a pobreza que há nestes locais. A mídia, neste caso, age como uma forma de publicidade destes projetos, podendo ser usado como exemplo para outras iniciativas semelhantes. Ou seja, a cultura passa a ser um recurso no combate aos problemas sociais destes locais e é apresentado como uma ferramenta legítima e, em alguns casos, eficaz.

No entanto, alguns destes projetos ditos sociais passaram a formar grupos culturais que ganham espaço nos palcos tradicionais com espetáculos produzidos dentro da favela, com artistas formados nestes programas. Passam a se posicionar como produtores de bens simbólicos a ser interpretado e discutido, diferente de projetos sociais cujo objetivo não é posicionar-se artisticamente. No entanto, estes grupos culturais permanecem disputando, na maioria das vezes, verbas de financiadores cujo objetivo é apoiar programas sociais de geração de renda ou melhora da auto-estima de moradores de comunidades carentes. Como exemplo deste caso, pode-se enumerar diversas iniciativas, como o grupo teatral Nós do Morro, o grupo cultural Afro Reggae (que já é considerada uma “holding” cultural), e a Companhia Étnica de Dança e Teatro.

Ao ganhar espaço “no asfalto” como grupos culturais, estes projetos conseguem a atenção da mídia não mais apenas nas editorias de cidade ou economia, mas também nos suplementos culturais. Estes cadernos têm entre seus objetivos a discussão de idéias propostas nos produtos artísticos, apresentação de espetáculos para o leitor ou perfil de artistas.

O objetivo deste trabalho será detectar o foco dado pelos jornalistas das editorias de cultura quando estes grupos culturais são temas de matérias, e se estas companhias são vistas como produtores de bens simbólicos ou como projetos sociais que usam a cultura como recurso. A partir da análise, será discutido qual o possível efeito produzido pelas matérias.

A importância do trabalho consiste na avaliação de como os jornais têm produzido matérias sobre grupos artísticos de favelas do Rio. A troca de informações entre universidade, ONGs e meios de comunicações têm ajudado, pouco a pouco, no fim da estigmatização dos moradores como apenas vítimas ou autores da violência, sendo, portanto, uma das variáveis para se alcançar um dos objetivos iniciais destes projetos, como descrito acima.

O papel dos jornais se torna ainda mais importante se considerado que eles eram apontados como um dos mantenedores desta visão, principalmente em razão das matérias policiais e acerca das facções que comandam a venda de drogas em algumas destas comunidades. Para alguns, a mídia acabava por marcar todos os moradores de favelas como potenciais traficantes de drogas.

No entanto, o questionamento permanece no campo cultural. É necessário avaliar se os grupos culturais que surgem a partir de projetos sociais em favelas são representados na mídia como sujeitos históricos, atuantes nas discussões que querem participar; se permanecem apenas como produtos de um projeto social cujo o objetivo é formar profissionais e, entre outros objetivos, diminuir a violência na cidade; ou mesmo se desempenham um outro papel a ser verificado.

A arte, como produto de bem simbólico, é uma das formas encontradas pelo homem para posicionar-se na sociedade. Neste sentido, o trabalho pretende avaliar se os jornais refletem esta tomada de posição a partir dos espetáculos produzidos nestes grupos ou se as manifestações artísticas permanecem vistas apenas como um produto final de um projeto social que utiliza a cultura como ferramenta para combater outros problemas, ocultando a posição e a contribuição destes sujeitos na discussão de inúmeros temas. Em suma, se os grupos artísticos formados a partir de patrocínios

sociais de empresas cujo objetivo é investir no chamado “marketing social” são tratados de forma semelhante às companhias artísticas legitimadas como produtoras de bens simbólicos.

É evidente que se lhe for negada esta última posição, possivelmente acaba-se com um estigma dos moradores de favelas (o de ser marcado como vítima ou autor de violência), mas sem lhe dar o direito de participar do debate público acerca de um tema. Com a negação, passa-se a mensagem para o leitor desses veículos de comunicação de que ao posicionamento do grupo não é relevante ou que o grupo não se coloca como sujeito atuante.

Para avaliar esta cobertura jornalística, este trabalho analisará como as editorias de cultura de jornais impressos produziram os textos jornalísticos sobre a Companhia Étnica de Dança e Teatro, cuja sede está há dez anos no morro do Andaraí. O projeto oferece aulas para crianças de diversas idades e os jovens formados na companhia passam a fazer parte uma companhia profissional que se apresenta em diversos palcos do Rio. Os textos aqui descritos e estudados estavam no arquivo da companhia em junho de 2006. No material, constam textos entre os anos 2000 e 2005.

Para esta análise serão usados autores como Pierre Bourdieu, que define a arte como um campo à parte, regido por regras diferentes de outros campos intelectuais, como a economia ou a política. O livro “A cultura como recurso”, de George Yúdice, será de grande valia para a análise da cultura entendida como ferramenta de trabalho desses projetos sociais, indissociável de suas finalidades políticas e econômicas, num modelo oposto ao defendido pelo sociólogo francês. Ele também estuda os critérios utilizados por financiadores para investirem em determinados projetos, o posicionamento que grupos culturais adotam para obter recursos e qual o efeito disto. Para a análise das matérias jornalísticas, será de grande importância textos de Luiz Gonzaga Motta, entre outros autores.

No primeiro capítulo, será feita uma análise da “cultura como notícia”. Discutir-se-á num primeiro instante as bases do surgimento da notícia e como esta metodologia é utilizada especificamente no jornalismo cultural. Depois, serão apresentadas algumas reflexões sobre as especificidades desta editoria nos meios de comunicação.

Em seguida, serão exposta reflexões acerca de como a cultura popular foi representada anteriormente. Estas avaliações são importantes para checar se os aspectos da cobertura de comunidades carentes como pólo de produção cultural se mantiveram

ao longo do tempo. No último subitem do capítulo, será descrito o conceito de arte-cidadania e reflexões sobre o seu uso.

O capítulo seguinte descreverá a trajetória da Companhia Étnica de Dança e Teatro e os objetivos da diretora do grupo, Carmem Luz, em criar o projeto. Em seguida, as matérias entre 200 e 2005 serão descritas, sem análise de seu conteúdo.

No último capítulo, serão analisados os aspectos comuns detectados na descrição do capítulo anterior e quais seus possíveis efeitos, em relação à imagem da favela como um todo e, principalmente, ao tratamento da Companhia como produtora de um bem simbólico.

II – A cultura como notícia

A visão de “cultura” no jornalismo brasileiro, bem como o que abrangeria os suplementos culturais, mudou ao longo do tempo. Processo que permanece atualmente.

Antes muito mais ligado à literatura, onde os suplementos culturais, com críticas eruditas, indicavam as principais obras a serem lidas, o jornalismo cultural passou a receber novos elementos e diferentes abordagens ao longo dos anos. A modificação não partiu simplesmente da vontade dos jornalistas, mas principalmente em razão do crescimento da indústria cultural e do desenvolvimento dos meios de comunicação, bem como devido a mudanças no contexto sócio-cultural. Ou seja, a diversificação temática dos cadernos culturais acompanhou as transformações dos modos de produção e consumo da arte e cultura do país. Não se tratou apenas de uma mudança de foco dos profissionais da imprensa; embora este último dado também tenha contribuído. Sérgio Luiz Gadini apresenta de que forma até mesmo mudanças no panorama político influenciaram na noção de cultura.

Alguns anos depois, com o fim da Segunda Guerra, o Brasil enfrenta outro momento político que interfere, como seria de supor, também na esfera cultural. Nas palavras de José Ramos Tinhorão (1998, 307), com o advento das importações, “a massa atirou-se às compras que lhe conferiam a desejada modernidade pelo uso de óculos *ray-ban*, de calças *blue jeans*, pelo consumo de *whisky*, pela busca de diversão em locais sombrios e fechados (*boites*) e, que divulgavam os ritmos da moda feitos para dançar, como o *fox-blue*, o bolero, o *be-bop*, calipso e, afinal, a partir da década dos 50, do ainda mais movimentado *rock’n roll*. (...) Situação essa que, inevitavelmente, refletia e, pois, (con)formava a própria realidade do setor cultural. (GADINI: 2003, 15-16).

O próprio nascimento dos suplementos culturais na década de 50 mostra, conforme aponta Gadini, como princípios econômicos nortearam a mudança. “O surgimento da maioria dos cadernos culturais – a partir dos anos 50 – está diretamente associado ao fortalecimento das bases da indústria cultural, envolvendo assim o aumento da faixa de público consumidor e o conseqüente aumento do poder aquisitivo em geral” (GADINI: 2003, 81).

Em seu início, no século XIX, o setor da imprensa escrita que seria o correspondente ao jornalismo cultural atual abordava quase exclusivamente literatura. Oferecia inclusive espaço de divulgação para autores que não encontravam público para seus livros. Pouco a pouco, os cadernos culturais passaram a abordar as artes plásticas

(principalmente após a Semana de Arte Moderna de 1922) e outras modalidades artísticas, como o cinema. O cinema, conforme avançava e se tornava uma das “sete artes” – sendo uma das mais populares -, também passou a ganhar espaço nos periódicos.

Apesar de não ter como objetivo fazer um histórico do que foi o jornalismo cultural no país, é importante citar esta mudança na noção de cultura nos jornais para que se entenda que o campo do objeto analisado no presente trabalho passa constantemente por alterações e, conseqüentemente, conflitos de idéias e interpretações do que é “cultura” para os meios de comunicação. Também para que se tenha em mente que o período atual e o tema aqui analisado pode ser uma dessas etapas conflituosas sobre em que consiste a matéria-prima desta editoria. E, por fim, para que se reconheça que essas mudanças editoriais são reflexos, muitas vezes, da alteração no processo do “fazer cultural”, de novos elementos que passam a influenciar na produção artística, ou mesmo de novas fontes culturais.

O capítulo analisa, em seu primeiro item, a construção da notícia e seu significado na (re)constituição do real. Em seguida, é analisado como este mesmo processo dos meios de comunicação impressos opera no conteúdo dos suplementos culturais. Por último, é feita a análise de como os jornais constroem a representação da “cultura popular”, uma das primeiras formas de divulgação da periferia como pólo de criação artística-cultural. As análises servem como parâmetro para o que é exposto no terceiro capítulo do trabalho: as matérias atuais sobre a Companhia Étnica de Dança e Teatro.

2.1 - Produção da notícia

Embora tenha características peculiares, o jornalismo cultural segue em grande parte os critérios jornalísticos clássicos. Mesmo sendo um espaço em que a opinião pessoal tem mais evidência, as regras de produção do periódico não são abandonadas: a estrutura do texto em que o lide é o resumo de todo o texto a ser lido e tem como função trazer as informações mais importantes da notícia; a busca pela objetividade, abrandada nos suplementos culturais, em que há mais espaço à crítica; e, como conseqüência dos dois itens anteriores, a hierarquização das informações dentro do próprio texto, que define o que deve ser dito antes e com mais detalhes. Desta forma, estão passíveis de análises, sob o prisma jornalístico, tanto a elaboração das pautas como a angulação que

se dá nas matérias, além das palavras usadas. Além disso, o papel social dos suplementos culturais pode ser considerado análogo ao que é atribuído ao jornal como um todo. Papel este que será discutido a seguir.

Para Maurice Mouillaud, “por causa da incessante permuta da informação”, o jornal tem a “necessidade de estruturas estáveis que sirvam para pôr um pouco de ordem no caos do mundo (‘barulho e furor’ de Shakespeare) e permitam ao leitor reconhecer o mesmo jornal, de um número a outro” (PORTO: 2003, 23). Ou seja, o meio de comunicação impresso teria como função organizar os assuntos do dia da forma que o leitor encontre o que quer onde sempre esteve; desde o aspecto objetivo, como a divisão em editorias, quanto ao mais subjetivo, como reafirmação dos valores sociais.

Editores e jornalistas são os principais “organizadores” da realidade apresentada no jornal, a partir de critérios de seleção de assuntos, da forma como apurá-los e o que destacar na matéria, utilizando as técnicas do texto jornalístico. Assim Motta descreve a “seleção do real” construída por pauteiros, editores e repórteres.

De fato a seleção do real que vai sair no jornal do dia seguinte ou no telejornal da noite começa desde a elaboração da pauta, passando pela escolha das fontes, pelos cortes que os repórteres fazem da realidade, pelas prioridades atribuídas, pelos ângulos de cada matéria, pela forma como o real é submetido ao texto, pelos cortes, enquadramento e ênfases subseqüentes dos diagramadores e dos editores, num processo complexo e sujeito, em todo o seu percurso, a pressões e a condicionamentos políticos, ideológicos e econômicos. (MOTTA: 2002, 125-126)

Em seu papel como “organizador” do real, há ainda o recurso ao passado, descrito assim por Cremilda Medina, ao comentar artigo de Robert Park: “o repórter procura tão somente registrar cada acontecimento isolado, à proporção que ocorre e só se interessa pelo passado e pelo futuro na medida em que estes projetam luz sobre o real e o presente” (MEDINA: 1988, 69). Os elementos do passado que ajudam a elucidar o presente também fazem parte da “seleção do real” descrita anteriormente.

Segundo Luiz Gonzaga Motta, “toda decisão de comunicar alguma coisa é, ao mesmo tempo, uma decisão de não comunicar outras” (MOTTA: 2002, 127). Ou seja, a decisão por uma notícia e a sua angulação não apenas privilegia um aspecto do real, mas também implica em um julgamento a respeito de que outros aspectos são menos importantes do que aquele que é central no texto. Acerca da seleção e da angulação, Motta completa:

Muito além das ruidosas censuras que operam mais no nível das questões de violência e sexo, corre a autocensura dos jornalistas, paralela à tentativa de ajustar os eventos a visões de mundo particulares cujas premissas básicas incorporam da sociedade existente. O dogma da objetividade torna-se uma questão de interpretação e análise desapaixonada à luz dos paradigmas aceitos sobre “como as coisas acontecem” e “o que o universo social parece ser”. Se o paradigma é em si mesmo falso, poucas vezes se questiona (MOTTA: 2002, 131).

Mouillaud, seguindo a mesma linha, acrescenta: “A informação é o que é possível e o que é legítimo mostrar, mas também o que devemos saber, o que está marcado para ser percebido” (PORTO: 2003, 38). As duas asserções, principalmente a segunda, retomam a “vontade de verdade” a que Foucault se refere ao falar sobre a rigidez de conteúdo das disciplinas acadêmicas e que, em certo sentido, pode ser “transportada” para a realidade jornalística. “Em resumo, uma proposição deve preencher exigências complexas e pesadas para poder pertencer ao conjunto de uma disciplina; antes de poder ser declarada verdadeira ou falsa, deve encontrar-se como diria M. Canguilhem, ‘no verdadeiro’” (FOUCAULT: 2002, 33-34).

Pode-se acrescentar a este aspecto a visão de Robert Darnton sobre a máxima “toda notícia que couber, a gente publica”: além do significado objetivo, relacionado ao espaço físico do papel, o historiador aponta que “as matérias jornalísticas precisam caber em concepções culturais prévias relacionadas com a notícia” (DARNTON: 1990, 96).

No entanto, é evidente que o jornalismo – e aqui inclui-se o cultural, campo do objeto estudado – não se limita a manter o chamado *status quo*, ou mesmo a não questionar as relações estabelecidas por paradigmas sociais. São muitos os textos que questionam cânones artísticos, ou mesmo a simbiose que se vê hoje, em alguns casos, entre projeto social e cultura – escopo da presente monografia. Todavia, é mister lembrar a frase final da citação anterior de Motta. “Se o paradigma é em si mesmo falso, poucas vezes se questiona” (MOTTA: 2002, 131). Pode-se acrescentar que, segundo Motta, “as notícias, como os mitos, não contam as coisas como elas são, mas contam as coisas segundo seu significado” (PORTO: 2002, 317). Ou, segundo o mais pragmático Darnton: “Evidentemente, seria absurdo sugerir que as fantasias dos jornalistas são assombradas por mitos primitivos como os imaginados por Jung e Lévi-Strauss, mas a redação de notícias é fortemente influenciada por estereótipos e concepções prévias sobre o que deve ser ‘a matéria’” (DARNTON: 1990, 92).

Ou seja, não se pretende dizer que o jornalismo não contribui para questionar valores estabelecidos do senso comum. No entanto, a forma de questioná-lo é admitindo a sua existência e validade, apresentando o questionamento como uma “novidade”, uma mudança nos parâmetros sociais. Admitir a mudança, neste sentido, é aceitar a sua existência anterior e exterior ao discurso. O que os autores apontam é que as notícias, inclusive as culturais, giram em torno de paradigmas sociais que se pretendem vigentes. Os textos podem reafirmar ou questionar estes modelos, mas ele será sempre considerado “o verdadeiro”, a que Foucault se refere dissertando sobre a rigidez do mundo acadêmico, conforme descrito anteriormente.

Em seu texto, Darnton também lança luz sobre o contexto interno às redações em que os textos jornalísticos são produzidos. Com exemplos magistrais, o historiador aponta que, em muitos casos, a pressão para agradar editores e, por conseguinte, conseguir ser escalado para as matérias de mais destaque é grande. Os chefes, por sua vez, querem o que chamam de “novidade” ou mesmo “bons lides”, ou seja, textos que chamem a atenção do leitor. Nem um nem outro pode referir-se à normalidade das coisas, mas sim à mudança ou a um fato marcante que reforce ainda mais um paradigma, como descrito acima: tendo como referência o chamado *status quo*.

2.2 – Jornalismo cultural

É neste contexto que o jornalismo cultural cumpre seu papel. Como foi argumentado anteriormente, os parâmetros de análise cultural mudaram ao longo do tempo. Pode-se usar como exemplo a descrição do tratamento do samba, antes visto como música “de negro” ligado à “marginalidade” e hoje positivamente valorizado nos jornais.

No contexto destas mudanças, o jornalismo cultural procura adequar-se para atingir seus objetivos – também variáveis. Segundo Daniel Piza, atualmente,

a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para a sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe. (PIZA: 2004, 45)

É difícil, com esta avaliação, não ver o jornalismo cultural atual como uma espécie de “alfabetização” para o campo artístico. Esta iniciação já fora comentada por

Gadini, ao citar Lúcia Helena Gama que afirma: “os leitores procuram os jornais aos domingos para conhecer o que há de novo, além das notícias diárias. Nós, através deste veículo de grande penetração que é o suplemento literário dominical, queremos alfabetizar literariamente a Paulicéia” (GADINI: 2003, 50). Embora o trecho trate de um campo específico da cultura (a literatura) em um local específico (São Paulo), é viável fazer um paralelo com todo o campo cultural, tendo em vista a afirmação de Piza, anteriormente citada.

Aliado ao papel de “pôr ordem no mundo”, a que Mouillaud se refere em trecho anteriormente citado, a “alfabetização” cultural exercida pelo jornal elenca, para o leitor, o que se encaixa no campo cultural. Ou seja, o que é arte, o que pode ser considerado uma produção cultural.

Desta forma, define o que vem a ser, no senso comum, o termo “cultura”, que, segundo Roberto Da Matta (1981, 1), seria “sinônimo de sofisticação, de sabedoria, de educação no sentido restrito do termo”. Assim, o que não for incluído nos parâmetros presentes nos jornais publicados dia-a-dia, fica fora do “campo cultural”.

Ao discutir os usos do termo “cultura”, Da Matta descreve o seu sentido no senso comum, que pode ser reconhecido naquele adotado pelos suplementos culturais. Assim, o material que estes cadernos trazem diariamente ajudariam o leitor a “ter cultura”. Neste sentido, conforme Da Matta descreve, cultura seria:

equivalente a volume de leituras, a controle de informações, a títulos universitários e chega até mesmo a ser confundido com inteligência, como se a habilidade para realizar certas operações mentais e lógicas (que definem de fato a inteligência), fosse algo a ser medido ou arbitrado pelo número de livros que uma pessoa leu, as línguas que pode falar, ou aos quadros e pintores que pode, de memória, enumerar. Como uma espécie de prova desta associação, temos o velho ditado informando que “cultura não traz discernimento”... ou inteligência, como estou discutindo aqui. Neste sentido cultura é uma palavra usada para classificar as pessoas e, às vezes, grupos sociais, servindo como uma arma discriminatória contra algum sexo, idade (“as gerações mais novas são incultas”), etnia (“os pretos não tem cultura”) ou mesmo sociedades inteiras, quando se diz que “os franceses são cultos e civilizados” em oposição aos americanos que são “ignorantes e grosseiros”. (DA MATTA: 1981, 1)

Seguindo a lógica pedagógica do jornalismo cultural, os meios de comunicação teriam como função oferecer subsídios para que seus leitores fossem incluídos na categoria dos “cultos”. Neste contexto, Da Matta descreve inclusive uma hierarquização que o termo “cultura”, no sentido anteriormente descrito, determinaria.

Falamos então em “alta cultura” e “baixa cultura” ou “cultura popular”, preferindo naturalmente as formas sofisticadas que se confundem com a própria idéia de cultura. Assim, teríamos a cultura e culturas particulares e adjetivadas (popular, indígena, nordestina, de classe baixa, etc.) como formas secundárias, incompletas e inferiores de vida social” (DA MATTA: 1981, 2).

Sobre a hierarquização, Da Matta afirma que “o problema é que sempre que nos aproximamos de alguma forma de comportamento e de pensamento diferente, tendemos a classificar a diferença hierarquicamente, que é uma forma de excluí-la” (DA MATTA: 1981, 2).

A mesma análise é feita por Jesus Martín-Barbero, ao comentar a definição de *habitus* de Pierre Bourdieu. Em sua última versão, o conceito (que versa sobre as práticas culturais de uma sociedade) é, segundo Barbero citando o francês, “um sistema de disposições duráveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona como matriz de percepções, de apreciações e de ações, e torna possível o cumprimento de tarefas infinitamente diferenciadas” (MARTÍN-BARBERO: 2001, 124). Para Barbero,

o campo em que o *habitus* funciona mais mascaradamente é o da arte. Terreno por excelência da negação do social, é sem dúvida aquele em que de modo mais forte se demarcam as diferentes formas de relação com a cultura. Fabuloso paradoxo que, sendo a música a mais “espiritual” das artes, não haja nada como os gostos musicais para afirmar a classe e distinguir-se. Eis aí a palavra que em seu jogo semântico articula as duas dimensões da competência cultural: a *distinção*, feita de diferenças e de distâncias, conjugando a afirmação secreta do gosto legítimo e o estabelecimento de um prestígio que procura distância irrecuperável para aqueles que não possuem o *gosto*. É o que em castelhano diz a frase “ter classe”, e que está bem próxima do jogo de sentido que ocorre ao dizerem que uma pessoa é “cult”, isso é, que possui *cultura legítima* enquanto “domínio, prática e saber dos instrumentos de apropriação simbólica das obras legítimas ou em vias de legitimação” (MARTÍN-BARBERO: 2001, 124-125)

Segundo Bourdieu, a inclusão de uma manifestação dentro do grupo da “cultura legítima” é conta com a avaliação de diversos agentes – entre eles, os jornalistas – com opiniões de distintos pesos no campo cultural.

Irredutível a um simples agregado de agentes isolados, a um conjunto aditivo de elementos simplesmente justapostos, o campo intelectual, da mesma maneira que o campo magnético, constitui um sistema de linha de forças: isto é, os agentes ou sistemas de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispoem, opondo e compondo, lhe conferem sua estrutura específica num dado momento do tempo. Por outro lado, cada um deles é determinado pelo fato de fazer parte desse campo: à posição particular que ele aí ocupa deve com efeito, propriedades de posição, irredutíveis, à

propriedades intrínsecas, e, particularmente, um tipo determinado de participação no campo cultural enquanto sistema de relações entre temas e problemas e, por isso mesmo, um tipo determinado de inconsciente cultural, ao mesmo tempo que é, intrinsecamente, dotado daquilo que chamaremos peso funcional, porque sua “massa” própria, isto é, seu poder (ou melhor, sua autoridade) dentro do campo, não pode ser definido independentemente da posição que ocupa no campo. (BOURDIEU: 1968, 105-106)

A produção dos suplementos culturais segue também uma característica básica do jornalismo como um todo: a ênfase no factual. Segundo Gadini, o jornalismo cultural aproximou-se aos poucos do que chamou de “jornalismo de serviço”. Ou seja, mais do que a crítica, ele oferece uma opção de “atrações culturais” para o leitor. O que no jargão jornalístico está intimamente ligado à “agenda da semana”: assuntos usualmente propostos por assessorias de imprensa que vão acontecer em data próxima à publicação e que se inscreveriam no que Da Matta descreveu como cultura no senso comum. Esta listagem estaria, aos poucos, segundo questionamento de Gadini, tomando espaço da avaliação crítica dos produtos culturais.

Até que ponto esta trajetória (ou hipótese) teria validade para pensar o jornalismo cultural brasileiro contemporâneo, em especial com a crescente presença de matérias pautadas pelos principais setores da indústria cultural, em que se pode constatar – comparativamente aos suplementos do período 1950/70 – um deslocamento do espaço outrora ocupado por ensaios, críticas e artigos, por matérias com precaução de serviço, orientação ao consumo, mesmo que por vezes apresentadas como crítica cultural? (GADINI: 2003, 53)

No entanto, a cobertura jornalística não se atém apenas às produções culturais e seu conteúdo. Mesmo com o imperativo da “agenda da semana”, os jornais têm elaborado pautas que não se referem apenas a espetáculos e exposições específicas, mas também ao que cerca a cultura. Por exemplo, a inclusão de temas como novas formas de produção, principalmente após o advento da informática, e discussões sobre como a cultura tem sido vista por governos e o papel social que lhe é atribuído. Além destes temas, a diversificação dos produtores e dos espaços de produção de cultura também foi notada pelos periódicos.

A cobertura, nestes casos, passa a ser sobre como a cultura é usada para determinado fim. Seja para democratização do saber, para a formação de profissionais que possam multiplicar o conhecimento, seja demonstrando a cultura como forma de “inclusão social”.

Esta não é uma abordagem criada, necessariamente, pelos periódicos. A cultura é considerada um recurso por diversas agências e organismo de financiamento de projetos. Esta questão será abordada mais detalhadamente no último subitem deste capítulo, mas vale destacar o relatado por George Yúdice, que representa bem como os jornais têm tratado este tema.

Ela [a cultura] é utilizada para resolver uma série de problema *para* a comunidade, que parece só ser capaz de se reconhecer na cultura, que, por sua vez, perdeu sua especificidade. Conseqüentemente, a cultura e a comunidade são apanhadas por um pensamento circular, tautológico. (YÚDICE: 2005, 46)

É neste último caso que são encontradas notícias sobre companhias artísticas nascidas em favelas do Rio, entre elas a Companhia Étnica de Dança. Evidentemente, o aumento da presença destes grupos em espetáculos “formais” tem contribuído para uma nova visão sobre estes projetos sócio-culturais. A própria nomenclatura do que venha a ser esta nova fonte de cultura é problemática. E os jornalistas e seus textos refletem a confusão.

2.3 – Periferia como pólo de produção cultural

Análises sobre a cobertura da mídia a temas relacionados a favelas e a pobreza passaram a ser constantes em seminários e têm produzido vasta bibliografia. Em suas análises sobre o tema, Jailson de Souza e Silva, coordenador da organização não-governamental Observatório de Favelas, chama a atenção para o fato de que a favela tem sido representada pela mídia em geral como território marcado pela ausência: falta de saneamento básico, de segurança, etc. Desta forma, fica relegada ao segundo plano a dinâmica interna destas comunidades, que possui – assim como qualquer outro grupo – valores positivos e negativos.

A gente ouve muito que é preciso ter programas sociais para que o jovem não se torne um criminoso, mas raramente se diz que ele tem direito a esses programas. É um juízo disseminado de que temos que oferecer oportunidades apenas para conter a violência. (...) As favelas são sempre definidas a partir do que não têm. É o local da pobreza, da falta de perspectiva. É preciso construir um novo olhar a partir do paradigma da presença, ou seja, do que a favela tem. (apud GOIS: 2006)

Conforme análise de Souza e Silva, a falta de infra-estrutura – que teria levado o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) a classificar estes conjuntos

populares como aglomerados subnormais – e a insegurança são as características com que os meios de comunicação definiriam as favelas. Principalmente porque estas comunidades aparecem no noticiário, na maioria das vezes, em razão de tiroteios e guerra entre grupo de traficantes. Esta repetição na informação identificaria os moradores destes lugares como pessoas em constante ameaça. Suas vidas aparecem como marcadas pela fuga da troca de tiros e pela capacidade de adaptação para viver num ambiente de ausência de tudo.

Embora o tema freqüente mais as páginas policiais, a influência desta perspectiva sobre outras editorias – no caso do presente trabalho, a de cultura – é flagrante. O principal motivo pode ser atribuído à necessidade de coerência no noticiário jornalístico. Sem um mesmo princípio (no caso das favelas, o da ausência), o tema poderia não se incluir “no verdadeiro” a que Foucault se refere em trecho mencionado acima. Assim, mesmo quando os textos tentam, de certa forma, questionar o paradigma social instaurado pelas páginas dos jornais, “se o paradigma é em si mesmo falso, poucas vezes se questiona”, conforme Motta afirmou, em trecho anteriormente citado.

No entanto, a abordagem das camadas menos favorecidas como pólo de produção cultural não é nova. Diversas reflexões já foram feitas sobre o modo como os meios de comunicação, especificamente às editorias culturais, tratam as chamadas “cultura popular”, “cultura de resistência” e “cultura subalterna”. Há diferenças conceituais entre estas três classificações, mas que não são relevantes para esta análise. Elas representam aqui as expressões culturais fora das manifestações legitimadas pelo *status quo*. Embora em outro contexto, estas reflexões são importantes, já que contextualiza historicamente o modo como mídia impressa vem tratando a cultura produzida por estes grupos.

Comentando a divisão da cultura em “popular”, “erudita” e outras classificações, Lúcia Santaella aponta que “não só os produtos artísticos tornam-se acessíveis a poucos, mas também a leitura que deles se faz já vem agrilhoada aos inquestionáveis valores estéticos através dos quais os dominantes perpetuam sua opressão cultural sobre os dominados” (SANTAELLA: 1982, 20).

Para o sociólogo Boaventura de Sousa Santos, apresentar produções culturais apenas por oposição à cultura hegemônica é uma forma de desqualificar seu conteúdo. Ao invés de ser vista como tendo o objetivo dizer algo, passa a ser entendida como apenas querendo se (re)afirmar pela demonstração de capacidade de reflexão e produção, sem que o conteúdo em questão seja, de fato, discutido.

A relação de diferenciação é uma relação de desigualdade que se oculta na pretensa incomensurabilidade das diferenças. Quem tem poder para declarar a diferença tem poder para declara-la superior às outras diferenças em que se espelha. A identidade é originariamente um modo de dominação assente num modo de produção de poder que designo por “diferenciação desigual”. As identidades subalternas são sempre derivadas e correspondem a situações em que o poder de declarar a diferença se combina com o poder para resistir ao poder que a declara inferior. Na identidade subalterna a declaração da diferença é sempre uma tentativa e apropriar uma diferença declarada inferior de modo a reduzir ou eliminar sua inferioridade. (...) A identidade dominante reproduz-se assim por dois processos distintos: pela negação total do outro e pela disputa com a identidade subalterna do outro. (HOLLANDA: 24, 2004)

Descrevendo o pensamento de Nestor Garcia Canclini acerca da “resistência” da cultura popular, Jesus Martín-Barbero aponta que este valor também fora definido pela esquerda revolucionária, tentando estimular o que seria uma “força donde proviria o novo impulso ‘verdadeiramente’ revolucionário” (Martín-Barbero: 2001, 117).

O mais grave nesta oscilação, como anota García Canclini, é que “insistiu-se tanto na contraposição da cultura subalterna e da hegemônica, e na necessidade política de defender a independência da primeira, que ambas foram pensadas como exteriores entre si. Com o pressuposto de que a tarefa da cultura hegemônica é dominar e a da cultura subalterna resistir, muitas investigações não parecem fazer outra coisa que não seja pesquisar além das como uma e outra cultura desempenham seus papéis neste libreto” (MARTÍN-BARBERO: 2001, 118).

Embora Canclini se refira a pesquisas acadêmicas, pode-se transportar a mesma avaliação para a análise do jornalismo cultural, tendo em vista, por exemplo, as críticas de Santaella. A “pesquisa jornalística” procuraria analisar como a cultura popular desempenha seu papel no paradigma social estabelecido. Assim, a apuração dos repórteres se aterá em investigar como aquela manifestação “resiste ao tempo” e “à globalização”.

Para Santaella, é necessário “resgatar os alicerces materiais e concretos dos fenômenos culturais em sua especificidade, resgatando a dimensão cultural como uma estrutura complexa de práticas diferenciais e específicas” (SANTAELLA: 1982, 34). Ainda segundo a autora, “as práticas sociais não se reduzem ao econômico, mas se estendem ao político e ao cultural” (SANTAELLA: 1982, 35). Ou seja, a chamada “cultura popular” não pode ter como parâmetro apenas o aspecto econômico tanto de seus integrantes como do local em que é elaborado.

Para a autora, a interpretação da cultura popular vem marcada por “valores estéticos” da elite. “Nessa medida, não só os produtos artísticos tornam-se acessíveis a poucos, mas também a leitura que deles se faz já vem agrilhoadada aos inquestionáveis valores estéticos através dos quais os dominantes perpetuam sua opressão cultural sobre os dominados” (SANTAELLA: 1982, 20).

A forma com que a produção “periférica” foi tratada no passado é importante para o presente trabalho para verificar se houve mudança, se o local de produção continua determinante no discurso de avaliação das produções artísticas ou não. Verificação esta que vem a seguir.

2.4 – A arte-cidadania

No subitem anterior, foi descrito de que forma teóricos avaliaram a presença da periferia como pólo de produção cultural nos meios de comunicação e nos estudos acadêmicos. Neste subitem, não será feita a análise da mesma forma, mas sim a descrição do movimento que foi intitulado como arte-cidadania, suas implicações, e algumas reflexões acerca do tema.

A arte-cidadania é um método de ação social em áreas de comunidades carentes, que utiliza a arte como ferramenta. Através do ensino de técnicas artísticas, oferece acesso a espaços e manifestações culturais que antes estavam distantes deste público. Segundo Leonardo Brant conceitua, a arte-cidadania é

um grande movimento, ainda desarticulado, mas com potencial de desenvolvimento, de iniciativas culturais provindas das comunidades, que geram oportunidade de inclusão e participação social a um número cada vez maior de agentes comunitários.

A Arte-Cidadania é hoje uma conquista da sociedade brasileira e ganha força por ter o processo cultural como elemento central no desenvolvimento das competências elementares de um cidadão. Rádios comunitárias e manifestações de arte transformam vidas e ganham lugar no referencial imagético brasileiro, tornando-se elemento de integração e conquista de dignidade e ajudam construir um novo paradigma de desenvolvimento social a partir da cultura. Uma alternativa viável para o Brasil. (BRANT: 2004)

A descrição de Maria Helena Carvalhaes sobre o conceito de arte-cidadania também ajuda muito na compreensão sobre a forma que estes projetos trabalham.

Ele [o conceito de arte-cidadania] surge da prática de iniciativas que promovem o acesso participativo à arte como forma de potencializar o posicionamento crítico, criativo e participativo dos indivíduos. Atrelando criação e fruição artísticas ao processo de formação de

cidadãos, essas iniciativas reconhecem na arte um sólido caminho para o desenvolvimento humano. (CARVALHAES: 2004)

Estas iniciativas se inserem no que foi descrito por Ecio de Salles em relação ao surgimento de movimentos culturais nas periferias, como resposta ao crescimento da violência nestes espaços populares. Estes projetos passaram a romper as fronteiras da comunidade e ganharam espaço de interlocução com outras camadas sociais que antes, de uma forma ou de outra, lhe negava voz e espaço. Segundo ele, a partir do início da década de 90

surgem inúmeros movimentos sociais que hoje constituem um importante e produtivo foco de um discurso e de uma estética, ou antes, de um contra-discurso e de uma antiestética que, de um lado, dialogam entre si, trocando idéias e experiências. De outro, dialogam também com órgãos governamentais, agências de cooperação internacional, universidades e escolas, empresas, políticos, artistas, intelectuais, associações de moradores... Um universo amplo, que inspirou Rubem César Fernandes a falar numa “poliglosia da sociabilidade” para definir os agenciamentos postos em curso pelo Afro Reggae e por outros grupos semelhantes. (HOLLANDA: 2004, 97)

Não só no caso do Afro Reggae, mas diversos projetos semelhantes passaram a ganhar espaço na mídia e em outros segmentos, tendo espaço para o diálogo.

No caso específico de projetos com recortes culturais – campo em que o Afro Reggae e a Companhia Étnica estão incluídos -, seus trabalhos são financiados por patrocinadores sociais. Ou seja, financiadores interessados em solucionar problemas sociais de uma determinada localidade, mas também em obter uma boa imagem perante a sociedade e seus possíveis clientes. George Yúdice resume esta lógica.

O modelo de financiamento cultural precisa ser limitado a segmentos específicos da cultura porque a demanda de recursos é grande e porque somente aqueles que podem gerar retorno serão financiados. Nesse cenário, alerta Santana, “a cultura pela cultura”, seja lá o que isso represente, nunca receberá fomentos a não ser que possa oferecer uma forma indireta de retorno.

As diferentes espécies de retorno são incentivos fiscais, comercialização institucional ou valor publicitário, e a conversão da atividade não comercial em atividade comercial. Os BDMs priorizam os projetos de financiamento cultural que mantêm alguma relação com as áreas tradicionais destes bancos e precisam ter um resultado instrumental, por exemplo, na saúde, na educação, na formação de capital social ou no apoio e reforço da sociedade civil. (YÚDICE: 2005, 32-33)

Com a atuação dos financiadores, e a disputa por seus recursos por parte dos grupos culturais, a cultura, na avaliação de George Yúdice, se tornou uma ferramenta

para atingir outros objetivos, diferentemente da forma como era tratada anteriormente, como um campo totalmente autônomo. A resposta aos problemas sociais passou a ser privilegiado, em detrimento da produção de bens simbólicos através da arte.

Pode-se dizer que a cultura simplesmente se tornou um pretexto para a melhoria sóciopolítica e para o crescimento econômico, mas, mesmo se fosse esse o caso, a proliferação de tais argumentos nos fóruns onde se discutem projetos referentes à cultura e ao desenvolvimento locais, bem como na UNESCO, no Banco Mundial e na assim chamada sociedade civil globalizada que reúne fundações internacionais e ONGs, todos esses fatores têm operado uma transformação naquilo que entendemos por cultura e o que fazemos em seu nome. (YÚDICE: 2005, 26)

Para ele, esta mudança de postura frente ao uso da arte tem como explicação as mudanças políticas do fim do século passado.

Além disso, nos Estados Unidos, o fim da Guerra Fria enfraqueceu o fundamento legitimador de uma crença na liberdade artística, e, com ele, o apoio incondicional às artes, que, até o momento, constituía o principal indicador de diferença com a União Soviética. Evidentemente, esse patrocínio da liberdade motivado pela política era fundamental para que se desse a certas modalidades artísticas (jazz, dança moderna, expressionismo abstrato) o encorajamento necessário para que “Nova York roubasse a idéia de arte moderna” de Paris, segundo Serge Guilbaut (1983).

Sem a legitimação da Guerra Fria, não se contiveram os argumentos utilitários nos Estados Unidos. A arte se dobrou inteiramente a um conceito expandido de cultura que pode resolver problemas, inclusive o de criação de empregos. Seu objetivo é auxiliar na redução das despesas e, ao mesmo tempo, ajudar a manter o nível de intervenção estatal para a estabilidade do capitalismo. Uma vez que todos os atores da esfera cultural se prenderam a essa estratégia, a cultura não é mais experimentada, valorizada ou compreendida como transcendente. E enquanto esse for o caso, os apelos à cultura não estarão mais ligados a essa estratégia. (YÚDICE: 2005, 28)

Apesar do distanciamento apontado por George Yúdice entre a arte-cidadania e a arte “transcendente”, o ensino de ferramentas culturais nestes projetos permitiu que muitos grupos se desenvolvessem artisticamente, a ponto de conseguirem vagas em festivais profissionais ou de ocuparem palcos tradicionais. No primeiro caso, muitas vezes o espaço é cedido como amostra de “um projeto social que deu certo”, em outros não. Esta definição nem sempre é clara.

No caso específico da Companhia Étnica, que se assemelha a de outros grupos parecidos, há um posicionamento estratégico dependendo da ocasião. Para os financiadores, são divulgados os ganhos sociais com o projeto a ser patrocinado. Em determinado momento, esta estratégia foi usada inclusive para atrair alunos para os

projetos no morro do Andaraí. Ao público e mídia em geral, a preocupação é posicionar-se como um produtor de bens simbólicos, assim como os outros grupos de dança.

Posicionar-se ou ser apresentado como apenas um projeto social com o objetivo de capacitar profissionalmente moradores de favelas e ajudar no desenvolvimento econômico e na redução da violência destes espaços auxilia na obtenção de créditos junto a financiadores. Valoriza-se também o trabalho subjetivo de aumentar a auto-estima dos moradores destes espaços e acabar com os estigmas que cercam estas comunidades e seus moradores, descritos por Souza e Silva. Em contrapartida, esta estratégia pode, segundo George Yúdice, provocar uma inversão de esteriótipos. Neste trecho, ele usa como exemplo o vídeo Batidania, usado pelo grupo cultural Afro Reggae como divulgação de seu trabalho.

O Afro Reggae leva seus shows e mensagens à televisão com muita frequência, aparecendo em entrevistas, shows de variedades, especiais musicais e afins. Uma de suas maiores preocupações é combater os esteriótipos da criminalidade e da vitimação. Todavia, outro esteriótipo é reforçado: crianças negras da favela são mostradas como inerentemente musicais e participam da batucada não só para cumprir os propósitos ritualísticos de religiões afro-brasileiras, como o candomblé, mas para demonstrar sua auto-estima. Pode-se dizer que eles são amarrados por um duplo laço de representações. Por um lado, eles repudiam a cultura da pobreza, ou seja, a patologia social associada à pobreza urbana; e, por outro, eles invocam o lugar-comum do “pobre, mas com dignidade” que compõem a comunidade. São essas as imagens que eles divulgam nos shows televisivos e nas fundações e outras instituições. (YÚDICE: 2005, 211)

Apesar de ter uma posição favorável ao uso da cultura como recurso utilizável para dirimir os problemas sociais, George Yúdice expõe reservas ao fato de que, pouco a pouco, a única função da arte passe a ser a de uma ferramenta para solucionar problemas não-cultuais.

A minha preocupação é que na prática cultural corre o risco de responder a injunções performativas que deixam pouco espaço para experiências que não se adequam a uma ilustração ong-izada de desenvolvimento, de valor, de auto-estima e assim por diante. A produção e distribuição cultural tornam-se um meio de impedir que os jovens das favelas “criem problemas”, fornecendo um meio de sobrevivência para alguns, e até mesmo, de acordo com alguns planejadores de ONGs e governos, habilita-los a tirar vantagem do turismo emergente nas favelas, o qual estende a “família do homem” até o gueto (Favela Tour). (YÚDICE: 2005, 213)

III – Trajetória da Cia. Étnica

Analisar a trajetória ao longo do tempo de qualquer assunto nos meios de comunicação tem como objetivo avaliar as possíveis mudanças no foco e tratamento do trabalho jornalístico sobre determinado tema, e identificar as possíveis causas para essa variação. No caso de jornais diários, o trabalho é facilitado por suas regras rígidas de escrita que deixam claro qual a discussão que o jornalista privilegia em sua matéria. O lide, como resumo de todo o texto a ser lido em seguida, aponta a direção tomada pelo autor.

Nos cadernos de cultura, muitas vezes este trabalho pode ser dificultado, já que, nesta editoria, as regras do texto jornalístico são mais flexíveis. No entanto, a estrutura e a organização do enfoque da matéria se mantêm.

Desta forma, não basta apenas analisar isoladamente cada matéria sobre o grupo cultural em questão, mas é preciso também avaliar que questões este projeto levantou na mídia ao longo do tempo.

Devido à particularidade de cada projeto, não se pretende fazer uma análise da cobertura jornalística de todos os projetos com características semelhantes às da Companhia Étnica. Não se pretende tão pouco neste capítulo fazer uma análise exaustiva de cada matéria que saiu nos jornais, mas captar aspectos comuns aos textos publicados ao longo do período estudado, focando em eventos marcantes para os grupos e/ou que tiveram maior espaço na mídia. O segundo item desse capítulo descreve as matérias, que serão analisadas detalhadamente no capítulo seguinte.

Antes de descrever as matérias sobre a companhia, é necessário explicitar os objetivos que levaram a diretora Carmem Luz a criar o grupo. A partir do objetivo da diretora para a criação da Cia. Étnica, avalia-se se ela foi analisada na posição em que esperava ser vista ou se de outro ângulo. A partir daí, discute-se o foco dado pelo jornalista. Abordagem que será feita no capítulo seguinte.

3.1 - A criação da Cia Étnica

Ex-atriz de teatro e televisão, Carmem Luz tinha como objetivo criar uma companhia para experimentação da linguagem artística. Após alguns anos trabalhando profissionalmente como atriz, passou a questionar os papéis oferecidos aos negros nestes

espaços. Acreditava que pouco espaço era dado aos afro-brasileiros se desenvolverem artisticamente, sempre marcados a interpretarem escravos, empregados domésticos, etc, perpetuando o racismo. Procurando se afastar estrategicamente desta problemática, criou, junto com a dançarina Zenaide Djadille a Companhia Étnica de Dança em 1994.

Em 1997, Carmem e Zenaide decidem levar a sede da Companhia no morro do Andaraí. Procuraram lideranças locais para estabelecer o projeto.

A gente tinha duas linhas na companhia: uma era o trabalho com artistas profissionais onde a gente iria tratar de produtos cênicos profissionais. A palavra era mesmo produto cênico porque a gente estava pensando em questões de mercado. A outra linha era a de pesquisa experimental e corporal em artes cênicas, sobretudo em dança contemporânea. (...) Meu objetivo era brincar com os meninos porque a linguagem que eu estava procurando era uma linguagem que tinha metodologia, que tinha um alvo. Esse alvo era o corpo masculino. (LUZ: 2002a, 38)

Em seu relato, Carmem demarca bem que a intenção era utilizar no trabalho artístico a linguagem corporal dos moradores do morro do Andaraí: o andar pelas vielas da favela, os passos do funk, os corpos formados pelo morro... Interessava a ela aquela realidade e, a partir disso, sua incorporação às técnicas de dança contemporânea.

Para atrair os alunos, as primeiras turmas foram divulgadas como um curso de técnicos, para chamar possíveis interessados em profissionalização. Além disso foram oferecidas bolsas aos estudantes. A estratégia também auxiliou Carmem a conseguir apoio financeiro.

Enquanto oferecia as aulas técnicas, ensinava também técnicas de teatro e dança. Aos poucos, a companhia foi formando seu corpo profissional, com alguns técnicos próprios que circulavam em espetáculos de outros grupos.

Após alguns anos, os bailarinos formados na companhia passaram a circular pelo mercado artístico. Fazem espetáculos de outros diretores e voltam à companhia a fim de repassar as técnicas e aprendidas na nova experiência. Já participaram de espetáculos de Débora Colker e de coreógrafos estrangeiros.

Os bailarinos profissionais da Companhia Étnica foram formados pela escola da companhia. Ela recebe alunos de diversos bairros da zona norte do Rio, mas principalmente do morro do Andaraí, onde fica a sede. É importante ressaltar que esta escola se mantém com recursos de apoio “social” de empresas, enquanto as peças utilizam recursos deste apoio e de patrocínios culturais.

Para Carmem, a profissionalização não significa dizer que o aspecto social não seja importante:

O meu negócio não era tirar menino de rua, não era essa a questão. Era: “A vida é maior do que esse lugar em que você está. Você não está predestinado, estão te enganando. Acorda, faça alguma coisa por você. Eu estou aqui porque resolvi fazer alguma coisa por mim. Se você está afim, vamos fazer alguma coisa juntos?” (LUZ: 2002a, 38)

Ou seja, a questão social, diferente do que se propaga de forma monocórdia, não tem como objetivo evitar o ingresso de jovens no tráfico ou oferecer uma ocupação ou profissionalização apenas, mas sim mostrar que os moradores da favela podem se posicionar e refletir tanto sobre a realidade em que vivem como qualquer assunto assim como pessoas de outras camadas sociais. E, mais do que isso, que o fruto de seu trabalho intelectual pode levar a discussões sobre inúmeros temas. Assim, a diretora não vê diferença entre trabalho social e artístico na medida em que sua pesquisa de linguagem toma como base a preocupação com a troca e o trânsito entre experiências socialmente situadas, visando uma transformação tanto no plano artístico quanto social.

A única coisa que eu não consigo é separar o social do artístico. Para mim, é como a questão da dança e do teatro. Eu não posso fazer teatro sem dança porque são coisas absolutamente ligadas. Por mais que eu saiba que há diferença entre essas duas linguagens. Mas o meu problema não está nas diferenças e sim no ponto de interseção entre elas. (...) A pesquisa de linguagem só nasce porque ela tem essa preocupação muito forte e também a preocupação de ampliar esses caminhos, essas transformações, para que elas se dêem de fato. Porque senão estaria me encaixando em um partido, e não é por esse caminho. (LUZ: 2002a, 38-39)

Isso não quer dizer que a companhia abra mão de métodos pedagógicos, que considera indispensáveis para a formação dos bailarinos. Porém, este trabalho é um meio para atingir os objetivos artísticos.

A companhia é uma escola, tem a questão da falta, atraso, tudo de escola. Tem tudo de absurdo de escola para formar mesmo. Para quando chegar nos últimos três meses, eu poder fazer o meu papel. Quando eles entram na Companhia, não são escolhidos para fazer os espetáculos. Depois, eles não são mais os alunos da escola, eles têm que se comportar como atores e não fazem um espetáculo daqueles se não tiverem técnica. (LUZ: 2002a, 39)

Carmem Luz resume o princípio da companhia nestas frases: “A preocupação social faz parte desse trabalho. Mas ela vem sempre colada na questão artística” (LUZ: 2002b, 14).

Ou seja: Carmem procura intervir não só na vida de seus alunos como da comunidade do morro do Andaraí através da arte. Assim como procura também intervir nas discussões sobre dança e teatro em espaços intelectuais tradicionais. Uma das práticas da diretora é, após os espetáculos, promover uma roda de discussão entre o público e os bailarinos. Esses debates, para ela, são parte do espetáculo e visam estreitar o espaço artificialmente criado entre palco e platéia, moradores de favela e os do “asfalto”.

3.2 - A Cia. Étnica nos jornais

Criada em 1994, e instalada no morro do Andaraí em 1997, a primeira aparição da Companhia Étnica na mídia impressa foi no ano 2000. Na ocasião, o jornal Gazeta Mercantil fez uma matéria sobre o espetáculo “Outros quinhentos”, em cartaz no teatro Sesi, no centro do Rio. A peça fazia referência aos 500 anos do descobrimento Brasil, comemorados naquele ano.

O tratamento do jornal privilegiou a forma com que o espetáculo foi elaborado: a partir de discussão entre a diretora e os bailarinos sobre os 500 anos do Brasil a partir de matérias de jornais e revistas que informavam sobre a descoberta do fóssil mais antigo do Brasil, uma mulher negra que recebeu o nome de Luzia. No entanto, é importante ressaltar que, ao longo de toda a matéria, os dançarinos da companhia são chamados de “jovens”, e não bailarinos ou qualquer outro substantivo que denote a profissão que exercem.

No penúltimo parágrafo da matéria, surge o tema do caráter assistencial ou social do trabalho da Companhia, negada na fala tanto direta de Carmem Luz.

Ela [Carmem Luz] diz que a pretensão não é catequizar os 35 participantes nem oferecer uma simples atividade de recreação. “Este é um trabalho de formação prática artística e de experimentação de linguagem. Queremos ampliar a auto-estima desses meninos, mostrar que eles têm aptidões, além de apresentar um espetáculo de qualidade”, explica.

O trecho, embora presente a negativa de que o trabalho teria como principal objetivo a atuação social, mostra que esse aspecto precisa ser negado. A própria fala de Carmem escolhida para a matéria tem como objetivo explicar, como indica o verbo após as aspas, que é possível, ou ao menos é o objetivo, a companhia produzir espetáculos de qualidade, além de formar de bailarinos na comunidade.

Os grandes jornais cariocas (neste grupo heterogêneo inclui-se O Globo, Extra, Jornal do Brasil e O Dia) mencionaram a Companhia pela primeira vez, segundo o arquivo do grupo, em 29 de outubro de 2000. Na ocasião, Jornal do Brasil e O Globo fizeram uma matéria sobre o Panorama de Dança do Rio de Janeiro, cujo objetivo é exibir a recente criação de coreógrafos da cidade. A Companhia Étnica participou do evento com o espetáculo “Cobertores” apresentado pela primeira vez em 1998.

É significativa a necessidade de que a Companhia Étnica precise se apresentar à “cidade formal” – da qual fala Jailson de Souza e Silva – para que seja noticiada. Assim como é emblemática a primeira cobertura na “grande mídia” sobre o grupo. A trajetória da companhia nos meios de comunicação impressos será marcada por uma variação constante de tratamento e foco: uma hora privilegia-se a apresentação da atuação social, outra a criação artística.

O Jornal do Brasil, que deu um espaço maior ao festival, privilegiou a apresentação da companhia e o anúncio do trabalho que o coreógrafo alemão Tom Plischke realizaria com a companhia, em razão do projeto “Cultura na Favela”, organizado pelo Instituto Goethe em 2001. Do lide, retira-se o seguinte trecho:

No palco, estarão vinte crianças saídas do Morro do Andaraí, onde a coreógrafa [Carmem Luz] desenvolve um trabalho que une arte e ação social. Deu frutos. *Cobertores* – e todo o trabalho desenvolvido por Carmem no Andaraí – encantou a Klaus Vetter, diretor do Instituto Goethe no Rio de Janeiro.

Mais uma vez – o que nesta trajetória é marcante – os bailarinos dificilmente recebem uma classificação profissional, sendo-lhes atribuído constantemente o vago termo “jovem” ou “criança”, diferente do que se vê em matérias de outras companhias de dança.

Outro dado freqüente, e já presente nesta matéria, é a necessidade de um elemento externo à favela ser necessário para endossar a presença da companhia no jornal. Além da necessidade de “descer ao asfalto” para que seja objeto de atenção jornalística, o texto, neste caso particular, traz um dado curioso. Entende-se que a companhia deu frutos porque chamou a atenção de Klaus Vetter, e não pela possível qualidade do espetáculo e de seus bailarinos ou mesmo pelo trabalho no Andaraí.

Mais uma vez, ao final da matéria, abre-se espaço para Carmem defender o trabalho como artístico, e não como assistencial ou apenas educacional. “Apesar do lado social, Carmem quer que seu trabalho seja reconhecido como arte. Só isso. ‘Não sou uma ONG. Sou uma artista’, explica”. Diferente da outra matéria, o trecho não reafirma

o tratamento, mas sim dá, momentaneamente, um outro enfoque ao grupo, mesmo que em um espaço menor e pouco privilegiado.

Ao fim da matéria, após mais uma fala de Carmem defendendo o talento dos bailarinos, a seguinte frase: “O morro é apenas o primeiro trampolim”. Mais uma vez, a favela, e, por associação, uma companhia com raízes lá, é apenas um espaço para entrar na “cidade formal” ou, no caso específico, no “meio artístico formal”.

Em O Globo, o Panorama não recebeu um espaço tão grande. Enquanto o trabalho de outras companhias era apresentado, mais uma vez, a Companhia não recebeu o mesmo tratamento. “(...) a Cia. Étnica de Dança e Teatro apresenta no Cacilda Becker ‘Cobertores’. O trabalho da coreógrafa Carmem Luz com jovens de comunidades carentes será seguido de uma discussão coordenada pela crítica (...)”. Mais uma vez o termo “jovens”, sem o caráter profissional, e sem menção ao que esperar do espetáculo a ser apresentado. Na mesma matéria, os espetáculos “Orquestra” e “&” foram comentados, assim como os profissionais que neles trabalharam eram chamados de “músicos” ou “bailarinos”.

No ano seguinte, 2001, a Companhia foi mais uma vez tema de diversas reportagens, exatamente por causa do projeto “Cultura das favelas”, em que o coreógrafo Tom Plischke morou por três meses no morro do Andaraí e elaborou, junto com Carmem Luz e os bailarinos da companhia, uma coreografia que culminou no espetáculo “(Não) se pode falar”. Na primeira, em junho, O Globo focou em como estava a vida do alemão na favela. Embora traga elementos marcantes sobre o tratamento jornalístico da favela, pouco acrescenta no que interessa à análise do foco em relação à Companhia. Não obstante, as poucas vezes em que o texto se refere aos componentes do grupo é usado o termo “bailarino”. Inclusive em um trecho em que a discussão de fato não era nada artística. “Mas a maior prova de amizade aconteceu há dez dias, quando o coreógrafo adoeceu por causa da mudança de tempo e foi surpreendido pela mãe de um dos bailarinos, que surgiu (...)”.

Em agosto, quando a companhia se apresentou, O Globo e o JB reportaram o espetáculo. No primeiro jornal, o foco é, mais uma vez, o trabalho de Plischke com a companhia no Andaraí, como o espetáculo foi desenvolvido, e a sua proposta. Ou seja, semelhante à cobertura de outros espetáculos de dança de outras companhias.

Embora em relação à produção pouco se fale de questão social que a companhia frequentemente suscita em matérias, os bailarinos ainda recebem um tratamento

diferenciado. Embora na matéria a referência seja “bailarino”, o lide faz a seguinte referência. “É ali que 13 adolescentes do Morro do Andaraí, com idades entre 15 e 22 anos (...)”.

Outro trecho interessante, também no lide do texto, é o seguinte: “O megaprojeto com carimbo alemão ‘Cultura da favela’, que pretende levar a cultura do morro carioca para o asfalto em diferentes frentes (...)” (grifo meu). Vale recordar que o organizador do encontro, como se pode ver na matéria do ano 2000, se interessou pelo trabalho da Companhia Étnica justamente em um espetáculo fora de qualquer favela, fazendo parte de um festival de dança, o Panorama de Dança do Rio de Janeiro. A frase pretende usar a velha imagem do revelador de culturas escondidas.

Já o Jornal do Brasil optou por focar mesmo no caráter social do projeto e como a dança teria mudado a vida dos bailarinos e mesmo teria evitado a entrada destas no tráfico – pressuposto questionável, discutido por Jailson de Sousa Silva em incontáveis textos. Desta forma a jornalista abre a matéria

Adriano Pintor não estudava há quatro anos. Trabalhava como atendente numa loja do McDonald’s e achava que seu futuro já estava traçado. “Sem estudar e sendo pobre, só poderia me dar bem se fosse jogador de futebol”, afirma. Há um ano, Adriano, 20 anos, deu um drible no destino: ingressou na Companhia Étnica de Dança, formada por moradores do Morro do Andaraí, voltou a estudar e hoje é um dos 13 bailarinos do elenco de *(Não) se pode falar (...)*

Além da questionável opção por desqualificar trabalhos que são a profissão de muitas pessoas, a abertura da matéria enfoca mais o “papel transformador”, deixando de lado a reflexão e o questionamento que o espetáculo do qual Adriano participou – tanto na elaboração, como na execução – propõe. No decorrer da matéria, a jornalista aponta mais dois personagens que conseguiram “mudar a sua vida” através da arte.

A matéria mantém, também, um aspecto comum a outros casos: a importância do elemento exterior à favela para conferir credibilidade à produção. Neste caso, no entanto, percebe-se uma contradição dentro do próprio trecho. “(...) projeto Cultura da Favela, capitaneado pelo Instituto Goethe, que está promovendo o intercâmbio entre artistas alemães e comunidades carentes do Rio, estimulando a criação artística nesses locais” (grifo meu). Afinal, há um intercâmbio ou estímulo? O trecho dá a entender que os artistas são os alemães, os da favela entram no conjunto “comunidades carentes do Rio”, que precisam ser estimulados para a criação artística. Mais uma vez, não condiz com o que foi dito pelo organizador do evento e pelo coreógrafo.

A Companhia Étnica também recebeu atenção dos dois veículos quando do trabalho desenvolvido com o coreógrafo norte-americano David Parson, em agosto de 2003. Na ocasião, o grupo apresentou o espetáculo “Oferenda 13”, no festival “Gala”, que comemorava os dez anos da produtora Antares.

O Jornal do Brasil dedicou uma matéria inteira ao que chamou, no título, de “Cruzamentos coreográficos”. Durante todo o texto é explorado o que o espetáculo trará para o público e o processo de criação da peça, ouvindo tanto David Parson como Carmem Luz. A matéria indica apenas que o grupo é do morro do Andaraí.

Já em O Globo, a matéria, publicada mais próxima da data do festival, dá um panorama do que o encontro trará. A primeira referência à Cia. Étnica ocorre já no lide, quando o texto enumera as atrações. “(...)A Orquestra Petrobras Pró Música com a sua potência e ainda a vitalidade dos bailarinos da Cia. Étnica de Dança”. Desta vez, a primeira referência guarda relações profissionais, assim como é feito com as outras companhias.

No meio da matéria, o enfoque é centrado na visita de Parson. “Ele (...) repete aqui o hábito de trabalhar em atividades culturais de comunidades carentes dos Estados Unidos”. Mais uma vez, referência a “comunidade carente”. Na fala que vem a seguir de Parson, em nenhum momento fala neste sentido. “Meu sonho é ajudar os bailarinos a descobrirem individualmente a criatividade para expressarem o seu dia-a-dia no palco. (...) O trabalho funciona na medida em que damos espaço para que eles mesmos mostrem suas caras”.

No contexto desta pesquisa, o ano de 2004 foi a última vez que a Companhia foi objeto de reportagens de diversos jornais. Jornal do Commercio, Tribuna da Imprensa, O Globo e Jornal do Brasil divulgaram a peça “Enter” exibida no Espaço Cultural Sérgio Porto. Na ocasião havia um detalhe especial, mais uma variável para analisar o tratamento das matérias: a Companhia completava dez anos de existência, sete de atuação no Andaraí.

Alguns meios de comunicação optaram por focar a peça. Os que o fizeram, privilegiaram o processo de produção do espetáculo e seu conteúdo. Estão neste grupo Jornal do Commercio e Tribuna da Imprensa. É interessante notar que estes dois veículos ainda não haviam divulgado nenhuma produção da companhia, o que poderia fazer com que estes optassem por apresentar a companhia. Preferiram mostrar ao leitor

o que se pode esperar do espetáculo, a partir de seu conteúdo e do processo de produção.

Jornal do Brasil e O Globo optaram por reapresentar a companhia, aproveitando a data comemorativa. O JB caracteriza a companhia como uma “fábrica de sonhos”. Já O Globo, “um núcleo de formação de bailarinos pensantes”.

O JB, logo na abertura da matéria, deixa claro qual o foco da matéria. “Incluída no programa do governo Lula e nas diretrizes de editais de patrocínio, a associação entre cultura e projetos sociais nunca esteve tão em voga”. No correr do texto, menções às dificuldades vividas pela companhia no dia-a-dia da favela, como possível interferência do tráfico e a mudança na vida dos bailarinos. Nenhum comentário sobre o produto artístico-cultural elaborado pela Companhia ao longo de sua existência. A menção ao espetáculo “Enter” só é retomada nos dois últimos parágrafos do texto.

Em O Globo, um texto interessante que deve ser analisado com cuidado. A abertura da matéria descreve as reflexões de Carlos Henrique Braz sobre espetáculos que o bailarino de 18 anos assistiu no Theatro Municipal. Análises carregadas de complexidade, conotando um conhecimento específico na área artística. Em seguida o trecho: “Avaliações críticas como a de cima passaram a ser uma constante na vida do rapaz. O trabalho mental é currículo obrigatório na Cia. Étnica de Dança e Teatro, de onde Braz é bailarino há cinco anos”. O foco da matéria é como a companhia estimulou a reflexão crítica de seus bailarinos.

Apenas nos dois parágrafos finais a produção dos dez anos (ou quatro desde a primeira aparição na mídia impressa) é citada. E, mais uma vez, uma fala direta de um integrante do grupo para defender o teor artístico da produção. Desta vez, do professor da Companhia, Edmundo Carijó, também integrante do Balé do Municipal. “Hoje, como corpo de baile, os bailarinos do grupo principal não fazem feio diante de nenhuma outra companhia”, diz ele na reportagem.

É salutar assinalar que a companhia não apareceu na mídia apenas nestas situações. Entre estes momentos, há anúncios curtos da exibição de um espetáculo. É necessário mencionar aqui uma matéria, pequena, sobre a comemoração de 150 apresentações de “Cobertores”, na Revista Rio Show, do jornal O Globo. O texto foca o amadurecimento artístico do grupo e a evolução da principal produção, sem mencionar a questão social que o projeto possui.

Há também menções em colunas, anunciando a ida de algum bailarino para o exterior. E a forma com que se faz referência à companhia, para reconhecimento do leitor, varia muito. Em alguns casos, menção ao “trabalho social” e à superação de desafios até conseguir a viagem. Em outros, o currículo artístico da companhia.

Uma matéria sobre investimento de empresas em “projetos sociais que usam como ferramenta a cultura” e uma análise crítica da mostra Brasil Telecom em São Paulo, publicadas respectivamente em O Globo e Estado de S. Paulo, não foram objetos de análise neste momento, mas serão de grande valia a seguir para a reflexão do que significa e provoca o tratamento acima descrito.

A Companhia aparece também algumas vezes nos cadernos de Cidade e no jornal de bairro Tijuca, do jornal O Globo. Em todos os casos, o trabalho social é o foco principal. No entanto, estes textos não são objetos de análise deste trabalho.

IV – Efeitos da cobertura da “arte-cidadania”

No terceiro item do segundo capítulo, foram apresentadas análises sobre como a “cultura popular” era retratada tanto em jornais como na própria pesquisa acadêmica. O objetivo era mostrar como foi vista a presença da periferia como “produtor cultural” em um dado momento.

Os críticos apontam os meios de comunicação ou mesmo o meio acadêmico como responsáveis por apresentar a cultura popular uma “subcultura”. Por isso passa a receber o adjetivo “popular” e, segundo as análises, pretende mostrar como estas manifestações “resistiam” ao tempo e ao avanço da cultura de massa. A partir deste foco, o conteúdo da produção pouco era discutido. Para Lúcia Santaella, os pesquisadores – e neste campo inclui-se tanto acadêmicos como jornalistas ou outros “mediadores” – preocupam-se primordialmente com o aspecto econômico, deixando de lado as questões políticas, artísticas, culturais e sociais.

Os grupos culturais de favelas atuais diferenciam-se daqueles que produziam a “cultura popular” a que os autores citados no terceiro item do capítulo dois se referiam. Enquanto estes apresentavam fora de seus espaços o que lá produziam com sua linguagem específica, os grupo culturais de favelas apresentam produções cuja linguagem muitas vezes é até a da “cultura hegemônica”. A própria Companhia Étnica procura inserir-se no campo da arte contemporânea, incluindo elementos de diversas áreas da dança nas suas produções: desde a linguagem “legítima” até a “popular”, passando por manifestações étnicas. O hibridismo, a mistura de elementos de diferentes origens, no entanto, não é marca exclusiva da Companhia, mas do próprio pós-modernismo.

No entanto, a descrição das matérias mostra que alguns elementos criticados pelos autores supracitados permanecem. Tendo em vista os textos analisados, normalmente usa-se o mote – ou, ao menos, a referência – de superação de dificuldades, ou mesmo de inclusão social. Neste caso, análogo ao que Boaventura apontou como “cultura de resistência”, em que a arte ajuda a lutar contra as adversidades. Fica evidente um determinismo econômico da produção (no caso, a suposta pobreza), além do aspecto social que, na visão dos meios de comunicação, segundo Souza e Silva, é marcado pela ausência. Assim como no caso da “cultura popular” em outro momento, este tipo de foco deixa de lado questões políticas que podem estar inseridas naquela

obra, nuances sociais que marcam comunidades deste tipo, e mesmo a relação econômica com outros grupos, que não a elite.

Antes de analisar cada aspecto da cobertura descrito anteriormente, é importante mencionar a necessidade de coerência no jornal. É esta necessidade que faz com que os temas que a pobreza e a violência gera em outras editorias – notadamente a de cidade / polícia – passem de forma análoga ao jornalismo cultural, quando o artista é proveniente de comunidades carentes, tendo em vista que, conforme Silva descreve, as favelas são definidas pela “ausência” pelos meios de comunicação. Esta referência é importante, pois, como assinala Milton Pinto:

a análise de discursos [...] leva em conta que a interpretação de qualquer texto se faz a partir de informações colhidas (1) no contexto situacional (o ambiente físico e institucional em que o texto é produzido, circula e é consumido), (2) no cotexto (outros textos situados fisicamente ao redor do texto ou de qualquer fragmento dele, antes, depois, de um dos lados, em cima ou em baixo), e (3) nos contextos das ordens de discursos ou interdiscursos (outros textos produzidos no mesmo quadro institucional ou relativos à mesma área de conhecimento e afins, que são mobilizados intertextualmente na interpretação). (PINTO: 2003, 2)

É ao terceiro item que se faz referência sobre a influência de outras editorias nos suplementos culturais, apesar de os dois primeiros também exercerem este papel. O mesmo autor apresenta de que forma a “heterogeneidade enunciativa” se manifesta.

A heterogeneidade enunciativa manifesta-se num texto em dois planos distintos, ambos designados por Mikhail Bakhtin de polifonia, e que alguns autores preferem denominar de intertextualidade: o da heterogeneidade mostrada, caracterizada pela manifestação, localizável pelos receptores / intérpretes a partir do contexto situacional imediato, de uma multiplicidade de outros textos citados de maneira unívoca ou aludidos pelo texto presente; e o do plural do texto, heterogeneidade constitutiva ou interdiscurso, constituído pelo entrelaçamento no texto presente de vestígios de outros textos preexistentes, muitas vezes independentemente de traços recuperáveis de citação ou alusão e segundo restrições sócio-histórico-culturais sobre as quais o(s) autor(es) empírico(s) do texto não tem controle (PINTO: 2002, 31).

No caso aqui analisado, a heterogeneidade enunciativa se dá da segunda forma descrita por Pinto. O tema da pobreza e da violência é vestígio do caderno de cidades – ao abordar a violência nessas comunidades, bem como os grupos de traficantes que dominam o comércio de drogas nestas localidades – influenciando as matérias dos suplementos culturais.

Esta influência se manifesta de diversas formas, conforme descrito no capítulo anterior. O objetivo, agora, é analisar qual o efeito da influência do tema violência / pobreza na abordagem feita pelos suplementos culturais sobre os grupos culturais de favelas, tendo como referência a experiência midiática da Companhia Étnica de Dança e Teatro.

4.1 – Fora do campo artístico

Como foi descrito, grande parte das matérias sobre a companhia mencionou os temas “resgate social” e violência. Em alguns jornais, o tema teve mais destaque do que o trabalho da Companhia. Em outros, concorreram com o modo de produção da companhia, seu método de trabalho. Raras foram as vezes em que o espetáculo e seu conteúdo foram discutidos ou descritos na matéria.

Diferente do caso da “cultura popular”, a divisão atual não vêm da linguagem utilizada. Enquanto as críticas à segmentação artística apontavam uma tentativa de legitimar a cultura dominante, ao passo que tornava subcultura as manifestações adjetivadas – culturas popular, indígena, etc -, atualmente o hibridismo pós-moderno impede uma análise desta forma já que as linguagens se misturam em uma mesma produção.

Como se pode ver, no caso da Companhia, a linguagem utilizada é justamente da cultura legitimada, embora inclua elementos do que foi classificado como “subcultura”, como por exemplo, a cultura afro. No entanto, apresentando-se como uma companhia de dança contemporânea, em nenhum momento ela pretende defender um tipo de manifestação específica.

Sobre a legitimidade da manifestação artística, Bourdieu anota:

Ou seja, os diferentes sistemas de expressão, desde o teatro até a televisão, se organizam objetivamente segundo uma hierarquia independente de opiniões individuais, que define a legitimidade cultural e seus graus. Diante das significações situadas fora da esfera da cultura legítima, os consumidores se sentem autorizados a continuar puros consumidores e a julgar livremente; ao contrário, no domínio da cultura consagrada, sentem-se medidos por normas objetivas e levados a adotar uma atitude devota, cerimonial e ritualizada. Assim é que, por exemplo, o *jazz*, o cinema ou a fotografia não suscitam (porque não a exigem com a mesma urgência) a atitude devota que é habitual quando se trata de obras de cultura erudita. (BOURDIEU: 1968, 127)

Sem entrar na discussão sobre o comportamento do espectador, por não ser o objetivo do trabalho – embora seja de suma importância –, constata-se que naquele momento a disputa pela legitimação artística se dava pela linguagem utilizada. Atualmente, no entanto, trata-se agora de legitimar o criador, o artista, mesmo utilizando a mesma linguagem dominante.

4.1.1 – Arte como “necessidade”

Antes da disputa por legitimação da manifestação artística, ressalta-se aqui as matérias que usaram como foco a arte como forma de evitar a entrada dos bailarinos, moradores de favelas, no tráfico. A crítica a esta abordagem é citada anteriormente na análise de Jailson Souza e Silva, em que os jovens de favelas seriam considerados, pela mídia, como “potenciais traficantes”. “A gente ouve muito que é preciso ter programas sociais para que o jovem não se torne um criminoso, mas raramente se diz que ele tem direito a esses programas”. (GOIS: 2006)

Neste tipo de abordagem, a interferência dos textos de outras editorias é evidente. Transpostada para a cultura, pode-se fazer referência a Martín-Barbero, ao comentar a construção da identidade da “elite” e do “povo”. “Para a elite, a cultura é distância e distinção, demarcação e disciplina, exatamente o contrário de um povo que se definiria por suas ‘necessidades imediatas’”. (MARTÍN-BARBERO: 2001, 272).

Ou seja, neste caso, ao assumir a linguagem legitimada pela elite, a “explicação” para a adoção desta manifestação passa a ser a suposta “necessidade imediata” dos moradores de favela, segundo a lógica dos meios de comunicação, como descreveu Silva: a fuga da violência e do aliciamento do tráfico de drogas. A “necessidade” é também do público alvo dos jornais, que, preocupados com a violência, esperam respostas e medidas contra o problema. Assim, a preocupação artística também é deixada de lado quando se trata de companhias de favelas para que os projetos se tornem “sociais”, “tirando a mão-de-obra barata do tráfico”.

Mas, como foi descrito, nem todas as matérias fazem referência direta ao tráfico de drogas. Muitas falam do método de trabalho da Companhia. Dentre elas, destaca-se a que analisa os dez anos de criação do grupo, sete de convivência no morro do Andaraí. Embora já citado, transcreve-se mais uma vez os primeiros parágrafos da matéria.

Carlos Henrique Braz tem 18 anos e mora no Morro do Andaraí. Nos últimos cinco anos, ele virou rato do Teatro Municipal e de outros

palcos da cidade. Viu de tudo, mas sobretudo dança e teatro. Na lista dos melhores espetáculos que assistiu, elege “Ensaio.Hamlet”, da Companhia dos Atores, comparando-o com outras três montagens da obra de Shakespeare que teve a chance de ver aqui.

- O texto da versão de Peter Brook é incrível e o ator (*o africano Sotigui Koyaté*) deixa qualquer um extasiado, mas ainda prefiro o olhar mais contemporânea da montagem da Cia. Dos Atores – diz Braz.

Avaliações críticas como a de cima passaram a ser uma constante na vida do rapaz. O trabalho mental é currículo obrigatório na Cia. Étnica de Dança e Teatro, de onde Braz é bailarino há cinco anos.

É inevitável a lembrança da crítica de Martín-Barbero ao que chama de deformação das idéias de Karl Marx sobre a consciência das classes dominadas.

Enfim, a sensação a que me refiro remete talvez mais, muito mais, a nossa cumplicidade com essa deformação que converteu a afirmação de Marx – as idéias dominantes de uma época são as idéias de classe dominante – na justificação de um etnocentrismo de classe segundo o qual as classes dominadas não têm idéias, não são capazes de produzir idéias. Está tão arraigada em nós essa deformação que aquilo que um obscuro moleiro de uma aldeia italiana do século XVI seja capaz de pensar “com sua cabeça”, ou como ele mesmo diz de “tirar opiniões do seu cérebro”, nos produz um escândalo. (MARTÍN-BARBERO: 2001, 110)

A capacidade de reflexão dos bailarinos da Companhia mais uma vez ofusca a sua produção artística. A “superação pela superação”, sem dar espaço à contribuição do espetáculo ao campo artístico-cultural ou até mesmo social, não mostra o espetáculo como uma obra cultural, “objeto simbólico a ser comunicado”, segundo Bourdieu. Neste sentido ele anota:

(...) a obra cultural, enquanto objeto simbólico destinado a ser comunicado, enquanto mensagem que pode ser recebida ou recusada, reconhecida ou ignorada, e com ela seu autor, tira não somente o valor – que pode ser medido pelo reconhecimento dado pelos pares ou pelo grande público, pelos contemporâneos ou pela posteridade – mas também sua significação e sua verdade daqueles que a receberam, tanto quanto daquele que a produziu. (BOURDIEU: 1968, 116)

Sem respaldo do agente cultural – aqui no caso, o jornalista – a produção artística fica fora do campo intelectual da arte, figurando em seu entorno, buscando legitimação. Assim, não tem espaço para transmitir seu objeto simbólico. Passa a significar apenas mais um projeto pedagógico bem sucedido para jovens de favelas.

4.1.2 – Ambiente de produção

A jornalista Adriana Pavlova foi autora de grande parte das matérias sobre a Companhia Étnica no jornal *O Globo*. Ela foi repórter do caderno de cultura do periódico, o Segundo Caderno, de 1995 a 2005, período no qual era a responsável pela cobertura da área de dança. Em entrevista por correio eletrônico, ela explicou a produção das notícias sobre grupos culturais de favelas.

Segundo o relato, ela tinha liberdade na produção texto, estes sugeridos por ela, por assessores, ou pelo próprio editor, na época Artur Xexéo. Sobre a escolha do foco dado nas diversas matérias, ela aponta:

É claro que em alguns casos, por se tratar de uma situação mais peculiar, porque estes grupos têm sim um viés social, havia a preocupação e a intenção de mostrar todo o universo que cercava a companhia, daí, muitas vezes, falar de temas como tráfico ou pobreza. Estes temas estavam diretamente ligados às companhias e inevitavelmente apareciam nos espetáculos e nas entrevistas. E não era algo necessariamente puxado por mim. [...] A própria coreógrafa e diretora do grupo sempre tratou do assunto normalmente. É a mesma coisa de falar de um grupo Intrépida Trupe e dizer que eles estão sediados na Fundação Progresso, o espaço, no caso deles, acaba sendo fundamental na composição dos espetáculos do grupo.

Neste trecho, sobre a escolha do foco, Pavlova levanta dois argumentos: os temas que se tornaram foco “cercavam a companhia” e que o local onde vivem é essencial para a produção do espetáculo, interferindo no resultado final deste.

A vida nas favelas e dos bailarinos possui inúmeros outros assuntos os cercando: a sexualidade, a música – notadamente o funk em favelas –, e, inclusive, a violência. A própria Carmem Luz diversas vezes afirmou que todos estes elementos são usados na produção dos espetáculos e aparecem nele. São elementos essenciais para entender a manifestação artística ali produzida.

No entanto, como foi visto no capítulo anterior, grande parte das matérias apresentam a influência da violência e do tráfico como elemento mais marcante na produção da Companhia. Trata-se, aqui, da interferência de matérias das outras editorias, em que as favelas, conforme aponta Silva, são estigmatizadas como território dominado pelo tráfico e pela ausência de tudo. Sem a presença de outros temas nas outras editorias – e em outros meios de comunicação também, é mister lembrar – a heterogeneidade constitutiva apontada por Pinto só manifesta um assunto: a violência.

Por ser uma das realidades que cercam a companhia e os bailarinos, é natural que a diretora não se recuse a falar sobre o assunto. Muitas vezes, há interferência do discurso hegemônico na própria fala da Companhia, seja tentando negá-lo, relativizá-lo,

ou reforça-lo. Neste último caso, tendo em vista o quesito violência, há duas possibilidades: ou o discurso de fato é assumido, ou usado para “valorizar” o projeto como social, tendo em vista as “necessidades imediatas” faladas anteriormente.

Acreditando não ser este último caso o da diretora Carmem Luz, pode-se recorrer a Martín-Barbero, sobre como o discurso hegemônico acaba por transformar o sentido de trabalhos da “cultura popular”, que passaram a ser consideradas, em um dado momento, patrimônio público, sendo engessadas em uma forma, e com forças – às vezes estatais – para impedir sua evolução – sem o sentido de “progresso” – natural, influenciada pelas realidades que a cercam.

E, por fim, a pressão exercida pelo Estado, transformando o artesanato e as danças em patrimônio cultural da Nação, exaltando-as como capital cultural comum, isto é, usando-as ideologicamente para fazer frente à fragmentação social e política do país. O campo daquilo que denominamos *mediações* é constituído pelos dispositivos através dos quais a hegemonia transforma por dentro o sentido do trabalho e da vida da comunidade. (MARTÍN-BARBERO: 2001, 274)

Adaptando a fala de Barbero para o presente trabalho, é evidente que o discurso de “resgate social” praticado não só pela mídia, como por patrocinadores “sociais” e pelo próprio Estado interfere no discurso da Companhia, ou contestando ou relativizando em diferentes momentos. A pressão por intervenções para atender às “necessidades imediatas” de combate à violência faz com que o sentido do trabalho da Companhia – desenvolver artisticamente seus bailarinos e contribuir de alguma forma para a discussão sobre diversos temas através da dança – seja, utilizando as palavras de Barbero, transformado por dentro. Não que os integrantes abdicuem do trabalho artísticos, mas, em determinados momentos, entendam a representatividade que o discurso hegemônico possui. Por não incluir mais os meios de comunicação, este tema será discutido no capítulo seguinte.

O morro do Andaraí faz parte sim da produção do espetáculo. Segundo a jornalista “o espaço, no caso deles, acaba sendo fundamental na composição dos espetáculos do grupo”. No entanto, diferente do que dá a entender, não é apenas a arte em oposição à violência que compõe o trabalho.

Mais do que isso, o morro do Andaraí é parte da identidade do grupo. Conforme aponta Barbero, a comunidade é um local em que o reconhecimento obedece regras diferentes das profissionais, aqui no caso, o campo cultural. A própria Carmem Luz não nega que seu trabalho também seja comunitário.

O bairro proporciona às pessoas algumas referências básicas para a construção de um *a gente*, ou seja, de uma “sociabilidade mais ampla do que aquela que se baseia nos laços familiares, e ao mesmo tempo mais densa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade”.¹ Frente à provisoriedade e à rotatividade do mercado de trabalho que, sobretudo em tempos de crise econômica, dificultam a formação de laços permanentes, é no bairro que as classes populares podem estabelecer solidariedades duradouras e personalizadas. Nesse espaço, ficar sem trabalho não significa perder a identidade, isto é, deixar de ser filho de fulano ou pai de beltrano. E frente ao que acontece nos bairros residenciais das classes altas e médias-altas, onde as relações se estabelecem mais com base em laços profissionais do que por vizinhança, pertencer ao bairro para as classes populares significa poder ser reconhecido em qualquer circunstância. (MARTÍN-BARBERO: 2001, 286)

Ou seja, a comunidade-sede da companhia – embora haja bailarinos diversos locais da cidade compondo o grupo – é parte constitutiva dos espetáculos, o que não deslegitimaria a produção artística.

Ao abdicar da análise sobre o espetáculo da Companhia nas diversas oportunidades que a imprensa teve, ela deixa de lado uma análise sobre como a manifestação cultural do grupo pode contribuir para o campo artístico. Segundo Bourdieu, trata a arte como um “sinal” – no caso do presente trabalho, de que algo está sendo feito para combater a violência, ou, em outros casos, de que o projeto cultural com viés cultural está estimulando o intelecto dos bailarinos (sem analisar o que o “trabalho mental” de fato produz).

O analista que procura nos interesses ligados à pertença a um campo de produção cultural e, mais largamente, ao campo social no seu conjunto, o princípio da existência da obra tanto naquilo que ela tem de histórico como naquilo que ela tem de trans-histórico – “o eterno encanto da arte grega” -, trata a obra como um sinal intencional dominado e regulado por qualquer coisa de diferente, de que ela também é sintoma. O analista procura intenção objetiva escondida por debaixo da intenção declarada, o querer-dizer que é denunciado no que ela declara. E supõe que nela se enuncia um sentido profundo, uma pulsão expressiva, biológica ou social do campo tende a tornar irreconhecível, sobretudo obrigando a pulsão a negar-se e a universalizar-se. (BOURDIEU: 2000, 72-73)

O presente trabalho, como já foi dito, não considera a produção artística totalmente independente de outros campos intelectuais. No entanto, a fala de Bourdieu é clara ao dizer que ao procurar outros sentido para as manifestações culturais, esquece-se do que ela de fato diz, durante a prática – no caso aqui, o próprio espetáculo.

¹ MAGNANI, J. G. *Festa no pedaço*. P. 138

4.1.3 - Sem termos profissionais

Outro aspecto descrito nas matérias é a ausência do termo bailarino para designar os integrantes da Companhia nas matérias. Raramente ele foi usado, embora tenha o termo tenha sido empregado em matérias que não se referiam a espetáculos da Companhia.

Embora o efeito de ser designado como “jovens” nas matérias não seja aparentemente significativo, ele revela uma diferenciação na posição do grupo no meio artístico. Aponta para um caráter não-profissional do grupo, fazendo com que a produção seja esquecida. A análise passa a ser o quão próximo os “jovens” chegam a um bailarino.

Utiliza-se aqui os critérios de Howard Becker de classificação de tipo de artistas. Por profissionais integrados, entendem-se aqueles que dominam uma determinada técnica artística e a partir dela elabora bons trabalhos, reconhecido pela crítica e por seus pares do campo artístico. Segundo Becker, “esses artistas conhecem, entendem e habitualmente usam as convenções que regulam o funcionamento de seu mundo, eles se adaptam facilmente a todas as atividades padronizadas por eles desenvolvidas” (BECKER: 1977, 12). Sobre o trabalho destes artistas, ele acrescenta:

O fato de os profissionais integrados usarem as convenções e se conformarem com as mesmas no que diz respeito a todos estes itens faz com que as obras de arte possam ser realizadas com relativa eficiência e facilidade. A simples identificação das convenções a que cada um deve obedecer permite que as atividades de um grande número de pessoas sejam coordenadas com um mínimo de investimento de tempo e energia. (BECKER: 1977, 13)

Os que subvertem esta padronização, liderando vanguardas artísticas, são chamados pelo antropólogo de inconformistas. Em suas palavras,

os inconformistas são artistas que, tendo pertencido ao mundo artístico convencional próprio de sua época, lugar e meio social, acharam-no tão inaceitavelmente restrito que acabaram por não querer mais conformar-se com as suas convenções. [...] A intenção do inconformista parece ser a de forçar o seu mundo artístico de origem a reconhecê-lo, exigindo que, em vez de ele se adaptar às convenções impostas por esse mundo, seja este que se adapte às convenções por ele próprio estabelecidas para servir de base ao seu trabalho [...] Em suma, o inconformista está orientado para o mundo da arte canônica e convencional. Ele se concentra na mudança de algumas das convenções que regulam o seu funcionamento e, de modo mais ou menos ingênuo, aceita todo o restante. O trabalho desses inovadores

acaba muitas vezes sendo totalmente incorporado ao corpo histórico da produção daquele mundo artístico estabelecido, cujos membros consideram as inovações úteis para gerar a variação necessária para impedir que a arte se transforme em ritual” (BECKER: 1977, 15-18).

Mesmo subvertendo o padrão aceito pelos artistas integrados, os inconformistas fazem parte e pretendem integrar o campo intelectual artístico. Ambos têm papéis distintos na área, mas se auto-legitimam como participantes do mundo das artes.

O terceiro grupo, Becker classifica como “artistas ingênuos”, pessoas que dominam uma certa técnica artística, em algum momento podem executá-la bem, mas não compreendem o significado simbólico daquela produção, ou mesmo não tem interesse em influenciar de alguma forma o campo artístico ou intelectual. Becker acrescenta:

Os artistas incluídos neste tipo provavelmente nunca tiveram relação alguma com qualquer mundo artístico – eles desconhecem os membros do mundo artístico em que habitualmente são produzidos trabalhos como os seus; não receberam a mesma formação que as pessoas que geralmente produzem esses trabalhos; e sabem muito pouco acerca da natureza da história e das convenções do meio em que estas trabalham, bem como do tipo de trabalho que ali é normalmente produzido. (BECKER: 1977, 18)

Os tipos de artistas descritos estão relacionados à época em que o texto de Becker foi escrito. Atualmente, a divisão não é rígida, mas os elementos que determinam a posição do artista no campo cultural permanecem. Ou seja, uma pessoa pode ter elemento de um artista inconformado e ingênuo, ao mesmo tempo. O grau com que cada uma das descrições de tipo de artista vai definir a posição do produtor artístico no meio cultural.

Deste modo, ao aplicar o termo “jovem” aos bailarinos da Companhia em uma editoria de cultura há alguns significados. Sem dúvida reconhece-se que a produção do grupo inscreve-se no meio cultural, mais do que outras ações sociais que ocupam o caderno de cidade, por exemplo. De alguma forma, a Companhia é inserida no campo cultural.

No entanto, o termo “jovem” em lugar de “bailarino” posiciona o grupo como um artista ingênuo, pois indica que os participantes da Companhia utilizam a linguagem da dança, como Becker aponta, sem saber muito sobre a “natureza da história e das convenções do meio em que trabalham”. Enquanto jovens executam passos de dança, bailarinos os inscrevem na história cultural.

Os “jovens”, ao executarem de forma competente a linguagem legitimada, permanecem ainda de certa forma distante dos profissionais integrados, exatamente pela ausência de reconhecimento profissional. Vale dizer aqui que todos os bailarinos da Companhia profissional possuem registro no sindicato dos dançarinos. O fato de isso não lhes conferir legitimidade é uma discussão muito mais política do que do presente trabalho.

O que se apresenta é que os meios de comunicação, tendo em vista a experiência midiática da Companhia, procuram grupos que poderiam se encaixar na seguinte asserção de Becker:

O que se verifica é que as sociedades ensinam a muitas pessoas várias técnicas que podem servir para fins artísticos, mas as ensinam em contextos não artísticos e com objetivos utilitários. Aqueles que adquirem estas técnicas podem, então, partir para a realização de obras de arte idiossincráticas, sem que nunca tenham entrado em contato com o mundo artístico. (BECKER: 1977, 20)

Além de “mudar vidas”, a suposta novidade encontrada nestes tipos de grupos artísticos é a prova de que a linguagem legitimada pode ser executada por pessoas diferentes, desde que ensinadas adequadamente. Ao tratar desta forma, os meios de comunicação relegam a último plano o que produções como as da Companhia pretendem oferecer como bem simbólico.

Segundo Pavlova, a escolha deste foco tem duas justificativas: a já apresentada história no entorno da Companhia e o amadurecimento artístico dos bailarinos. Ela afirma:

O que acontece muitas vezes é que como grande parte destes grupos ainda não estão maduros artisticamente, o lado social acaba chamando mais atenção do que o artístico. Toda a história em volta dos grupos é muito mais contundente do que o trabalho artístico em si. Claro que o ideal seria ter um espetáculo tão bom, tão incrível artisticamente que não fosse necessário tocar em outros temas. Mas, por outro lado, falar de pobreza talvez seja inerente ao espetáculo - lembrando sempre que falar de pobreza não é depreciar o espetáculo ou diminuir a companhia. (PAVLOVA: 2007)

Como o objetivo do trabalho não é discutir a qualidade artística do trabalho, não há como contestar a afirmação de Pavlova. No entanto, a suposta falta de amadurecimento artístico dos bailarinos seria uma informação cultural a ser passada para os leitores. Uma crítica aos aspectos imaturos dos espetáculos colocariam a Companhia no campo artístico – como ela pretende ser analisada -, informaria o leitor do limite dos espetáculos, e exporia ao grupo o que precisa ser aperfeiçoado. Tudo isso

incluiria a Companhia de forma legítima no campo artístico. Ao negar a crítica, entende-se que o espetáculo não a merece. Por não ser artístico, não há crítica, apenas comentários sobre o trabalho social.

4.2 – Presença de patrocinadores sociais

Conforme foi descrito, a linguagem usada nas matérias muitas vezes retira o caráter artístico das produções da Companhia. Um dos argumentos seria a falta de experiência do grupo, fazendo com que a história em volta dele fosse mais interessante que o próprio espetáculo. Inserir no campo artístico, se a Companhia se propõe a este desafio, também inclui a crítica ao espetáculo.

Todavia, há um aspecto já comentado pelos autores citados que influencia na produção: o chamado incentivo social, ou seja, quando o objetivo daquele que investe capital no grupo não é meramente artístico, mas também de fazer “marketing social”. Conforme já foi dito antes, Lúcia Santaella afirma que as análises sobre a cultura popular possuem um determinismo econômico, deixando de lado os aspectos artísticos, políticos e sociais do ambiente em que o produto simbólico é construído.

Já Bourdieu, ao falar da pintura, é mais claro em relação à influência da fonte de recursos e o valor da obra:

Por isso, entre todas as invenções que acompanham a emergência do campo de produção, uma das mais importantes é, sem dúvida, a elaboração de uma linguagem artística: antes de mais, uma maneira de nomear o pintor, de falar dele, da natureza do seu trabalho e do modo de remuneração desse trabalho, através do qual se elabora uma definição autônoma do valor propriamente artístico, irreduzível, enquanto tal, ao valor estritamente econômico. (BOURDIEU: 2000, 289-290)

Assim como diversos grupos, a Companhia sobrevive, principalmente, através do financiamento social de empresas. A questão será mais trabalhada no próximo capítulo, mas este fato certamente influi na produção jornalística. O tema já foi tratado inclusive em matérias e artigos nos jornais.

Com o título “Tudo pelo social”, o jornal *O Globo* discute a preferência de algumas empresas a financiarem grupos culturais com o que chamam “viés social”, ou seja, escolas de dança, teatro ou outras manifestações artísticas em favelas ou destinada aos chamados grupos excluídos. “Muito patrocinador acha que se tem favela em cena já

está ótimo para atrair olhares. Eles não estão preocupados com o processo que leva o jovem à cena”. (PAVLOVA E VENTURA: 2002)

Já a crítica Helena Katz (2003) é mais enfática ao criticar o que chama de falta de “diferenciação entre ação educacional que usa arte e atuação artística profissional”, em que a Companhia integraria o primeiro grupo. Ao fazer a crítica do 3º Circuito Telecom, ela afirma.

Porque é no bojo dessa danosa falta de distinção que uma Cia. Étnica (de objetivos louváveis e desenvolvendo trabalho social da mais alta relevância) passa a compor um mesmo contexto com grupos profissionais de dança – o que promove a perda da indispensável especificidade dos dois campos, prejudicando a ambos. Um grupo nascido de trabalho social através da arte não pode preencher, pela própria natureza da sua estrutura, os pré-requisitos que levam o mercado a atribuir a classificação de profissional aos produtos artísticos. [...] Em primeiro lugar trata-se de ação educacional que, como qualquer outra atividade educacional, carece de acompanhamento e avaliação técnicas. No caso da arte profissional, essa tarefa é delegada ao mercado. (KATZ: 2003)

Ao criticar a presença da Companhia, Katz não descreve nenhum problema artístico no espetáculo apresentado. Apenas afirma que a estrutura de “um grupo nascido de trabalho social” impede que sejam feitas produções artísticas comparáveis às manifestações legitimadas. Ao fazer a crítica, responsabiliza em parte os meios de comunicação:

A cada vez que a mídia veicula os dois tipos de trabalho sem pontuar as suas especificidades, propõe-se um danoso apagamento das singularidades. Daí resulta, mesmo involuntariamente, a difusão de que se deve consensuar uma espécie de legitimidade das boas intenções, em vez de estimular a conquista de conhecimento específico que garante a correta aplicação da arte como mecanismo de resgate e/ou inclusão social. (KATZ: 2003)

É evidente que a forma de financiamento, e, principalmente, o modo com que é apresentado por seus patrocinadores, influi na recepção do espetáculo da Companhia e de outros grupos da chamada arte-cidadania. A crítica de Katz é correta, mas incorre no mesmo equívoco que exclui estes grupos do campo artístico: não há análise da produção em si que justifique a deslegitimação da Companhia como um grupo de arte contemporânea. Embora seja criticada a sua presença em um circuito de dança, o leitor não sabe porque recusar aquela manifestação como artística. A recusa por princípio aprofunda ainda mais a questão da origem econômica da produção: não é arte, pois não se produz como os outros grupos legitimados.

Como aponta a matéria de *O Globo*, citada anteriormente, é provável que a Companhia tenha ganho muitos patrocinadores em determinado momento em razão do chamado viés social. Porém, o resultado disso deveria ser analisado não apenas da forma com que o patrocinador deseja. Para o investidor social, o mais importante é que o grupo responda às “necessidades imediatas” que acima foi explicada; a produção artística está em outro plano.

Não dá para negar que a fórmula jovem-em-situação-de-riscoem-cena tem encantado platéias em todos os cantos e, sobretudo, patrocinadores. Mesmo que Carmem Luz, da Cia. Étnica de Dança e Teatro, diga que seu grupo só ganhou os holofotes porque atingiu uma alta qualidade estética, é no mínimo emblemático que a companhia do Morro do Andaraí tenha três apoios diferentes, inclusive de duas grandes empresas. Além das aulas na sede da DeAnima, Carmem e sua trupe de 110 crianças e adolescentes conquistaram o investimento da Brasil Telecom para o próximo trabalho, “Clip-se”

- Eu poderia ter descido para o asfalto e ter mostrado um trabalho medíocre, mas temos um produto artístico de qualidade – diz Carmem – Nunca negamos de onde viemos. Contudo, nunca quisemos que nos vissem apenas como um resultado social, porque não distribuo camisetas nem dou dentadura. (PAVLOVA E VENTURA: 2002)

A fala de Carmem não exclui o chamado “trabalho social” de seu projeto. Ele existe, seja como objetivo, seja como consequência. No entanto, a intenção é produzir um espetáculo de qualidade. Poucas vezes o leitor sabe disso, a não ser através de comentários esparsos dentro das matérias. Não há uma análise que aponte aquele espetáculo como não-artístico, ele é recusado de antemão.

Por fim, o relato de George Yúdice na abertura do livro “A conveniência da cultura” apresenta o que significa a supremacia da “necessidade imediata” frente à manifestação artística-cultural.

Em recente encontro internacional de especialistas em política cultural, uma funcionária da UNESCO lamentou o fato de que a cultura é invocada para resolver problemas que anteriormente eram da competência das áreas econômica e política. No entanto, ela prosseguia, o único meio de convencer os líderes governamentais e empresariais de que vale a pena apoiar a atividade cultural é argumentando que ela reduz os conflitos sociais e promove o desenvolvimento econômico. (YÚDICE: 2004, 13)

V - Conclusão

O trabalho descreveu como a periferia como pólo de produção cultural foi encarada pelos meios de comunicação. Primeiramente, expôs reflexões acerca da veiculação de notícias sobre a cultura popular nas décadas de 60 e 70. Nelas, pesquisadores afirmam que a ênfase na “resistência” da cultura popular frente à cultura legitimada enfraqueceu os elementos internos destas manifestações culturais. Estudava-se apenas a “resistência pela resistência”.

Na descrição e análise das matérias sobre a Companhia Étnica de Dança e Teatro, percebeu-se que o objeto “a ser resistido” deixou de ser a cultura legitimada para ser a exclusão social e, principalmente, a violência. A arte, neste caso, foi descrita, majoritariamente, como um recurso para evitar que jovens se tornem traficantes ou fiquem desempregados. Em outros casos, apesar do enfoque sobre esta resistência não ter sido clara, não foi dado espaço para a análise acerca dos espetáculos produzidos pelo grupo.

Conclui-se, portanto, que apesar do espaço na mídia dado a esses grupos ter se ampliado, mostrando pontos diferentes das favelas que não a violência, pouco se fala das reflexões feitas dentro destas comunidades, a partir de companhias como a Companhia Étnica de Dança e Teatro. Seja reflexões sobre a própria violência, seja sobre uma contribuição com o fazer artístico. Assim, apesar do espaço conquistado em um suplemento cultural, a Companhia não teve no período analisado o mesmo tratamento de outros grupos artísticos, cuja contribuição artística ou simbólica ganha espaço.

No caso em que estes projetos são apontados como uma ferramenta para tirar jovens do tráfico de drogas, a violência continuou sendo tema, mas com uma abordagem diferente. Isso, no entanto, não muda o estigma que cerca os moradores destas comunidades.

Assim sendo, no primeiro caso, pode-se problematizar ainda mais a preocupação de George Yúdice de que o estereótipo de “criminalidade e vitimação” seja trocado por outro: além da musicalidade inerente das crianças negras, citada por Yúdice,

passe-se a imagem de que elas, através deste suposto atributo, não reflitam nada. Ou seja, mais do que inerentemente musicais – característica que, no caso da Companhia Étnica, pode-se trocar por performática –, elas sejam instintivamente musicais, sem a produção de um bem simbólico ou a reflexão do conteúdo desta musicalidade – no caso do presente trabalho, performancidade.

A compreensão do trabalho jornalístico, no entanto, precisa mais do que a análise das matérias. Por isso, durante a confecção do trabalho, uma jornalista foi procurada para comentar as reflexões teóricas expostas. A análise das matérias é importante para avaliar a mensagem passada ao leitor. E para avaliar como é posta em prática a função social do jornal de informar, e como os limites teóricos da notícia se apresentam no material. A intenção do trabalho foi justamente analisar como os textos jornalísticos apresentavam grupos culturais, estudando especificamente o caso da Companhia Étnica de Dança e Teatro.

O trabalho, no entanto, descreve especificamente o caso da Companhia Étnica como um caso emblemático. Todavia, há casos em que as abordagens são diferentes. Em alguns casos, o foco é total à prevenção da violência, em outros, há alguma análise sobre o conteúdo produzido pelo grupo, embora a “surpresa” pela produção ter saído da favela seja evidente.

No entanto, para a compreensão sobre o porquê destas abordagens exige um trabalho mais específico sobre a produção jornalística. Um futuro trabalho poderá ser feito, a partir de entrevistas com repórteres, editores, assessores de imprensa, etc.

BIBLIOGRAFIA

- . BECKER, Howard S. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: Velho, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- . BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- . _____. “Campo intelectual e projeto criador”. In: POUILLON, Jean. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- . BRANT, Leonardo. *Um novo modelo de política pública para a cultura*. Disponível em <http://www.artecidadania.org.br/site/paginas.php?setor=1&pid=42>. 22/10/2004.
- . CARVALHAES, Maria Helena. *Arte-cidadania: um novo lugar para a política pública de cultura*. Disponível em <http://www.artecidadania.org.br/site/paginas.php?setor=1&pid=1>.
- . DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- . FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 8ª edição. São Paulo: Loyola, 2002.
- . GADINI, Sérgio Luiz. *A cultura como notícia no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003.
- . GOIS, Antônio. “Três estudos derrubam mitos sobre favelas”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 jan. 2006. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp>>. Acessado em 27 abr. 2007.
- . HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.) *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- . LUZ, Carmem. *Arte e política*. Rio de Janeiro, 1 de nov. 2002. Entrevista concedida a Maria Paula Araújo e Ilana Strozenberg.
- . _____. *Arte e política*. Rio de Janeiro, 22 de nov. 2002. Entrevista concedida a Maria Paula Araújo e Ilana Strozenberg.
- . MEDINA, Cremilda. *Notícia: um produto à venda*. 4ª edição. São Paulo: Summus, 1988.
- . MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª edição. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

- . MATTA, Roberto da. “Você tem cultura?”. *Jornal da Embratel*, Rio de Janeiro, 1981. Disponível em <http://www.furb.br/2005/arquivos/788660-650601/voce%20tem%20cultura.pdf>. Acesso em: 28 abr. de 2007.
- . MOTTA, Luiz Gonzaga (org.). *Imprensa e poder*. Brasília: UnB, 2002.
- . PINTO, Milton. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. 2ª edição. São Paulo: Hacker, 2002.
- . _____. “Discurso e violência”. In: *Semiosfera*. Número especial, dezembro de 2003. <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/>
- . PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2004.
- . PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. 2ª edição. Brasília: UnB, 2002.
- . SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez; [Piracicaba]: Universidade Metodista de Piracicaba, 1982.
- . YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.