

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA ACADÊMICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E**  
**CULTURA**

Fernanda Maria Lozano Monteiro Sanches

**COMUNICAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA:**  
**UMA ANÁLISE DO DISCURSO DO CADERNO MAIS CRUZEIRO**  
**DO JORNAL CRUZEIRO DO SUL DE SOROCABA**

Sorocaba/SP

2017

Fernanda Maria Lozano Monteiro Sanches

**COMUNICAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA:  
UMA ANÁLISE DO DISCURSO DO CADERNO MAIS  
CRUZEIRO DO JORNAL CRUZEIRO DO SUL DE  
SOROCABA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação  
Orientadora: Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza

Sorocaba/SP

2017

### Ficha Catalográfica

S19c Sanches, Fernanda Maria Lozano Monteiro  
Comunicação e arte contemporânea : uma análise do discurso do caderno Mais Cruzeiro do Jornal Cruzeiro do Sul de Sorocaba / Fernanda Maria Lozano Monteiro Sanches. -- Sorocaba, SP, 2017.  
113 p. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2017.

1. Comunicação e Cultura. 2. Análise do discurso. 3. Arte Moderna – Séc. XX. I. Souza, Luciana Coutinho Pagliarini de, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Fernanda Maria Lozano Monteiro Sanches

**COMUNICAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA:**  
**UMA ANÁLISE DO DISCURSO DO CADERNO MAIS CRUZEIRO**  
**DO JORNAL CRUZEIRO DO SUL DE SOROCABA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza

Universidade de Sorocaba

---

Prof. Dr. Newton Guilherme Carrozza

Universidade do Vale do Sapucaí

---

Profa. Dra. Miriam Cristina Carlos Silva

## Resumo

A presente pesquisa tem como tema o jornalismo cultural, entendido como ramo de atuação jornalística que se dedica a noticiar eventos de caráter artístico e literário em veículos especializados ou em suplementos de periódicos de grande tiragem, além de revistas literárias, publicações acadêmicas especializadas, fanzines, coleções fasciculares, sites, programas de rádio e TV, igualmente especializados. Na ausência de outras publicações características do jornalismo cultural em Sorocaba, o Caderno Mais Cruzeiro do Jornal Cruzeiro do Sul, periódico de grande penetração no município e na região, apresenta-se como único veículo informativo da cidade que toma para si essa função. Procurar-se-á responder à seguinte indagação: Há uma preocupação em levar o leitor à análise e interpretação dos eventos apresentados, de modo a dar-lhe subsídios mais aprofundados, revelando uma postura mais autoral que informativa ou prevalece a preocupação de servir como vitrine do mercado cultural? Decorre dessa questão o objetivo geral de verificar como se configura o tratamento da informação relativa à divulgação das artes visuais em Sorocaba veiculadas pelo referido caderno. Como objetivos específicos elencamos: a) compreender o que é o jornalismo cultural, situando o Caderno mais Cruzeiro dentro deste universo; b) apresentar a análise do discurso como cabedal teórico capaz de penetrar nas malhas de sentido das notícias. O período escolhido para a análise das publicações será a partir dos anos 90, data em que se verificou uma intensificação da atividade artística na cidade em função do Projeto Terra Rasgada de iniciativa do SESC Sorocaba em parceria com a Oficina Grande Otelo, instituição cultural mantida pelo Governo do Estado de São Paulo. O termo final da pesquisa será o ano de 2014, em que iniciou o Projeto FRESTAS, Trienal de Artes de Sorocaba, também de iniciativa do SESC Sorocaba e que teve sua gem no Terra Rasgada, incluindo a cidade de Sorocaba no cenário artístico nacional, como polo receptor e difusor de arte contemporânea. A metodologia de pesquisa terá como substrato a pesquisa no campo jornalístico desenvolvida por Pizza, Ballerini e Faro, dentre outros. A sistemática aplicada às análises das notícias coletadas será a Análise do Discurso, ancorada nos trabalhos de Pêcheux na França e seus desenvolvimentos no Brasil por Orlandi. Os resultados obtidos em relação ao Jornalismo Cultural praticado pelo Caderno Mais Cruzeiro de Sorocaba revelam que, em grande parte das vezes, predomina um jornalismo informativo, ainda apegado ao conteúdo de agenda cultural. Entende-se como relevante a problematização apresentada tendo em vista a contribuição que a pesquisa pode trazer no sentido de conduzir a uma abordagem jornalística mais aprofundada e fidedigna, capaz de fornecer ao leitor elementos informativos para além da mera publicidade dos eventos, transformando o jornal em um espaço legítimo para uma argumentação sólida em torno das poéticas visuais contemporâneas noticiadas.

**Palavras chave:** Comunicação. Jornalismo Cultural. Arte Contemporânea. Análise do discurso.

## Abstract

The present research addresses the cultural journalism, understood as a branch of journalistic activity that is dedicated to reporting events of an artistic and literary character in specialized vehicles or in supplements of periodicals of great circulation, besides literary magazines, specialized academic publications, fanzines, fascicular sets, websites, and equally specialized radio and TV programs. In the absence of other characteristic publications of the cultural journalism in Sorocaba, the section *Mais Cruzeiro* of the newspaper *Cruzeiro do Sul*, which is a newspaper of great repercussion both in town and metropolitan area, appears as the only informative vehicle in the city, which takes over such assignment. One will attempt to answer the following inquiry: Is there any either a concern about leading the reader to the analysis and interpretation of the presented events, therewith giving him/her deeper support, revealing a more authorial than informative posture, or does it prevail the concern about serving as a display to cultural market? Therefrom, it derives the general objective of verifying how the information related to visual art diffusion in Sorocaba is conveyed in the referred section. The specific objectives are: a) to understand what cultural journalism is, featuring the section *Mais Cruzeiro* within such universe; b) to present discourse analysis as a theoretical set able to permeate the meaning texture of the news. The publications to be analyzed are from 1990's on, a period in which one verified an enhancement of the artistic activities in the city, due to the Project *Terra Rasgada*, an initiative of SESC in Sorocaba, in partnership with the workshop Grande Otelo, which is a cultural institution sponsored by São Paulo State Government. The final term of the research will be the year of 2014, when it began the Project *Frestas*, a triennial art exposition that is also an initiative of SESC in Sorocaba, which had its genesis in the Project *Terra Rasgada*, thereby inserting Sorocaba into the national artistic setting, as a receptor and diffuser of contemporary art. The research methodology lies in the journalistic research developed by Pizza, Ballerini and Faro, among others. The system applied to analyze the collected articles will be discourse analysis, anchored by Pêcheux's work in France, along with Orlandi's developments of it in Brazil. In relation to the Cultural Journalism carried out by the supplement *Mais Cruzeiro de Sorocaba*, the achieved results show that, most of the times, it predominates an informative journalism, which is still held to the content of the cultural agenda. One understands the presented problem as relevant, taking into account the contribution the research is likely to bring, concerning a deeper and trustworthier journalistic coverage, which is able to provide the reader informative elements beyond the mere publicity of the events, thereby transforming newspaper into a legitimate space for solid argumentation over the reported contemporary visual poetics.

**Key words:** Communication. Cultural journalism. Contemporary art. Discourse analysis.

## **Agradecimentos**

À minha mãe, Zilda Maria Lozano Monteiro (*in memoriam*), de quem herdei o gosto pelos estudos; ao meu pai, Ademar Monteiro, que me ensinou o amor e a função social das profissões; ao meu marido, José Alfredo Gement Sanches, que suportou todas as minhas ausências durante o percurso desta pesquisa e que me amparou em todas as dificuldades, cumprindo de maneira maravilhosa seu dever de pai, marido e melhor amigo; à minha filha, Mariana Monteiro Sanches, pela satisfação de ser sua mãe e à pequena Maria Luísa, esperança e novo amor de nossas vidas.

À querida Professora Luciana Coutinho Pagliarini de Souza, que desempenhou papel fundamental para a realização deste trabalho e que, por muitas vezes, suplantou sua função pedagógica, tornando-se amiga e mãe.

A todos os professores e colaboradores que contribuíram direta ou indiretamente para o desenvolvimento desta dissertação.



**COMUNICAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA:  
UMA ANÁLISE DO DISCURSO DO CADERNO "MAIS CRUZEIRO" DO  
JORNAL CRUZEIRO DO SUL DE SOROCABA**

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
1.1.Sobre os antecedentes.....	9
1.2.Sobre a pesquisa: ajustando tema, objeto, corpus à pergunta norteadora.....	10
1.3.Sobre o acesso ao discurso: a Análise do Discurso como procedimento analítico...13	
1.4.Sobre os capítulos.....	14
<b>Capítulo 2: Considerações sobre o Jornalismo Cultural .....</b>	<b>16</b>
2.1.Antecedentes históricos.....	18
2.2.A atual configuração do jornalismo cultural.....	22
2.3.Sobre o jornalismo cultural em Sorocaba.....	26
2.4.Sobre a formação do jornalista.....	28
<b>Capítulo 3: O Jornalismo Cultural no Caderno Mais Cruzeiro na perspectiva da Análise do Discurso.....</b>	<b>30</b>
3.1. “Por dentro de Frestas”: o discurso e as formações discursivas.....	34
3.2. Algumas questões conceituais.....	38
3.3. “A formação como principal objetivo”: os sujeitos do discurso.....	40
3.3.1. Quem fala? As funções do sujeito na perspectiva da emissão.....	45
3.3.2. Os processos parafráticos e polissêmicos sob a perspectiva da emissão...48	
3.3.3. Um paralelo entre as notícias: a questão do projeto educativo.....	49
3.3.4. O sujeito na perspectiva da recepção.....	51
4. O dito e o não dito: condições de produção do discurso.....	52
4.1. O interdiscurso e as formas de esquecimento.....	53
4.2. Formações discursivas e interdiscurso.....	54

4.3. “De mala pronta”: Como foi dito e como poderia ser dito x O que não foi dito e significa.....	56
4.4. A última aparição de Célia Marcassa.....	58
5. Sentido e processos de produção da linguagem.....	61
5.1. Tipologia discursiva e suas implicações dentro do discurso jornalístico.....	62
5.2. “O tropeirismo em Sorocaba: o jornalismo como estilo e seu condicionamento pela história.....	64
6. A arte contemporânea e o público sorocabano: o papel do jornalismo cultural como mediador de interesses.....	70
6.1. Para além da acessibilidade: uma questão mercadológica.....	76
6.2. A questão da acessibilidade na ação do Coletivo SOMA.....	79
7. “Sem regionalismo”: intertextualidade nos textos jornalísticos.....	88
8. Considerações finais.....	100
9. Referências Bibliográficas.....	105

## **Índice de imagens**

Figura 1. Por dentro do FRESTAS.....	35
Figura 2. “Terra Rasgada”.....	41
Figura 3. De mala pronta.....	56
Figura 4. Retrospectiva de Célia Marcassa.....	59
Figura 5. Exposição reúne pai e filha.....	68
Figura 6. Evento quer aproximar a arte plástica de público.....	71
Figura 7. Dalí em Sorocaba.....	77
Figura 8. Pop art em Sorocaba.....	78
Figura 9. Arte de bolso.....	80
Figura 10. Arte na mesa.....	83
Figura 11. Arte na mesa 2ª. Edição.....	84
Figura 12. Projeto Escambo.....	86
Figura 13. “A gente não quis encolher o sonho”.....	90
Figura 14. Leilão arrecada recursos para Museu de Arte.....	97

## **1. Introdução**

Considerando a introdução como uma pré-visualização do conteúdo da pesquisa, apresentamos as etapas de sua elaboração. Iniciamos pelos antecedentes, que, segundo Santaella (2001), dão voz ao discurso do(a) pesquisador(a) no relato da referência pessoal do propósito da pesquisa, de modo a revelar o envolvimento naquilo que deseja realizar. A pesquisa, como fruto da história de vida, de experiências profissionais e intelectuais construídas ao longo do caminho, tem lugar nessa etapa.

Em seguida, atreladas à pergunta norteadora, apresentamos o tema, o objeto de pesquisa, os objetivos e o corpus. Este último nos direcionou para a metodologia que nos iria permitir uma análise rente à indagação proposta, em consonância com a fundamentação teórica.

Finalmente apresentamos, sucintamente, o que será desenvolvido em cada capítulo. Com essa organização, intentamos traçar para nosso leitor o trajeto que nos conduziu nessa empreitada.

### **1.1 Sobre os antecedentes**

As artes visuais sempre muito me interessaram. Ainda menina, frequentei diversos cursos livres de arte e manualidades, desenvolvendo precocemente habilidades técnicas que acompanham meu fazer artístico atual. No entanto, tendo nascido e crescido em Sorocaba, onde até então não havia uma tradição artística muito proeminente, acompanhada de alguma facilidade na articulação da escrita e da oralidade na fase escolar, fui incentivada por meus pais a ingressar no curso de Bacharelado em Direito da Faculdade de Direito de Sorocaba, situada a menos de uma quadra de nossa casa. Além da facilidade, havia mais um ingrediente que tacitamente traçava meus caminhos: o curso de Direito tinha sido o de predileção de minha mãe, que, sendo mulher em uma época em que poucas opções eram admitidas pelas famílias, cursou Letras, enquanto assistia o irmão mais velho formando-se advogado. Assumi com amor minha missão, coleei grau como bacharel em Direito em 2002, tendo sido indicada pela Faculdade como juramentista da turma devido ao meu desempenho durante o curso, um presente para uma mãe que viria a falecer no ano seguinte.

Casei-me meses depois de minha colação de grau com o também bacharel em Direito e recém aprovado em concurso público, José Alfredo, e juntos nos pós-graduamos em Direito Constitucional. Em 2004, logo após ter concluído o referido

curso, tivemos nossa filha Mariana, que desde bem pequenina tem sido uma grande inspiração para mim. Acredito que Mariana ensina-me muito mais coisas do que eu a ela. Com o pai trabalhando fora da cidade, dediquei-me quase que exclusivamente aos seus cuidados durante seus primeiros anos de vida, período em que a atividade artística intensificou-se, favorecendo-se da conveniência de poder atuar em casa e depois no atelier com horários flexíveis.

Quando estava ela com três anos, voltei a estudar, desta vez Arte. Fiz o curso de Artes Plásticas na Escola Panamericana de Arte e Design em São Paulo, onde recebi valiosas instruções do Professor Nino Patrone; e em seguida o de Licenciatura em Arte em Sorocaba, onde pude contar com a orientação sensível da Professora Graça Giradi. Com um pouco de esforço, consegui lentamente formatar o espaço do atelier de modo a torná-lo multifacetado, um local em que convivem uma escola de arte e uma galeria de arte contemporânea, onde ocorrem, de forma independente, eventos, ações artísticas e exposições.

Apesar de toda a atividade profissional desempenhada dentro e fora do atelier/galeria, a necessidade crescente de interlocução e a inquietação característica de artista me fizeram acolher a sugestão do aluno, amigo e professor Luíz Fernando Gomes e me inscrever, no segundo semestre de 2014, como aluna especial do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, período em que cursei a disciplina de Semiótica com as Professoras Luciana Coutinho Pagliarini de Souza e Maria Ogécia Drigo. Encantei-me com as possibilidades que se descortinavam diante do curso e com as interfaces com outros campos que pertenciam ao meu repertório. Mergulhei em um mar de semioses, descobrindo terras inexploradas e correspondências entre minha trajetória artística e metodologias de análise, leitura e construção de sentido. O estudo transformou-se em uma espécie de ópio e a necessidade da pesquisa tomou-me com toda eloquência do melhor argumento. Não havia mais como regressar, tornei-me aluna regular no semestre seguinte.

## **1.2 Sobre a pesquisa: ajustando tema, objeto, corpus à pergunta norteadora**

Enquanto artista visual, tenho a memória como um dos núcleos de interesse que movimentam o meu trabalho. A ausência em Sorocaba de um registro adequado da memória iconográfica da cidade, o que para mim de certa forma retarda ou dificulta o reconhecimento de Sorocaba como um município produtor e propagador de arte, sobretudo contemporânea, incentivou-me a querer contribuir para o campo. Além da

ausência ou deficiência desta cartografia artístico-cultural da cidade, observei uma tendência de construção de uma imagem estereotipada do interior como local apartado das práticas artísticas e culturais mais “vanguardistas”, colocando o município em relação de eterna dependência da capital, como se não houvesse possibilidade de autogestão ou de iniciativas independentes ou não fortes o suficiente para chamar a atenção, em uma perspectiva um pouco colonialista de original e cópia.

Diante disso e ao lado de uma situação real, qual seja da falta de sistematização dos arquivos institucionais que possibilitassem o conhecimento deste contexto imediato de produção artística da cidade, recorri ao jornal na tentativa de reconstruir uma história que permitisse redesenhar e compreender a cena artística local. Aliando tal interesse à necessidade de adequação à Linha de Pesquisa Análise de Processos e Produtos Midiáticos, percebi no Jornalismo Cultural uma possibilidade de construção de um universo que levasse o leitor para além da agenda cultural da cidade, dando-lhe acesso à produção artística propriamente dita, de modo a se converter em uma plataforma para argumentação crítica em torno das produções artísticas noticiadas capaz de despertar ou ampliar o interesse pela arte, mantendo coerência com a genealogia deste tipo de abordagem jornalística.

Esboçava-se, então, a pergunta norteadora da pesquisa: de que maneira o Jornalismo Cultural praticado pelo Jornal Cruzeiro do Sul de Sorocaba trata a arte contemporânea praticada na cidade? Vem daí outras indagações, haveria uma preocupação do jornalista em fornecer ao leitor elementos que apresentassem uma perspectiva capaz de suplantar a finalidade informativa, típica de agenda cultural? Estariam presentes nas pautas a serem analisadas características de um jornalismo opinativo? Diante de tais indagações, foram definidos os objetivos desta pesquisa.

Assim, como objetivos gerais, buscamos compreender como o Jornalismo Cultural, situado no Caderno Mais Cruzeiro trata a arte contemporânea praticada na cidade, verificando a presença ou não de uma preocupação para além do informativo, de modo a fornecer ao leitor uma pauta mais autoral, e se, diante da ausência de outras formas de sistematização e registro da atividade artística existente na cidade, o jornal converte-se em suporte documental da produção noticiada.

Como objetivos específicos, procuramos descrever o Jornalismo Cultural nas suas especificidades; situar o Caderno Mais Cruzeiro dentro deste universo através da verificação da forma como se configura o tratamento da notícia sobre eventos de artes

visuais em Sorocaba; compreender a cena artística local como parte de um panorama nacional de produção e difusão da arte contemporânea no interior paulista.

Faltava, ainda, definir um critério para a seleção do corpus. O primeiro recorte estabelecido foi buscar, dentro de uma determinada temporalidade, notícias pertinentes à arte contemporânea, entendida aqui como fruto do desencantamento decorrente das tensões criadas pela instabilidade do século XX, em contraposição à arte moderna<sup>1</sup>.

Primeiro foi o futurismo, e hoje o senso comum identifica "moderno" como sinônimo do que há de mais novo, o mais atual ou mais contemporâneo. Mas, no que se refere à arte, moderno é uma coisa, e contemporâneo, outra. Moderno é o nome de um movimento com características particulares que nasceu na Europa, com variados desdobramentos por quase todos os países do Ocidente, e que entrou em crise a partir da década de 1950. A partir daí, foi sendo substituído por um conjunto de manifestações que, cada qual dotada de peculiaridades, foram, na falta de um nome melhor, reunidas sob a etiqueta simples e genérica de arte contemporânea (FARIAS, 2002, p.13)

De acordo com Farias (2002, p.13-14) o termo contemporâneo não é sinônimo de atual, de modo que a produção pode ser atual, mas não necessariamente contemporânea. Assim, conclui o autor que “é contemporânea toda e qualquer manifestação artística que ressoa em nós”. Desta maneira, continua, seria contemporânea tanto uma instalação de Arthur Barrio, produzida nos anos 90, quanto a pintura *Las Meninas* de Velázquez, do século XVII. Seguindo este raciocínio, para o autor cada obra de arte traz consigo o descontentamento do artista, que não se satisfaz somente em contemplar, mas é movido pela necessidade de criticar ou mesmo modificar a própria noção de arte. Tendo em vista que o período moderno é o que precede o contemporâneo, sua definição perpassa por esse conceito.

Pelo exposto, é deveras dificultoso definir o que seria a arte classificada como contemporânea em função da diversidade de meios para sua produção ou materialização e mesmo de “produtos” que nos são impostos pelo mercado cultural, de modo que preferimos nos ater àquilo que consideramos como forma de expressão individual, que tenha por finalidade proporcionar ao outro uma experiência inovadora e renovadora, que dificilmente se vivenciaria de forma diversa da produção ou fruição artística, em um exercício conjunto de construção de significação decorrente da articulação, apropriação e compreensão dos elementos dessa “gramática visual”.

---

<sup>1</sup> VERUNCHK, Micheliney. <http://www.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-afinal-o-que-e-arte-contemporanea/>

Ainda em relação à constituição do corpus da pesquisa, a condição de natural de Sorocaba me favoreceu no sentido de que, tendo especial interesse pela arte desde a infância, visitei boa parte das exposições que aconteceram na cidade e identifiquei com certa facilidade um marco histórico na produção e difusão da arte contemporânea local: o Movimento Terra Rasgada. Ocorrido na década de 90, quando eu era adolescente, foi meu primeiro contato mais direto com intervenções urbanas e instalações de arte contemporânea, possibilidades artísticas ainda fora do repertório de grande parte dos estudantes da época.

Em 2014, tive oportunidade de, após um ano de frequência ao Atelier de Pesquisa em Poéticas Visuais mediado pelo curador Josué Mattos, participar do Frestas, Primeira Trienal de Arte de Sorocaba, como assistente das artistas Ana Gallardo (Argentina) e Christiana Moraes (Brasil). Conhecer os meandros do projeto e vivenciar a concretização de um investimento deste porte, até então inédito em minha cidade, foi de grande valor para minha formação artística e como gestora de um espaço cultural independente, meu atelier/galeria.

Embora descritos aqui sob uma perspectiva individual, acredito na potência dos dois eventos como marcos singulares do fortalecimento da arte contemporânea descentralizada e acessível, fora das grandes capitais.

Estabelecida a temporalidade, ainda faltava preencher o interstício dos 20 anos que separaram os eventos estabelecendo critérios para a seleção das notícias. Esta talvez tenha sido a parte mais difícil. O que incluir e o que excluir de modo a compor um corpus coerente, evitando posturas tendenciosas?

O primeiro critério de exclusão foi coletar notícias pertinentes à produção de artistas contemporâneos da cidade que se mantiveram produtivos durante todo o período assinalado, revelando uma postura engajada, como autores, produtores e formadores de público. Dentre as notícias coletadas, o segundo critério foi a exclusão de pequenas notas de agenda, privilegiando pautas que contivessem uma quantidade maior de elementos, permitindo uma análise um pouco mais aprofundada do tema. Assim, foram selecionadas pautas mais longas.

### **1.3 Sobre o acesso ao discurso: a Análise do Discurso como procedimento analítico**

Definido o corpus da pesquisa e tendo em vista a força da palavra dentro da construção jornalística, associada a uma necessidade pessoal de estudar e desenvolver

análises que privilegiassem a linguagem formal em detrimento da linguagem visual, com a intenção de ir além dos mecanismos de leitura de imagem, para mim mais familiares em decorrência de minha formação em Artes Plásticas, fui apresentada a uma literatura que permitiu minha incursão na teoria da Análise do Discurso através da orientação da Professora Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza, que mantém vínculo com o Grupo de Pesquisa interinstitucional “Arte, mídia e discurso: Interface e produção de sentidos”, formado entre UNISO (Universidade de Sorocaba) e UNIVÁS (Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre/MG); mais especificamente entre o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura e o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, cuja coordenação é de Eni Orlandi, autoridade de Análise do Discurso no Brasil.

Na medida em que comecei a me inteirar do sistema analítico proposto por Eni Orlandi, passei a enxergar a palavra, considerada por mim até então como restritiva em relação às possibilidades da imagem, como um campo igualmente frutífero e encantador. Perceber o discurso como um processo contínuo em que a palavra é veículo, não estando o significado contido ou confinado em seu interior, apontou-me novos pontos de vista na construção de significação, convencendo-me de que a Análise do Discurso seria o procedimento analítico adotado nesta pesquisa como base da construção teórica que iríamos desenvolver.

Diante das pautas pré-selecionadas e tendo em vista os elementos de Análise do Discurso, optou-se pela apresentação de uma perspectiva panorâmica, seguida por uma série de análises que aprofundam separadamente cada uma das condições de produção do discurso extraídas dos estudos de Orlandi. O sistema analítico adotado, que traça o discurso do analista, não fica num capítulo apartado, mas se faz durante a discussão dos casos práticos, já que a produção de sentido se realiza no curso da prática discursiva.

#### **1.4 Sobre os capítulos**

Assim, começamos a abordagem com um capítulo destinado ao desenho do jornalismo cultural praticado na atualidade, definindo este ramo do campo jornalístico em conformidade com suas origens e evolução cronológica, procurando, desta forma, manter coerência com suas raízes, ao mesmo tempo, acompanhando seu processo de hibridização decorrente do crescimento dos mecanismos comunicacionais. Feita essa contextualização do objeto, passamos às análises, conforme descrito no parágrafo precedente.

No curso das análises, procuramos trabalhar os conceitos-chave de Análise do Discurso, mobilizados na medida em que se avança na leitura. O terceiro capítulo inicia com a abordagem teórica sobre o discurso e as formações discursivas, analisando a partir do texto jornalístico as relações entre o discurso e sua exterioridade. Nos itens seguintes, passamos a apresentar as análises de maneira a construir um percurso no qual pudéssemos privilegiar os diversos conceitos da Análise de Discurso na medida da necessidade imposta pelo próprio texto jornalístico. Desta forma, analisamos o sujeito na perspectiva da emissão e da recepção (item 3); as condições de produção do discurso, através da análise do dito e do não dito (item 4); o sentido e os processos de produção da linguagem (item 5); o papel do jornalismo cultural como mediador de interesses (item 6) e a intertextualidade nos textos jornalísticos (item 8).

Após a análise de 15 notícias publicadas no Caderno Mais Cruzeiro do Jornal Cruzeiro do Sul de Sorocaba que compõem o corpus da pesquisa, já nas considerações finais, retomaremos a questões norteadoras da pesquisa, delineadas no capítulo 2, buscando responder, diante de todo o percurso percebido e construído ao longo desta dissertação, se no jornalismo cultural praticado pelo referido Caderno, prevalece ou não o intuito de fornecer ao leitor uma perspectiva mais aprofundada a respeito dos fatos narrados, assumindo uma postura formadora além de informadora, de modo a converter o jornal em uma plataforma que permita ao leitor tomar conhecimento da produção artística realizada e/ou apresentada na cidade, a ponto de se constituir também em suporte documental dessa produção noticiada.

## Capítulo 2

### Considerações sobre o Jornalismo Cultural

Antes de discorrer sobre quaisquer aspectos do jornalismo cultural, é conveniente não só esclarecer o alcance do significado da expressão, como também estabelecer os limites de sua atuação. A palavra jornalismo, derivada do latim “*diurnalis*”, adquire o sentido de algo cotidiano, referindo-se aos acontecimentos diários que, diante de sua relevância, notoriedade e novidade assumem a qualidade de serem noticiáveis. A cultura, conceito mais amplo e menos efêmero, é tomado aqui como tudo que dá a um grupo uma identidade, envolvendo arte, linguagem, costumes e tradições, modo de vida, enfim, aquilo que particulariza uma determinada comunidade, em consonância com E. B. Tylor (*apud* BALLERINI, 2015, p. 32), segundo o qual cultura “é o conjunto complexo que inclui conhecimento, crenças, até moral, lei, costumes e outras capacidades e hábitos adquiridos como membro da sociedade”.

Embora as definições de cultura sejam plurais, segundo Santaella (2010, p. 30), “há um consenso a respeito do fato de que é apreendida, que ela permite a adaptação humana ao seu ambiente natural, que ela é grandemente variável e que se manifesta em instituições, padrões de pensamento e objetos materiais”. Continua a autora com uma breve definição de cultura, que a caracteriza como parte de um ambiente construído pelo homem, reconhecendo a duplicidade de contextos em que se desenrola a vida humana: os ambientes natural e social, concluindo ser a cultura mais que um fenômeno biológico, incluindo

(...) elementos do legado humano maduro que foi adquirido através de seu grupo pela aprendizagem consciente, ou, num nível algo diferente, por processos de condicionamento – técnicas de várias espécies, sociais ou institucionais, crenças, modos padronizados de conduta.

Adotaremos assim a concepção antropológica da cultura, que a relaciona com um modo geral de vida, material, intelectual e social, entendendo o termo como uma herança social, evitando etnocentrismos e admitindo a coexistência de diversas culturas. Para Santaella (2010, p. 37), o essencial na definição de Tylor é o fato de tratar-se de uma enumeração aberta, comportando tudo o que venha a ser entendido como uma regulação simbólica do social, de modo a permitir um agenciamento geral de um conjunto de elementos muito diversos como arte, arquitetura, rituais de casamento, morte, escritura entre outros, que formam um conjunto de modelos destinados à organização da vida social de cada grupo.

Diante disso, temos que, enquanto o jornalismo adquire um caráter de imediatismo, a qualidade de ser cultural lhe impõe um caráter mais perene, colocando o gênero “jornalismo cultural” em um campo de equilíbrio entre o perecível e o permanente, o que deveria dar à pauta a característica de ser mais reflexiva. Tal aspecto será discutido mais adiante.

Embora difícil seja conceituar tudo o que deriva do campo da comunicação, em função da imprecisão da própria definição do que seria de fato a comunicação, poderíamos sugerir, com a finalidade de atender uma necessidade didática, que o jornalismo cultural constitui-se em um ramo de atuação jornalística que se dedica a noticiar eventos de natureza eminentemente artística, em sessões especializadas ou suplementos dentro de um periódico de tiragem massiva, uma revista literária, uma publicação acadêmica especializada, um fanzine, uma coleção fascicular, além de sites, programas de rádio e TV, igualmente especializados.

Faro (2013), em seu artigo “Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural”, assim o define:

Por “jornalismo cultural” entende-se aqui a produção noticiosa e analítica referente a eventos de natureza artística e editorial pautados por seções, suplementos e revistas especializadas nessa área. O conceito de “cultura”, portanto, é o conceito genérico usualmente adotado na esfera da produção jornalística e inclui o acompanhamento que essa produção faz em torno das tendências interpretadoras que se apresentam na mídia pelo processo de legitimação pública conferida por seu vínculo com problemas emergentes da sociedade contemporânea.

A respeito do assunto, acrescenta Basso (2008) em seu artigo “Para entender o jornalismo cultural”, que o jornalismo cultural não está atrelado somente àquilo que está relacionado às artes tradicionais e à cultura erudita, abrangendo os modos de vida, sistemas de valores, tradições e crenças, de modo a apresentar uma visão mais integradora sobre as temáticas discutidas, em uma perspectiva antropológica de cultura, conforme salientado acima.

Em consonância, Vargas (2004) destaca que, ao lado da literatura, das artes plásticas e da música erudita, novas linguagens foram incorporadas à pauta cultural, entre elas, cinema, música popular, arquitetura, design, gastronomia, televisão e comportamento.

Atualmente, os veículos não devem prescindir de cobrir eventos ligados à arquitetura e ao *design*, sobretudo em um momento em que a visualidade dos objetos e do cenário urbano estabelece diálogos cada vez mais complexos com a cultura pós-moderna. A gastronomia, a televisão e o comportamento também foram elevados ao patamar de pautas culturais em boa medida pela ampliação da visão aristocrática que

se tinha sobre a cultura, sem restringi-la aos eventos eminentemente artísticos, mas culturais, ou seja, de produção simbólica na sociedade.

Sabemos que a cultura permeia quase todos os assuntos, atravessando diversas linguagens (PIZA, 2003, p. 7). No entanto, desde os primórdios da atividade jornalística, os assuntos “culturais” integram o jornal com linguagem e abordagem diferenciadas.

Faro (2013) aponta a importância do jornalismo cultural na imprensa brasileira, destacando que, além das seções dos grandes jornais para comentário e crítica da produção intelectual e artística e dos “cadernos de cultura”, existe atualmente à disposição mais de 20 títulos de revistas especializadas nos diversos setores de produção cultural, que além de numerosas apresentam algumas delas “razoável consistência”.

## **2.1 Antecedentes históricos**

Para melhor entender as peculiaridades do ramo jornalístico em questão, far-se-á uma breve retrospectiva histórica sobre seu surgimento.

O jornalismo cultural é produto de uma era pós-renascentista, em que as máquinas revolucionaram a economia, a imprensa de Gutenberg já tinha sido inventada e o Humanismo se difundira da Itália para toda a Europa, influenciando Shakespeare e Montaigne (PIZA, 2003, p. 12).

Em 1711, dois ensaístas ingleses, Richard Steele e Joseph Addison, fundaram a revista diária *The Spectator*. A revista dedicava-se a discutir sobre ópera, teatro, festivais, música e política, adotando uma linguagem informal e reflexiva, que garantiu uma larga discussão sobre os temas abordados que perdura até hoje em antologias publicadas sobre tais ensaios em diversos países. O jornalismo cultural inglês influenciou o movimento iluminista (séc. XVIII), já que Voltaire, encantado com a liberdade de expressão que observou na Inglaterra em 1726, declarou mais tarde que esta mentalidade teria determinado seus ideais de justiça e independência. (PIZA, p. 11-13).

Ballerini (2015, p. 21) enumera algumas tentativas de implantação do jornalismo cultural no Brasil do século XIX, destacando a primeira seção com assuntos culturais no Correio Braziliense, intitulada como “Armazém Literário”, além de duas edições do jornal “As Variedades ou Ensaios de Literatura” no ano de 1812, em uma época em que a imprensa ainda era incipiente. Outra tentativa, já em 1822, surgiu com “Anais

Fluminenses de Ciência, Arte e Literatura”, que ficou no primeiro número, sendo seguida por aproximadamente 20 outros títulos em formato de revista até 1897. No jornal, um fio horizontal preto demarcava o campo no rodapé da página onde se podiam ler textos mais leves e comentários sobre livros e outras manifestações artísticas.

O jornalismo cultural brasileiro somente ganharia força a partir da segunda metade século XIX. Machado de Assis inicia sua carreira como crítico de teatro e polemista literário. José Veríssimo, editor da célebre Revista Brasileira, crítico, ensaísta e historiador de literatura; Sílvio Romero e Araripe Jr. são outros destaques da época. (PIZA, p. 16-17).

Piza (2013, p. 32-41) sistematiza de maneira didática a evolução do jornalismo cultural no Brasil, elencando suas principais publicações, entre elas a Revista Klaxon, promovida por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Victor Brecheret e outros por ocasião da Semana de Arte Moderna em 1922; e a revista O Cruzeiro (1928) que contribuiu para a cultura brasileira ao publicar textos de escritores importantes como José Lins do Rego e Vinícius de Moraes, além de ilustrações de Anita Malfatti. Piza enuncia cronologicamente os principais cadernos culturais de importantes jornais como o Quarto Caderno do Correio da Manhã; o Caderno B, do JB, com diagramação de Amílcar de Castro; crônicas de Clarice Lispector e crítica de teatro de Bárbara Heliadora; o Suplemento do Estado de S.Paulo, além dos mais recentes e importantes cadernos consolidados na década de 80 como a Ilustrada e o Caderno 2, da Folha de S.Paulo e do Estado de S.Paulo, respectivamente.

Ballerini (2015, p. 24-25) observa que, ao longo do século XX, o jornalismo cultural impresso deixa de ser literário, agregando novas mídias como o cinema. É nesta época, segundo o autor, que os jornais começam a focar suas colunas na prestação de serviço, com matérias informativas sobre a estreia de peças, filmes e exposições de arte. O jornalismo teria ganhado força com a sonorização do cinema e a popularização do rádio, que deu grande impulso para a indústria fonográfica e marcou o nascimento da indústria cultural brasileira e a consequente sociedade do consumo que só aumentaria nas décadas subsequentes.

Segundo o mesmo autor, com a instauração do Estado Novo, em 1937, revistas culturais e jornais foram censurados, e as publicações assumiram um caráter mais superficial, com exceção de “Diretrizes” (1938) que conseguia burlar a censura e fazer um jornalismo cultural de qualidade. Não obstante a censura, é nesta época que os cursos de jornalismo começam a se difundir pelo país.

A partir da década de 50, aparecem os suplementos literários, produzidos por jornalistas fixos das redações e também por um corpo de colaboradores e intelectuais, destinados a oferecer ao leitor um “lazer inteligente” no fim de semana, com textos mais longos e menos coloquiais, distanciando-se um pouco da concisão e simplicidade da linguagem jornalística típica dos cadernos culturais diários. No caso do jornal “O Estado de S.Paulo”, o “Suplemento Literário” sobreviveu até meados de 1980, sendo substituído pelo suplemento “Cultura”, que ampliou os assuntos culturais e durou até o fim da década de 80, quando já existia o “Caderno 2”, criado em 86 e dedicado aos produtos da indústria cultural. Em 1958, a “Folha de S.Paulo” cria a “Ilustrada”, ao lado do tabloide “Folhetim”, com resenhas de livros, poesias e ensaios literários, este último transformou-se em “Letras” na década de 80. Tais cadernos saíam aos sábados e destinavam-se com exclusividade ao campo literário. Em 1992, ambos foram substituídos pelo caderno dominical “Mais” e, posteriormente, pela “Ilustríssima”, dando prioridade à cultura de massa (BALLERINI, 2015, p. 26-27).

Afinal, o jornal entende cultura como um fato de mercado; por isso, o cinema, a televisão e a indústria editorial e discográfica têm espaço privilegiado, o que não quer dizer que o caderno não cubra eventualmente assuntos ligados à filosofia, semiologia, história etc.

Alzamora (2009) destaca que o experimentalismo e o hibridismo de linguagem, típicos do jornalismo cultural, defluem das sessões de variedades do séc. XVIII e dos folhetins do séc. XIX, representando estes uma ampliação das seções de variedades do jornal. Já no século XX, o estilo invade as revistas de variedades que, por sua vez, se diversificam e inspiram as “revistas eletrônicas” e os programas televisivos de variedades. Na via contrária, a televisão influencia o jornalismo impresso resultando em um entrelaçamento entre informação jornalística e entretenimento.

Outro destaque de Ballerini (2015, p. 27) é para o “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil, famoso por divulgar o movimento concretista brasileiro e que teve como colaborador Ferreira Gullar. Posteriormente, surgiu o “Caderno B”, caderno diário que ampliava a cobertura cultural original e onde figuraram, ao lado de Ferreira Gullar, Clarice Lispector, Barbara Heliodora e Décio Pignatari. Seu concorrente, “O Globo”, lançou em 1996 o suplemento “Prosa & Verso”, distribuído aos finais de semana. Antes disso, nas décadas de 50 a 70, o jornal mantinha seções dominicais sobre cultura como “O Globo nos Teatros” e “O Globo na Música”. Os suplementos, embora não faturassem muito, refinavam o jornal, atraindo anúncios para os demais cadernos.

Sobre a crítica de arte nos jornais cariocas, Bianca Andrade Tinoco (2007) observa que a década de 50 foi de grande reconhecimento e euforia para o jornalismo cultural, uma vez que foi precedida no fim da década anterior pela fundação do MASP (1947), do Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e da Companhia de Cinema Vera Cruz (1949), inaugurando a década posterior com a fundação da TV Tupi (1950) e a realização da 1ª. Bienal de Arte de São Paulo em 1951. Diante de toda esta efervescência, um mesmo jornal chegava a publicar três ou quatro avaliações de uma determinada atração em diferentes momentos da temporada. No entanto, as décadas seguintes foram marcadas por uma crise. Primeiro o aumento do preço do papel, que levou a um corte de funcionários e a diminuição do espaço para os textos e, depois, a censura decorrente do golpe militar de 1964 a 1984, o que, por outro lado, estimulou publicações contestatórias como Pasquim e Opinião. Por fim, na década de 90, o padrão de notícias curtas determinado pela popularização da Internet e dos jornais 24 horas, reduziu o espaço da crítica.

Ainda de acordo com Tinoco (2007), é interessante observar a mudança da postura dos críticos com o fluir das décadas. Até a década de 50, era papel do crítico determinar o que era ou não aceitável no campo das artes. Com o advento do concretismo e da arte conceitual, o debate sobre arte assumiu novos nuances, tirando do crítico a sua força para chancelar o que era válido. A crítica passa então a estabelecer conexões com a arte de seu tempo.

E assim, a crítica vai, aos poucos, se enfraquecendo ou ao menos deixando de ser contundente. Piza (2003, p. 31) afirma que os críticos “parecem definir cada vez menos o sucesso ou fracasso de uma obra ou evento; há na grande imprensa um forte domínio de assuntos como celebridades e um rebaixamento geral dos critérios de avaliação dos produtos”.

A partir da década de 80 e, mais notoriamente, na década de 90, os cadernos diários de cultura passam a dedicar pelo menos metade de seu espaço para roteiros, guias e serviços (programação de cinema, teatro, colunas sociais, horóscopo, palavras cruzadas, quadrinhos etc.) e outra metade para anúncios publicitários, reportagens, notas e críticas (BALLERINI, 2015, p. 30).

Tais dados serão retomados com mais profundidade a seguir, quando da análise e discussão sobre as características do jornalismo cultural contemporâneo.

Em 1997, surge a revista “Bravo!” com um projeto editorial voltado para a agenda cultural, embora oferecendo maior profundidade em determinados temas, sendo

publicada até 2013, quando foi extinta pela editora Abril. A Editora Bregantini publica desde 1990 a revista “Cult”, mais focada em reflexões sobre arte, sociedade, política e filosofia.

## **2.2 A atual configuração do jornalismo cultural**

Muito se discute hoje a respeito da diminuição da densidade do jornalismo cultural, destacando seu caráter informativo e útil em detrimento de sua origem formadora, com textos mais elaborados que conduziam o leitor a ter uma opinião sobre o assunto em pauta capaz de inseri-lo nos círculos intelectuais de outrora.

A diversidade de assuntos que integra as páginas culturais, a velocidade com que se movimentam a vida contemporânea nos modismos, na efemeridade e liquidez dos conceitos, no aumento da atividade dos produtores, nas necessidades mercadológicas, na heterogeneidade do público, tudo isso parece querer determinar um jornalismo mais superficial, atrelado à divulgação dos eventos de uma maneira eminentemente funcional.

Vargas (2004) coloca a notícia no patamar de mercadoria que, subordinada a um sistema capitalista, se transforma em produto consumível de fácil entendimento e baixo custo de produção, destinado à divulgação de eventos a públicos gerais ou específicos, tendo sempre a função de garantir lucro à indústria cultural.

Para o autor, o objetivo primordial é a venda de determinado produto ao público consumidor, de modo que a crítica ou investigação quando existente é mera estratégia de marketing, estando o jornalismo atual longe de servir como instrumento ideológico ou político. Destaca, ainda, que houve um aumento do público interessado nessa produção simbólica, que busca informações sobre livros, séries de TV ou filmes, havendo ao mesmo tempo uma necessidade de adaptação da linguagem, tendo em vista a heterogeneidade do público por parte de alguns veículos como jornais diários, revistas semanais e uma segmentação que leva outros a se especializarem a fim de atender a demanda de um público mais específico, como sites de moda, música e gastronomia.

Por fim, ressalta que, não obstante a constatação de que o jornalismo se insere em um contexto de produção e consumo, as mudanças não devem ser aceitas de modo inquestionável, retirando a qualidade do jornalismo cultural.

Sobre a linguagem jornalística atual, pontua Marcondes Filho (2000, p. 44), é privilegiada a notícia curta, de modo a ampliar o espaço dos *drops* informativos em detrimento das matérias mais longas. Ao lado disso há, na opinião deste autor, uma

radical redução do universo jornalístico associada à ideia de inteligibilidade e simplicidade, de modo que “o linguajar jornalístico enterra a experiência viva, individual, no clichê”.

A respeito da simplificação da linguagem, Ballerini (2015, p. 56-57) se posiciona no sentido de se evitar uma demasiada simplificação da pauta cultural, exigindo pouco raciocínio e tempo do leitor, a ponto de tornar-se um entretenimento fugaz, uma vez que o que diferencia um caderno cultural dos demais é justamente a pauta autoral, a opinião do jornalista (especialista) diante do lançamento de um produto. Observa ainda o mesmo autor que o espaço menor dedicado às reportagens deflui não somente do aspecto econômico, mas da própria agilidade da vida contemporânea que exige pautas mais sucintas que possam ser lidas com mais rapidez (idem, p. 58), no entanto, não descarta a contaminação do jornalismo pela publicidade.

Marcondes Filho (2000, p. 44) aponta que o jornal é uma mercadoria simultaneamente vendida a dois públicos:

A empresa jornalística fabrica uma mercadoria chamada jornal e a vende a um público genérico de pessoas que adquirem nas bancas ou por assinatura. Esse público torna-se, por sua vez, uma segunda mercadoria que a mesma empresa vende a um outro cliente, o anunciante (MARCONDES FILHO, 2000, p. 115).

De acordo com o autor, o cliente anunciante é responsável por 70% dos custos da produção jornalística, mas quando o jornal enfraquece leva consigo o público, prejudicando os negócios com o anunciante. Isso fez com que as grandes empresas sempre primassem pela qualidade de seu jornalismo, mas ao longo dos anos perdeu público para a televisão e para a internet. No entanto, o golpe mais violento foi a supressão da separação entre o setor publicitário e o redacional, o que gerou uma grande dependência da notícia em relação a quem financia a empresa, reduzindo o jornalismo a uma atividade submetida ao capital.

Diante disso, temos que a dimensão empresarial do jornalismo não pode ser desconsiderada, pois é esse caráter mercadológico que instrumentaliza e possibilita a atividade jornalística. A existência do jornal está atrelada ao público interessado em consumir a informação veiculada, mas para que esta informação seja sistematizada, compilada e publicada – quer fisicamente em papel, quer virtualmente em uma página na internet – é necessário um dispêndio de capital muitas vezes maior que o volume representado pela venda do produto final ao consumidor da notícia. Assim, o interesse do anunciante, neste mesmo público, garante ao jornal sua sobrevivência. O que precisa

ser observado nesta equação é que a publicidade não pode se sobrepor ou determinar o conteúdo da notícia, pois isso viciaria a atividade jornalística e comprometeria uma suposta imparcialidade pretendida pelo texto jornalístico, o que consideramos um efeito discursivo, conforme veremos a seguir no próximo capítulo. Essa manipulação poderia desinteressar o leitor, que buscaria, então, outros meios mais fidedignos para se informar, deixando de consumir o veículo, destruindo a cadeia mercadológica.

Faro (2013) se pronuncia a respeito do assunto, dizendo ser necessário

relativizar a assertiva que concebe o jornalismo cultural como uma prática estruturada exclusivamente em variáveis externas à matéria-prima com a qual trabalha sob pena de, não o fazendo, persistir um paradoxo bastante comum nos estudos e pesquisas sobre o jornalismo, isto é, o divórcio com que as práticas profissionais são vistas sob o prisma teórico conceitual e aquilo que é observado no plano empírico ou, em outras palavras, uma reflexão teórica insuficiente para dar conta da complexidade do fenômeno observado.

Desta forma, ao lado da questão mercadológica, subsiste um gênero jornalístico marcado por uma forte presença opinativa, para além da cobertura noticiosa, capaz de transformar o jornal em um espaço legítimo de discussão e produção intelectual, mais condizente com sua genealogia, conforme se deflui de seus antecedentes históricos.

Alzamora (2009) observa o surgimento de uma nova tendência menos especializada e voltada para os aspectos noticiosos dos fatos culturais em meados do século XX, nos cadernos diários de jornalismo cultural, em contraposição aos cadernos semanais; estes, com um viés mais acadêmico e ensaístico, deram origem aos suplementos culturais. A partir de 1980, houve uma sucessiva ampliação dos campos abrangidos pelo jornalismo cultural, de modo que na década seguinte toda esta diversidade de assuntos resultou em uma verdadeira perda de especificidade que acabou caracterizando o ramo como de entretenimento e culto às celebridades.

É verdade que, segundo a mesma autora, a partir da década de 90, a notícia sobre a peça de teatro, sobre o concerto musical ou sobre a abertura de uma mostra de artes visuais, passa a dividir espaço com a programação do cinema, a sinopse da novela, o horóscopo e a tira humorística, em páginas mais segmentadas com textos mais curtos e uma quantidade maior de imagens, talvez influência das páginas da internet, caracterizadas por textos diminutos, *pop ups* e outros efeitos visuais que acabaram gerando uma leitura cada vez mais fragmentada.

Ballerini (2015, p. 46) destaca que “a divulgação parece ser uma das características mais importantes do jornalismo cultural”. Divulgar uma obra de arte torna-se obrigatório, na medida em que o artista não produz para si próprio, devendo a

arte, para se efetivar com plenitude, ter contato com o público que, ao interpretá-la aumenta seu potencial de significação, adensando seu conteúdo.

Embora haja várias instituições capazes de tal aproximação – universidades, museus e eventos -, aparentemente o jornalismo cultural faz a melhor mediação entre arte e público no quesito “visibilidade da oferta”. E ele deve sempre trabalhar diante da tensão permanente entre divulgação da tradição e a sensibilidade para o novo, a vanguarda, tornando públicas ambas as frentes artísticas.

O mesmo autor observa ainda que, “além de mediador entre público e arte, o jornalismo cultural é um fortíssimo mediador entre público e indústria cultural, sendo, em graus variados, pautado pela indústria” (2015, p. 49) e completa mais adiante que a principal mudança na prática do jornalismo cultural impresso desde o final do século XX, “é a valorização da cultura de massa em suas pautas cotidianas”, cedendo à análise e reflexão espaço cada vez maior ao consumo (2015, p. 54).

Essa produção cultural, cada vez mais relacionada com o entretenimento, pode levar a uma banalização do jornalismo cultural, que se perde na divulgação dos eventos culturais e se distancia da produção simbólica. A informação sobre o serviço é necessária e importante, mas insuficiente e superficial; provoca um enfraquecimento do gênero jornalístico ao reduzir a produção cultural apenas a seu aspecto mercadológico.

Piza (2003, p. 53) destaca a diferença entre os cadernos diários, mais ligeiros e superficiais, que tendem a supervalorizar as celebridades, destacar o colonismo, e publicar reportagens que pouco acrescentam em relação aos *press-releases*; e os cadernos semanais ou suplementos, que trazem resenhas encomendadas a professores universitários, com linguagem mais densa e por vezes pouco clara. Acrescenta mais adiante que os temas eruditos podem ser tratados com leveza, mantendo ao mesmo tempo a densidade crítica dos suplementos semanais, e que os temas ditos de entretenimento podem ser tratados com sutileza, sem elitismo.

Nas últimas décadas é raro encontrar nos cadernos diários textos culturais que fujam ao padrão “lançamento”, evidenciando a atualidade característica do jornalismo, mas isso não implica que o trabalho do jornalista deva ser pautado com exclusividade na agenda cultural ou por pressões da assessoria de imprensa (BALLERINI, 2015, p. 46)

Apesar da perda de espaço e consistência, o jornalismo cultural brasileiro presente nos suplementos de cultura, bem como em publicações específicas é apontado por Faro (2013) como espaços formadores de um público qualificado da produção artístico-reflexiva, suplantando o jornalismo cultural de serviço.

No jornalismo cultural, ocorreria, portanto, um trânsito orgânico em torno da avaliação e da análise da produção simbólica representada pelos eventos de natureza artístico-interpretativa do mundo social, razão pela qual diversos veículos com as características já apontadas se prestaram (a despeito de suas eventuais orientações mercantis) à condição de *plataformas interpretadoras*, aglutinando correntes de pensamento, escolas, núcleos de reflexão cujo feito político é imanente à sua condição pública.

De acordo com Ballerini (2015, p. 47), a modalidade jornalismo cultural institucionalizou-se, sobretudo com a criação dos segundos cadernos, sendo estes apontados pelas pesquisas como mais lidos que os primeiros cadernos, sendo, inclusive, chamarizes de anúncios publicitários para o jornal. E conclui:

O jornalismo cultural, portanto, parece ser pautado por uma eterna e saudável tensão entre dois vetores opostos: a indústria cultural hegemônica e os discursos críticos anti-hegemônicos, impedindo um domínio completo de um sobre o outro. E, por sorte, todas essas críticas são feitas por autores e jornalistas quase sempre ligados à área – que, assim, conseguem formar um nicho de resistência à uniformização e à superficialidade, o que garante a pluralidade e diversidade desse campo. (BALLERINI, 2015, p. 68)

Assim, não obstante o seu aspecto mercantil, a superficialidade imposta aos cadernos diários pela indústria cultural, a diminuição da densidade de suas pautas ao longo dos anos quando comparadas àquelas elaboradas nos áureos tempos por escritores e críticos renomados, a qualidade questionável das produções culturais massivas contemporâneas, a crise da imprensa impressa, a pressão dos anunciantes, o jornalismo cultural autoral sobrevive e é um dos alicerces que mantém a fidelidade dos leitores, que buscam a informação e a mediação proporcionada pelas pautas na construção de impressão sobre os produtos culturais que lhes interessa.

### **2.3 Sobre o jornalismo cultural em Sorocaba**

Antes de falarmos especificamente sobre o jornalismo cultural em Sorocaba na perspectiva do Jornal Cruzeiro do Sul, cumpre situarmos historicamente o referido periódico, a fim de melhor entendermos o contexto de surgimento do Caderno Mais Cruzeiro, veículo estudado na presente pesquisa. As informações a seguir foram obtidas em entrevista realizada em abril de 2016 com o Sr. José Carlos Fineis, jornalista interino do jornal, que acompanhou o nascimento do respectivo caderno.

De acordo com Fineis, o Jornal Cruzeiro do Sul circula ininterruptamente desde 12 de junho de 1903. Fundado por Joaquim Firmiano de Camargo Pires, conhecido como Nhô Quim Pires, primeiro redator-chefe do jornal, e por seu irmão João Clímaco

de Camargo Pires, inicialmente contava com duas edições semanais, que logo passaram a três, tornando-se diário em poucos anos. Durante sua trajetória, mudou de donos algumas vezes, sendo adquirido em 1963 por 21 integrantes da Loja Maçônica Perseverança III, que constituíram a Fundação Ubaldino do Amaral (FUA), entidade civil sem fins lucrativos voltada à prática filantrópica, que se tornou sua mantenedora desde 31 de julho de 1964 até os dias atuais.

Não há registros da tiragem inicial do Cruzeiro do Sul, o que se estima em algumas centenas de exemplares em 1903. Atualmente, o jornal conta com uma média de 23 a 25 mil exemplares impressos, além de grande audiência na internet (cerca de 4,5 milhões de *pageviews* ao mês). Com aproximadamente 22 mil assinantes, abrange os municípios de Sorocaba, Alumínio, Araçoiaba da Serra, Boituva, Capela do Alto, Iperó, Itapetininga, Mairinque, Piedade, Pilar do Sul, Salto de Pirapora, Sarapuí, São Miguel Arcanjo, São Roque, Tatuí e Votorantim. Segundo o ranking da ANJ (Associação Nacional de Jornais), em 2014 o Jornal Cruzeiro do Sul ocupou a 45ª. posição em maior tiragem no âmbito nacional. É o 19º. Jornal impresso mais antigo do Brasil, ainda em pleno funcionamento.

Antes do surgimento do Caderno Mais Cruzeiro, em 1983, havia uma página denominada Arte & Lazer, que trazia informações a respeito da atividade cultural da cidade, mas, segundo Fineis, a página não pode ser considerada como antecessora do Caderno Mais Cruzeiro. Este último surgiu como uma novidade na imprensa local e no Jornal Cruzeiro, sendo concebido na época como um caderno especial de reportagem e leitura, que reunia artigos, entrevistas, poesia entre outras matérias afins. Na opinião de Fineis, houve em parte influência do Folhetim, da Folha de S.Paulo, e dos cadernos de artigos e reportagens mantidos tradicionalmente pelos grandes jornais na década de 80.

De acordo com o jornalista, “hoje o Mais Cruzeiro é um caderno de cultura e entretenimento, mais voltado para o dia a dia das realizações do meio cultural sorocabano, embora ainda mantenha espaços para alguns poucos artigos e reportagens mais trabalhadas”.

Indagado sobre a forma de produção das pautas, o jornalista indicou que as mesmas ficam sob responsabilidade de uma editora, que dispõe de um repórter exclusivo para trabalhos rotineiros, podendo recorrer à equipe de apoio quando necessário. O objetivo central seria o de informar o leitor a respeito dos acontecimentos do meio artístico e cultural de Sorocaba e região. Afirmou não haver pautas

patrocinadas e ser normal a pressão das assessorias e produtores culturais, buscando o jornal atender a todos na medida de suas possibilidades.

Sobre a capacidade do Mais Cruzeiro de tornar o jornal mais atraente para o leitor e para o mercado publicitário, informou Fineis ser positivo o *feedback* obtido. Segundo ele, os leitores gostam particularmente do caderno por ser um espaço de leituras mais leves, dicas de entretenimento e agenda cultural, que fornece uma visão panorâmica dos eventos culturais noticiados. Por fim, classifica-o como indispensável por corresponder a uma das grandes áreas de interesse do público leitor, referindo-se à programação cultural, artística e de lazer que, segundo o jornalista, “não se encontra em toda parte”.

## **2.4 Sobre a formação do jornalista**

Para finalizar este capítulo que trata do jornalismo cultural como gênero jornalístico, apresentamos breves considerações acerca da formação do jornalista para o exercício do ofício.

Ballerini (2015, p. 191-207) dedica um capítulo de seu livro *Jornalismo Cultural no século 21* à formação acadêmica do jornalista, destacando a curta abordagem da cultura brasileira e da história da arte na graduação, normalmente ministradas em um só semestre, o que, em tese, poderia gerar certa insegurança no jornalista novato que se apoiaria fortemente nos *releases* e nas declarações feitas pelos entrevistados pré-evento, mantendo uma postura menos crítica a respeito do tema proposto. Segundo o autor, este repertório pouco vasto do jornalista não é exclusividade brasileira, anotando que até mesmo nações mais desenvolvidas enfrentam o mesmo problema, o que resulta na reprodução de estereótipos sobre a cultura em geral.

O ensino do jornalismo cultural ainda não é uma disciplina curricular na grande maioria das faculdades de Comunicação Social brasileiras, exceto em poucas instituições como a Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero (São Paulo), a Universidade de Caxias do Sul (Rio Grande do Sul) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Rio Grande do Sul). Há especializações na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap-SP), na Universidade Católica de Pernambuco, na Universidade Federal do Maranhão, na Universidade Metodista de São Paulo etc. (BALLERINI, 2015, p. 193-194)

O mesmo autor destaca ainda que, mesmo nos cursos específicos de jornalismo cultural, não há uma boa integração com o ensino das artes. No caso do jornalismo cultural, a objetividade jornalística nem sempre é desejável, sendo mister a elaboração de pautas mais sensíveis sem, no entanto, perder o contato com o acontecimento. Daí a

necessidade da contratação de especialistas de outras áreas (artes visuais, cinema, teatro e literatura) pelos principais veículos, o que acaba por criar uma tensão entre o jornalista e o especialista. Ademais, especialização acaba sendo fundamental para evitar textos com pouca densidade e pautas muito presas ao que dizem as assessorias de imprensa. Na opinião do autor, o crítico muitas vezes faz o papel de formador de novos públicos e, inclusive, em tempos de ditadura, já tomou para si a responsabilidade de impedir a fácil manipulação do público.

Recorda o autor que, em 2008, o programa Rumos Itaú Cultural fez um interessante mapeamento do ensino do jornalismo cultural no Brasil, concluindo que dos 356 cursos de jornalismo espalhados pelo Brasil, dos quais 183 estão no Sudeste, apenas 126 disciplinas abordavam o jornalismo cultural ou áreas correlatas, sendo que apenas 16 o faziam com exclusividade, ocupando o jornalismo cultural, enquanto disciplina menos de 13% da grade dos cursos da área. Além disso, os currículos de jornalismo, segundo o autor, dão preferência às disciplinas de áreas tangentes tais como cultura de massa, cultura brasileira e estética, enfocando mais a conceituação de cultura e indústria cultural que a arte propriamente dita.

A disciplina, da forma como é apresentada na graduação, parece ser meramente introdutória, não havendo uma valorização nos currículos universitários, o que obriga o profissional da área a se especializar.

Finaliza o autor, o capítulo e o livro, dizendo que:

Parece-me obvio que a formação de jornalista – e a especialização em jornalismo cultural – é necessária para: 1) viabilizar um texto claro, coerente e coeso, por meio de técnicas que se devem aprender na faculdade de comunicação; 2) oferecer um texto atraente, com estilo, a tal escrita criativa; 3) garantir que – no caso de textos informativos – todos os lados sejam ouvidos e tenham chances de se manifestar; 4) garantir a isenção de quem escreve, sem partidarismos, ainda que isso seja um universo ideal, embora mais próximo do jornalista do que do artista, do historiador ou do cineasta; 5) oferecer ao leitor e ao veículo pautas e temas que obedeçam aos preceitos básicos do jornalismo (atualidade, proximidade, relevância etc.), o que não necessariamente faz parte do escopo de preocupações de um profissional de outra área. (BALLERINI, 2015, p. 207)

A seguir, passaremos a discutir a respeito das bases metodológicas sobre as quais se sustentará a análise pretendida a respeito da configuração do jornalismo cultural praticado em Sorocaba pelo caderno Mais Cruzeiro, do Jornal Cruzeiro do Sul, no período compreendido entre 1990 a 2014.

## Capítulo 3

### O Jornalismo Cultural no Caderno Mais Cruzeiro<sup>2</sup> na perspectiva da Análise do Discurso

A questão que desencadeou esta pesquisa: se há no jornalismo cultural praticado no Caderno Mais Cruzeiro do Jornal Cruzeiro do Sul de Sorocaba uma preocupação de levar o leitor à análise e interpretação dos eventos apresentados, de modo a dar-lhe subsídios mais aprofundados ou se prevalece uma preocupação de servir como vitrine do mercado cultural, requer um olhar que a Análise do Discurso, ancorada nos trabalhos de Michel Pêcheux na França e seus desenvolvimentos no Brasil por Eni Orlandi, pode contribuir.

Segundo Orlandi (2007, p. 68-69), o texto é o vestígio mais importante da materialidade da linguagem, funcionando como unidade de análise, ou seja, uma contrapartida à unidade teórica que é o discurso, entendido este como efeito de sentido entre os interlocutores. Para entender como o texto produz efeitos e, por consequência, como realiza a sua discursividade, é preciso compreender sua historicidade, a inscrição dos efeitos linguísticos materiais na história.

O discurso não se fecha, sendo um processo em curso no qual o discurso atual refere-se a um discurso anterior e aponta para outro superveniente. A prática discursiva é simbólica e se materializa na estruturação do texto, convertendo-o em exemplar do discurso. Desta forma, ao se proceder à análise, deve-se remeter o texto ao discurso, esclarecendo as relações deste com as formações discursivas e destas com a ideologia (ORLANDI, 2007, p.71).

Na busca de seguir os passos da Análise do Discurso no desvelamento do texto, é que apresentamos conceitos que permitirão o entendimento da teoria atrelados a matérias do Caderno Mais Cruzeiro que constituem nosso corpus.

A constituição de um corpus deve pautar-se em *como* um discurso funciona produzindo efeitos, e já representa um início de análise, organizando-se em face da natureza do material e da pergunta. Após a constituição do corpus, a partir do material coletado, constrói-se o objeto discursivo, fase em que se analisa *o que* é dito neste e em outros discursos com diferentes memórias discursivas, estabelecendo-se uma relação entre discurso e formações discursivas. A partir daí inicia-se propriamente a Análise do

---

<sup>2</sup> Do Jornal Cruzeiro do Sul de Sorocaba

Discurso. Na passagem do objeto discursivo para o processo discursivo, as formações discursivas são delineadas tendo em vista sua relação com a ideologia, proporcionando um entendimento dos sentidos do dizer, o que equivale a dizer que o analista observa os efeitos da língua na ideologia e a materialização desta na língua, apreendendo a historicidade do texto (ORLANDI, 2007, p. 65-68).

Assim, primeiramente, ao construir o objeto discursivo, o analista procura no texto sua discursividade, levando em conta o esquecimento enunciativo<sup>3</sup>, desfazendo-se a ilusão de que o que foi dito somente o poderia ser daquela maneira, tornando visível a formação de famílias parafrásticas através do relacionamento daquilo que foi dito com o que poderia ser dito. Em um segundo momento, relacionam-se as formações discursivas distintas com a formação ideológica que rege estas relações. Ao lado dos mecanismos parafrásticos, observam-se os efeitos metafóricos, transferências de sentidos pela ação da ideologia e do inconsciente, deslizos da língua, que representam sua historicidade. As palavras remetem a discursos que derivam seus sentidos de formações discursivas (interdiscurso) que, por sua vez, representam formações ideológicas dentro do discurso (multiplicidade de discursos, alteridade), de modo que língua e história se ligam pelo equívoco, onde deslizos são efeitos metafóricos, que constituem sentidos e sujeitos (ORLANDI, 2007, p. 77-81).

Entendendo o jornalismo cultural como um gênero de atuação jornalística e intelectual, relacionado às publicações de caráter artístico e literário em veículos especializados ou em suplementos de periódicos de grande tiragem, investigar como se configura o tratamento da informação relativa à divulgação das artes visuais em Sorocaba veiculadas pela mídia jornalística, aqui representada pelo Caderno Mais Cruzeiro do Jornal Cruzeiro do Sul de Sorocaba, mostra-se como um indício indispensável para se compreender a cena artística local e suas implicações.

Na medida em que se interpreta o jornalismo cultural como um instrumento não só informador, mas formador, impõe-se a necessidade de verificar se na prática existe a preocupação de fornecer ao leitor elementos capazes de gerar reflexão acerca da informação, conforme defendido por Faro, Ballerini e Piza, suplantando a finalidade meramente mercadológica.

Delineada a pergunta norteadora da presente pesquisa e o tratamento metodológico a ser dado ao corpus - examinar através do que é dito, a relação entre

---

<sup>3</sup> Segundo M. Pêcheux (1975) existem duas formas de esquecimento no discurso: *o ideológico e o enunciativo*. Esta questão será retomada na p. 54, ao relacionarmos o interdiscurso a as formas de esquecimento.

discurso e formações discursivas - passaremos às análises, não sem antes explicitar a maneira como delimitamos as notícias do período de 1990 a 2014 a que tivemos acesso.

Como marco inicial do percurso delimitado pela pesquisa, recorreremos ao Movimento Terra Rasgada, ocorrido na década de 90, de iniciativa do Sesc Sorocaba em conjunto com a Oficina Cultural Grande Otelo, uma parceria entre uma instituição privada e o governo do Estado de São Paulo, mantenedor das oficinas no interior do Estado, contando com o apoio da Prefeitura Municipal de Sorocaba e do Espaço Cultural dos Metalúrgicos. A importância do Movimento no cenário artístico cultural da cidade deve-se à perspectiva adotada em sua idealização e realização, apresentando à população novas formas de expressão artística no campo das artes visuais como instalações, intervenções urbanas e performances, até então pouco difundidas no interior paulista, além das tradicionalmente conhecidas e contempladas pelos munícipes como pintura, gravura e escultura.

O marco final para a constituição do corpus foi o Frestas Trienal de Arte, também promovido pelo Sesc Sorocaba com apoio da Secretaria de Cultura do município, trazendo pela primeira vez à Sorocaba uma mostra de arte contemporânea de grandes proporções (agregou obras de mais de 100 artistas de diversas nacionalidades) e longa duração (7 meses de exposição e ações educativas), iniciado em outubro de 2014.

Durante estas duas décadas que separam os dois movimentos, pode-se dizer que houve pouca movimentação na cidade em termos de artes visuais. Os espaços expositivos municipais (a sede da Secretaria da Cultura de Sorocaba, que durante o período assinalado ocupou o andar térreo do Sorocaba Clube e posteriormente o Palacete Scarpa; e a Oficina Cultural Grande Otelo, situados os três imóveis no centro de Sorocaba) permaneceram praticamente os mesmos. Agregaram-se a estes a nova sede da Biblioteca Municipal de Sorocaba no bairro Alto da Boa Vista (localização da sede administrativa da cidade e do Teatro Municipal Teotônio Vilela), que acabou disponibilizando seu hall para exposições artísticas; a Fundec (Fundação de Desenvolvimento Cultural de Sorocaba), que a partir de 2007 passou a ocupar o prédio do antigo Teatro São Rafael (construído em 1844 e que serviu de sede da Prefeitura Municipal de 1935 a 1980 e da Câmara Municipal de 1982 a 1999), contando, além de uma sala para apresentações artísticas e musicais e salas de aula destinada ao ensino e aprendizado da música, com um espaço no andar térreo, destinado a exposições; o MACS (Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba), instituição privada, inaugurada em 2011, mas que ainda ocupa provisoriamente o Chalé Francês (cedido pelo IAB –

Instituto dos Arquitetos do Brasil, núcleo Sorocaba); e a nova sede do Sesc Sorocaba, inaugurada em setembro de 2012.

Dos prédios citados, somente a nova sede do Sesc, o Museu de Arte Contemporânea e o Palacete Scarpa, atual Galeria Scarpa, contam com relativa estrutura para abrigar exposições. Este último, inclusive, “herdou” parte da estrutura (paredes de madeira) do Frestas, por ter sido um dos espaços expositivos externos ao prédio do Sesc, ocupados pela Trienal, sendo a iluminação, doação posterior do MACS. O prédio da Fundec, por ser tombado, não pode ter as paredes cravejadas, contando com cavaletes e cubos de madeira para amparar as obras, além de várias amplas janelas descobertas, que sujeitam as peças à luz e calor excessivos. Situação semelhante acontece na Biblioteca Municipal, que tem poucas paredes de alvenaria, sendo um prédio fechado quase que inteiramente por vidros, o que superexpõe as obras à luz solar, além de oferecer apenas cavaletes e cubos de madeira parecidos com a estrutura fornecida pela Fundec, impondo desta forma restrições à expografia.

É possível que a falta ou a deficiência dos espaços expositivos tenha inibido o florescimento das artes visuais em Sorocaba, mas acredita-se não ser causa determinante. No entanto, não sendo este o alvo desta pesquisa, retomamos, após ligeira digressão, a questão da constituição do corpus. Embora, conforme assinalado, não tenha havido grandes produções no setor das artes visuais durante o período que separa os dois eventos aqui adotados como marcos simbólicos, os artistas da cidade procuraram, diante das possibilidades apresentadas, expor sua produção, que foi acompanhada no todo ou em parte pelos releases, textos de agenda e reportagens que extraímos do Caderno Mais Cruzeiro do Jornal Cruzeiro do Sul de Sorocaba, que passaremos a analisar.

Ao pesquisar os arquivos digitais do Jornal Cruzeiro do Sul, definimos como primeiro critério de eleição a produção de arte *contemporânea*, excluindo, desta forma outros estilos ou movimentos artísticos. Além de notícias referentes a essa produção contemporânea, entendemos como pertinente a coleta de matérias que dissessem respeito a uma produção mais ou menos constante dentro do período escolhido, recorrendo a nomes de artistas que apresentavam uma postura mais engajada dentro do panorama da cidade. Em um segundo momento, foram priorizadas as pautas mais longas e ilustradas por entendermos como proporcional a relação entre o espaço ocupado pela pauta e a importância dada pelo jornal à matéria.

Diante do corpo de notícias formado, escolhemos aquelas que consideramos mais relevantes diante da atualidade, privilegiando assuntos que, de uma forma ou de outra, ainda permeiam as discussões e questões que mobilizam o campo artístico sorocabano, procurando evidenciar vozes encobertas ou disfarçadas na polifonia do discurso, estabelecendo critérios objetivos para contextualizá-las e entendê-las para além do que foi dito, evitando a reverberação de conceitos que tendam à imobilidade.

Com a intenção de tornar mais didática a leitura, optamos pela apresentação em primeiro plano de uma análise mais panorâmica, a fim de melhor situar o leitor diante do sistema adotado para, nos tópicos subsequentes, aprofundarmos separadamente cada uma das condições de produção do discurso, conforme a necessidade da abordagem adotada para leitura de cada uma das notícias selecionadas.

Começamos as análises.

A primeira notícia é veiculada no referido Caderno em outubro de 2014 sobre o evento Frestas, Trienal de Artes, promovido pelo Sesc Sorocaba (anexo 1).

### **3.1. “Por dentro de Frestas”: o discurso e as formações discursivas**

A matéria inicia com o seguinte enunciado: “Por dentro de Frestas. Com cerca de cem artistas de diversas nacionalidades envolvidos, trienal do Sesc Sorocaba nasce com o intuito de virar referência de arte contemporânea no mundo”. Na sequência, a reportagem enumera alguns eventos culturais que projetaram diferentes cidades brasileiras em um circuito artístico nacional e internacional, acompanhada pela fala esperançosa da gerente da instituição que tornou possível o evento acerca da potencialidade da trienal como transformadora da cena artística local. Essa mesma expectativa permeia todo o texto, que descreve como se configurará a exposição no prédio do Sesc e em outros espaços expositivos da cidade encampados pela instituição com a finalidade de estendê-la além dos muros de sua sede local, o que se coaduna com o discurso da coordenadora de programação ao ressaltar a importância dos projetos educativos que acompanham a mostra e que se direcionam ao que ela chama de grande público em oposição a um público específico.

Figura 1: Por dentro de FRESTAS

# mais cruzeiro

CE-JUVEJO DO SUL  
SOROCABA/QUINTA-FEIRA/23DEOUTUBRO/2014 C1

## Por dentro de Frestas

Com cerca de cem artistas de diversas nacionalidades envolvidos, trienal do Sesc Sorocaba nasce com o intuito de virar referência da arte contemporânea no mundo

Juliana Simonetti  
julianasimonetti@uol.com.br

**A** Festa Literária Internacional de Paraty,

em mais quatro pontos da cidade em maio, junho e julho, e amanhã (Ela) mesmo modo que o Festival de Cinema de Gramado cobrou o município do Rio Grande do Sul em destaque no circuito artístico da América Latina. É com esse intuito de projetar o nome de Sorocaba nos mapas dos grandes eventos culturais brasileiros e virar referência mundial - que nasce o Frestas - Trienal de Arte, como pontua a gerente do Sesc Sorocaba, Cláudia de Figueiredo. "Com cerca de o maior evento da história da cidade de Sorocaba", afirma Cláudia sobre a exposição que vem sendo pensada antes mesmo de o Sesc inaugurar sua nova unidade na cidade, há mais de dois anos. "O Frestas é um projeto de futuro e por isso mesmo se já nasce com esse nome de trienal. A gente deseja que a cidade abra-

contemporânea no interior, no Brasil e - por que não? - no mundo".

A exposição, que abre as portas hoje, às 20h, no Sesc e

construção de uma cena para a arte contemporânea mundial", reitera o curador de exposição Josué Mattos, no catálogo do Frestas. Mesmo antes de abrir sua primeira edição, o Frestas já mostra que veio mesmo para mobilizar o meio cultural do País. "Têm colegas que estão querendo vir, gra-berura e já não estão conseguindo hotel na cidade. Imagine o que pode se transformar esse evento nos anos futuros. Hoje ele está sendo apresentado e é um potencial muito grande. Acho que vai ser uma moda bem grande na cidade. Nessa questão de turismo e da visibilidade que Sorocaba vai receber

**“A gente deseja que a cidade abraçe esse evento pra chegarmos onde estamos pensando: que é virar uma referência da arte contemporânea no interior, no Brasil e - por que não? - no mundo”**

Cláudia de Figueiredo, gerente do Sesc Sorocaba

em função disso", destaca Cláudia, que não encicla a ligação a partir com o projeto. "É



Kátia Pensa Baréll, Josué Mattos e Cláudia de Figueiredo

um grande evento, é uma saída de todos nós, mas a gente sabe que era possível. A gente está correndo que nem pouco há muito tempo, mas não é feito sem o resultado".

Para o grande público

Kátia Pensa Baréll, coordenadora de programação do Sesc Sorocaba, acompanhou a reportagem do Mais Cruzeiro no último domingo durante a montagem da exposição, que ocupará todos os andares da unidade, além de um dos pisos do estacionamento (que foi completamente reformado), o anfiteatro, e a famosa ponte estendida da unidade e até o teto verde do ganário. Ao total, serão cerca de 3 mil metros quadrados ocupados pela ex-

poisição. No segundo andar da unidade estará o Ateliê Aberto público. No segundo andar da unidade estará o Ateliê Aberto público.

poisição. No segundo andar da unidade estará o Ateliê Aberto público.

poisição. No segundo andar da unidade estará o Ateliê Aberto público.

poisição. No segundo andar da unidade estará o Ateliê Aberto público.

poisição. No segundo andar da unidade estará o Ateliê Aberto público.

poisição. No segundo andar da unidade estará o Ateliê Aberto público.

### SERVIÇO

Frestas - Trienal de Arte Aberta hoje no Sesc, às 20h. Exposição que será do mundo sem as coisas que não existem segue até o dia 8 de fevereiro. A programação do Frestas segue até 3 de maio. O Sesc Sorocaba fica na rua São João Piratininga, 555.

Entrada gratuita. Saiba mais em [www.sescsp.org.br/frestas](http://www.sescsp.org.br/frestas)

Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro C1. 23 de outubro de 2014.

Em primeiro lugar, analisaremos as relações entre o discurso e as formações discursivas estabelecendo *o que se fala*. O subtítulo da reportagem destaca o intuito da Trienal de Arte de Sorocaba em se transformar em referência mundial de arte contemporânea, o que parece sugerir que o circuito internacional de arte contemporânea não alcança as cidades de interior como Sorocaba, ficando, na maior parte das vezes, restrito aos grandes centros, o que pode ser um reconhecimento da necessidade de modificação deste paradigma em face do desenvolvimento das chamadas metrópoles regionais, centros urbanos desenvolvidos economicamente que atraem pessoas e investimentos e acabam suprimindo necessidades diversas de municípios menores e lindeiros.

Segundo este raciocínio, o título “Por dentro de Frestas” poderia ser entendido como uma referência do nome da mostra ao resultado pretendido: incorporar-se a uma cidade entre outras existentes no Estado de São Paulo, projetando-a, externalizando-a, revelando uma nova e potencial descentralização da arte que emerge do interior. Assim, levando em conta o corpo da reportagem que será analisado a seguir, poderia ter sido dito que a arte contemporânea, antes privilégio das capitais, nasce agora das entranhas

do interior, que se despede de um passado de acesso restrito a grandes produções artísticas e se impõe em um cenário contemporâneo do qual passa a fazer parte.

Podemos concluir que o dizer implica uma série de não ditos que também significam e que estão encampados pelo interdiscurso, pela ideologia e pela formação discursiva. O interdiscurso<sup>4</sup> determina o intradiscorso, de modo que o dizer se sustenta na memória discursiva. (ORLANDI, 2007, p. 82). A memória discursiva, sobre a qual não temos controle, é responsável pela construção de sentidos, que nos dá a impressão (ilusão) de que somos a origem do que estamos dizendo.

*Como foi* dito fornece ao leitor a informação de que a trienal será um marco na história da cidade, que a colocará em um novo patamar, qual seja de município pujante e culturalmente importante, a ponto de se tornar referência internacional no campo da arte contemporânea.

Acerca do sujeito, temos que não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. Esta última assertiva está ligada materialmente ao inconsciente pela língua que, para produzir sentido, está condicionada pela história. “A interpelação ideológica do indivíduo pela ideologia traz necessariamente o apagamento da inscrição da língua na história para que ela signifique produzindo efeito de evidência do sentido e a impressão do sujeito ser a origem do que diz” (ORLANDI, 2007, p. 48).

*Quem fala* deixa-se tomar pelo entusiasmo dos entrevistados, anuindo as suas expectativas. A fala se encontra condicionada aos fatores históricos e reverbera o reconhecimento de uma situação e a esperança na potencial transformação prometida pelo evento durante seus sete meses de duração, uma espécie de gestação que culmina no nascimento de uma nova Sorocaba.

A mesma página traz mais duas reportagens a respeito da trienal, uma com uma pequena sinopse do projeto curatorial, complementada por falas do curador e outra que traz uma imagem e a descrição de uma das instalações que compõem a exposição. Na página seguinte (anexo 2), são apresentadas mais cinco obras com imagens, de autoria de cinco artistas diferentes, empregando processos produtivos distintos, que integram o contexto da trienal. A escolha das peças parece querer contemplar a disparidade e a heterogeneidade apontadas pela fala curatorial na página anterior, formando um conjunto coerente, que dá ao leitor uma pequena amostra do que vai encontrar.

---

<sup>4</sup> Veremos o conceito de interdiscurso mais adiante na p. 39, 4o. parágrafo e na p. 53, a partir do 2º. Parágrafo do item 4.1.

Os textos fazem uma apresentação geral das obras, com leituras feitas pelos próprios artistas a respeito da produção apresentada. Não há nenhuma proposta de argumentação que proponha confronto ou aproximações entre as obras apontadas, em uma perspectiva panorâmica feita para o dia da abertura do evento, sem o posicionamento crítico que se esperaria de uma pauta posterior ao vernissage, o que preserva a surpresa e demonstra certo cuidado para não induzir o leitor. Essa postura do jornalista parece atender ao projeto educativo da mostra, que propõe um tipo de mediação que favorece o diálogo com o público fruidor, como foi destacado na primeira reportagem da página anterior (“Por dentro do Frestas”) pela coordenadora de programação do Sesc ao referir-se ao treinamento oferecido aos estagiários, que foram orientados para fornecerem subsídios para que o público desvende as obras, sem dar respostas prontas ao visitante.

Em conclusão, a postura jornalística adotada no texto analisado é coerente com uma pauta publicada no dia da abertura da exposição dedicada a dar ao leitor uma panorâmica do evento que vai ocorrer. A linguagem usada foi bastante direta, sem formalidades, revelando-se acessível ao público heterogêneo.

A sinopse ilustrada das obras é capaz de despertar curiosidade. Na opinião da analista, as fotografias poderiam ter explorado ângulos mais fechados que privilegiassem o detalhe em detrimento do todo, de modo a sugerir mais do que identificar a obra, equilibrando melhor a relação entre texto e imagem. Neste ponto caberia uma pequena reflexão sobre a formação do repórter fotógrafo e a disjunção que pode ocorrer entre as atividades do repórter e do editor. Sabemos que a “emergência” é a palavra de ordem que acaba regendo as atividades de grande parte das redações, de modo que nem sempre a matéria resultante demonstra um diálogo coerente entre os diversos setores responsáveis pela construção do acontecimento. O repórter fotográfico pode não ter plena consciência de que a imagem que irá captar não é simples registro ou ilustração do texto jornalístico, estando sujeita à leitura, interpretação e compreensão tanto quanto o texto formal.

Ainda assumindo uma postura autoral, ressaltamos que o texto referente ao projeto curatorial poderia ser mais minucioso, detalhando, por exemplo, o relacionamento entre os nomes “Frestas” e “Sorocaba”, este, em tupi, “terra rasgada” ou “lugar da rasgadura”. Não houve referência também à questão da inexistência como forma de insistência ou resistência, abordada pelo curador em outros textos da trienal, como por exemplo, o intitulado “O inexistente é insistência”, publicado no catálogo do

Frestas (MATTOS, Josué, p. 59-61), distribuído gratuitamente na sede da instituição que abrigou o evento, que traz logo em seu primeiro parágrafo a questão da insistência como centro de interesse da trienal.

Ela será entendida como alternativa para produzir algum pensamento polifônico e heterogêneo sobre a natureza e as múltiplas identidades que constituem o inexistente, e sobre aqueles que, com ele, buscam conviver, voluntária ou involuntariamente. O projeto tem como intenção primeira redefinir o seu estatuto diante das coisas que existem, as responsáveis, em grande parte, pela insistência que define a ausência, a ignorância e a lacuna, entre outros assuntos que manipulam os valores daquilo que falta no real. Estrutura-se, de modo a pensar de que modo a arte concebe o inexistente sem passar por considerações que o qualificaria como entaves, castrações ou intangibilidade.

Tais observações, no entanto, são pequenas digressões que ultrapassam a função propositiva de análise do discurso jornalístico e devem ser acolhidas e interpretadas como simples contribuição para leitura crítica do texto apresentado. O importante aqui é destacar que a objetividade pretendida pelo texto jornalístico, ressaltada na maioria das vezes como qualidade, é em realidade efeito ideológico decorrente do discurso jornalístico, que deve ser visto com parcimônia, uma vez que pode tender a certa imobilidade.

### **3.2. Algumas questões conceituais**

Devido à complexidade do tema e com a finalidade de melhor explicitar os conceitos da Análise do Discurso, as próximas notícias serão analisadas de forma a privilegiar um ou outro aspecto da AD. Porém, antes de prosseguirmos, retomaremos algumas questões fundamentais para a melhor compreensão da estratégia metodológica adotada.

Primeiramente cumpre observar que a Análise do Discurso não é um nível diferente de análise quando se tem em vista o fonético, o sintático ou o semântico, mas um ponto de vista distinto. Na Análise do Discurso pode-se trabalhar com diferentes unidades de texto (palavras, sentenças ou períodos), enfocando o discurso (ORLANDI, 1996, p. 116-117). O texto passa a ser uma unidade significativa, pois neste processo se incluem elementos do contexto situacional, ou seja, é o vestígio mais importante da materialidade histórica da linguagem e, sendo unidade de análise, representa uma contrapartida à unidade teórica, que é o discurso. Importa, pois, para a Análise do Discurso, a maneira pela qual o texto organiza a relação entre língua e história, sendo fato discursivo e não dado linguístico.

Assim, o destaque é para a linguagem em funcionamento, sendo parte deste funcionamento as **condições de produção** do discurso: as **formações imaginárias**, a **intertextualidade** e a **antecipação**.

As **formações imaginárias** que se efetivam no discurso derivam do fato de os sujeitos não serem físicos e nem de como eles estão inscritos na sociedade, mas suas imagens, que resultam de projeções. Em toda língua há regras de projeção que permitem ao sujeito a passagem de uma posição empírica para uma posição discursiva. Vale dizer que, na relação discursiva, são as imagens que constituem as diferentes posições, de modo que o imaginário é parte constitutiva do funcionamento da linguagem, estando enraizado nas relações sociais que são regidas pelo poder. A Análise do Discurso é fundamental para ir além desse imaginário que condiciona os sujeitos em suas discursividades e explicitar como os sentidos estão sendo produzidos com o objetivo de melhor compreender o que está sendo dito (ORLANDI, 2007. p. 39-42).

A memória, sendo parte da produção do discurso, afeta o modo como o sujeito constrói a significação. O “já dito” sustenta a possibilidade de dizer e é fundamental para a compreensão da relação entre sujeito e ideologia. Denomina-se interdiscurso esse conjunto de formulações já feitas e esquecidas que determinam o dizer atual, que somente fará sentido quando algo dito por um determinado sujeito em determinado instante se apague da memória, passando ao anonimato (ORLANDI, 2007. p. 30-34).

Em relação às **formações imaginárias**, destaca-se a ilusão subjetiva, que é constitutiva do sujeito falante e decorre do esquecimento ideológico, quando o sujeito acredita ser a fonte do que diz, sendo resultado de sua afetação pela ideologia. O interdiscurso é a memória afetada pelo esquecimento, é aquilo que o sujeito não diz, mas significa em suas palavras. Já intertextualidade é a relação do texto com outros textos, constituindo o processo discursivo, representado pela continuidade do discurso no tempo, a que Orlandi denomina relações de sentido.

**Antecipação** é a forma como o sujeito é capaz de colocar-se na situação de seu interlocutor, antecipando o sentido que suas palavras irão produzir e modulando sua argumentação de acordo com o efeito que pensa produzir no ouvinte. Segundo Orlandi (1996, p. 126-127), “a antecipação do que o outro vai pensar é constitutiva do discurso, a nível das formações imaginárias”, de modo que

(...) diz respeito a um mecanismo mais complexo que o discordar ou concordar. Quando digo que o locutor supõe o que o outro vai pensar, estou dizendo, em termos discursivos, que o locutor pretende saber a relação existente entre o que o interlocutor vai dizer e o seu lugar, e isto vai constituir o seu próprio (do locutor) dizer.

Derivam das condições de produção do discurso, constituindo as formações imaginárias: as relações de força, as relações de sentido e a antecipação. Começamos pelas relações de força: o lugar ocupado pelo sujeito é constitutivo de seu dizer, uma vez que nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas, daí deflui a valoração maior atribuída, por exemplo, à fala do professor em detrimento à do aluno.

Sobre as relações de sentido, podemos dizer que as palavras não têm sentido em si mesmas, derivando o sentido das formações discursivas em que se inscrevem. Estas representam no discurso as formações ideológicas, de maneira que os sentidos são determinados ideologicamente. Assim, as formações discursivas são regionalizações do interdiscurso. (ORLANDI, 2007. p. 42-45).

Por fim, a respeito da antecipação, cabe dizer que tal mecanismo coloca o ouvinte em um papel ativo na construção do sentido, não desvalorizando, todavia, o papel do locutor. Ouvinte e locutor estão impregnados um do outro (ORLANDI, 1996, p. 129).

### **3.3. “A formação como principal objetivo”: os sujeitos do discurso**

A próxima matéria, sobre o Movimento Terra Rasgada edição 2000, publicada no Jornal Cruzeiro do Sul em 18 de outubro de 2000 (anexo 3), será analisada tendo em vista os sujeitos do discurso.

Figura 2. “Terra Rasgada”



Fonte: Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro. 18 de outubro de 2000.

O discurso é uma dispersão de textos e o texto uma dispersão do sujeito. Entendido desta forma, o sujeito ocupa diversas posições dentro do texto, que correspondem às diversas formações discursivas nele presentes. Dito de outra maneira, é possível encontrar em um mesmo texto enunciados de discursos diversos, derivados de diferentes formações discursivas, representadas por diferentes sujeitos, caracterizando a heterogeneidade do discurso.

São as formas de assujeitamento ideológicas que regem os mecanismos enunciativos. Não há ideologia sem sujeito, de modo que a categoria de sujeito é a categoria constitutiva de toda a ideologia. A ideologia é responsável pela aparente unidade do sujeito e pela transparência do sentido, o que vale dizer que a evidência do “eu” e do “tu” e a certeza da significação é um efeito ideológico.

Nas palavras de Orlandi (2000, p. 57) “é a relação do sujeito com o texto, deste com o discurso, e a inserção do discurso em uma formação discursiva determinada que produz a impressão da unidade, a transparência, em suma, a completude de seu dizer”.

A unidade do discurso e a identidade do autor resultam do modo pelo qual o texto é atravessado por diversas formações discursivas. Qualifica-se esta relação entre

as diversas posições do sujeito, que representam as diversas formações discursivas, como polifônica. As marcas tomadas por Orlandi para observar esta polifonia são as conjunções, a negação e as formas de indeterminação gramatical.

Segundo a autora (2000, p. 58), os indivíduos são interpelados em sujeitos falantes pelas mesmas formações discursivas que representam as formações ideológicas correspondentes, determinando estas o que pode e deve ser dito e a maneira de fazê-lo. Sendo a formação discursiva o lugar de constituição de sentido e identificação do sujeito, é nela que este adquire identidade e que o sentido adquire unidade.

Um discurso não é um texto, sendo este uma unidade de análise. A unidade de construção do discurso é o enunciado, referido no texto e apreendido no processo de construção discursiva. As diferentes posições do sujeito podem ser marcadas pelos diferentes enunciados contidos no texto (ORLANDI, 2000, p. 59).

A vocação totalizante do sujeito (autor) estabelece uma relação de dominância de uma formação discursiva em detrimento das demais, dando ao texto certa unidade discursiva que o inscreve em um tipo discursivo determinado. Esta unidade fictícia é um efeito ideológico discursivo, que “oculta” a polifonia (ORLANDI, 2000, p. 59).

A unidade de texto é um efeito derivado do princípio da autoria, que considera o autor como princípio de agrupamento do discurso, como a origem de sua significação. A unidade do texto se faz a partir da heterogeneidade, derivando do princípio da autoria como uma função enunciativa. Assim, são funções enunciativas do sujeito falante: locutor, enunciador e autor.

Assim, o sujeito está, de alguma forma, inscrito no texto que produz, sendo que os diferentes modos pelos quais se dá esta inscrição correspondem a diferentes representações que indicam as suas diversas funções enunciativo-discursivas. Colocando as funções do sujeito em ordem hierárquica, teríamos, segundo Orlandi (2000, p. 77), locutor, enunciador e autor, sendo este último mais afetado pelo contato com o social e suas coerções. O autor é a função em que o “eu” é assumido como produtor de linguagem, estando mais próximo da exterioridade e mais submetido aos procedimentos disciplinares, assumindo, concomitantemente autonomia e responsabilidade, o que o transforma em sujeito jurídico com direitos e deveres, podendo criar qualquer coisa desde que respeitadas as regras de linguagem. É nesta instância em que ocorre o maior apagamento do sujeito, onde há uma submissão ao dizer institucionalizado e a consequente responsabilidade por aquilo que se diz (ORLANDI, 2000, p. 78).

Na perspectiva da emissão (formulação para Pêcheux) há três funções enunciativo-discursivas do sujeito: locutor, enunciador e autor, as quais correspondem na recepção (compreensão para Pêcheux) a outras três: alocutário, destinatário e leitor. Na recepção, o alocutário é o “tu” a quem o “eu” (locutor) se dirige; o destinatário é o “outro” da perspectiva do enunciador, uma perspectiva de leitor constituída pelo enunciador (“leitor ideal”), inscrito no texto por antecipação. O leitor é aquele que se assume como tal na prática da leitura, em uma determinada ordem social, em um lugar específico (ORLANDI, 2000, p. 104).

O “leitor virtual” se constitui no próprio ato da escrita, sendo o leitor imaginado pelo autor, para o qual se dirige o texto, podendo ser cúmplice ou adversário. Desta maneira, quando o “leitor real” lê o texto, já encontra nele o leitor virtual, com o qual necessariamente irá se relacionar. O leitor não interage com o texto, mas com os outros sujeitos nele constantes. É no momento crítico da produção textual que os interlocutores se identificam como tal e, ao fazê-lo, desencadeiam o processo de significação (ORLANDI, 2000, p. 09).

Sendo sujeito e sentidos constituídos simultaneamente, no mesmo processo de significação, faz parte da contextualização a instauração do autor e do leitor em relação ao sujeito, de modo que não há autor onipresente, cujas intenções controlem todo o percurso da significação textual, nem leitor onisciente, cuja capacidade de compreensão dominasse as múltiplas possibilidades de produção de sentido decorrentes da leitura (ORLANDI, 2000, p. 11).

As relações de força determinam o lugar social dos interlocutores, sendo parte constitutiva do processo de significação, o que equivale a dizer que o texto é determinado pela posição ocupada por aqueles que o produzem. A isso dá-se o nome de formações imaginárias e se constitui como uma das condições do discurso ao lado de outras questões como as antecipações, em que se prevê o lugar do ouvinte a partir da posição do locutor e o próprio processo discursivo, em que todo discurso nasce de outro e aponta para outro (ORLANDI, 2000, p. 12).

A notícia que analisaremos agora (anexo 3) apresenta-se dividida em duas partes, a primeira, intitulada “Terra Rasgada: palestras preparam para edição 2000”, traz um texto informativo sobre “a primeira palestra de formação e fundamentação destinada aos artistas participantes do movimento multimídia *Terra Rasgada*”, ministrada pela artista plástica Sandra Tucci na Oficina Cultural Regional Grande Otelo em Sorocaba. Há uma breve referência ao tema abordado na palestra, uma espécie de

compartilhamento da experiência profissional da artista em relação à arte urbana, seguida de uma fala sua “entre aspas”, que reitera alguns aspectos do que pretende expor. A segunda parte da notícia, destacada em um quadro cinzento e precedida pelos dizeres: “Formação é agora o principal objetivo”, procura delinear os princípios desta atuação educativa direcionada aos artistas participantes, ao mesmo tempo em que busca justificá-la.

O texto principia da seguinte forma: “Neste ano, o projeto *Terra Rasgada* toma outro rumo, voltado mais para a preparação dos artistas”. A frase parece sugerir a participação de artistas amadores, ou talvez emergentes, com menos experiência em relação aos artistas orientadores das oficinas e palestras propostas pelo núcleo educativo. Em seguida, o diretor da Oficina Cultural Regional Grande Otelo explica que o projeto educativo seria um resgate do objetivo inicial do projeto *Terra Rasgada*, esquecido no decurso das sucessivas edições anteriores, qual seja, “mostrar o trabalho da comunidade sorocabana, numa proposta de solidariedade”. Aqui podemos destacar certa incongruência com a frase inicial do mesmo parágrafo que destaca a mudança de rumo do projeto, quando, em realidade, o que ocorre é uma retomada de um dos objetivos do projeto, que seria a formação conjunta de artistas locais e público fruidor, como destacado pelo diretor da Oficina Cultural, ao referir-se à solidariedade. A produção artística seria *de e para* Sorocaba. Encarado desta maneira, o projeto educativo seria direcionado aos artistas, porém, não com exclusividade, já que há referência à “comunidade sorocabana”.

Em continuidade, o diretor destaca no parágrafo seguinte que uma das finalidades do Projeto seria a criação de um “movimento cultural”, entendido como um processo de formação estruturado em discussões que teria como resultado imediato uma mostra ou um evento artístico. Outro objetivo almejado pelo Projeto seria a melhoria da qualidade das obras apresentadas, o que, a princípio, limitou-se a uma garantia de melhores condições financeiras para a concretização das propostas apresentadas pelos artistas. Refletindo sobre as edições anteriores, ter-se-ia chegado à conclusão de que os recursos financeiros seriam melhor empregados se destinados à formação do artista como profissional e que a execução material da obra poderia ser levada a cabo por meios mais criativos e econômicos, em uma espécie de justificativa aos poucos recursos destinados à produção propriamente dita nesta 6ª edição do Projeto.

A participação dos artistas como proponentes e criadores dentro do Projeto vinculou-se à obrigatoriedade de frequência a uma quantidade mínima de palestras

(quatro), além da fundamentação de seus próprios projetos de acordo com as discussões promovidas e da conceituação e registro de todas as etapas do processo criativo. Ademais, os projetos apresentados deveriam ser coletivos.

Na sequência, precedendo o próximo parágrafo, há um pequeno subtítulo em negrito “Olhando o próprio umbigo”, onde se passa a discorrer sobre a proposta poética do “*Terra Rasgada*”, edição 2000, explicitada pelo coordenador do Projeto, que destaca sua característica de “laboratório do imaginário sorocabano”. De acordo com o coordenador, a proposta poética desta edição seria “fazer os artistas repensarem a forma de olhar o próprio umbigo”, transformando uma atitude individual em coletiva. Frisa a questão da centralidade do umbigo, comparando-o com o *omphalós* (marco grego, pedra deixada por Zeus no centro do mundo) e com a posição geográfica da praça que abriga o prédio da Oficina Cultural Regional Grande Otelo, defendendo uma conotação coletiva, uma alteridade, associada à ligação com o outro através do cordão umbilical. Finaliza acentuando a impossibilidade humana de viver só.

A discussão sobre a produção artística individual da palestrante Sandra Tucci parece, a princípio, destoante do objetivo de uma produção necessariamente coletiva, o que pode conduzir a uma incerteza a respeito da real amarração entre o educativo, o poético e o econômico. Os diversos pontos da proposta parecem tentar se adequar a um discurso coeso, mas revelam uma descrição muito frágil da proposta de ação que não permite a visualização pronta da coerência pretendida.

Diante dessa aparente divergência, que parece revelar posições dissonantes acerca do Projeto em questão, passaremos a analisar as diferentes funções do sujeito do discurso presentes no interior da unidade de análise apresentada.

### **3.3.1. Quem fala? As funções do sujeito na perspectiva da emissão**

Na primeira parte do texto jornalístico, onde encontramos um pequeno resumo sobre o início da atividade de formação do Projeto Terra Rasgada na Oficina Cultural Regional Grande Otelo, podemos identificar duas falas: a do jornalista, trazendo de forma impessoal uma descrição da programação da oficina que irá ocorrer naquela noite em um texto eminentemente informativo; e a da artista, seja na forma de discurso direto, em que sua fala aparece entre aspas, seja na forma de discurso indireto, quando é parafraseada pelo jornalista.

Retomando a ideia de Orlandi (2000, p. 61), na perspectiva da emissão, o sujeito desempenha no texto três funções enunciativas: locutor, enunciador e autor, sendo que o primeiro representa o “eu” no discurso, o segundo é a perspectiva construída pelo primeiro; e o terceiro é a função social assumida pelo “eu” como produtor de linguagem. Estas diversas posições assumidas no texto pelo sujeito revelam as diversas formações discursivas aí presentes em uma polifonia, que marca a heterogeneidade do discurso.

No fragmento do texto em questão, podemos entender como enunciados os excertos do discurso da artista, seja na forma direta ou indireta. O jornalista assume neste primeiro fragmento a perspectiva de locutor, pois narra um acontecimento, descrevendo-o da forma que irá acontecer, sem que haja um envolvimento maior com a narrativa. Há um propósito meramente informativo, despidido de qualquer valoração positiva ou negativa. O enunciado pauta-se pela impessoalidade típica da agenda cultural.

Na segunda parte do texto, onde se destaca a formação cultural como principal objetivo do Projeto “Terra Rasgada”, podemos identificar as seguintes falas: no primeiro parágrafo, iniciado pela frase “Neste ano, o projeto *Terra Rasgada* toma outro rumo, voltado para a preparação dos artistas”, o jornalista assume o papel de enunciador ao adotar uma perspectiva que coloca o objetivo do Projeto proclamado pelo título como novidade, reforçando o advérbio “agora” constante do *lead*; na sequência, segue-se a fala autoral do diretor da Oficina, apresentada na forma de discurso indireto, onde se revela que o objetivo, longe de ser novo, é em realidade um resgate de uma ideia adormecida no decorrer das edições do Projeto. Ao complementar que “Isto tudo era um projeto que tinha um processo de formação, e que resultava numa mostra, num evento, ou coisa assim”, o diretor revela que o objetivo principal do Projeto, qual seja, o de formação, foi gradativamente negligenciado a ponto de ser ofuscado pelo resultado: uma “exposição”, que, da forma como é colocado, poderia ou não acontecer, ou, acontecendo, assumir diferentes formatações de acordo com a discussão prévia encampada pelo projeto de formação, a que ele denomina “movimento cultural”.

Ao referir-se à preocupação das edições anteriores do Projeto em garantir ao artista melhores recursos financeiros para a efetivação da obra proposta, o diretor posiciona-se no sentido de que se deve priorizar a qualificação do artista em detrimento das necessidades técnicas da obra, revelando uma falsa expectativa anterior já frustrada de que a qualidade artística da obra dependia do valor disponibilizado para sua

execução. No parágrafo seguinte, volta a insistir e evidenciar o equívoco representado pelo “esquecimento” nas edições anteriores do propósito principal do Movimento, qual seja, a formação do artista, anunciando que os investimentos serão neste quesito, em uma justificativa prévia a expectativa de patrocínio dos projetos a serem apresentados pelos artistas participantes. Finaliza sua fala, afirmando que o artista que tiver segurança em sua proposta encontrará uma maneira de efetivá-la, independentemente do capital disponibilizado. Aqui cabe destacar a fala do diretor como uma fala institucional, quando procura justificar o direcionamento dos investimentos na formação profissional dos artistas e não na produção técnica das obras, revelando uma necessidade percebida pelos organizadores, que não decorre de reivindicação por parte dos artistas.

Segue-se uma locução do jornalista apontando os quesitos exigidos aos artistas participantes da 6ª. Edição do Projeto “Terra Rasgada”, onde impera a impessoalidade e a objetividade do texto informativo.

Abre-se espaço para a discussão da poética do Movimento, nesta 6ª edição, sob o subtítulo “Olhando o umbigo”. Neste momento, assume o jornalista novamente a posição de enunciador, ao apropriar-se de um discurso que notoriamente não é próprio, na medida em que se revela certa obscuridade no período:

A proposta para o *Terra Rasgada* de 2000 é estabelecer um laboratório do imaginário sorocabano, com a formação de um laboratório que repense o centro (o umbigo, o omphalós) do movimento, como uma viagem ao centro de cada artista da cidade onde habitam. (Jornal Cruzeiro do Sul, Caderno Mais Cruzeiro, 18 de outubro de 2000)

Aqui, nota-se o ecoar de uma fala alheia, revelado pela não explicitação de vocabulários incorporados ao texto que parecem um tanto soltos no espaço discursivo, como é o caso do conceito de imaginário, que uma vez anunciado neste primeiro parágrafo do subtítulo, não encontra retomada até o fim do texto jornalístico, ou, então, da redundância representada pela construção “estabelecer um *laboratório* do imaginário sorocabano, com a formação de um *laboratório* que repense o centro (...)”. A proposta que implica “uma viagem ao centro de cada artista e ao centro da cidade onde habitam”, da forma com que é enunciada, não permite concluir qual é seu ponto de partida, podendo ser uma reflexão individual ou coletiva. Tendo em vista que um dos requisitos para a participação desta 6ª edição do “Terra Rasgada” é que os proponentes apresentem projetos coletivos, conclui-se que a perspectiva assumida pelo Movimento é a da interação do artista dentro do meio social em que vive, como se relaciona com esse

entorno e como esse relacionamento pode influenciar sua produção, sua leitura do mundo.

No segundo parágrafo do mesmo subtítulo, encontramos a fala (enunciado) de um dos artistas/coordenadores do Projeto, que parece aclarar um pouco o parágrafo precedente ao dizer que “a intenção é ver de que maneira esta atitude individual (olhar o próprio umbigo) é também um ato coletivo”. A reportagem é finalizada por uma fala entre aspas, que estabelece uma correspondência metafórica entre o centro do indivíduo e o centro da cidade, onde se situa o prédio que sedia o Movimento.

Embora esboçadas aqui as noções de locutor, enunciador e autor entendemos que esta divisão não é estanque, comportando modulações decorrentes da qualidade de sujeito empírico. Dentro desta perspectiva, o locutor é uma ficção discursiva, uma representação do sujeito empírico; e o enunciador, aquele que se expressa na enunciação. Desta forma, entendemos que o jornalista é aquele que, ao redigir a notícia, está tomado pelo imaginário do que é ser jornalista e escreve submetido a esta ordem, revelando uma função de autoria.

### **3.3.2. Os processos parafrásticos e polissêmicos sob a perspectiva da emissão**

Para Orlandi (2007, p. 36-39), o funcionamento da língua se estrutura na tensão entre os processos parafrásticos e polissêmicos. Os parafrásticos indicam que algo se mantém em todo dizer (memória), enquanto os polissêmicos indicam deslocamentos ou rupturas na significação (equivoco). Se a língua não fosse falha, e a história passível de ruptura, não haveria transformação; logo, a incompletude torna-se condição da linguagem.

Destaca a autora uma diferença entre a criatividade e a produtividade dentro da Análise do Discurso, entendendo esta como a dimensão técnica daquela. A produtividade, associada ao processo parafrástico, produz uma variedade do mesmo, enquanto a criatividade implica em ruptura, vinculando-se ao processo polissêmico, do qual novos sentidos se originam pelo deslocamento das regras que afetam sujeitos e sentidos em sua relação com a história e com a língua. A paráfrase é a matriz do sentido, uma vez que não há sentido sem repetição. Já a polissemia é a condição de existência dos discursos, uma vez que sem multiplicidade de sentidos e sujeitos não haveria necessidade de dizer.

Uma consequência da distinção entre os processos parafrástico e polissêmico é a distinção entre criatividade e produtividade. Desta decorre elementos

variados resultantes de operações idênticas, que mantém o dizível no mesmo espaço do que já está constituído. Daquela, a tensão da relação com o contexto histórico-social cria novas formas, havendo um deslocamento em relação ao dizível. (ORLANDI, 2000, p.20)

Continua a autora no sentido de que haverá polifonia se o recorte produzido representa mais de um locutor para o enunciado, podendo o locutor marcar-se como “eu” no texto, ocultar-se na impessoalidade ou representar-se como locutor enquanto pessoa, a qual o discurso se refere. Existirá um segundo tipo de polifonia quando mais de um enunciador é representado em um recorte, ou seja, quando as enunciações partem de perspectivas diferentes, podendo haver um enunciador genérico e outro que corresponde ao locutor.

Diante do exposto, entendemos que existe a polifonia do segundo tipo, já que no texto podemos identificar vários enunciadores (artistas, diretor e jornalista quando parafraseia a fala do diretor da instituição ou de algum artista) e um locutor (jornalista quando transmite de forma impessoal o conteúdo informativo). Note-se, no entanto, que apesar dos enunciados partirem de falantes distintos, eles parecem reverberar na maior parte do tempo a fala institucional do diretor do projeto, não havendo confronto. Há um matiz diferente quando o enunciado se refere à parte poética, conceitual do projeto. Assim, verificamos que a unidade de análise em questão traz um discurso composto por uma série de excertos marcados por aspas que desenham o projeto sob diferentes perspectivas que se complementam, mas não chegam a compor uma relação dialógica, uma vez que não suscitam conflitos, apenas alinham objetivos diversos dentro de um mesmo projeto sem que haja um grande envolvimento entre os diferentes setores.

### **3.3.3. Um paralelo entre as notícias: a questão do projeto educativo**

Resgatando a notícia intitulada “Por dentro de Frestas”, dela nos interessa neste tópico os últimos parágrafos que estão no subtítulo “Para o grande público”, onde há remissão ao projeto educativo da Trienal, em relação ao qual queremos estabelecer um contraponto com a notícia anterior sobre o objetivo formador do Projeto “Terra Rasgada”, 6ª edição, ocorrido 14 anos antes do “Frestas”, ambos encabeçados pela mesma instituição, qual seja, o Sesc Sorocaba, sendo aquele considerado precursor e gem deste último.

A referência sobre o educativo do “Frestas” inicia com a indicação de que no segundo andar da unidade do Sesc Sorocaba estará o “Ateliê Aberto para Invenção do

Inexistente”, local destinado à realização de oficinas e produção de obras por alguns artistas, possibilitando um contato do público com o processo de criação do artista, além de ser um espaço aberto para a criação artística a ser utilizado por qualquer interessado a partir de materiais como papel, arames, pregos, tinta, entre outros à disposição no local. Neste parágrafo, o jornalista situa o conteúdo da ação sob o aspecto informativo, direcionando o público interessado ao local físico da prática artística proposta pelo educativo, mas ainda não há maiores esclarecimentos acerca da dinâmica de funcionamento do local e também nenhuma referência pessoal, genérica ou de outrem sobre o assunto, revelando uma informação útil de que haverá esta preocupação por parte da instituição, já que há uma sala específica destinada a este fim. O jornalista assume aqui a função de locutor.

No parágrafo seguinte, há a fala entre aspas da coordenadora de programação, revelando a intenção da instituição de direcionar a iniciativa para o “grande público”, em uma referência ao público mais leigo, não especializado, revelando um caráter democrático, no sentido de proporcionar a todos uma aproximação com a arte, independente de um repertório pré-constituído ou de qualquer outro contato anterior. Continua, também entre aspas, explicando que a mediação feita por 50 estagiários, que passaram por um mês de treinamento, fornecerá ao público subsídios para que as obras sejam desvendadas, evitando dar-lhes respostas prontas, o que enfatiza a abertura da proposta a diversos públicos, que podem construir seu entendimento a partir de sua própria vivência e das pistas coletadas nas conversas com os mediadores. A fala entre aspas é a fala de enunciador.

Aqui o texto apresenta-se bem dividido, de modo que fica fácil identificar a fala de enunciador e a fala do locutor (genérica, impessoal e informativa).

São bastante distintos os projetos educativos do Projeto “Terra Rasgada” e do “Frestas Trienal de Artes de Sorocaba”, visto que enquanto o primeiro se volta para a questão do artista enquanto profissional, propondo uma reflexão sobre como este poderia atuar de forma mais efetiva do ponto de vista qualitativo e econômico, a fim de apresentar maior coerência em sua produção simbólica com o menor dispêndio de recursos; o segundo reflete sobre a necessidade de cativar um público pouco familiarizado com a produção artística.

Há, no primeiro caso, um movimento interno, que converge para uma mediação de uma produção artística não só incipiente, mas ainda “amadora”, possivelmente decorrente da participação de artistas muito jovens, com pouca experiência profissional

ou autodidatas, condição que pode ter sido constatada nas edições anteriores. Já no caso do Frestas, o movimento é de abertura, o que demonstra uma preocupação com a acessibilidade à arte, reconhecendo a necessidade do diálogo entre a arte e o público para uma melhor assimilação dos conteúdos abordados pelo público não especializado e, portanto, possivelmente pouco provido de um repertório diversificado que permita uma experiência mais profunda de fruição.

É interessante observar que entre o “Terra Rasgada” e o “Frestas”, apesar dos 14 anos que os separam, houve, conforme já salientado, pouca movimentação artística na cidade de Sorocaba, destacando-se neste período o surgimento do Museu de Arte Contemporânea, que teve sua primeira exposição de grande porte, “Percurso Contemporâneos”, em agosto de 2012, com 22 artistas participantes, todos brasileiros, e curadoria de Fábio Magalhães. A mostra ocupou pela primeira vez o espaço destinado à sede definitiva do museu em Sorocaba, ainda inacabado até 2016. O Museu, uma iniciativa privada da AECA (Associação de Educação, Cultura e Arte), uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público) de utilidade pública municipal sem fins lucrativos, trouxe para o município algumas exposições de pequeno porte posteriores a esta, que ocuparam sua sede administrativa, que dispõe de três tímidas salas de exposição e um porão, onde se realizam algumas ações educativas como a “Primavera dos Museus”, a “Oficina de Desenho com Modelo Vivo”, grupos de estudo, exibição de filmes e documentários entre outros. Não obstante os esforços dos colaboradores “Amigos do Museu” e da pequena equipe de funcionários, na maioria temporários, o museu luta com bastante dificuldade para formar seu acervo e promover ações e exposições, contando com editais públicos do ProAC (Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo) além das mensalidades dos associados para a captação de verba.

Assim, a necessidade de se proporcionar ao público sorocabano o acesso à arte, que não se restringe à produção local, vem aos poucos se solidificando através de iniciativas públicas e principalmente privadas, revelando uma disposição de transformar o município em polo propagador da arte no interior paulista.

### **3.3.4. O sujeito na perspectiva da recepção**

De acordo com Orlandi (1996, p. 180), “o texto é o lugar, o centro comum que se faz no processo de interação entre falante e ouvinte, autor e leitor”, de maneira que

sendo uma unidade complexa de significação, o texto não está completo, possuindo natureza intervalar, o que quer dizer que o sentido do texto não está em um ou outro interlocutor, mas no espaço discursivo entre ambos.

O leitor, na medida em que lê, se identifica, se constitui. Existe um interlocutor pré-constituído no próprio ato da escrita (leitor virtual) que pode coincidir ou não com o leitor real. A questão aqui colocada pela autora é de acesso ao sentido e não relativa à concordância ou discordância em relação ao conteúdo, uma vez que para que haja esse tipo de juízo é necessário ter havido previamente o acesso ao sentido do texto (1996, p. 185). Saliente-se que as leituras são múltiplas, de modo que um texto pode significar mesmo aquilo que não faz parte da intenção do autor, uma vez que se constitui no processo de interação (1996, p. 189).

Do ponto de vista da leitura, Orlandi (2000, p. 63) estabelece que ao papel de locutor corresponde o de alocutário, entendido como o “tu”. De outro lado há uma relação entre enunciador e destinatário, sendo aquela a posição ocupada pelo sujeito que estabelece a perspectiva da enunciação, que pode ser do locutor ou do alocutário. Neste último caso, o locutor estabelece um recorte enunciativo como se ele fosse enunciado a partir da perspectiva do alocutário, como é o caso da voz genérica, do senso comum ou da voz que representa uma verdade inquestionável.

Do nosso ponto de vista, embora compreendamos a existência prévia de um leitor imaginado pelo autor no momento da escrita, não há no texto escolhido elementos suficientes para identificá-lo. O enunciado do diretor da instituição que justifica o direcionamento dos investimentos juntamente com o título da notícia, que anuncia o início do processo de formação do artista para o projeto e fundamentação de sua atividade, sugerem que o leitor virtual seja o próprio artista. Também não há, de acordo com o nosso entendimento, enunciação que parta da perspectiva do alocutário. Deste modo, não nos aprofundaremos aqui na análise do sujeito na perspectiva da recepção.

#### **4. O dito e o não dito: condições de produção do discurso**

Na sequência, procederemos à análise de duas notícias jornalísticas sobre a produção da artista plástica sorocabana Célia Marcassa, veiculadas no Caderno Mais Cruzeiro em 18 de janeiro de 2004 e 02 de dezembro de 2014 (anexos 4 e 5), respectivamente. A abordagem a seguir terá como foco principal as condições do discurso.

#### 4.1. O interdiscurso e as formas de esquecimento

Orlandi (2007, p. 30-36) parte da perspectiva de que a memória é parte integrante da produção discursiva, entendendo-a como uma fala precedente e independente que afeta o modo pelo qual um sujeito atribui significação a um discurso determinado. Há, portanto, algo *já dito* que sustenta a possibilidade de dizer, sendo fundamental para a compreensão do funcionamento do discurso e sua relação com o sujeito e com a ideologia.

Assim, interdiscurso é o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o dizer atual. Para que haja sentido no dizer atual, é mister que as palavras já façam sentido, o que acontece quando algo dito por um sujeito em um instante determinado se apague da memória, passando ao anonimato. Entendido desta forma, conclui-se que o interdiscurso é a memória afetada pelo esquecimento, uma parte do dizível que o sujeito não diz, mas que significa em suas palavras. Trata-se de um esquecimento estruturante.

Segundo Michel Pêcheux (1975), há duas formas de esquecimento no discurso: o esquecimento ideológico e o enunciativo. No primeiro caso, há uma ilusão de sermos a origem do que dizemos, quando, na realidade, repetimos sentidos pré-existentes, que significam independentemente de nossa vontade. Este tipo de esquecimento, da ordem do inconsciente, é resultado da forma com que somos afetados pela ideologia. No segundo tipo de esquecimento, falamos de determinada maneira o que poderíamos ter dito de outra forma, demonstrando, através de formação de famílias parafrásticas, que o modo de dizer não é indiferente aos sentidos.

Ocorre que os discursos já estão em processo antes mesmo de pronunciarmos uma única palavra, de modo que a língua e a história realizam em nós a sua materialidade, mas em nós não se originam. O esquecimento é estruturante no sentido de que os sujeitos esquecem o que foi dito para, ao dizerem, identificarem-se com tal dizer e se constituírem sujeitos.

O sujeito ao produzir a linguagem se vê nela reproduzido, acreditando ser a fonte exclusiva de seu dizer, quando apenas retoma sentidos pré-existentes, o que é determinado por Orlandi (2000, p. 19) como “ilusão discursiva do sujeito”. Segundo a autora, o conceito de discurso despoja o sujeito falante de seu papel central, integrando-o ao funcionamento dos enunciados, cujas possibilidades são articuladas pelas formações ideológicas.

## 4.2. Formações discursivas e interdiscurso

A noção de formação discursiva encontra sua origem em Foucault (1969), quando é usada para designar conjuntos de enunciados relacionados a um sistema de regras historicamente determinado. No entanto, este termo foi introduzido na Análise de Discurso por Pêcheux quando faz referência a formações antagônicas de aliança ou dominação (formações ideológicas) que incluem uma ou mais formações discursivas interligadas, que determinam aquilo que pode e deve ser dito, a partir da posição social do enunciador e da conjuntura dada. Na Escola francesa, o conceito serve para designar “todo sistema de regras que funda a unidade de um conjunto de enunciados socio-historicamente circunscrito” (MAINGUENEAU, 2000, p. 68).

De acordo com Maingueneau (2000, p. 69), “ao falar de formação discursiva consideramos que para uma sociedade, uma posição e um momento definidos apenas parte do dizível é acessível, que esse dizível forma sistema e delimita uma identidade.” Continua o mesmo autor, mais adiante:

a maneira pela qual apreendemos as formações discursivas oscila entre uma concepção constrativa, em que cada uma é pensada como um espaço autônomo que temos em relação com outros, e uma concepção interdiscursiva, para a qual a formação discursiva só se constitui e se mantém através do interdiscurso.

Orlandi (2007, p. 42-45) sustenta que o sentido não está contido nas palavras, derivando das formações discursivas em que se inscrevem e que, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. A ideologia não está, portanto, na essência das palavras, mas na discursividade. Assim, as formações discursivas são “regionalizações do interdiscurso”, de modo que os sentidos não são predeterminados por propriedades da língua, mas por relações construídas pelas formações discursivas.

A metáfora, aqui considerada como a “troca” de uma palavra por outra, indica uma transferência de significado, demonstrando que as palavras não têm um sentido próprio, preso à literalidade. De outro lado, palavras iguais podem ter significados diferentes ao se inscreverem em formações discursivas diferentes.

A formação discursiva se define como aquilo que uma formação ideológica chancela como o que pode e deve ser dito. Do mesmo modo os indivíduos são interpelados em sujeitos falantes pelas mesmas formações discursivas que representam as formações ideológicas correspondentes. Sendo a formação discursiva o lugar de constituição do sentido e identificação do sujeito. É nela que o sujeito adquire identidade e que o sentido adquire unidade. (ORLANDI, 2000, p.58)

Conforme já visto, o dizer implica em uma série de *não ditos* que também significam, sendo esta ausência encampada pelo interdiscurso, pela ideologia e pela formação discursiva. O interdiscurso determina o intradiscurso, de modo que o dizer se sustenta na memória discursiva (ORLANDI, 2007, p. 82)

Maingueneau (2000, p. 86) define interdiscurso em um discurso particular como “o conjunto de unidades discursivas com as quais ele entra em relação”. De acordo com o tipo de relação interdiscursiva, nos deparamos com discursos citados, discursos anteriores do mesmo gênero e discursos contemporâneos de outros gêneros.

Para o mesmo autor (2000, p. 86), “o intradiscurso opõe-se ao interdiscurso como as relações entre os constituintes do discurso opõe-se às relações desse discurso com outros”. No entanto, o “interior” e o “exterior” do discurso não são universos independentes, de modo que o intradiscurso é atravessado pelo interdiscurso.

Outra forma de trabalhar o *não dito* destacada por Orlandi (2007, p. 82-85) é o silêncio. Este pode representar um respiro, uma pausa da significação, sendo *fundador*, fazendo com que o dizer signifique; ou pode representar o *silenciamento ou política do silêncio*, que por sua vez se divide em *silêncio constitutivo*, em que uma palavra apaga a outra palavra; e *silêncio local*, que é a censura, algo que é proibido dizer em certa conjuntura. Relações de poder em uma sociedade produzem sempre a censura, de modo a existir sempre um silêncio acompanhando as palavras.

No entanto, é preciso partir do dizer para delinear as margens do não dito, pois nem tudo que não foi dito é relevante para a situação a ser analisada. O importante é saber que entre o dizer e o não dizer há um espaço para interpretação no qual se movimenta o sujeito.

Ademais, embora se admita a possibilidade de múltiplos sentidos, a linguagem, enquanto parte do funcionamento social geral, é regulada, ou seja, não se pode dizer o que se quer, em qualquer situação, de qualquer maneira, da mesma forma que não se pode entender o que se quer, de qualquer maneira, em qualquer situação. Da duplicidade da linguagem (variação e regra) decorre a polarização constante entre a paráfrase e a polissemia. Esta tensão manifesta-se de diversas maneiras como, por exemplo, na oposição da exceção à regra, do previsível ao imprevisível, do certo ao indeterminado (ORLANDI, 2000, p. 86).

### 4.3. “De mala pronta”: O como foi dito e como poderia ser dito x o que não foi dito e significa

Passaremos agora à análise da notícia jornalística publicada em 18 de janeiro de 2004, a respeito da participação da artista plástica sorocabana Célia Marcassa na mostra comemorativa dos 450 anos de São Paulo, promovida pelo SESC Pompeia.

Figura 3.



Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro. B1. 18 de janeiro de 2004.

A matéria inicia poeticamente com uma metáfora a respeito da mala de viagem, suporte usado pela artista para a apresentação de seu trabalho na referida mostra:

Levando estampada na mala sua preocupação com o meio ambiente e, dentro dela, a bagagem de diversas pessoas que um dia saíram de seus países para enfrentarem todo tipo de sorte em busca de uma vida melhor, a artista plástica Célia Marcassa, de Sorocaba, segue para São Paulo como um dos nomes convidados para participar da exposição “Uma viagem de 450 Anos”, que comemora o aniversário da capital paulistana. (Jornal Cruzeiro do Sul, Caderno Mais Cruzeiro, 18 de janeiro de 2004, p. B-1)

Neste primeiro excerto, podemos destacar na fala da jornalista alguns elementos conotativos que fazem referência ao conteúdo simbólico da mala e a sua materialidade externa, enquanto suporte da obra em pintura, atrelada a um dos núcleos de interesse da artista, qual seja, a preservação ambiental. Paraphrasing the text, we could say: the Sorocaban artist Célia Marcassa participates in the commemorative exhibition of 450

anos de São Paulo com uma obra desenvolvida a partir das técnicas da assemblagem e da pintura. O formato de mala remete à imigração na cidade de São Paulo, ao mesmo tempo em que traz em seu exterior uma referência a sua pesquisa na área da pintura, que revela seu interesse pela temática da preservação ambiental, agregando em um único contexto questões pertinentes ao enraizamento social e à relação com o meio ambiente.

Na sequência, logo após as informações sobre a agenda, curadoria e colaboradores da mostra, há uma referência mais denotativa sobre a obra da artista:

Desenvolvida a partir uma técnica mista com encáustica e colagem, Célia Marcassa trabalhou em sua mala durante 15 dias, procurando retratar nela o Parque Ibirapuera, pois além de poder desenvolver o tema meio ambiente – sua principal preocupação – o parque faz parte da história da cidade e de seus habitantes, também sendo um local que atrai pessoas de toda parte, simbolizando a própria cidade e sua grande procura pelos imigrantes. (Jornal Cruzeiro do Sul, Caderno Mais Cruzeiro, 18 de janeiro de 2004, p. B-1)

A escolha do Parque Ibirapuera como base para a reflexão artística sugere uma relação iconográfica, que identifica a cidade a partir de um de seus pontos turísticos, sugerindo pela parte, o todo, em uma espécie de metonímia. O parque, cartão postal da cidade de São Paulo, é orgulho para os paulistanos, assim como a origem é, por vezes, orgulho para o imigrante, que, acolhido pela nova pátria, conserva hábitos e costumes precedentes que identificam a sua genealogia. A representação do parque é, portanto, simbólica não referencial, como se pode observar na foto ilustrativa da matéria, que traz a artista carregando a mala de maneira que a pintura possa ser visualizada pelo leitor. Pode-se estabelecer também uma relação entre a resistência do imigrante que se adapta à nova pátria e a natureza que sobrevive em meio inóspito, rodeada por uma “selva de pedra”. Assim, há outras relações não identificadas diretamente no texto que também traduzem a expressão “*simbolizando a cidade*”, constante no fim do período apresentado.

No parágrafo seguinte pode-se ler a definição da artista do termo “arvografia” por ela cunhado:

Arvografia é o termo definido pela própria artista para identificar um tipo específico de trabalho de desenvolve. “É como se fosse uma grafia das árvores. Para uma árvore se formar, ela passa por um processo lento como se fosse uma grafia chinesa, que exige todo um preparo, um ritual e é considerada sagrada, então eu vejo a formação das árvores desta maneira e transmito isso para o papel, resultando na arvografia”.

Há neste período, duas vozes: uma da jornalista, que abre o parágrafo identificando a “arvografia” como “um tipo específico de trabalho” desenvolvido pela

artista, sinalizando desta forma que a mesma se desloca também em outras técnicas além da pintura e que este não é o único foco de sua pesquisa; e outra da artista. Esta, ao explicitar o termo “arvografia”, o revela como o resultado de um processo de observação e registro, em uma espécie de codificação dos processos naturais dos quais se apropria através do desenho e da pintura, sugerindo uma espécie de processo pictográfico.

Na sequência, observa-se certa redundância no discurso jornalístico, quando o texto diz que a artista pretende com sua obra provocar reflexão. A arte é uma atividade eminentemente reflexiva por sua própria natureza, quer para o artista que a produz, traduzindo aquilo que vivencia, quer para o público que a recebe e interpreta com base em sua própria experiência.

A parte da reportagem subintitulada “A obra”, é finalizada com uma fala da artista que enumera alguns elementos figurativos e cores constantes na composição, sublinhando, de maneira sucinta, sua significação naquele contexto, uma espécie de leitura rápida que revela um pouco do processo de construção da imagem que, ao final, se torna um pouco abstrata.

A seguir, abre-se um espaço para algumas informações sobre a trajetória profissional da artista, evidenciando a importância da participação neste projeto para o seu currículo e seu engajamento profissional ao se referir à premiação que irá receber dali a dois meses por outra atuação artística.

É interessante observar que, ao final do primeiro parágrafo desta seção (“Carreira”), há uma menção à participação da artista no projeto coletivo “Arte na Cidade”, que teria por objetivo a divulgação das artes plásticas no município. O projeto, ainda incipiente na época, vai desencadear alguns anos mais tarde a formação do coletivo SOMA, grupo de artistas contemporâneos que atuou na cidade de Sorocaba durante os anos de 2009 a 2011. Já se evidencia aqui, também, uma preocupação com a aproximação entre arte e público, temática bastante discutida anos depois pelo “Frestas”, Trienal de Artes de Sorocaba.

#### **4.4 A última aparição de Célia Marcassa**

Com o objetivo de melhor compreender o cenário artístico local e seus desdobramentos no âmbito da historicidade pertinente à Análise do Discurso, faremos



desenvolvidas em pintura e colagem. O texto, eminentemente informativo, faz menção ao número de obras expostas (30), aos nomes dos organizadores, pontuando algumas falas. Dentre elas aparece o seguinte enunciado:

Para a exposição, reforçam os realizadores, não contam com nenhum tipo de patrocínio - 'unimos nossas forças com muito carinho e admiração pela Célia' - fala Marco. A mesma posição é defendida por Myrna Senise, que também acredita que, pelo tamanho do trabalho e talento da artista, a sua obra e seu legado não podem deixar de chegar ao público. (Jornal Cruzeiro do Sul, Caderno Mais Cruzeiro, 02 de dezembro de 2014, p. C1)

O excerto evidencia pelo menos duas carências apontadas pelos produtores: a falta de patrocínio para a arte local e a falta de acessibilidade à arte na cidade. Em relação à primeira, podemos observar a reverberação de certo ressentimento da classe artística com relação às políticas públicas no setor cultural, que não proporcionariam aos artistas locais a possibilidade de viabilizarem seus projetos individuais, uma vez que não haveria no município, além da Lei de Incentivo à Cultura (LINC) e do Prêmio Flávio Gagliardi, que até o ano anterior oferecia aos artistas como “prêmio” uma quantia inferior a R\$ 500,00, com alienação da obra, outra forma de apoio à produção artística. Ademais, os próprios espaços expositivos públicos, conforme já abordado anteriormente, são insuficientes e desprovidos de estrutura para montagem das exposições, não contando com serviço de curadoria, equipe técnica para montagem/desmontagem e mesmo de dispositivos eficientes para expor obras bi ou tridimensionais.

É interessante ainda observar que a mostra aconteceu pouco mais de um mês depois da abertura do “Frestas”, Trienal de Artes, do Sesc Sorocaba, instituição privada que investiu fortemente em contratação de mão de obra especializada e trouxe à Sorocaba grande quantidade de artistas contemporâneos de renome internacional. A fala, portanto, parece carregar consigo um protesto velado dos artistas e produtores da cidade, trazendo implicitamente a pergunta sobre onde estariam os artistas sorocabanos neste contexto.

A segunda carência apontada, a falta de acessibilidade à arte em Sorocaba, é uma realidade que começa a ser repensada pelas instituições (a princípio privadas) a partir de 2014, como se observa pelo projeto educativo do “Frestas”, já discutido anteriormente, e pelo MACS (Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba), que procura proporcionar com esforço e de forma ainda tímida uma certa interação social através de atividades gratuitas para os interessados. No entanto, a cidade ainda não consegue

atender às expectativas não só por falta de investimento na produção, mas por falta de logística. Os poucos espaços públicos para exposição, por exemplo, muitas vezes não têm monitores, banheiros, bebedouros e espaço suficientes, além de transporte para atender a demanda das escolas, o que inviabiliza ou dificulta as visitas, sendo necessária uma reestruturação.

Em conclusão, diante do conjunto apresentado, podemos constatar que o não dito tem tanta potência significativa quanto aquilo que se disse expressamente. Não há como dissociar na análise proposta o verbalizado, o implícito e o visual. O discurso é composto não só por palavras, mas pela intenção daquele que diz e interpretação daquele que ouve. Ainda que se trate de texto escrito, há imagens e silêncios que pungem.

## **5. Sentido e processos de produção da linguagem**

Conforme já tangenciado anteriormente, para Orlandi (1996, p. 137), a paráfrase representa na linguística a matriz de todos os sentidos; enquanto a polissemia, a fonte. Os dois processos de produção da linguagem limitam-se mutuamente, quando a modulação da linguagem leva em conta o social, a linguagem em funcionamento.

Para a autora (1996, p. 137), a criação, considerada em sua dimensão técnica, conduz o sujeito a um retorno constante ao mesmo espaço dizível, a que denomina produtividade e vincula aos processos parafrásticos. De outro lado, o processo polissêmico está atrelado à criatividade, uma vez que gera ruptura pelo deslize da linguagem. Segundo a autora, a necessidade de dizer decorre deste múltiplo sentido, atuando os dois processos de forma simultânea e constante. Assim, produtividade e criatividade são conceitos imbricados dentro da dinâmica discursiva, havendo prevalência de um ou outro de acordo com o tipo de discurso.

Nesta dinâmica, o novo resulta de uma situação discursiva, possuindo natureza intervalar<sup>5</sup>, uma vez que deflui de uma margem deixada por enunciados efetivamente realizados, espaço que não é vazio, mas configurado pelo social. Daí a multiplicidade como efeito de sentido (ORLANDI, 1996. p. 139).

Note-se que o texto é um todo que organiza recortes, sendo estes fragmentos de uma linguagem em funcionamento, de modo que “essa situação discursiva instaura um

---

<sup>5</sup> Tratamos superficialmente a questão da natureza intervalar no item 3.3.4, pág. 51. Retomamos aqui o tema por uma questão didática.

espaço entre enunciados realizados, espaço que, como dissemos mais acima, não é vazio mas social (interacional)” (ORLANDI, 1996. p. 140). Seguindo neste raciocínio, a autora reconhece a ideia de recorte como inerente à noção de polissemia e não à de informação, uma vez que são produzidos pela interlocução, compreendendo um espaço menos imediato, mas presente, que é a ideologia.

Tendo em vista que o sentido não deflui das palavras, mas do contexto situacional, temos que todos os sentidos são possíveis, mas em determinadas condições de produção há uma prevalência de um deles, denominado de sentido literal, que é, em realidade, um efeito discursivo.

O fato de haver uma dominância de sentido não implica na supressão de outros sentidos possíveis, de maneira que o sentido literal é aqui entendido como o sedimentado, já que o sentido se constitui na interlocução a cada momento (ORLANDI, 1996, p. 162). “O que existe é um sentido dominante que se institucionaliza como produto da história: o *literal*. No processo que é a interlocução, os sentidos se recolocam a cada momento, de forma múltipla e fragmentária.” (ORLANDI, 1996, p. 144)

Assim, a incompletude é condição da linguagem, o que gera no interior da prática discursiva uma multiplicidade de sentidos, que é um efeito discursivo. O que pode ocorrer é que, em determinado contexto situacional, há a prevalência de um determinado sentido, denominado literal, o que também é um efeito discursivo.

Do ponto de vista teórico, a literalidade é produto da história, na perspectiva metodológica, partindo da ideia de que os sentidos possíveis não derivam de um sentido nuclear, deve-se verificar entre eles o que se tornou dominante, e sob uma ótica analítica, parte-se do uso e não da forma abstrata. (ORLANDI, 1996, p. 145).

Tendo em vista esta apropriação social da linguagem, passaremos à análise dos tipos discursivos propostos por Orlandi, procurando enquadrar o discurso jornalístico nesta perspectiva.

### **5.1. Tipologia discursiva e suas implicações dentro do discurso jornalístico**

A autora assinala a tipologia como uma necessidade metodológica da Análise do Discurso. Para ela, o estabelecimento da tipologia relaciona-se com os objetivos específicos da análise em questão e com a adequação do exemplar de linguagem que é o objeto da análise, o que implica na aplicação relativa das tipologias, havendo maior ou

menor generalidade, conforme a situação. Essa tipologia tem uma dimensão histórica e um fundamento social, sendo capaz, em tese, de absorver o conceito de interação (ORLANDI, 1996, p. 152).

De acordo com o pensamento da autora, não há discurso sem configuração, do mesmo modo que não há fala sem estilo. Os tipos são cristalizações de funcionamentos discursivos distintos:

Com o uso e a sedimentação, funcionamentos discursivos que se configuram como discurso jornalístico ou discurso jurídico etc, ganham legitimidade, se institucionalizam historicamente e passam a contar nas condições de produção, como tipos cristalizados que retornam ao processo da interlocução, como modelos (ORLANDI, 1996, p. 153).

A tipologia por ela estabelecida distingue discurso lúdico, polêmico e autoritário, levando em conta o critério da reversibilidade, de acordo com o qual o que determina a dinâmica da interlocução é o grau maior ou menor de troca entre locutor e ouvinte no discurso; e o critério da polissemia, que será maior ou menor de acordo com a forma da relação.

Assim, no discurso lúdico, a reversibilidade entre interlocutores é total, sendo a polissemia aberta; no polêmico a reversibilidade se dá sob certas condições, sendo a polissemia controlada; e no autoritário a reversibilidade tende a ser nula, havendo um agente exclusivo do discurso e uma polissemia contida (ORLANDI, 1996, p. 154-155).

Tal como é caracterizado, o discurso lúdico se coloca como contraponto para os outros dois tipos. Isso porque, em uma formação social como a nossa, o lúdico representa o desejável. O uso da linguagem pelo prazer (o lúdico), em relação às práticas sociais em geral, no tipo de sociedade que vivemos, contrasta fortemente com o uso eficiente da linguagem voltado para fins imediatos, práticos, etc., como acontece nos discursos autoritário e polêmico. Nesse sentido, eu diria que não há lugar para o lúdico em nossa formação social. O lúdico é o que “vaza”, é a ruptura.

Em relação à função referencial, ao problema da verdade, enquanto no polêmico a verdade é disputada pelos interlocutores e no autoritário é determinada pelo locutor, no lúdico, ela é secundária, cedendo lugar à função poética e à fática; tudo é possível, até mesmo o *non sense*. (ORLANDI, 1996, p. 152)

Assim, podemos concluir que o discurso lúdico é o máximo da polissemia, da multiplicidade de sentidos, enquanto o autoritário é o da paráfrase, da permanência de um único sentido apresentado de diferentes formas. No polêmico haveria um equilíbrio entre os dois processos. Há, em realidade, uma tendência e não uma definição essencial, já que os tipos não existem de forma pura, mas apenas uma predominância de um sobre o outro na situação analisada.

De acordo com Orlandi (2000, p. 23), o funcionamento tem como contrapartida o tipo. Este corresponde à cristalização dos resultados da atividade estruturante que é o funcionamento. “Os tipos (produtos) são as fixações de processos (funcionamentos) discursivos definidos na própria relação de interlocução”. É um princípio organizador equivalente ao de categoria. Cabe ao analista a tarefa de distinguir modelos de discurso, articulando-os sobre as condições de produção.

## **5.2. “O tropeirismo em Sorocaba”: o jornalismo como estilo e seu condicionamento pela história**

O discurso jornalístico, tal qual conhecemos hoje, tem suas raízes no século XIX, quando a imprensa se firmou e a atividade se profissionalizou. Este novo paradigma de jornalismo tinha como objetivo principal fornecer informação e não propaganda, sedimentando valores vigentes até hoje, como destacado por Traquina (2005, p. 34):

Este novo paradigma será a luz que viu nascer valores que ainda hoje são identificados como jornalismo: a notícia, a procura da verdade, a independência dos jornalistas, a exatidão, e a noção do jornalismo como serviço público – uma constelação de ideias que dão forma ao emergente “polo ideológico” do campo jornalístico.

Destaca o autor a necessidade de comunicar do jornalista a um público heterogêneo, primando pela simplicidade estilística em favor de uma melhor inteligibilidade do texto, o que marca o estilo jornalístico com frases e parágrafos curtos, vocabulário simples, evitando palavras polissilábicas, sintaxe direta e econômica, concisão e utilização de metáforas para incrementar e facilitar a compreensão do texto (TRAQUINA, 2005, p. 46).

Ao definir o conceito de noticiabilidade (possuir valor como notícia), Traquina (2005, p. 79) aponta critérios para a seleção do que é noticiável. Destacaremos alguns deles que entendemos pertinentes ao jornalismo cultural: notoriedade (refere-se aos sujeitos envolvidos na notícia – pessoas públicas, personalidades, celebridades); proximidade (em termos geográficos e culturais); relevância (informar sobre acontecimentos que têm algum impacto sobre a vida das pessoas); tempo (atualidades e efemérides); notabilidade (fato concreto, não subjetivo, que explora sentimentos e sensações); conflito ou controvérsia.

Em relação a estes primeiros critérios, poderíamos alinhar os conceitos de proximidade e tempo da noção de historicidade dentro da Análise do Discurso, já que

são elementos que dizem respeito diretamente ao contexto onde estão inseridos os fatos. É interessante notar a importância destes aspectos dentro da construção do texto jornalístico, que embora seja eminentemente informativo, seleciona a relevância da notícia tendo em vista a dimensão espacial e temporal do acontecimento, o que vai além de sua atualidade, alcançando um tempo passado com a finalidade de estabelecer conexões com o presente, como é o caso das efemérides ou de notícias que trazem uma perspectiva panorâmica sobre a produção de determinado artista ou sua relevância na atualidade, por exemplo. Igualmente se diga em relação à espacialidade da notícia, que passa a ter relevância para aquele município, por exemplo, ou para uma escala maior, mas que mantém um vínculo com aquela região em função de traços culturais. É interessante destacar, entretanto, que os conceitos de relevância e notoriedade decorrem sempre de uma escolha, o que lhes retira a naturalidade. Estamos aqui diante de uma eleição que atenderá a critérios e interesses próprios do jornalismo.

A respeito do contexto propriamente dito, Traquina (2005, p. 80) traça outros critérios como a disponibilidade (facilidade de fazer a cobertura do acontecimento, tendo em vista a impossibilidade de cobrir todos); o equilíbrio (quantidade de notícias sobre o assunto, lembrando da escassez de tempo que assola a atividade jornalística); a visibilidade (existência e qualidade do material visual); e a concorrência (informação que os outros jornalistas não possuem). Observamos aqui, questões de ordem mais prática, relativas ao *modus operandi* do jornalismo.

Ainda em relação aos critérios de noticiabilidade, Traquina estabelece os valores-notícia de construção (2005, p. 91), entendidos como critérios de seleção dos elementos dentro dos acontecimentos, dignos de serem incluídos na elaboração da notícia: simplificação (quanto mais desprovido de complexidade e ambiguidade o acontecimento, mais chances tem a notícia de ser compreendida corretamente; há uma tendência em se reduzir a polissemia do acontecimento); amplificação (quanto mais amplificado é o acontecimento, maior a notoriedade da notícia, quer seja pela amplificação do ato em si, do interveniente ou de suas consequências); personalização (facilidade de identificar o acontecimento como positivo ou negativo); dramatização (reforço dos aspectos críticos, emocionais e conflituais), e consonância (quanto mais a notícia insere o acontecimento em uma narrativa já estabelecida, maior sua notoriedade). Este último aspecto revela-se como parte da contextualização da notícia do ponto de vista de sua historicidade. Cumpre destacar aqui que a complexidade e a

ambiguidade do acontecimento, destacadas por Traquina, já são efeitos discursivos, visto que inexistem acontecimento sem interpretação.

Por fim, aponta o mesmo autor (2005, p. 95), que os valores-notícia variam no tempo e no espaço, reforçando a ideia da historicidade como elemento determinante na constituição do discurso.

Orlandi (2007, p. 15-17) defende que o sentido produzido pela linguagem fica condicionado pelo tempo e pelo espaço, de modo que o discurso se apresenta como um objeto sócio-histórico em que o linguístico se interpõe como pressuposto. Há na Análise do Discurso uma reflexão sobre o modo como a linguagem está materializada na ideologia e como esta se manifesta na língua.

Ainda de acordo com a autora (2000, p.18), o princípio teórico fundamental é considerar constitutiva a relação entre linguagem e exterioridade. O processo de significação é histórico, o que não significa o mesmo que dizer que se acrescentam dados históricos para melhor delimitar a significação.

Segundo Marcia Benetti (2010, p. 143-144), o acontecimento jornalístico e o acontecimento discursivo, embora possuam estatutos distintos, são conceitos que podem ser aproximados quando o jornalismo é tratado como discurso. Continua a autora no sentido de que o jornalismo entendido como gênero discursivo decorre da conjugação de teorias do jornalismo, dos conceitos de Análise do Discurso francesa e da noção de contrato de comunicação sistematizada por Charaudeau (2006), sendo necessário para a existência deste contrato a compreensão de cinco elementos: “quem diz e para quem; para quem se diz; o que se diz; em que condições se diz e como se diz”, estando tais elementos associados às regras de formação (Foucault, 1995) que caracterizam um discurso específico.

A autora faz um percurso, considerando as características do acontecimento jornalístico, delineando o posicionamento de autores como Alsina (2009), Hall (1993), Charaudeau (2006) e Sodré (2009), destacando entre suas considerações que o jornalismo, ao adotar uma concepção positiva e funcional da história, tende a torná-la compacta e consensual, construindo uma perspectiva linear sobre o que se considera norma e desvio, supondo o interesse de seu público e orientando sua própria ótica sobre o acontecimento jornalístico.

Sobre o acontecimento discursivo, Benetti (2010, p. 149-153) mobiliza conceitos de Análise do Discurso propostos por Pêcheux (1990), entre os quais destaca a alteridade já presente na instância da enunciação, concepção dialógica derivada de

Bakhtin (1979; 1981) que pressupõe a existência de um leitor imaginado em cada gesto de enunciação e a consequente aderência ou recusa do leitor real diante da situação discursiva que lhe é colocada. Desta forma “a dimensão acontecimental do discurso não dispensa essa relação imaginária; ao contrário, ela a pressupõe” (BENETTI, 2010, p. 150). Continua a autora, após destacar o reconhecimento das relações de poder assinaladas por Foucault (2001) e as formações imaginárias concebidas por Pêcheux, no sentido de que o discurso, assim como o acontecimento jornalístico, irrompe o silêncio, defendido por Orlandi (1997) como discurso fundante. Ao romper o silêncio, o acontecimento discursivo obedece a uma série de regras a que Foucault (1995) denomina arquivo, e que condicionam a existência e circulação do discurso em um dado momento da história.

Benetti (2010, p. 154-162) elenca diversas hipóteses em que o jornalismo se transforma em acontecimento entre as quais destaca situações envolvendo fenômenos capazes de gerar uma sensação de experiência compartilhada; ao organizar a experiência temporal do homem na contemporaneidade e ao produzir supostos consensos.

No primeiro caso, trata-se de acontecimentos que produzem no público a sensação de pertencimento ou testemunho histórico, o que se deve principalmente à remissão a processos ritualísticos que têm sua origem no imaginário, fazendo com que o jornalismo ocupe um lugar de acontecimento discursivo e social, gerando novos acontecimentos e tornando-se objeto de pesquisa científica sobre indicadores de interesse humano.

Na segunda hipótese, há uma percepção e interesse do indivíduo que o situa dentro de uma cadeia temporal significante: instauração temporal da memória, relação consuetudinária com o jornalismo, como “agir de acordo com seu tempo histórico”.

Por fim, em relação aos supostos consensos, pode-se visualizar no discurso jornalístico a repetição de determinados conceitos.

Os acontecimentos jornalísticos ajudam a definir historicamente uma sociedade porque seu próprio processo de produção está imbuído de valores que circulam nesta mesma sociedade. Nesse caso, o jornalismo pode ser compreendido como acontecimento, pois através dele é possível avaliar o sistema de valores hegemônico naquela sociedade e naquele momento histórico. (BENETTI, 2010, p. 161)

Assim, temos que, como todo o discurso, o jornalístico não foge à regra do condicionamento pela história. Não há como analisar a notícia sem ter em conta sua temporalidade e espacialidade, que são constitutivas e condicionantes do discurso e, de

acordo com Benetti (2010, p. 162), sendo um discurso, o jornalismo assume uma origem acontecimental, razão pela qual dá aos fenômenos sociais o estatuto de acontecimento segundo critérios de noticiabilidade, devendo ser pensado dentro do âmbito das repercussões sobre os indivíduos, grupos e valores hegemônicos de uma sociedade.

Vejamos um exemplo: analisaremos a notícia veiculada em 17 de maio de 2011, no Caderno Mais Cruzeiro, sobre a exposição de arte que reuniu obras da artista plástica Laura Mattos e de seu pai, o historiador e também pintor Mário Mattos (anexo 6).

Figura 5:



Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro. C1. 17 de maio de 2011.

A notícia inicia situando o leitor a respeito das atividades profissionais exercidas por ambos, acentuando a influência recebida por Laura de seu pai, que durante 40 anos dedicou-se à pesquisa sobre o tropeirismo em Sorocaba, o que é reforçado pelo enunciado da artista no terceiro parágrafo ao definir sua produção como um “acúmulo de referências absorvidas”; e no quarto parágrafo quando afirma como natural a assimilação dos interesses do pai em seu fazer artístico em razão da convivência com a temática.

Embora seu interesse não se direcione ao resgate histórico, o que deixa a cargo do pai que apresenta na mostra pinturas mais referenciais, Laura parte da narrativa histórica e empresta aos acontecimentos uma característica mais contemporânea,

procurando traduzir a identidade tropeira de uma forma mais qualitativa, explorando cores e padrões presentes nas vestes e apetrechos dos tropeiros, dos muares e das “chinas”, mulheres caboclas que viviam no caminho das tropas para agradar os cavaleiros.

Laura propõe um diálogo em que há lugar para o resgate da tradição e a reflexão sobre a identidade tropeira por um viés menos conhecido, uma perspectiva em que aparece a mulher, tão omitida dentro deste contexto. É interessante destacar que a historicidade, a familiaridade do tema, a ligação afetiva com a cidade e com as histórias contadas pelo pai serviram de plano de fundo para um discurso renovado, que tem uma raiz histórica, mas se direciona para uma reflexão que transcende o caráter documental, historicista.

Na sequência do texto, aborda-se a questão da perpetuação da cultura tropeira na região, apontando-se a frustrada experiência do também historiador Álvaro Augusto Antunes Assis que, no ano anterior, passou um dia no bairro Campolim cercado por mulas e apetrechos com o intuito de explicar aos possíveis interessados sobre a identidade tropeira. Na ocasião, não houve nenhum interesse da população, gerando grande desconforto ao historiador que não encontrou público para seu discurso e alertou sobre a possibilidade da cultura tropeira perder-se em um registro meramente histórico, o que foi combatido, na época, por Mario Mattos, que acredita em outras formas de manutenção desta identidade.

Assim, a ressignificação da memória tropeira proposta pela mostra, trazendo uma visão mais amplificada desta identidade regional, abordando questões pertinentes à absorção de outras culturas como a portuguesa, a espanhola e a italiana, parece, a princípio, mais coerente e eficiente para despertar o interesse atual da população.

Note-se que o próprio crescimento da cidade e seu despontar como metrópole regional acaba gerando uma cisão com o referente tropeiro. Embora seja importante a manutenção da memória tropeira na região, é preciso pensar para além das tropas de muares, expandindo-se para outras questões que suplantam o trajeto do Peabiru<sup>6</sup>. Assim,

---

<sup>6</sup> Antes do Brasil ser colonizado pelos europeus muitos caminhos tinham sido abertos pelos povos sul-americanos. Entre os mais conhecidos está o Caminho do Peabiru, que ligava a Capitania de São Vicente, no interior de São Paulo até a cidade de Cusco no Peru, perfazendo uma trilha de aproximadamente três mil quilômetros, que cortava Paraná, Bolívia e Paraguai. Peabiru é uma palavra da língua tupi-guarani, onde “pe” significa caminho e “abiru”, gramado amassado.

a manutenção da identidade tropeira contrapõe-se à necessidade de superar essa referência para criar novas perspectivas de reconhecimento cultural e social da cidade.

Não se trata de descartar ou negar as origens, pois elas permanecem presentes em nossa cultura, mas procurar integrar outros elementos que igualmente contribuem para a formação da identidade sorocabana, permitindo aos mais jovens que se reconheçam nesta cultura através de suas próprias histórias e das histórias de seus ascendentes. Não havendo esse reconhecimento, não haverá interesse. Daí a importância do contexto. Contextualizar historicamente não é resgatar a figura de Baltazar Fernandes, imortalizada em um monumento no centro da cidade, mas criar relações desta figura com o modo de vida atual da população, levando em conta também os ciclos posteriores à chegada das bandeiras e suas implicações sociais, políticas e geográficas.

Desta forma, entendemos que a historicidade que determina os dizeres atuais, não é uma referência pontual, localizada, mas um conceito carregado de dinamismo, compartilhado por toda uma coletividade, que permite seu auto reconhecimento como parte de um todo, levando em conta a convergência de diversos fatores presentes no cotidiano.

Aqui, podemos verificar a polissemia do discurso artístico de Laura Mattos, que perpassa pelo histórico, mas propõe uma reflexão a respeito da mulher ao indagar sobre onde elas estariam na construção da identidade tropeira, que estigma carregaram estas mulheres, o que esperavam além dos filhos dos cavaleiros que carregaram e criaram. Preocupações de artista que provavelmente nunca foram abordadas nos registros históricos, mas que também constituem a identidade tropeira e, via de consequência, a identidade sorocabana.

## **6. A arte contemporânea e o público sorocabano: o papel do jornalismo cultural como mediador de interesses**

Neste tópico nos ocuparemos da análise de notícias jornalísticas publicadas no caderno Mais Cruzeiro, que sugerem no título ou no corpo do texto um possível interesse dos produtores culturais locais na formação ou ampliação de público fruidor de arte contemporânea em Sorocaba. Iniciaremos pela notícia publicada em 26 de agosto de 2007 (anexo 7), intitulada “Evento quer aproximar a arte plástica do público”.

Figura 6: Aproximação entre arte e público



Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro. B4. 26 de agosto de 2007

O primeiro parágrafo da notícia inicia, repetindo a ideia de aproximação entre arte e público presente no título como justificativa da ação artística proposta na cidade, qual seja, 1ª. Bienal Internacional de Artes de Sorocaba, seguida de um texto informativo sobre a data e local do evento (de 26 de agosto a 09 de setembro no Esplanada Shopping), com referência ao número de artistas participantes (102 brasileiros e 12 estrangeiros) e obras expostas (450). Na sequência, fornece detalhes práticos como a presença de monitores no local para eventuais esclarecimentos, bem como a realização de oficinas de práticas artísticas e concertos de música durante todos os dias do evento.

Partindo da introdução da notícia, de caráter eminentemente informativo, que até aqui parece não suscitar controvérsia no sentido de ainda não se poder identificar sujeitos ou enunciados distintos, poderíamos levantar algumas hipóteses a respeito do perfil do evento. Em primeiro lugar, destacamos no título da notícia o verbo “querer”. Quando o jornal, ao tratar do evento, enuncia a intenção ou desejo de promover uma aproximação entre arte e público, já há no próprio ato de escolha do verbo pelo jornalista a materialização de uma ideologia. Seria diverso o efeito produzido se o título fosse “Evento aproxima arte plástica do público”, o que daria um sentido de maior efetividade do evento em relação àquilo que a princípio parece propor. Assim, a escolha das palavras já indica um determinado posicionamento do jornal, ainda que inconsciente, em relação àquilo que se noticia.

Seguindo adiante, destacamos a escolha do local: um shopping, localizado na área mais nobre da cidade. A eleição deste local poderia levantar a suspeita sobre o possível caráter comercial da proposta, podendo se argumentar em sentido contrário com base na justificativa da acessibilidade (estacionamento amplo e presença de pontos de ônibus e taxis no local), além da grande quantidade de pessoas que circulam diariamente por ali não só em busca de bens, mas de serviços ou lazer. Ao mesmo tempo, se poderia pensar em um direcionamento do evento a um público determinado (de classe média alta, que costuma frequentar um shopping localizado nesta área da cidade), o que colocaria novamente em cheque a questão da aproximação entre arte e público apresentada na manchete: qual arte? Que público? Verificamos aqui a existência de uma regularidade do discurso quando se fala em arte e seu público no mundo contemporâneo, que é a relação arte x público x consumo.

A referência aos cursos e apresentações musicais no final do parágrafo em conjunto com o local escolhido parece conferir ao evento a qualidade de entretenimento, visando mais um estímulo à visitação do que propriamente uma ação educativa, uma vez que não há ao longo da notícia maiores informações sobre a programação diária, horários, número de vagas etc, informações que ficariam condicionadas à visita da página do evento na internet.

Até aqui, não há identificação do sujeito do discurso, nem referência a enunciados específicos que reforcem a suspeita do intuito comercial, mas apenas uma associação do local ao consumo, o que por si só já induz a uma conclusão antecipada sobre a intenção dos produtores em contraposição ao título da notícia.

Os envolvidos na organização são elencados no segundo parágrafo: iniciativa e organização do HG Escritório de Arte, representado por Haroldo Grossi, leiloeiro oficial, e Mali Frota Villas Bôas, da Organização Paulista de Arte, e proprietária de uma galeria de arte em São Paulo; com apoio da Prefeitura Municipal de Sorocaba, tendo o então prefeito Vitor Lippi, como presidente do evento, revelando assim um viés político.

Abrindo o terceiro parágrafo está a fala de Haroldo Grossi no sentido de que o evento fora inicialmente pensado também como uma forma de ocupação artística do espaço público, o que teria se tornado inviável em função de problemas na captação de recursos e pela falta de tempo para efetivar a proposta, justificativas para a centralização e confinamento da Bienal no interior de um dos shoppings da cidade. Segundo Grossi, os organizadores aspiravam um evento maior, no entanto, dentro das limitações

encontradas, continuaria sendo o maior do país em número de artistas. Tal dado, ainda que verdadeiro, não parece de fato relevante quando não se torna pública a identidade dos artistas, o processo de seleção das obras ou a proposta curatorial, questões não abordadas na entrevista.

No quarto parágrafo, há menção a um leilão anunciado para o último dia da Bienal, que teria sido cancelado por não se coadunar com a proposta do evento, a “aproximação entre arte e público”, segundo o organizador.

O quinto parágrafo faz referência ao número de inscritos, ao corpo de jurados e ao número de selecionados, entre eles 12 sorocabanos, sendo mencionados os nomes de apenas quatro deles.

Na sequência, está a menção ao ex-curador do Museu Guggenheim de Nova York como o responsável pela eleição das três melhores obras, premiadas com R\$ 3 mil cada, além de uma exposição individual na Galeria Mali Villas Bôas em São Paulo, durante o período da Bienal em Sorocaba. Não houve, entretanto, menção aos critérios adotados para a premiação.

No oitavo parágrafo, há uma relação de artistas que não disputaram o prêmio, mas que participaram do evento como convidados, o que revela a Bienal como uma ação direcionada a artistas emergentes. Uma referência em Análise do Discurso ao “não dito” que também significa.

Aqui, abrimos um parêntesis para falar sobre a constituição do dizer, definindo como a memória discursiva é trabalhada pelo interdiscurso. De acordo com Orlandi (2015, p. 24), a memória discursiva “é o já dito que constitui todo dizer”. Para a autora, “todo dizer se dá no cruzamento do que chamamos constituição e formulação”, de modo que no eixo da constituição, em que se encontra a memória, estariam as enunciações estratificadas, ou seja, um conjunto de formulações já feitas que presidem o dizer atual e que foram esquecidas. Assim, de forma aparentemente paradoxal temos que a memória discursiva é constituída pelo esquecimento (esquecimento estruturante), distinguindo-se da memória de arquivo, representada pelo discurso documental, acessível nos arquivos institucionais (ORLANDI, 2015, p.25).

Aproveitamos para retomar as formas de esquecimento dentro da Análise do Discurso, enunciadas por Pêcheux (1997): o esquecimento ideológico, inconsciente, pelo qual o sujeito acredita ser a origem do que diz, sendo da ordem de constituição do sujeito e do sentido; e o esquecimento enunciativo, pelo qual o sujeito esquece que há outros sentidos possíveis, que não é da ordem do inconsciente, sendo da ordem da

formulação. Desta forma, “ao longo de seu dizer vão-se formando famílias parafrásticas de tudo aquilo que ele poderia dizer, mas não disse (...). Ele produz a impressão da realidade do pensamento, como se houvesse uma relação termo a termo entre o que penso e a realidade a que me refiro” (ORLANDI, 2015, p. 24).

Importante salientar aqui a diferença fundamental entre o silêncio e o implícito. Para tanto, primeiramente cumpre situar o leitor sobre o conceito de silêncio para Orlandi (2002, p. 12-15). Existe no silêncio uma dimensão relacionada com a incompletude da linguagem, o que significa que existe em todo dizer uma relação fundamental com aquilo que não foi dito. A autora estabelece a noção de *silêncio fundante* como sendo aquele que atravessa as palavras, existindo entre elas, indicando que o sentido pode ser outro ou que o mais importante nunca é dito, de modo que a multiplicidade de sentidos, o sentido literal e o “(in) definir-se” na relação das muitas formações discursivas encontram no silêncio seu embasamento. Sendo o discurso efeito de sentido entre os interlocutores e considerando que tais efeitos se constituem nas relações e que sujeito e sentido constituem-se mutuamente através de sua inscrição nas formações discursivas, sendo estas regiões do dizível, podemos concluir que tais formações discursivas recortam o interdiscurso, refletem as diferenças ideológicas, os lugares sociais dos sujeitos, constituindo diferentes sentidos.

Partindo da ideia de que é na relação entre as muitas formações discursivas que se constituem os diferentes sentidos entre os interlocutores e levando em consideração que estes não antecedem à constituição de tais efeitos, conclui a autora (2002, p. 21) que a relação entre as múltiplas formações discursivas demonstra que não há coincidência entre as ordens do discurso e das coisas, de maneira que uma mesma coisa pode assumir diferentes significados para sujeitos distintos.

Assim, o *silêncio fundante* pode ser compreendido como o não dito que é história, não sendo mero complemento da linguagem, mas tendo significância própria.

Orlandi (2002, p. 24) distingue entre silêncio fundante, que existe nas palavras, e *silêncio constitutivo*, que indica que para dizer é necessário o não dizer, uma vez que uma palavra apaga necessariamente as outras palavras; e *silêncio local*, que se refere à censura propriamente dita.

Utilizando-se de linguagem metafórica, Orlandi bem define a relação entre silêncio e sentido:

Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real do sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras). A linguagem supõe, pois, a transformação da matéria

significante por excelência (silêncio) em significados apreensíveis, verbalizáveis. Matéria e formas. A significação é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos. (ORLANDI, 2002, p. 35)

Um pouco mais adiante, Orlandi (2002, p. 47) problematiza a tentativa de sedimentarização da noção de silêncio, que reduz o não dito ao implícito. Para a autora sem silêncio não há sentido, de modo que não se trata de mero “acidente que intervém ocasionalmente”, mas de condição necessária à significação. O implícito, por sua vez, é para ela um subproduto do trabalho do silêncio, um efeito particular proveniente de uma relação constitutiva, um resíduo visível desta relação.

O silêncio não remete ao dito, não é diretamente observável, sendo preciso observá-lo indiretamente através de métodos discursivos históricos, críticos e desconstrutivistas. Não há marcas formais de sua existência, mas pistas de sua materialidade, constituídas por falhas, fissuras (ORLANDI, 2002, p. 47)

Nas palavras da autora (2002, p. 48): “Discursivamente, o sentido se faz em todas as direções. Conceitos discursivos como ‘interdiscurso’ (memória do dizer), ‘intertexto’ (relação entre textos), ‘relações de sentidos’, o atestam”.

Complementa a autora (2002, p. 52), dizendo que compreender o silêncio não é atribuir-lhe sentido metafórico em sua relação com o dizer, ou seja, traduzi-lo em palavras, mas entender os processos de significação por ele compreendidos, conhecendo sua maneira de significar.

Diante do exposto, poderíamos inferir que dizer e silenciar são conceitos imbricados, de modo que o processo de significação tem uma relação necessária com o silêncio a que Orlandi denomina **fundante**; ao mesmo tempo que o dizer implica em não dizer outros sentidos, uma vez que o sentido vincula lugar e posição do sujeito, campo do silêncio **constitutivo**. Assim, entendemos que da mesma forma que se estabelece a relação entre esquecer e lembrar, onde a memória de determinado fato implica o esquecimento de outro, dizer implica não dizer, a fim de que se estabeleça o sentido intencionado, do contrário não haveria como fixar este sentido, que se perderia em um mar de possibilidades significantes.

Resgatando o texto em análise, e relacionando sua “omissão” com o conceito de não-dito e sua relação necessária com o silêncio acima esboçada, temos que houve no texto uma espécie de subentendido, verificado através da interpretação extensiva do trecho que contém a informação a respeito da participação de artistas convidados, que

não disputariam a premiação, levando à conclusão de que o evento seria direcionado a artistas emergentes, não obstante a ausência expressa de tal informação no texto. Assim, entendemos que há aqui um efeito da ação do silêncio, que poderia ser considerado como implícito, na medida em que remete ao dito.

No último parágrafo, menciona-se o patrocínio, a curadoria e os participantes do conselho, bem como o endereço eletrônico do evento, onde constou a programação completa e a relação dos expositores.

O texto todo, conforme já evidenciado, pode ser caracterizado como um discurso neutro, típico de agenda cultural, com poucos elementos capazes de provocar reflexões controvertidas a respeito do tema. As informações são vagas, não esclarecendo sequer os critérios para a seleção das obras ou sobre a necessidade da realização do evento sob o ponto de vista tangenciado pelos organizadores, qual seja, a aproximação entre arte e público.

A notícia é acompanhada por uma foto de um dos organizadores do evento em frente a duas pinturas, uma delas de temática sacra. Logo abaixo da imagem, uma legenda com o nome do entrevistado ao lado de uma de suas afirmações “evento grande restrito ao espaço de um shopping”. O único ponto de polêmica está justamente nesta legenda, que se contrapõe fortemente ao título da notícia, que, após a leitura da matéria, se reduz a um “marketing”, quando se considera que a finalidade principal da Bienal, subentendida no texto, foi a venda, intuito reforçado pelas plaquetas vistas por quem visitou o espaço expositivo, convidando o público a investir em obras de arte.

### **6.1. Para além da acessibilidade: uma questão mercadológica**

Tal propósito comercial dos produtores também se evidencia nas notícias sobre as mostras de Dalí e Andy Warhol na Galeria Vila Luperca em Sorocaba, datadas de 11 de outubro de 2013 e novembro de 2014 (anexos 8 e 9). Na primeira matéria não houve a preocupação por parte da curadoria em situar o leitor a respeito da identidade do artista, que, embora conhecido internacionalmente, pode não fazer parte do repertório de todos os leitores do jornal. Na primeira entrevista, inclusive, a curadora frisa que o artista, no caso Dalí, “dispensa apresentações” em uma referência a sua popularidade. Há um pré-constituído, uma suposição da curadora de que o artista é conhecido por todos, funcionando aqui um imaginário de público fruidor instruído. Desta forma, o próprio texto denuncia que há um público específico, intencionado pela produção do

evento, que é o conhecedor de arte e, por via de consequência, aquele que tem condições para a aquisição das gravuras expostas e disponíveis para venda, mais uma marca da relação arte x consumo x mercado.

Figura 7: Dalí em Sorocaba

**Mais Cruzeiro**  
 CRUZEIRO DO SUL C11 SOROCABA-SEXTA-FEIRA 11 DE OUTUBRO DE 2013

# Sur real:

mostra traz gravuras de Dalí a Sorocaba

Um dos artistas mais famosos de todos os tempos é destaque na Galeria Villa Luperca de 28 de outubro até 15 de novembro. Escolas já podem agendar visita monitorada

**É** uma oportunidade para conhecer um dos artistas mais famosos de todos os tempos, o espanhol Salvador Dalí, em Sorocaba. A exposição, que acontece de 28 de outubro a 15 de novembro, é organizada pela Galeria Villa Luperca e traz uma seleção de gravuras produzidas pelo artista entre 1930 e 1980. O evento é gratuito e as escolas podem agendar visitas monitoradas.

Salvador Dalí (1904-1989) foi um dos maiores nomes do surrealismo. Suas obras são conhecidas por serem ricas em detalhes e simbolismo. A exposição em Sorocaba traz uma seleção de gravuras produzidas pelo artista entre 1930 e 1980. O evento é gratuito e as escolas podem agendar visitas monitoradas.

**Confira algumas informações sobre as séries de gravuras**

**1930-1980**  
 Durante este período, Dalí produziu uma grande quantidade de gravuras, incluindo séries como "A Mulher com o Anel" e "A Mulher com o Espelho".

**1930-1980**  
 Durante este período, Dalí produziu uma grande quantidade de gravuras, incluindo séries como "A Mulher com o Anel" e "A Mulher com o Espelho".

**1930-1980**  
 Durante este período, Dalí produziu uma grande quantidade de gravuras, incluindo séries como "A Mulher com o Anel" e "A Mulher com o Espelho".



Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro. C1.11 de outubro de 2013.

Figura 8: Pop arte em Sorocaba



Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro. C1.08 de novembro de 2014.

Nas duas notícias, os parágrafos introdutórios fazem uma referência à data de abertura e funcionamento das exposições, bem como ao local em que elas ocorreram, marcando o estilo de agenda cultural. Em seguida, já se verifica a informação sobre o número, técnica e autenticidade das obras, bem como sobre sua disponibilidade para venda, embora os valores não estejam ali revelados.

Na primeira reportagem, inclusive, a curadora destaca o duplo objetivo da galeria: dar visibilidade a importantes produções artísticas em Sorocaba e estimular o colecionismo, abrindo “a possibilidade para colecionadores de obras de arte adquirirem as raridades”, marcando bem a intenção mercadológica da galeria, em oposição ao que sugere o subtítulo da notícia, que traz a informação “Escolas já podem agendar visita monitorada”. O que ocorre aqui nesta relação entre mercado e cultura é, em realidade uma divisão de sentidos: existem simultaneamente duas relações, uma entre arte e consumo e outra entre arte e formação em um trabalho político da linguagem.

Apesar de haver referência à existência de um educativo, anunciado no subtítulo da manchete “Surreal: mostra traz gravuras de Dalí a Sorocaba” e no último parágrafo da notícia intitulada “O pop Andy Warhol chega a Sorocaba”, entendido como visitas

monitoradas para escolas, não há qualquer informação sobre uma proposta pedagógica ou mesmo sobre a logística do deslocamento e permanência dos estudantes no local (como seria este deslocamento, quem arcaria com tal ônus, quanto tempo duraria a visita e se haveria ou não alguma outra atividade educativa relacionada com a mediação), demonstrando um interesse secundário na formação de público. Uma espécie de embate entre as falas da curadoria e do jornalismo.

A segunda reportagem demonstra um cuidado um pouco maior em situar a produção do artista e trazer a público informações a respeito do contexto de produção das obras, o que se observa logo na introdução do texto, quando o jornalista assinala a profética frase de Andy Warhol segundo a qual “no futuro todas as pessoas serão famosas por 15 minutos”, que precedeu a expansão da internet e das redes sociais; bem como ao reproduzir entre aspas algumas falas curatoriais a respeito do artista. Entretanto, na maior parte do texto, esta fala curatorial se direciona mais a acentuar a autenticidade e raridade das obras, em detrimento de outras informações que poderiam interessar mais ao leitor não colecionista, como por exemplo o fio condutor que levou à escolha das gravuras selecionadas para a mostra.

Outra questão que poderia ser colocada é a própria atividade sazonal da galeria, que acaba ficando restrita a um grande evento por ano, desaparecendo da mídia jornalística depois de seu encerramento, não revelando a existência de outras ações para além das exposições anunciadas, como divulgação de eventual acervo ou realização de atividades afins com propósito diverso da venda.

Assim, fica delineado o perfil da galeria como lugar de comercialização de obras de arte de artistas internacionais, sobretudo gravura; direcionado a um nicho específico de consumidores, os colecionistas, conforme evidenciado no texto jornalístico pela curadora responsável. Entendemos que não há, apesar da presença nos dois textos, intuito de formação de público ou fomento de atividade cultural direcionada ao público em geral ou ao fortalecimento da cena artística local, embora se reconheça o valor da proposta de trazer para o interior obras até então somente visíveis nas grandes feiras e mostras da capital.

## **6.2 A questão da acessibilidade na ação do Coletivo SOMA**

Ainda em relação à questão da acessibilidade da arte, parece pertinente a apresentação de algumas ações artísticas propostas na cidade de Sorocaba pelo coletivo

SOMA nos anos 2009 e 2012 no sentido de desinstitucionalizar a arte, dando maior visibilidade à produção artística sorocabana através de propostas de aproximação com o público.

Primeiramente, cumpre apresentar brevemente o grupo SOMA: criado em 2008 por artistas visuais sorocabanos norteados por uma produção contemporânea e por uma ligação afetiva com a cidade, que reconheceram no espaço urbano um ambiente legítimo para sua atuação. O grupo composto por artistas independentes, entre os quais podemos citar alguns como Anita Lessa, Beto Romio, Betu Cury, Bia Caiuby, Carmen Camargo Correa, Elza Tortello, Esdras Nuño, Fabbio Joe, Fernanda Monteiro, Haroldo Grossi, Laura Mattos, Lulé Castilho, Marly Madia, Millah Cremonini, Mirna Modolo, Odete Fazano e Regiane Pinceratto, promoveu durante os anos de 2008 a 2012 reuniões periódicas em seus ateliers, com o intuito de agregar diferentes poéticas na construção de propostas interativas capazes de ampliar as possibilidades de encontro entre público e obra fora dos ambientes institucionais em uma livre iniciativa, entre as quais destacaremos os projetos Arte de Bolso, Arte na Mesa e Escambo, noticiados pelo Mais Cruzeiro em 13 de maio de 2009, 18 de julho de 2012, 05 de setembro de 2012 e 26 de outubro de 2012, respectivamente. (anexos 10, 11 e 12)

Figura 09: Arte de bolso

### Olhe, toque e leve arte para casa

Projeto disponibiliza obras de artistas plásticos em livrarias da cidade

João Antônio Lima  
 Não estranhe-se, a partir da próxima semana, ao entrar numa livraria de Sorocaba, você ficará diante de algo que, a princípio, parece a ideia de artesanato ou decoração. A peça, que estarão disponíveis em prateleiras, é, na realidade, uma obra de arte e está disponível aqui para que por ela se sintam atraídos. É o que chamamos de **arte de bolso**.  
 Chamado em linguagem própria de intervenção, a estratégia consiste em fazer com que as pessoas tenham acesso aos trabalhos e, mais está do que isso, despertar a percepção. Conhecer pelo tato. E não é o objetivo. É quem leva a ideia de arte à cidade foi o Grupo Soma de Arte Contemporânea.  
 Integram o do coletivo. E na Terceira-Feira o projeto como "uma resposta à provocação" surgiu da mesma sorte. O movimento em questão dá conta de que na cidade "há excelentes artistas plásticos" e acabou por estimular a organização de classe.  
 E há reunido alguns amigos para discutir o assunto e estabelecer que não só numérica, mas, e isso é importante, a sua maneira totalmente equívoca. Tanto assim que, em pouco tempo, a contagem já chegou aos mais de 20 membros.  
 No final de ano passado, a convite do Sindicato dos Professores do Estado Paulista (Sisppe), o Soma realizou a primeira "dúcação não é hierárquica".

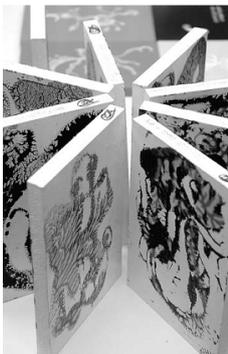


Uma dessas peças instaladas nos trabalhos produzidos em Sorocaba.



A mais está do que isso, despertar a percepção e conhecer pelo tato. Mais recentemente, Elza Tortello e outros artistas sorocabanos estiveram em Florianópolis do Estado onde foram tocado que arte é o que...

Foi o que bastou para que, em seguida, o grupo pretense em adaptar o processo. Por que não disponibilizar a própria produção em espaços como livrarias e lojas? Foi assim, então, o "Arte de Bolso".  
 A concepção dos trabalhos que ficaram expostos resultou de debates e foi orientada, também, pela leitura de "Arte Pop-up" para o Prêmio Milano" de João Cabral de Melo Neto, o autor cobra atenção que fundamenta para os artistas: multiplicidade, diversidade, repetição, estilo e consistência.  
 Com uma dessas características foi produzido um trabalho de mais de 200 peças que poderão ser vistas em cinco livrarias e lojas da cidade: Livros & Cia, Livraria Alexandria, Livraria (Livros), Beto Livraria Nacional e Livraria Pedagógica.  
 Os vendedores das lojas já foram orientados e poderão prestar, a quem se interesse, informações sobre os trabalhos à mostra. Elza Tortello explica que a proposta tem como objetivo promover a troca de ideias entre os artistas.  
 O Soma espera, com o "Arte de Bolso", estimular as pessoas a fazer com que eles tenham em a dimensão do que veem e ser uma proposta de valor artístico. "Não queremos desmontar, detalhadamente, que não sabemos artistas plásticos como se vende por este trabalho. O público quer, sim, consumir arte".



Projeto "Uma resposta à provocação" de quem cobra "de quem cobra o quê?" foram convidados pelo Sindicato dos Professores de Sorocaba (Sisppe) para o lançamento da campanha nacional "Dúcação não é hierárquica". Depois de produzir os trabalhos, os artistas perceberam que existiam muitas ideias por serem estimuladas e motivadas a fazer...

Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro. B5. 13 de maio de 2009.

A primeira matéria a ser analisada, publicada no Mais Cruzeiro em 13 de maio de 2009, sob o título "Olhe, toque e leve arte para casa", sugere, já no título a questão da aproximação entre arte e público, evidenciando pelo segundo verbo no imperativo "toque" a tangibilidade (em sentido amplo) da arte pelo fruidor, objetivo primordial do

grupo, ao mesmo tempo, consubstancia uma das principais proibições das instituições tradicionais, qual seja, tocar fisicamente a obra de arte. O grupo, que surgiu quase acidentalmente no final de 2008, ocasião em que alguns artistas, também envolvidos com arte educação, foram convidados pelo Sindicato dos Professores de Sorocaba (SIMPRO) para participarem do lançamento da campanha nacional “Educação não é mercadoria”; percebeu a possibilidade de um atuar conjunto na difusão da arte contemporânea em Sorocaba de maneira independente, conforme descrito nos dois últimos parágrafos da reportagem.

O Projeto “Arte de Bolso” começa a ser descrito pelo jornalista nos primeiros parágrafos da matéria como uma proposta inovadora na cidade, evidenciada pelo enunciado que inicia como uma advertência ao leitor: “Não estranhe se, a partir da próxima sexta-feira, ao entrar numa livraria de Sorocaba, você ficar diante de algo que, a princípio, remete à ideia de ornamento, decoração”. Em seguida, esclarece que a peça, disposta em displays próximos das prateleiras de livros, é uma obra de arte que estará disponível àqueles que por ela se interessem, de maneira gratuita. Em seguida, já no segundo parágrafo, descreve o projeto como uma intervenção, que tem por objetivo ampliar o acesso à arte e a percepção do público sorocabano através não só deste encontro fortuito, como pelo tato, pela possibilidade de tomar para si, de sentir também fisicamente, reforçando a ideia de estranhamento pela permissão de algo normalmente proibido na maior parte das exposições de arte.

Em seguida, o jornalista traz a fala de uma das integrantes do grupo, que justifica a iniciativa também como uma reação à provocação ouvida há alguns meses no sentido de que não haveria produção artística significativa na cidade, o que acabou estimulando a reunião de um grupo de mais de 20 artistas que deflagraram um pensamento coletivo em torno de questões como o acesso e a visibilidade da arte sorocabana, o que culminou no projeto Arte de Bolso.

Depois de um breve resumo sobre a primeira atuação do grupo na mostra engajada “Educação não é mercadoria”, e da explicação de como o grupo de artistas teria chegado à ideia dos displays que agora apresentavam como suporte para as 360 plaquinhas disponibilizadas para o público nas livrarias participantes do projeto, já no sétimo parágrafo, a matéria trata brevemente da base conceitual que serviu de fio condutor para a criação coletiva, retirada da obra literária de Italo Calvino “Seis propostas para o próximo milênio”. Nesta perspectiva, serviram de inspiração para os

artistas, de acordo com a entrevista, os conceitos de multiplicidade, leveza, visibilidade, rapidez, exatidão e consistência.

As 360 peças foram distribuídas em cinco livrarias da cidade, onde os funcionários foram orientados a dar aos interessados informações sobre os trabalhos e sobre o projeto, além de autorizá-los a “apropriarem-se” da obra caso assim desejassem. A reportagem finaliza com a enunciação da expectativa dos artistas envolvidos no sentido de sensibilizar o público sobre o valor artístico e a importância deste “consumo” de arte.

Diante do acima exposto, podemos destacar a existência de uma multiplicidade de vozes, que representam as diversas formações discursivas presentes do texto. Assim, temos no interdiscurso algumas questões que parecem delinear a frágil cena artística local da época: um público, à primeira vista, alheio ou pouco interessado na produção artística contemporânea existente na cidade; a falta de visibilidade e incentivo à produção artística local; o aparecimento de iniciativa independente como reação a essa ausência; a insipiência da apropriação de espaços não institucionalizados como forma de suprir sua carência ou acessibilidade restrita; o início de uma preocupação com a formação de público e ampliação das possibilidades de leitura.

Segundo Orlandi (2005, p. 19-20), o sentido de uma palavra ou proposição não existe em si mesmo, sendo determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras são reproduzidas. Assim, ao lado dos sujeitos do discurso, está a situação, ou seja as circunstâncias de enunciação (contexto imediato) e o contexto sócio-histórico, ideológico. Desta maneira, Orlandi define como formação discursiva “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determina o que pode e deve ser dito”. Pensar em sentido e sujeito, implica em pensar sobre a ideologia. Mais adiante, complementa a autora, dizendo que o conjunto de formações discursivas forma um complexo “com dominante” denominado interdiscurso, que também está afetado pelas formações ideológicas.

Assim, reverbera na voz dos artistas um indício de que há uma defasagem na cidade na assimilação do fazer artístico contemporâneo e suas implicações, o que demandaria um maior fomento de atividades de produção, difusão, formação e valorização da arte no município.

Em 2012, o problema da acessibilidade à arte contemporânea volta a ser discutido no Projeto Arte na Mesa, uma iniciativa conjunta do site Cubo Cultural,





Novamente, a matéria faz referência ao concurso cultural, noticiando a divulgação próxima do resultado no site do Cubo Cultural. A produtora cultural Flávia Garcia aproveitou para convidar os interessados, artistas profissionais ou não, para se cadastrarem em sua plataforma digital, criando gratuitamente um perfil, com a finalidade de divulgação da produção artística local também em um ambiente virtual.

O Projeto Arte na Mesa, bem alinhado com o propósito do grupo SOMA, foi uma iniciativa interessante do ponto de vista da acessibilidade, uma vez que criou uma abertura para que a arte pudesse ser apreciada em espaços, que embora privados, assim como as livrarias e sebos que participaram do Projeto Arte de Bolso, possibilitaram um alargamento do conceito de espaço expositivo, permitindo a difusão da arte contemporânea de forma independente. Embora tenham sido iniciativas pontuais e um pouco tímidas, ganharam uma maior abrangência quando divulgadas pelo jornal, que possibilitou, pelo menos no dia das publicações, mais visibilidade e mesmo uma justificativa das propostas de aproximação.

Vale lembrar que as propostas apresentadas também contemplaram a gratuidade do acesso, visto que foram “patrocinadas” pelos próprios artistas e por alguns poucos colaboradores. Embora se possa argumentar acerca de sua fragilidade enquanto instrumento eficaz para modificar o cenário artístico municipal, entendemos tais propostas como um princípio de organização da classe artística no sentido de questionar de forma coerente a questão da acessibilidade, valorizando o encontro entre público e arte, independente da questão mercadológica. Embora os espaços escolhidos (livrarias e restaurantes) sejam locais específicos e se possa partir de um pré-constituído sobre o público frequentador destes locais como aquele que se interessa por arte, bem como tendo em vista serem locais de comércio que poderiam trazer à tona a discussão sobre a relação entre arte e mercado, é interessante notar que o público, embora restrito, que pode acessar a produção artística apresentada, pode também apropriar-se materialmente desta produção sem qualquer custo, o que desestabiliza de certa forma a presunção de que prevaleceria o intuito comercial, disfarçado de gratuidade. No entanto, estando a “troca” presente, prevaleceria a questão do “dever valer”, que a arte possui algum valor a ser mensurado. A questão do acesso, inclusive, parece ficar mais evidente na próxima ação do grupo, que passaremos a discutir a seguir.

Por fim, discorreremos acerca da derradeira ação do grupo SOMA que, depois de alguns poucos anos, dissolveu-se sem que houvesse um motivo aparente ou força maior, encerrando suas atividades. O último Projeto proposto foi o “Escambo – quanto

vale a arte?”, uma espécie de reflexão sobre a relação entre valor artístico e valor de mercado. A atuação do grupo, carregada de certa ironia, propunha uma espécie de acordo: em troca de uma obra original dos artistas participantes do projeto, o público poderia oferecer aquilo que considerasse justo, cabendo ao artista-proprietário aceitar ou refutar a proposta. As trocas poderiam ser de qualquer natureza, objetos, valor pecuniário ou mesmo algo de valor imaterial como poesia, texto ou música. Uma espécie de provocação. As obras disponibilizadas pelos artistas participantes (12 peças de 8 artistas) foram produzidas livremente em um suporte de MDF de 18x24 cm e expostas conjuntamente no atelier de uma das artistas participantes, data em que o projeto foi apresentado sem que nenhuma troca fosse efetuada.

Figura 12: Projeto Escambo



Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro. C1. 26 de outubro de 2012.

Posteriormente, em datas pré-anunciadas em redes sociais e em matéria publicada no Caderno Mais Cruzeiro, em 26 de outubro de 2012, foram efetivadas as

trocas. A primeira delas ocorreu no domingo seguinte à publicação da notícia na mídia jornalística no Parque Campolim, região nobre da cidade e local bastante frequentado pela população nos fins de semana, onde acontecem eventos musicais e atividades voltadas para a prática de esportes; e a segunda, 14 dias depois, na Praça Coronel Fernando Prestes, no centro de Sorocaba, onde se localiza a Catedral Metropolitana e região bastante movimentada pelo comércio popular do município.

Na matéria (terceiro e quarto parágrafos), a artista plástica entrevistada, Elza Tortello, faz algumas considerações a respeito do valor da arte, ponderando a dificuldade do artista em determinar o valor comercial de sua obra e apontando fatores que interferem nesta valoração como a crítica especializada e a receptividade do público, além de pontuar que nem sempre o que o mercado valoriza é de fato de boa qualidade, evidenciando a existência de uma série de variantes que influenciam na questão. Finaliza a artista, revelando a curiosidade do grupo em relação à reação do público diante da proposta.

Por fim, o último parágrafo da notícia esclarece sobre o funcionamento e condições das trocas.

As notícias jornalísticas apresentadas trazem à tona uma problematização a respeito do espaço destinado à arte contemporânea dentro do município, o que envolve questões de visibilidade, acessibilidade, espaços expositivos, formação de público e de mercado. Fica clara pela ação do coletivo SOMA que os artistas se uniram para apresentar resistência a um pensamento já um pouco cristalizado de que não haveria em Sorocaba uma “tradição artística”, ou uma “produção pujante” que chamasse a atenção do poder público a ponto de haver um investimento maior em ações institucionalizadas no setor.

Por outro lado, temos que considerar que Sorocaba é uma das poucas cidades do interior do estado de São Paulo que possui um Museu de Arte Contemporânea, inaugurado em 2011 (lembrando ser este uma iniciativa privada), que talvez na época ainda não tivesse ainda muita projeção. Além disso, a cidade conta desde 2008 com uma Lei Municipal de Incentivo à Cultura, patrocinando anualmente projetos culturais, no campo das artes visuais inclusive, à pessoa física que comprove idoneidade e domicílio eleitoral de dois anos, no Município de Sorocaba ou à pessoa jurídica, que comprove idoneidade e estabelecimento mínimo de quatro anos, no Município de Sorocaba (art. 3º, incisos I e II). Vale mencionar ainda a existência do Prêmio Professor Flávio Gagliardi de Artes Visuais, datada de 1988, embora na época em que houve as atuações

de que estamos tratando aqui não disponibilizava prêmio significativo em dinheiro, situação que somente foi revertida a partir de 2014.

Assim, embora em progressão bastante lenta para o gosto dos artistas, a cidade vem se movimentando ao longo dos anos para reverter esse discurso que desprestigiava ou mesmo desconsiderava a produção artística sorocabana, principalmente no que tange à arte contemporânea.

Pode-se dizer que o contexto ideológico da época sustentava-se sobre um já-dito, sobre uma impressão de que Sorocaba permanecia como uma cidade operária, onde não havia lugar para o florescimento de uma arte fora dos padrões tradicionais da representação que adornavam os antigos palacetes das famílias dos primeiros industriais da cidade, em contraposição ao contexto histórico imediato, que apresenta uma cidade modernizada, que atrai grande fluxo de pessoas que através de seus trânsitos incorporam novos matizes ao entorno, alargando os limites municipais e diversificando a geografia local.

Salienta Orlandi (2002, p. 100) que “O processo ideológico não se liga à falta mas ao excesso. A ideologia representa a saturação, o efeito de completude que, por sua vez, produz efeito de ‘evidência’, sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos institucionalizados, admitidos por todos como ‘natural’”.

E complementa (2002, p. 101) no sentido de que “a ideologia não é ocultação, mas interpretação de sentido em certa direção, direção esta determinada pela história.”

Desta forma, podemos pensar na ideologia como uma sedimentação que cria uma tendência, um fluxo interpretativo direcionado que pode viciar o discurso, de maneira a criar certa imobilidade. Ao desvelar as camadas de leitura de um texto há que se ter em vista o contexto histórico ideológico e imediato a fim de que se possa efetivamente alcançar o sentido movediço do discurso, que tendo por sustentáculo o já dito, carrega o não dito e aponta para além do que se quis dizer.

## **7. “Sem regionalismo”: intertextualidade nos textos jornalísticos**

Vimos anteriormente que o texto é tomado em Análise do Discurso como unidade significativa e não como unidade formal, o que significa que participam do processo de significação elementos do contexto situacional. Desta forma, Orlandi (1996, p. 116-117) estabelece o texto como um conceito analítico e o discurso como um conceito teórico e metodológico, destacando a importância do modo de funcionamento

da linguagem tendo em vista as condições de produção do discurso. Dentre elas, destaca-se a intertextualidade, entendida como a relação de um texto com outros textos.

Segundo a autora (1996, p. 181), o texto enquanto objeto teórico é inacabado, mas como objeto empírico pode ser, uma vez que sendo superfície linguística conta com início, meio e fim. É na sua relação com outros textos, portanto, ou seja, na intertextualidade, que o texto reassume o caráter inacabado.

Da noção de incompletude decorre o **implícito** e a **intertextualidade**. Há, desta forma, relações de sentido que se estabelecem entre o que o texto diz e o que o texto não diz, mas poderia dizer (encampadas pelo interdiscurso); e entre o que ele diz e que outros textos dizem. Tais relações de sentido atestam sua intertextualidade, sua relação com outros textos sejam eles existentes, possíveis ou imaginários, de modo que os sentidos extraídos do texto podem ou não estar nele contidos materialmente (ORLANDI, 2000, p. 11).

A incompletude, efeito discursivo do qual decorre a multiplicidade de sentidos possíveis que caracteriza qualquer discurso, diz respeito à interação, visto que o texto não significa isoladamente para cada um dos interlocutores, estando seu sentido no espaço discursivo por eles criado (ORLANDI, 2000, p.22), intervalo que é determinado pelo social.

O conceito de implícito, que abrange pressupostos e subentendidos, incluindo a intertextualidade, é mais abrangente, já que alcança também questões situacionais que estão além do intertextual.

Salienta Orlandi (1996, p. 195) a natureza intervalar e não lacunar da incompletude, de modo que o texto é incompleto na medida em que o discurso instala o espaço da intersubjetividade, não se fechando em si mesmo, mas se constituindo pela interação dos interlocutores.

A leitura depende sempre do contexto sócio-histórico, o que vale dizer que toda leitura tem uma história e que, não obstante existam leituras previstas para um texto, sempre serão possíveis novas leituras. Em relação ao processo de significação, há fatores determinantes para esta previsibilidade dentre os quais aponta Orlandi (2000, p. 85-88) o conjunto de relações entre os textos, que indica como o texto deve ser lido. Reconhecer que há leituras previstas para o texto não significa condicionar ou petrificar tais leituras. Diante disso, conclui Orlandi (2000, p. 116) que: “O sujeito que produz uma leitura a partir de sua posição, interpreta. O sujeito-leitor que se relaciona

criticamente com sua posição, que a problematiza, explicitando as condições de produção de sua leitura, compreende”.

Considerando as questões traçadas por Orlandi, passaremos a analisar os enunciados contidos em duas notícias jornalísticas veiculadas no Caderno Mais Cruzeiro sobre o Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS), veiculadas em 27 de fevereiro de 2007 e 28 de agosto de 2011 (anexos 16 e 17). Começaremos pela mais recente.

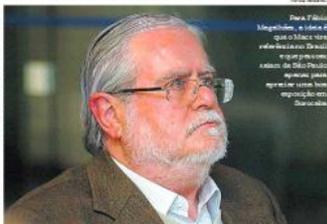
Figura 13: “A gente não quis encolher o sonho”

C2\_28.AUGUSTO.2011 Mais Cruzeiro

### SEM REGIONALISMO

## “A gente não quis encolher o sonho”

Fábio Magalhães, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS), fala dos projetos para a instituição, que promete mexer nas estruturas da cultura sorocabana



**Fábio Magalhães** é diretor do Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS). Ele fala sobre o projeto de expansão do museu e a importância da instituição para a cultura sorocabana.

Magalhães afirma que o projeto de expansão do museu é uma oportunidade de ampliar o acesso à arte e de fortalecer a cultura local. Ele destaca a importância da instituição para a formação de novos artistas e para a preservação da memória cultural da cidade.

Magalhães também fala sobre a importância da instituição para a comunidade sorocabana. Ele afirma que o museu é um espaço de encontro e de diálogo entre diferentes gerações e culturas.

Magalhães destaca a importância da instituição para a formação de novos artistas e para a preservação da memória cultural da cidade.

Magalhães também fala sobre a importância da instituição para a comunidade sorocabana. Ele afirma que o museu é um espaço de encontro e de diálogo entre diferentes gerações e culturas.

Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro. C2. 28 de agosto de 2011.

Encabeçando a página está o título, escrito em caixa alta: SEM REGIONALISMO; seguido pelo subtítulo entre aspas, marcando a autoria do discurso de Fábio Magalhães, diretor do MACS “A gente não quis encolher o sonho”. Logo abaixo, a legenda “Fábio Magalhães, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS), fala dos projetos para a instituição, que promete mexer nas estruturas da cultura sorocabana”.

No primeiro parágrafo, o Museu é definido de maneira realista pelo jornalista como um croqui, já que sua sede definitiva ainda não teve condições de sair do papel

por falta de verba. No entanto, apesar de uma existência ainda embrionária, destaca-se a expectativa dos envolvidos em transformá-lo em “obra-prima”, um marco na história da cultura em Sorocaba. Há aqui um reforço do desejo já conhecido por algo que modifique a realidade cultural da cidade, já discutido em análises precedentes presentes nesta pesquisa.

A equipe de reportagem do Jornal Cruzeiro, com intenção de conhecer mais sobre o projeto, entrevistou o diretor do Museu em sua casa em São Paulo, confirmando no corpo da notícia algumas informações já conhecidas a respeito do projeto arquitetônico, equipe curatorial e artistas parceiros, e agregando uma interessante descrição do projeto sob o ponto de vista de seu diretor, convidado para o cargo pela idealizadora do museu Cristina Delanhese.

O entrevistado justificou seu interesse no projeto por seu caráter “ambicioso”, por suplantar a finalidade de se constituir em Sorocaba um museu que se limitasse a atender aos interesses locais, ressaltando a expectativa de que o MACS vire referência nacional, colocando a “qualidade” como palavra de ordem. A “qualidade” pode ser interpretada aqui como uma justificativa para a morosidade das obras de instalação ou como reveladora de um possível caráter hermético da instituição, que abre uma pequena brecha para se pensar sobre de quem seria a demanda pela existência do museu, questões que serão tangenciadas logo mais, na medida em que prosseguimos na leitura.

Ao “pensar um museu digno de um grande centro”, o diretor tanto pode partir de um reconhecimento do eventual potencial da cidade como manifestar seu desinteresse em se colocar a frente de algo indigno de seu currículo. Não se pode afirmar com certeza qual é a intenção do enunciado. Interpretar a colocação como uma necessidade de se fazer bem feito, como faz a notícia, pode levantar controvérsias sobre a atuação, pois, ainda que a intenção fosse somente atender à produção local, proporcionando aos artistas sorocabanos um espaço expositivo que atendesse as necessidades locais e garantisse condições museológicas para a exposição dos trabalhos, esta finalidade poderia ser atendida com rigor técnico e “qualidade”, sendo bem vinda na cidade, que carece de espaços expositivos adequados.

É claro que a implantação do museu nos moldes desenhados também trará vários benefícios para a cidade, no entanto, entendemos que, diante da realidade cultural local, qualquer iniciativa grandiosa ou não agregaria ao contexto municipal. Resta pensar sobre questões de prioridade: o que determina esse tipo de investimento? A demanda pelo museu parte da população, da classe artística ou da política? A necessidade gera o

investimento ou o investimento gera a necessidade? Não se sabe ao certo se a infraestrutura determina a ação ou se é a ação que determina a infra-estrutura. Questões difíceis de responder.

É interessante pensar na adjetivação “digno de um grande centro”. Aqui podemos levantar a questão da naturalização do próprio enunciado: o que seria afinal um “grande centro”? E mais, se há o digno, há também o indigno: quais seriam então seus parâmetros? E ainda, quem é digno? O museu, a cidade ou os habitantes? A relação é quantitativa ou qualitativa? Como determinar o porte deste museu em função do porte da cidade? Um museu de pequeno porte não interessa a um “grande centro”? Trata-se de um enunciado que retorna a si mesmo, deixando uma série de brechas de sentido, que nos levam a refletir sobre ele.

Preferimos assim entender a “qualidade” ou a “ambição” no sentido de um projeto coerente com a experiência profissional do diretor, sem valorar a iniciativa como sinônimo de bem ou mal fazer por entendermos que ações de menor porte também podem ser bem executadas, atendendo àquilo que se propuseram.

Na sequência da leitura, abrem-se parênteses para se falar sobre o parâmetro adotado para formar a coleção e delimitar as propostas expositivas que serão encampadas pelo museu. Ao falar sobre contemporaneidade, o diretor do museu demonstra a preocupação de contextualizar a produção contemporânea atual dentro da História da Arte, incorporando ao acervo obras do final dos anos 60 em diante ou que influenciaram o período. Verifica-se aqui uma preocupação com a área educativa, uma vez que se traça a necessidade de definir uma temporalidade capaz de justificar ou amplificar o potencial significativo da produção contemporânea através da construção de um acervo ou de uma atuação que se funda em movimentos antecedentes, refletindo um pensamento coerente de negociação com a História da Arte.

Apesar de se priorizar a arte brasileira, existe a articulação prévia de contatos externos para a itinerância das coleções, o que garante o dinamismo do museu e o coloca como estrutura viva, em constante transformação, garantindo ao visitante experiências renovadas, algo novo para o sorocabano, que até então conviveu com museus históricos formados por acervos estagnados que são visitados na fase escolar e, posteriormente, somente na próxima geração, quando os escolares são os filhos dos primeiros. Evidencia-se no texto o caráter de projeção da arte para o exterior, transformando a cidade em polo difusor de arte contemporânea, não só receptor.

Aqui verificamos uma convergência com o discurso apresentado pelo Sesc por ocasião do “Frestas”, Primeira Trienal de Arte de Sorocaba, nas primeiras notícias analisadas nesta pesquisa. Há uma reverberação desta necessidade de tornar a cidade reconhecível no cenário nacional e internacional como município do interior que se coloca entre as capitais, reforçando a ideia de potência descentralizada da arte. A “novidade” trazida pela Trienal de Arte do Sesc em 2014 vinha sendo anunciada desde 2007, conforme os enunciados que destacaremos mais adiante na análise da notícia sobre o leilão para arrecadação de recursos para a implantação do MACS.

A seguir, em novo tópico, fala-se sobre a atuação do museu que além das artes plásticas, que também abrangerá a arquitetura, o design e a fotografia, a exemplo do Centro Pompidou em Paris, incorporando ao acervo projetos arquitetônicos, mobiliário diferenciado e espaço especial para fotografia.

A parte mais interessante, que remete diretamente ao título da notícia, vem no 11º. parágrafo da reportagem, precedido pela frase “Em Sorocaba, mas sem regionalismos” que aqui transcrevemos:

Durante a conversa, Magalhães deixa bem claro que não é interesse do MACS ser regionalista. Trata-se de um museu em Sorocaba e não para agregar a produção sorocabana. ‘O problema dos museus do interior é que eles vivem a sua história regional. As personalidades da cidade, os artistas da cidade. A ideia não é fazer uma coisa provinciana e atender os interesses locais (Caderno Mais Cruzeiro, C2, 26/08/11).

Apesar da contextualização da fala no corpo da notícia, que destaca a intenção dos idealizadores do museu de dar à cidade uma instituição de arte de caráter universal, despertando o interesse de quem não é da cidade, a tonalidade do enunciado parece preconceituosa, sugerindo a possibilidade de não se reconhecer a cidade como polo produtor de arte contemporânea, o que poderia em tese afastar ou diminuir os artistas locais. A colocação, assim interpretada, parece um pouco indigesta quando se pondera que o museu contará com recursos municipais e com a ajuda dos próprios munícipes-empresários, mas não vai agregar a produção local, aparentemente não-significativa diante do que se pretende apresentar. Até aqui, o enunciado conforme é colocado parece desconsiderar a possibilidade de existir produção artística de qualidade (aproveitando o termo usado no início da reportagem) no município, afastando qualquer expectativa dos artistas locais e mesmo dos futuros artistas, estudantes do curso de graduação em Arte Visuais existente na cidade.

No próximo parágrafo, a colocação é suavizada quando o diretor considera como consistente a produção das artistas sorocabanas Lúcia Castanho e Liliana Alves, que já foram convidadas a expor no MACS.

Continua o diretor no parágrafo seguinte seu discurso justificando e exemplificando sua postura através da seguinte narrativa:

Recentemente fui inaugurar um salão em uma cidade do interior do Estado de São Paulo e as obras expostas eram de má qualidade, um pastiche do século 19, e a gente está no século 21! Aí me apresentam o artista que fez a obra e ele tem 21 anos. Isso é de uma tristeza absoluta. Ele não quer ver e não gosta da arte de seu tempo. Esses preconceitos são nichos muito arraigados. São nichos de poder local e tudo os ameaça. (Caderno Mais Cruzeiro, C2, 26/08/11)

Partindo de um ponto de vista autoral, consideramos que a narrativa, que tinha por finalidade defender uma postura criteriosa, que deve pautar escolhas conscientes para a constituição de uma coleção, acaba reforçando a suspeita de hermetismo, pois para o leitor, que não vivenciou o acontecimento e acabou de ler o conteúdo do 11º. parágrafo da reportagem, o que fica destacado é que a tradição determina que a produção artística do interior tenha um atraso em relação às capitais em termos de arte contemporânea, o que parece não fazer muito sentido no século 21, onde existe um acesso mais amplo à internet, que pode propiciar uma aproximação com a produção contemporânea mundial sem que haja necessidade de locomoção, sem querer equiparar a experiência real com a virtual.

Da mesma forma, em nossa opinião, a pouca idade do artista, considerada como falta de experiência, também não determina por si a qualidade do trabalho apresentado, pois é perfeitamente possível que um jovem artista tenha um trabalho consistente, desde que tenha traçado uma trajetória que possibilite um contato sensível com o que é reconhecido e aceito como válido no mundo da arte, revelando um argumento frágil como justificativa da postura adotada frente à instituição.

Talvez fosse mais apropriado tecer um argumento que considerasse como a presença de um museu de arte contemporânea no interior poderia proporcionar aos jovens artistas uma vivência que os levasse a refletir sobre sua própria produção a partir do que lhes é apresentado, colaborando para a ampliação de seu repertório pelo entendimento e contextualização da produção contemporânea, o que inclusive é tangenciado pelo diretor quando fala sobre os parâmetros adotados para a constituição da coleção no 7º. parágrafo.

Retomando o texto jornalístico, o diretor fala no parágrafo seguinte a respeito do que considera um dos principais objetivos do museu: “quebrar preconceitos”. “O museu ajuda a diminuir o preconceito, ajuda a ampliar a tolerância, em viver com as diferenças. E isso são coisas muito importantes no convívio social”. O enunciado vai de encontro com a narrativa do parágrafo anterior. Ainda que a intenção fosse outra, o excerto volta-se contra quem o proferiu, demonstrando na prática as relações de força que atuam no interior do discurso. Aqui a função social do diretor do museu sobrepõe-se determinando que seu dizer tem maior validade que outros dizeres. Assim, o preconceito que se pretende quebrar é em relação à receptividade da arte contemporânea pelo público, que por falta de acesso, a nega por não compreender os seus propósitos. Mas ao lado deste preconceito existe outro, que considera a incapacidade de articulação daquele que tem menos experiência e erudição. Há aqui um jogo político onde verificamos duas formações discursivas distintas e um único sujeito que se divide entre elas, marcando no texto a dispersão do sujeito.

Finalizando a seção, Magalhães destaca a potência da descentralização da arte como elemento capaz de atrair público de fora para o município a exemplo de Brumadinho, cidade onde se localiza Inhotim, completamente desconhecida antes de sediar o museu a céu aberto idealizado pelo empresário Bernardo Paz. Magalhães sinaliza o interesse e entusiasmo de importantes artistas na implantação do MACS. Vale lembrar, no entanto, que tais artistas, parceiros do museu como define o diretor, não tem qualquer vínculo com a cidade, de modo que a empolgação seria pela abertura de mais um espaço onde a arte contemporânea será difundida, sem que haja, a princípio, uma predileção por esta ou aquela cidade, embora possam reconhecer a importância do deslocamento do eixo das capitais para o interior.

O texto segue com mais uma subseção, “De dentro para fora”, onde se descreve como serão as dependências do museu que ocupará a antiga Estação Ferroviária de Sorocaba. A estrutura, enxuta segundo o diretor, comportará salas expositivas para mostras temporárias e do acervo, espaço para fotografia, biblioteca, auditório, café, dependências administrativas e sala para reserva técnica. No auditório serão propostas atividades envolvendo a exibição de vídeos, além de conversas com curadores, artistas e críticos de arte, podendo comportar também apresentações musicais. Há previsão ainda de um espaço destinado à arte-educação. O projeto é assinado pelo arquiteto Pedro Mendes da Rocha, filho do renomado Paulo Mendes da Rocha.

Além do espaço da estação, o museu pretende ocupar outros locais da cidade como praças e parques que poderão abrigar esculturas pertencentes ao acervo, o que denota uma preocupação em ampliar a acessibilidade da população à arte por meio de propostas de ocupação urbana. Faz parte da proposta promover residências artísticas na cidade, trazendo artistas de outros países para desenvolverem trabalhos aqui, projetando a cidade no circuito mundial. Novamente se retoma a questão já abordada de tirar Sorocaba do “ostracismo cultural”, integrando o município no cenário artístico mundial.

Os últimos parágrafos da reportagem, sob o subtítulo “Magalhães em linhas gerais”, trazem um breve currículo do diretor, evidenciando sua atuação como docente e diretor de museus, o que o teria afastado da produção plástica, abandonando a carreira de pintor. No período em que foi estudante na França, destaca a postura fechada dos professores da época e a possibilidade de interlocução somente com os colegas e assistentes dos professores fora da faculdade, revelando um sentimento de opressão, que pode ser o mesmo vivido pelos artistas emergentes da cidade em relação às instituições que por vezes desconsideram suas necessidades, abafando suas vozes.

Retornando alguns anos, analisaremos a notícia veiculada em novembro de 2007 (anexo 17), a respeito da arrecadação de recursos para o MACS através de um leilão de arte promovido pela AECA (Associação de Educação Cultura e Arte), entidade que vem lutando por um museu de arte contemporânea em Sorocaba.

Figura 14:

B5

mais cruzeiro

Sexta-feira, 27 de novembro de 2007

**ARTE CONTEMPORÂNEA**

## Leilão arrecada recursos para Museu de Arte

Devides Jacinto

Um leilão com obras de renomados artistas brasileiros foi realizado na noite de sexta-feira (23) para arrecadar recursos para o Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (Maca), após a prefeitura ter perdido a licitação para a construção de um dos armazéns da antiga Estação Ferroviária para ser usado como museu. Este é o primeiro museu da cidade voltado exclusivamente para as artes plásticas. O evento, só para convidados, está marcado para acontecer às 19h30, no Hotel Pinaqueiras. Serão leiloadas as obras de artistas como Lygia Pape, Roberto Burle Marx, Tomie Ohtake, José Roberto Aguiar, Cláudio Tasso, André Carone, Cláudio Caron, Maria Elzani, Cildo Silva e o brasileiro Kati, além de três dos nordestinos Pedro Lygia e Lídia Cavalcanti, este e outra...

Cristina Delanhese, presidente da Associação de Educação, Cultura e Arte (Aeca), entidade que administra o espaço, espera que o leilão seja bem sucedido e gere recursos para o museu de arte contemporânea, explica que o evento contará com a presença de alguns dos artistas que doaram suas obras para o leilão. "É interessante questionar o que os artistas têm a dizer na cidade, por que não têm uma importância para a Sorocaba ter um museu voltado para a arte contemporânea, que museu eles imaginam que está para acontecer na cidade para ganhar o seu espaço... O sorocabano, às vezes, tem dificuldade do quanto sua cidade tem credibilidade lá fora", afirma Cristina.

Segundo ela, educação artística é o tema que melhor define a proposta do museu de Sorocaba. "O objetivo é criar uma instituição cultural de qualidade, com visão propositiva, e capaz de operar no mesmo nível de qualidade das mais desenvolvidas instituições culturais do país", explica. O projeto museológico é de autoria da arquiteta, que já fez o planejamento do Museu de Arte de São Paulo Itaquá, e projeto arquitetônico de Pedro Mendes de Moraes. Ainda conforme Cristina, a entidade do leilão tem um compromisso cultural e educacional, voltado principalmente para a difusão das artes visuais. "Será uma oportunidade aberta, mesmo a todos os cidadãos da população. Sua programação será forte principalmente sobre o tema e sobre as mais variadas tendências artísticas e contemporâneas. Também terá programação voltada ao ensino através de parcerias com universidades", diz.

**Objetivo**

O projeto do museu ainda está no papel por falta de recursos financeiros. Cristina Delanhese, presidente da Aeca, explica que a entidade conseguiu recursos suficientes em um ano e meio para a realização. "É um projeto de R\$ 4 milhões, valor para arrecadar no leilão do prédio, compra de equipamentos, e criação de condições estruturais básicas. Tudo a concessão do museu vai depender muito do capital. Com o apoio de algumas empresas e setores da administração pública, a entidade tem condições de fazer o leilão, mas a manutenção e a operação do museu vão depender muito do apoio da população", afirma Cristina Delanhese.

Conforme Delanhese, a entidade pretende complementar o projeto de um museu contemporâneo que contemple também as atividades que não são museológicas. "Será um grande espaço de convivência, com apresentações de música clássica, recitação, teatro, que poderá ser usado até mesmo no ensino, pois o local contará com um teatro de arte. Também queremos o que tenha um café, restaurante, onde podem ser realizadas eventos... Não queremos que o museu seja um espaço fechado, onde só acontecem exposições de arte. Queremos que seja um espaço vivo, dinâmico, aberto ao público da Língua Portuguesa, que tem um ensino e formação por ser importante, mesmo assim", afirma. Também queremos que o museu da cidade seja um lugar acessível, gostoso, agradável, voltado a todos os níveis e camadas sociais.

Para o nordestino, colocando à sua disposição uma biblioteca com livros culturais, e promovendo oficinas, workshops e palestras. Também parcerias com universidades, geração de certificações, e outras participações. As exposições serão gratuitas e abertas para todos os cidadãos. O projeto do museológico responsável, e quem privilegia através de destaque no cenário nacional. "É lógico que se alguns dos artistas locais tiverem o nível, está um desafio para apoiar o museu. Eu penso que todo mundo está favorecido pelo contato com artistas profissionais, por ser acesso a exposições que não tem, além de que fazer para São Paulo", afirma Cristina Delanhese.

A presidente da Aeca se chama e que acredita em de compreender a dimensão da finalidade de um Centro Cultural Municipal e do seu espaço. "O museu tem de ter um rigor, entre um cenário físico e a ser-



A artista Lygia Pape é uma das obras que será leilada para arrecadar recursos para o Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba. A presidente da Aeca, Cristina Delanhese, afirma que o leilão é uma oportunidade para a cidade ganhar o seu espaço.

Jornal Cruzeiro do Sul. Caderno Mais Cruzeiro. B5. 27 de novembro de 2007.

Cristina Delanhese, idealizadora do museu e presidente da associação, pondera a respeito da vinda de renomados artistas brasileiros para a cidade, que doaram obras para que o leilão em prol do museu acontecesse:

É interessante questionar o que estes nomes vêm fazer na cidade, por que consideram importante para Sorocaba ter um museu voltado para arte contemporânea, que museu eles imaginam que está para acontecer na cidade para ganhar seu apoio...O sorocabano, às vezes nem faz ideia do quanto a cidade tem credibilidade lá fora. (Caderno Mais Cruzeiro, B5, 27/11/07)

É interessante observar que as indagações apresentadas aos artistas poderiam ser direcionadas à população, tendo em vista o que a chegada do museu agregaria ao patrimônio da cidade e a seu desenvolvimento cultural e social. O foco deveria ser no usuário e não no artista que mediante a doação, atitude válida e até louvável, ganha prestígio pessoal e político, abrindo oportunidade para que seu trabalho integre futuramente a coleção ainda em formação. Conforme já salientado na análise anterior, não há vinculação destes artistas com a cidade que justifique o seu interesse, que é geral no sentido de querer a propagação da arte em sentido amplo (não só a sua) para além das capitais. O que fica em aberto nestes dois discursos é para quem é o museu?

A presidente da AECA define a educação estética como o melhor termo para definir a proposta do museu, o que leva a crer que o mesmo focaliza o fruidor, prevendo ações educativas direcionadas à formação de público. Entretanto, o discurso como um todo acaba por definir a ação educativa mais como um efeito que como uma causa para a vinda do museu, ainda que haja, de uma forma ou de outra, benefício para a população.

A ideia defendida é trazer para Sorocaba uma instituição cultural de excelência, capaz de operar com a mesma qualidade das mais destacadas instituições brasileiras no setor, o que se evidencia através do currículo dos envolvidos. Conforme Cristina, a instituição visa prioritariamente à difusão das artes visuais, propósito, como vimos, bastante reverberado pelas diferentes iniciativas no setor, além de ser aberta e acessível a todas as camadas da população.

Em relação à abertura, é ainda precoce afirmar ou negar a sua efetiva ocorrência, visto que o museu ainda não se encontra em pleno funcionamento. O que se pode dizer, hoje, 8 anos após a divulgação da notícia, é que ainda não houve uma estratégia efetiva para atrair público para o museu por questões diversas: o museu ainda não ocupa definitivamente o prédio a ele destinado, que ainda está em reforma e não dispõe até o momento de banheiros por exemplo; ainda não se pensou a respeito do transporte até o local para escolares que usam a rede pública de ensino, e mesmo na questão de estacionamento de veículos particulares, já que ainda não se permitiu o fechamento do bolsão em frente ao museu para estacionamento dos usuários, o que dificulta o acesso devido à área estar no centro da cidade, região de trânsito intenso e com poucos estacionamentos; embora existam placas de trânsito indicativas do trajeto até o local, não há placa institucional visível que facilite a localização da entrada do museu entre outras coisas que só o tempo e a parceria com administração pública irão propiciar. É importante salientar que o Plano Municipal de Cultura foi instituído, votado e aprovado recentemente (primeiro semestre de 2016) e se direciona para melhor atender a população e os profissionais da área, que, pela primeira vez na história da cidade foram convidados a participar de sua elaboração por meio de audiências públicas.

Na época em que a notícia foi veiculada, houve a proposta de desenvolvimento do projeto por etapas para que o espaço pudesse ser aproveitado ainda que inacabado, estimulando desde aquele momento a frequência, o que demonstra, a priori, uma preocupação com a criação de público.

Além da proposta museológica, a agregação de outras atividades relacionadas à arte daria ao museu uma característica de centro de convivência, mantendo o dinamismo como marca de sua atuação, o que contribuiria para caracterizar o museu como um lugar aberto, convidativo, afastando um possível hermetismo e reforçando um discurso de aproximação, garantia de público para o museu, além, é claro, de argumento destinado ao convencimento dos investidores, já que a finalidade primeira da entrevista é a divulgação do leilão que irá garantir a arrecadação de fundos para a efetivação do projeto.

Após a menção a uma proposta educativa está a informação de que as exposições serão destinadas a artistas profissionais a partir do projeto do museólogo responsável e devem privilegiar artistas de destaque no cenário nacional, afastando qualquer pretensão desavisada por parte dos artistas da cidade, que, de acordo com a perspectiva adotada, parecem ser emergentes e autodidatas. Tal perspectiva vem reforçada em tom de desafio pela fala entre aspas da presidente da AECA: “Se algum artista local tiver esse nível será convidado a expor no museu”, enfatizando, em seguida que todos serão favorecidos pelo contato com artistas profissionais e pelo acesso às exposições até então restritas às capitais.

Dando sequência ao raciocínio, a presidente diferencia o museu de arte de um centro cultural municipal, destacando a seriedade e o rigor técnico a que o primeiro está sujeito. É interessante a menção alguns parágrafos antes a um museu cujo dinamismo o aproximaria de um centro de convivência aberto a toda a população e agora a tentativa de diferenciá-lo de um centro cultural municipal. Assumindo uma postura autoral, poderíamos dizer que talvez a distinção esteja no adjetivo “municipal”, já que se evidencia no discurso que o museu é *na cidade*, mas parece não ser *para a cidade* no sentido de agregar o que aqui já existe em termos de produção artística, -definida como incipiente pela fala da presidente ao explicar que “não cabe colocar um artista que está começando agora ao lado de um trabalho de grande porte”.

Por outro lado, a presidente defende como um segundo objetivo da AECA proporcionar aos artistas sorocabanos um espaço com condições adequadas para expor seus trabalhos, mencionando que já comentou com o Secretário da Cultura a necessidade de se criar um espaço municipal destinado ao desenvolvimento do artista local, concluindo que o que existe é muito adaptado e retirando do museu a responsabilidade pela projeção da arte local, em consonância com a expressão “sem regionalismo” presente no título da reportagem imediatamente anterior.

Através da leitura das duas reportagens podemos concluir que os textos fortalecem um discurso que considera inexpressiva a produção artística local no cenário nacional, de modo a praticamente descartar a presença da arte sorocabana no acervo do museu a ser inaugurado na cidade, salvo raras exceções. Fica evidente, conforme já assinalado, que o museu não tomará para si a responsabilidade de dar visibilidade à produção artística da cidade e que a finalidade é proporcionar ao município um contato com a arte contemporânea em evidência no cenário nacional, não havendo, a princípio, interesse em contextualizar a produção sorocabana. A cidade é vista em sua potência propagadora de arte em função de seu Produto Interno Bruto, o que nada tem a ver com uma eventual força artística que emerge do interior, como pretende o discurso em torno da Trienal. O que se reconhece e atrai a atenção para Sorocaba é tão só uma suposta prosperidade econômica e sua proximidade da capital, que torna o município mais interessante que outros de porte semelhante.

A eloquência do discurso intertextual que leva a crer que Sorocaba será o novo polo difusor da arte contemporânea, os investimentos para a instalação e incremento do museu, a proposta da Trienal do Sesc seduz os artistas, que, há tempos esperam maiores investimentos no setor, que permitam mais visibilidade de sua produção, projetando-os para além da cidade. No entanto, o que vem acontecendo é um direcionamento destes recursos para projetos artísticos que já conquistaram espaço em outros lugares e migram agora para o interior, o que por um lado amplifica e torna mais democrático o acesso às grandes produções, mas, por outro lado, restringe ainda mais a possibilidade de ação e projeção dos artistas do interior que veem sua própria cidade dando a eles as costas.

### **Considerações finais**

Por meio das análises realizadas e de todo o contexto angariado na construção do percurso desta dissertação, procuramos responder à pergunta norteadora lançada na introdução desta pesquisa: de que maneira o Jornalismo Cultural praticado pelo Jornal Cruzeiro do Sul de Sorocaba, através do Caderno Mais Cruzeiro, trata a arte contemporânea praticada na cidade? Além de seus desdobramentos: haveria uma preocupação do jornalista em fornecer ao leitor elementos que apresentassem uma perspectiva capaz de suplantar a finalidade informativa, típica de agenda cultural? Estariam presentes nas pautas analisadas características de um jornalismo opinativo? E, por fim, diante da ausência de outras formas de sistematização e registro da atividade

artística existente na cidade, o jornal converte-se em suporte documental da produção noticiada?

Na busca de chegar a possíveis respostas, apresentamos nosso trajeto a partir de uma síntese dos resultados das análises elaboradas ao longo dos tópicos em discussão, à luz da Análise do Discurso. Primeiramente, destacamos no 2º. parágrafo da página 10, o contraponto existente entre a efemeridade que caracteriza o texto jornalístico de uma maneira geral e a perenidade da cultura, aqui apresentada em uma concepção antropológica, o que por si só já justificaria um tratamento diferenciado da pauta cultural como resultado de uma conduta mais reflexiva a respeito dos acontecimentos apresentados, argumento que se fortalece quando consideramos a genealogia do Jornalismo Cultural apresentada no tópico 2.1(antecedentes históricos), nas páginas 11 a 15. Assim, vimos que o que particulariza o Jornalismo Cultural, diferenciando-o dos demais cadernos, é justamente a pauta mais autoral, capaz, em tese, de transformar o jornal em um espaço legítimo para discussão e produção intelectual.

Vimos também que o Jornalismo Cultural atua muitas vezes como um mediador entre obra e público e entre este e a indústria cultural, abrindo-se um espaço cada vez maior para as relações de consumo. Entretanto, conforme destacado no primeiro parágrafo da página 20, não obstante o seu aspecto mercantil, a superficialidade imposta aos cadernos diários pela indústria cultural, a diminuição da densidade de suas pautas ao longo dos anos, a qualidade questionável das produções culturais massivas contemporâneas, a crise da imprensa impressa, a pressão dos anunciantes, o jornalismo cultural autoral sobrevive e pode ser considerado como um dos alicerces que mantém a fidelidade dos leitores, que buscam além da informação, a mediação das pautas na construção de uma impressão sobre os produtos culturais que lhes interessa.

No terceiro capítulo, antes de iniciarmos as análises propriamente ditas, trouxemos ao leitor a noção de discurso, estabelecendo, já na construção do *corpus*, como um discurso funciona produzindo efeitos. Delineamos o objeto discursivo como o que é dito em textos com diferentes memórias discursivas, sinalizando de antemão a relação necessária entre discurso e formações discursivas. Assinalamos também os sentidos do dizer como efeitos da língua na ideologia e materialização desta na língua, a que se denomina historicidade, para então entender o Jornalismo Cultural praticado pelo Mais Cruzeiro como um indício indispensável para se compreender a cena artística local

e suas implicações.<sup>7</sup> Definimos, desta forma, o tratamento metodológico a ser dado ao *corpus*: examinar através do que é dito, a relação entre discurso e formações discursivas.

Já na página 32, finalizando a primeira análise, desenhamos nossa primeira conclusão ao destacarmos que a objetividade pretendida pelo texto jornalístico, ressaltada na maioria das vezes como qualidade é, em realidade, efeito ideológico decorrente do discurso jornalístico, que deve ser visto com parcimônia, uma vez que pode tender a certa imobilidade, ou seja uma tendência à cristalização como efeito ideológico.

Por ocasião da análise do anexo 3, quando se ponderou a respeito dos sujeitos do discurso, concluímos que a unidade de análise em questão trouxe um discurso composto por uma série de excertos marcados por aspas, desenhando o projeto sob perspectivas complementares, mas que não chegaram a compor uma relação dialógica pela ausência de conflitos.<sup>8</sup>

No item 4, ao analisarmos os anexos 4 e 5, verificamos que o não dito carrega tanta relevância significativa quanto aquilo que se diz expressamente, não havendo como dissociar na análise proposta o verbalizado, o implícito e o visual, concluindo-se que o discurso compõe-se tanto por palavras, quanto pela intenção daquele que diz e pela a interpretação daquele que ouve, de modo que, independente da forma verbal, existem imagens e silêncios que pungem.<sup>9</sup>

Depois de discorrer sobre os conceitos de noticiabilidade de Traquina e acontecimento jornalístico de Benetti, tendo em vista o jornalismo como estilo e seu condicionamento pela história, concluímos na página 63 que, como todo discurso, o jornalismo não foge à regra, tornando-se impossível proceder à análise da notícia sem ter em conta sua temporalidade e espacialidade, constitutivas e condicionantes do discurso, assumindo o jornalismo uma origem acontecimental.<sup>10</sup>

Analisando o papel do Jornalismo Cultural como mediador de interesses (análise do anexo 7), verificamos, já no título da reportagem, que a escolha das palavras pelo jornalista já indica um posicionamento do jornal em relação àquilo que noticia. Verificamos a seguir a existência de uma regularidade do discurso quando se fala em arte e seu público no mundo contemporâneo, qual seja relação arte x público x

---

<sup>7</sup>Páginas 24 e 25.

<sup>8</sup>Páginas 43 e 44.

<sup>9</sup>Página 56.

<sup>10</sup>Página 63.

consumo. E, por fim, delineamos as margens do não dito através das noções de silêncio e implícito, considerando este como efeito da ação do primeiro. Assim, mesmo em se tratando de um discurso típico de agenda cultural, a forma como se constrói a notícia demarca posicionamentos ideológicos presentes no texto de maneira indireta, revelando tendências e condicionamentos.

As questões mercadológicas e de acessibilidade são retomadas a partir da página 72, quando discutimos o posicionamento da curadoria em relação às exposições noticiadas nos anexos 8 e 9, e a atuação do coletivo SOMA nos anexos 10, 11 e 12.

Por fim, no item 7, ponderamos sobre a intertextualidade nos textos jornalísticos, mediante a análise de duas notícias acerca da proposta de instalação do Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, apresentadas pelo Caderno Mais Cruzeiro com intervalo de 4 anos (anexos 14 e 15). Observamos a manutenção de um discurso homogêneo de seus dirigentes no sentido de implantar em Sorocaba um museu de caráter universal, “sem regionalismo”, entendido este em seu aspecto pejorativo, justificando um suposto discurso de abertura, que aos poucos parece revelar um certo preconceito em relação a produção artística do interior.

Assim, a eloquência do discurso intertextual leva a crer que Sorocaba será o novo polo difusor da arte contemporânea, encantando os artistas locais, que esperam maiores investimentos no setor e uma melhor visibilidade de sua produção, capaz de projetá-los para além dos limites municipais. Na prática, isso pode não ocorrer, uma vez que, ao mesmo tempo em que se amplifica e se democratiza o acesso às grandes produções, persiste a restrição aos artistas do interior, que continuam à margem dos grandes investimentos.

Interessante ressaltar aqui como esta pesquisa se atualizou com a questão recente do desmonte das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo neste final de 2016. Ficou demonstrada, no caso de Sorocaba, a importância das Oficinas Culturais como pontos estratégicos para formação de artistas e de público no interior paulista, principalmente na década de 90, quando ainda eram ausentes na cidade os cursos de graduação em artes visuais, dança e teatro. Quantas cidades de igual ou menor porte que Sorocaba foram beneficiadas com este tipo de ação considerada pelo governo atual como supérflua? Questão que se lança agora para o futuro.

De todo o exposto, podemos concluir que, em relação ao Jornalismo Cultural praticado pelo Caderno Mais Cruzeiro de Sorocaba, apesar do mérito de servir como suporte documental das ações descentralizadoras da arte praticadas na cidade ao longo

destes mais de 20 anos abrangidos pelo *corpus*, permanece, em grande parte das vezes, um jornalismo informativo, ainda apegado ao conteúdo de agenda cultural. Partindo do pressuposto de que o Jornal Cruzeiro não sofre pressão direta das assessorias de imprensa por ser mantido por uma fundação, entendemos que haveria mais liberdade de atuação do jornalista, de modo que o direcionamento do discurso poderia ser outro. O condicionamento da pauta cultural no caso do Jornal Cruzeiro do Sul ao conteúdo de agenda, reconhecidas as dificuldades de tempo e ausência de contribuição especializada externa ao jornal, nos parece mais uma escolha que uma determinação situacional. Assim, adota-se, de forma predominante, um jornalismo de agenda ao assumir uma perspectiva de que a finalidade primordial da pauta seria sua utilidade.

Diante da perspectiva apresentada, reconhecendo a potência do Jornal como veículo de formação além de informação, acreditamos e defendemos a possibilidade de amplificação de sua área de atuação, assumindo uma postura mais crítica em relação àquilo que se noticia, o que poderia se efetivar através de uma continuidade dos eventos noticiados *a posteriori*, com a adoção de contribuições externas de especialistas nos assuntos tratados.

## Referências Bibliográficas

ALZAMORA, Geane. Do texto diferenciado ao hipertexto multimidiático: perspectivas para o jornalismo cultural. [http://www.academia.edu/4478192/ALZAMORA G. C. . Do texto diferenciado ao hipertexto multimidiático perspectivas para o jornalismo cultural](http://www.academia.edu/4478192/ALZAMORA_G.C.._Do_texto_diferenciado_ao_hipertexto_multimidi%C3%A1tico_perspectivas_para_o_jornalismo_cultural). In Adriana Pessate Azzolino et al. Org. . Sete propostas para o jornalismo cultural reflexões e experiências. São Paulo: Mirador Editorial 2009. v. p. 39-52

BALLERINI, Franchesco. Jornalismo Cultural no século 21. São Paulo: Summus Editorial. 2015.

BASSO, Eliane Fátima Corti. Para entender o jornalismo cultural. Comunicação & Inovação, São Caetano do Sul, v.9, n. 16 (1) jan-jun 2008.

[http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/download/702/549](http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/download/702/549)

BENETTI, Marcia; FONSECA, Virgínia. Jornalismo e Acontecimento:mapeamentos críticos, v. 1. Florianópolis: Insular.2010.

FARIAS, Agnaldo. Folha explica: Arte Brasileira Hoje. São Paulo: Publifolha. 2002.

FARO, J. S. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. 2013.

LAGE, Nilson. Language Jornalística. São Paulo: Ática. 1997.

<https://www.metodista.br/revistas/revistasims/index.php/CSO/article/viewFile/3871/3384>

MAINGUENEAU, Dominique. Termos-chave da Análise do Discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. A saga dos cães perdidos. São Paulo: Hacker Editores. 2000.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Análise de Discurso. São Paulo: Pontes Editores. 2007.

\_\_\_\_\_. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2002.

\_\_\_\_\_. A Linguagem e seu funcionamento: As formas do discurso. Campinas: Pontes, 1996.

\_\_\_\_\_. Discurso e Leitura. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

ORLANDI, Eni Pulcinelli/LAGAZZI RODRIGUES, Suzy (Orgs.). Introdução às Ciências da linguagem - Discurso e textualidade. Campinas: Pontes Editores. 2015

PIZA, Daniel. Jornalismo cultural. São Paulo: Editora Contexto. 2013.

SANTAELLA, Lúcia. Comunicação e pesquisa: Projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker, 2001.

\_\_\_\_\_ Culturas e Artes do Pós Humano. São Paulo: Paulus. 2010.

SANTOS, Mírian; SOUZA, Luciana C. P. (orgs.) Arte mídia e discurso: Interfaces e produção dos sentidos. São Paulo: Annablume, 2015.

TINOCO, Bianca Andrade. A crítica de arte nos jornais de 1955 a 2005: o caso carioca. 2007.

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/TINOCO,%20Bianca%20Andrade.pdf>

TRAQUINA, Nelson. Teorias do jornalismo. Vol. II. Floianópolis: Editora Insular, 2005.

VARGAS, Herom. Reflexões sobre o Jornalismo Cultural Contemporâneo. Estudos de Jornalismo e Relações Públicas, ano 2. n. 4, dezembro de 2004. São Bernando do Campo, SP.

VERUNCHK, Micheliney. <http://www.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-afinal-o-que-e-arte-contemporanea/>

<http://www.historiabrasileira.com/brasil-pre-colonial/caminho-do-peabiru/>