

c o l e ç ã o

DUETOS

escrituras compartilhadas



PUC-SP



c o l e ç ã o

DUETOS

escrituras compartilhadas

Volume I
Organização
Fernando Almeida

São Paulo, 2023
Centro de Pesquisa e Formação
Sesc São Paulo



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Coleção duetos [livro eletrônico] : escrituras
compartilhadas : volume I / Adriana Reis
Paulics...[et al.] ; organização Fernando
Almeida. -- São Paulo : Centro de
Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo : PUC-SP,
2023.
PDF

Outros autores: Patrícia Dini, Paulo Markun,
Patrícia Palumbo.
Bibliografia.
ISBN 978-65-87592-19-0

1. Cultura 2. Educação - Currículos 3. Inclusão
4. Tecnologia educacional I. Paulics, Adriana Reis.
II. Dini, Patrícia. III. Markun, Paulo. IV. Palumbo,
Patrícia. V. Almeida, Fernando.

23-176318

CDD-371.33

Índices para catálogo sistemático:

1. Tecnologia e educação 371.33

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

- 1. COLEÇÃO “DUETOS: ESCRITURAS COMPARTILHADAS”05**
Daniilo Santos de Miranda
- 2. LEGADOS.....07**
Alípio Casali e Fernando José de Almeida

CAPÍTULO 1

- 3. LER O MUNDO: JORNALISMO, MEDIAÇÃO CULTURAL E AÇÃO EDUCATIVA.....11**
Adriana Reis Paulics
- 4. DO DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO AOS DIAS DE HOJE: JORNALISMO E EDUCAÇÃO, NÃO MAIS QUE UM NAMORO.....33**
Paulo Markun

CAPÍTULO 2

- 5. O PRATA DA CASA E SEUS PROCESSOS CRIATIVOS.....51**
Patrícia Dini
- 6. O PRATA DA CASA COMO REFERÊNCIA E AS POSSIBILIDADES DE RECONEXÃO COM A CULTURA DO BRASIL.....73**
Patrícia Palumbo



COLEÇÃO “DUETOS: ESCRITURAS COMPARTILHADAS”

Da ação pelas ideias

Uma das características do saber é estar em movimento. O ato de conhecer implica pôr em marcha uma série de dispositivos e estabelecer dinâmicas numa determinada direção. Quando isso ocorre em ambientes favoráveis, podemos considerá-los essencialmente vocacionados ao desenvolvimento das pessoas.

O Sesc e a Pontifícia Universidade Católica – PUC são instituições que, cada uma a seu modo, impulsionam o saber. No caso do Sesc, trata-se de uma abordagem baseada na educação não formal, com estratégias que privilegiam o caráter permanente e inclusivo das ações e a dimensão cultural das relações humanas, com a convicção de que, assim, é possível compartilhar saberes sobre a realidade. Na medida em que o real é complexo, a atuação se dá em diversas áreas — das artes à alimentação, da atividade física ao turismo social, da sustentabilidade ao respeito pela diversidade —, sublinhando a transversalidade entre esses âmbitos.

Num panorama como esse, o movimento pelo e para o conhecimento é palavra-chave, por meio de trocas de ideias, vivências coletivas e mudanças de perspectiva. É precisamente por valorizar o mover-se na direção do outro que o Sesc enxerga as parcerias como expediente fundamental, sobretudo quando há diversidade entre os agentes que se aproximam.

A concepção do saber no cotidiano da PUC obedece a lógicas diferentes, já que se baseia numa estrutura formal, marcada pela especialização, rigor na observação de conceitos e capacidade de aprofundamento. Poderíamos dizer que, aqui, o movimento se dá de modo vertical, o que é fundamental para a sociedade. Da convergência de caminhos entre Sesc e PUC têm surgido nos últimos anos valiosas experiências acadêmicas nas quais mulheres e homens acostumados à ação sociocultural foram estimulados ao enfrentamento teórico de pontos que demandam pesquisa, leitura e atenção crítica.

A coleção “Duetos: escrituras compartilhadas” objetiva difundir artigos oriundos do mestrado de funcionários e funcionárias do Sesc sob a orientação de professores da PUC, em torno de temas caros à realidade da instituição em que desenvolvem suas ações. Para favorecer o diálogo entre visões de mundo, tais artigos são acompanhados de textos produzidos por autores que são referência em diversos campos. Ao promover esta publicação, a ideia é manter as ideias em seu perpétuo movimento, alcançando leitores, desencadeando reflexões e animando a curiosidade sobre aquilo que nos rodeia.

Daniilo Santos de Miranda
Diretor do Sesc São Paulo

Legar é uma das tarefas antropológicamente mais significativas, quando falamos de cultura e educação, par inextrincável da construção humana.

Além do mais, é uma rica construção em suas muitas variações de direções e de pontos de partida. A figura daquele que lega é reconhecida como o *anunciador, portador, emissário, arauto, passavante, pregoeiro*¹, *é um verdadeiro Mercúrio*². O termo indica também que o legado é uma *forma de dádiva, oblação, concessão, entrega, dote, marítágio, distribuição e rasgo de generosidade*³.

Para iniciar nossa apresentação da “Coleção Duetos” e do primeiro livro da série, escolhemos a generosidade como atributo dos produtos trazidos em forma de livro.

Em primeiro lugar, as ideias são **generosas**, pois produzem um **gênero** de cooperação que tem como característica **gerar** produtos ligados a verbos no **gerúndio** — que quer continuar sempre se produzindo. Quer a coleção reproduzir, como arautos, o bem, o belo e o justo, que são atributos do ser generoso.

As alianças aqui produzidas — contidas no retrato editorial desenhado pelo Centro de Pesquisa e Formação — representam exatamente este tema. As duas instituições, com seus 77 anos (1947–2024), tomam suas origens históricas e as articulam com as temáticas mais candentes para os anos 20 do Século XXI. Cultura, educação, justiça e qualidade de vida nos unem, ainda mais, nos dias de hoje.

Nossas publicações estão no contexto de um projeto de estudos pós-graduados para mais de quarenta profissionais do Sesc, nos quais se permite articular metodologias, teorias conceituais, chaves interpretativas e olhar crítico sobre a realidade, como o leitor verá nas joias dos trabalhos aqui iniciados.

Os temas até hoje escolhidos e trazidos ao debate e ao rigor da pesquisa são via de mão dupla para a participação e ampliação dos investimentos das duas instituições em seus compromissos históricos.

A sociedade vem reconhecendo sempre mais a relevância do Sesc SP e da PUC-SP como marcos tangíveis da evolução do país e do estado de São Paulo. Sua extensão territorial, a ampliação de

-
- 1 Os termos acima foram selecionados e extraídos do *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa*, de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo (p. 233), ao buscarmos os conceitos análogos a “legado”.
 - 2 Deus da mitologia grega, Mercúrio designa e protege o próprio comércio e apareceu durante décadas na logomarca da Confederação do Comércio, simbolizando suas ações e instituições.
 - 3 Azevedo, op. cit., p. 368.

seus equipamentos e suas modalidades de atendimento e de conteúdos estão sempre aliados à preocupação com o aprofundamento cultural, teórico e profissional de seus quadros.

Os dois primeiros “legados”, aqui trazidos por jovens pesquisadoras, tratam de temas caríssimos à sociedade brasileira — e de outras plagas, mesmo europeias —, tão marcada por descréditos, banalizações e perda de investimentos.

Trata este primeiro volume de apresentar os trabalhos de pesquisa de Adriana Reis Paulics e Patrícia Dini que abordaram dois temas icônicos. Um, o do jornalismo educativo, e o outro, o da formação de novos quadros musicais como sementeira de cultura e vida para as próximas gerações.

Nossa coleção se chama **duetos**, pois cada um dos trabalhos produzidos no contexto da cooperação Sesc–PUC trará colegas de outros setores da sociedade comprometidos com os mesmos temas–problemas, a dialogar com seus pares. Para tratar do mesmo tema do trabalho de Reis Paulics, foi chamado o jornalista Paulo Markun. Conhecido por sua história de investigação jornalística de qualidade social, Markun foi convidado por seu longo e competente compromisso com o jornalismo científico e com as inovações.

A também jornalista Patricia Palumbo dialoga, num segundo **dueto**, com as questões trazidas por Patrícia Dini. Se Patrícia, a Dini, retoma as origens e os impactos do projeto Prata da Casa, desenvolvido entre 1999 e 2013, no Sesc Pompeia, a outra Patricia, a Palumbo, vai tecer uma belíssima história das produções, não só do Sesc, mas de algumas outras agências culturais que se lançaram à mesma tarefa. Os resultados de tais horizontes inovadores são apresentados pelas duas. É uma história bela da evolução das inovações na formação de quadros que reforçam a função do Sesc na cultura paulistana, que é também um paradigma para todo o Brasil.

Nesse sentido, os quatro textos abrem suas janelas para um diálogo fértil entre os temas que nos unem, muitos deles ocultos nas dobras do cotidiano.

Entre eles, podemos dizer que o jornalismo de alta qualidade, envolvente, sério e comprometido com as grandes questões sociais. E o outro, atento e eficaz nas questões da formação de público e de respeito às novas gerações que se lançam por sua competência no palco da sociedade. A concorrência é desleal, mas o empenho do Sesc se revela na eficácia criativa dos espaços criados a partir de condições concretas de produção do novo com qualidade. O trabalho de Dini e Palumbo revela os meandros e resistências de tais inovações e de seu êxito. Paulics e Markun, enveredando também pela história das essências do jornalismo, nos oferecem um amplo panorama da história das lindas coisas produzidas no Sesc para São Paulo e também para o Brasil. A crítica literária, as artes, os produtos poéticos, as programações, a filosofia e as tecnologias se evidenciam na delicadeza das ilustrações, fotos e na produção cultural, a cara do Sesc SP, e com a discreta presença pesquisadora da PUC–SP.

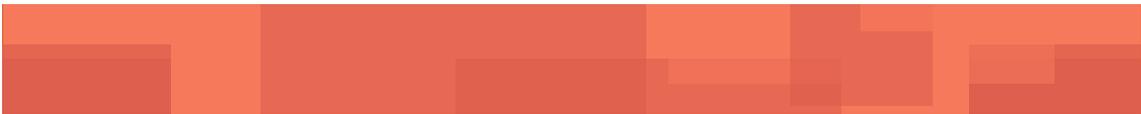
Prof. Dr. Alípio Casali

Coordenador do Programa de Estudos Pós-graduados em Educação: Currículo

Prof. Dr. Fernando José de Almeida

Coordenador da Coleção Duetos

CAPÍTULO 1



LER O MUNDO: JORNALISMO, MEDIAÇÃO CULTURAL E AÇÃO EDUCATIVA

Adriana Reis Paulics¹

Sempre acreditei no potencial educativo das publicações jornalísticas. Não apenas no uso que professores fazem dessas produções em sala de aula, como objeto de leitura e interpretação de texto. Também não somente na apropriação do fazer jornalístico pelos estudantes para uma compreensão do *modus operandi* da mídia (tema da educação midiática, já tão pesquisada nas universidades na área da educomunicação). Falo, aqui, da linguagem propriamente dita. Do quanto o processo de construção de um produto jornalístico é repleto, em si, de uma ação educativa. As publicações e pesquisas na área, a partir de inúmeros autores, também me provocam a busca de inovações e adequações aos novos problemas da sociedade midiática, que impõem ao mundo do jornalismo o desafio de ser uma atividade crítica e formadora.

O compromisso com a ampliação de repertório, com a formação do olhar, com o contato com o novo — não seria a “novidade”, essência da notícia, um convite à construção do conhecimento, base da educação? — e com a apreciação estética, que estão no coração de uma publicação jornalística, são também parte daquilo que constitui a ação educativa.

São essas algumas das inquietações que trago comigo na trajetória como jornalista e como pesquisadora. Como profissional da notícia, sempre me interessou o caráter transformador desta profissão, as potencialidades mobilizadoras que extrapolam as fronteiras da própria premissa de informar. Jornalismo é um caminho de transformação social e tem, portanto, potencialmente, um viés educativo, crítico e inquietante.

Sinto-me instigada a compreender a partir de quais meios e modos o jornalismo realiza uma ação educativa e a contribuir com a sociedade como um todo, trazendo novas perspectivas sobre as práticas jornalísticas e os processos educativos.

Os meios de comunicação estão presentes na vida cotidiana, inseridos na rotina das pessoas, seja no ambiente analógico ou no digital, integrando-se ao dia a dia da sociedade. Tendo por princípio

1 Jornalista graduada pela Faculdade Cásper Líbero, com especialização em Jornalismo Social e mestrado em Educação: Currículo, ambos pela PUC-SP. Funcionária do Sesc São Paulo desde 2007, atua como editora da *Revista E*. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7311551970080414>. O presente artigo retoma resumidamente sua dissertação de mestrado *Ler o mundo: o jornalismo na perspectiva da ação educativa*, estudo sobre a *Revista E*, do Sesc São Paulo, realizado em 2020-2021 junto ao programa de Pós-Graduação em Educação: Currículo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação do professor doutor Fernando José de Almeida. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/24688>.

essencial o objetivo de difundir a informação, o jornalismo se configura como uma importante ferramenta da vida em sociedade, na medida em que, no compromisso de informar, permite à população conhecer, acompanhar, discernir, fiscalizar e cobrar melhorias do poder público. Não por acaso, é chamado de “o quarto poder”, pela capacidade de mobilizar, influenciar, pautar e dirigir decisões estratégicas.

No Brasil, os debates em torno do papel e da importância da mídia e seus impactos estão presentes em diversos contextos. Dada a relevância para a vida em sociedade, os meios de comunicação estão inseridos no cotidiano escolar, como tema trabalhado em sala de aula, desde a educação básica até o ensino superior.

Numa sociedade cada vez mais midiaticizada, cresce a urgência de se construir processos para levar ao conhecimento da população o modo de funcionamento da mídia, estabelecendo-se, assim, uma educação midiática que trabalhe no combate à desinformação e que ensine a distinguir notícias verdadeiras de informações falsas propositalmente difundidas, numa leitura crítica e consciente daquilo que é veiculado pelos meios de comunicação.

Ora, a essência do jornalismo é a difusão da informação. Assim, coletar, apurar, entrevistar, editar e publicar a notícia é tarefa cotidiana desse ofício. No entanto, os potenciais da produção jornalística podem também ser compreendidos em sua dimensão de ação educativa. Isto é possível especialmente quando, na realização do produto midiático, outras metodologias alheias ou complementares ao jornalismo são incorporadas com intencionalidade educativa. Dentre elas, destacam-se os recursos criados na aproximação entre público e as diversas linguagens artísticas, no que ficou estabelecido como processo de mediação cultural.

Entende-se por mediação cultural o conjunto de metodologias e processos artísticos e pedagógicos criados com a intenção de mediar a relação entre o público e a obra cultural. A ideia central deste artigo é, portanto, compreender de que modo uma produção jornalística, ao se apropriar dos métodos da mediação cultural, realiza ação educativa. Pretende-se, desta maneira, identificar os paradigmas do jornalismo comprometido com a educação, a partir da mediação cultural e no contexto da educação não formal, isto é, da educação estabelecida predominantemente para além dos muros da escola e das estruturas da chamada educação básica.

A expressão “ler o mundo”, que dá título a este texto, inspira-se nos estudos de Paulo Freire (1967; 2013), educador brasileiro cujo centenário de nascimento foi celebrado em 2021, para quem ler é interpretar o mundo e poder lançar-se sobre ele, interferindo em seu próprio território e em seu contexto político e social. Freire ensina que a leitura de mundo antecede a leitura das letras e que ler é tomar consciência. Assim, a leitura é antes de tudo uma interpretação do mundo em que se vive. Conceituam-se leitura e escrita como prática de liberdade. Seja essa leitura realizada no contexto escolar, seja a partir das diferentes visões de mundo que se apresentam por meio de produtos jornalísticos.

Para compreender as dimensões educativas presentes num produto editorial jornalístico, importa aqui, antes de tudo, pontuar as dimensões históricas e filosóficas que pautam a educação no Brasil,

bem como entender como se constitui e como se constrói o currículo, presente em toda e qualquer ação com intencionalidade educativa. Entende-se aqui por currículo não um conjunto de conteúdos enfileirados numa organização própria para estudos, mas um programa que articula intencional e politicamente atividades, análises, conteúdos, propostas, desafios para a formação ampla do sujeito que busca compreender melhor o mundo em que vive e a si mesmo.

Assim, não se trata apenas de compreender o currículo como uma forma de estruturar a aprendizagem escolar, mas o conjunto das atividades formativas de uma sociedade. Ele está presente nas programações de partidos políticos, de academias de esportes, de fábricas inteligentes, de corporações de comércio, de projetos religiosos ou de educação familiar.

Complementa esta reflexão a apresentação de um exemplo prático de uma publicação jornalística que tem, como conceito norteador, o compromisso com a ação educativa: a *Revista E*, publicação mensal criada em 1994 pelo Sesc São Paulo, com distribuição gratuita ao público frequentador de seus quarenta centros culturais, esportivos e de lazer espalhados pelo estado. Quando, além de difundir a informação, a publicação acrescenta intencionalmente elementos da mediação cultural, cria um material de potencial educativo contínuo, permanente e democrático.

Assim, sob a luz dos conceitos que configuram a educação, de suas diretrizes curriculares e das premissas da mediação cultural aplicada ao fazer jornalístico, é possível analisar e observar sob que condições e com que concepções a produção jornalística se aproxima da ação educativa. É o percurso que faremos a seguir.



Capas da *Revista E*, edições de janeiro a dezembro de 2018.

Fonte: arquivo da autora, 2018.

Conexões entre jornalismo e educação

Sobretudo nas duas primeiras décadas do século XXI, algo bastante difundido pelo senso comum diz respeito à importância da educação. Hoje não se levantam dúvidas sobre a educação como um valor essencial e um direito universal da vida em sociedade, amparado nos princípios democráticos republicanos. A própria Constituição Federal de 1988 institui a educação como um direito de todos e dever do Estado e da família, promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho.

Mas que tipo de colaboração será esta que cabe à sociedade e como ela se realiza no contexto social? E de que maneira o jornalismo pode contribuir com a educação? Uma resposta evidente é a que perpassa a premissa do papel social do jornalismo: informar a sociedade, oferecendo dados e análises para a reflexão sobre o tema em pauta. Informar e refletir para transformar.

Talvez por isso mesmo a educação seja também presença constante nos meios de comunicação. O jornalismo realiza coberturas diversas sobre esta temática em seus veículos de imprensa: nos jornais impressos, nos telejornais, nas transmissões de rádio e na internet, inúmeras notícias ocupam espaço de destaque, muito embora a abordagem se restrinja, na maior parte, a questões pontuais e raras vezes promovendo um debate mais aprofundado sobre temas mais estratégicos, abrangentes e de enfoque nas políticas públicas educacionais.

Ora, em sua origem etimológica, comunicar é “agir em comum” ou “deixar agir o comum”, significando, portanto, vincular, relacionar, concatenar, organizar ou deixar-se organizar pela dimensão constituinte, intensiva e pré-subjetiva do ordenamento simbólico do mundo. Assim, os seres humanos são comunicantes porque relacionam ou organizam mediações simbólicas — de modo consciente ou inconsciente — em função de um comum a ser compartilhado. Em sua essência, portanto, comunicação significa o fazer organizativo das mediações imprescindíveis ao comum humano, por meio de formulações simbólicas.

Outra dimensão fundamental do jornalismo é a compreensão como ação cultural emancipatória em sua essência. Nessa dimensão, o jornalismo permite um conectar-se ao fazer cotidiano do mundo, o que representa um passo importante para a própria construção da identidade desse ser humano inserido em seu tempo e espaço, isto é, como agente da história. Nota-se, portanto, uma coincidência de premissas e de intencionalidades quando tratamos da essência do educar e do fazer jornalístico, que aproximam indubitavelmente ambas as ações dentro do mesmo propósito transformador e mobilizador da sociedade.

Fundamentos do currículo

Para abordar as concepções que envolvem a ação educativa é necessário, antes de tudo, fazer uma reflexão sobre os fundamentos do currículo. Afinal, o currículo está no cerne do processo educativo e diretamente relacionado à discussão sobre a qualidade social do ensino. Isto é, lida com a essencialidade do processo de ensino-aprendizagem, na medida em que estrutura o quê, quando e como ensinar.

O conceito de currículo estende-se aqui para além das fronteiras da escola, como em geral se pensa. Ele não se identifica com uma listagem de conteúdos (disciplinas) a serem ensinados num decurso dado de tempo. A aprendizagem da qual aqui se fala é aquela ação humana que desenvolve a capacidade de ler e interpretar a realidade física, social, psíquica, política ou artística pela qual o ser humano se encanta, percebe, compreende e pode participar da realidade de forma sempre mais consciente. Para além disso, as concepções contemporâneas de currículo também consideram a arquitetura escolar, o ambiente, as relações humanas estabelecidas durante o processo como parte indissociável do currículo.

Assim, hoje, o conceito de currículo extrapola a organização de conteúdos e disciplinas, dentro de um calendário pré-determinado. Até mesmo o que fica de fora, o não dito e não ensinado, constitui os componentes do currículo. No momento em que tais saberes advindos do senso comum tornam-se assimilados organicamente por reflexões, descrições, comparações e sistematizações em organizadores mentais, temos um trajeto curricular, que em geral é atribuído à escola, mas que aqui traz-se como uma tarefa de toda a sociedade, na qual se incluem os meios de comunicação.

Trata-se, portanto, de um conceito complexo que deve ser estudado a partir de diferentes perspectivas: a histórica, a política e a social. Currículo lida com relações humanas e, por esta razão, está inundado de subjetividades. Assim, o currículo não é um elemento inocente e neutro de transmissão desinteressada do conhecimento social, pois está implicado em relações de poder e, desse modo, transmite visões sociais particulares e interessadas. Não é um elemento transcendente e atemporal — ele tem uma história vinculada a formas específicas e contingentes de organização da sociedade e da educação.

Historicamente, foi no final do século XIX e início do século XX que um significativo número de educadores começou a tratar mais sistematicamente das questões curriculares, para poderem planejar “cientificamente” as atividades pedagógicas e controlá-las de modo a evitar que o comportamento e o pensamento do aluno se desviassem de metas e padrões pré-definidos. Dentre os contextos da época estão as mudanças da sociedade, que passa a ser dominada pelo capital industrial e pelo processo de urbanização. Consequentemente, houve a necessidade de se instaurar a homogeneidade entre os habitantes das cidades. Coube à escola, portanto, introduzir novos valores, condutas e hábitos considerados “adequados” para a nova realidade da vida em sociedade.

A virada do século XX para o século XXI trouxe um novo paradigma para a educação, no que tange às questões que envolvem o currículo. No lugar de uma concepção clássica de currículo, marcada

por um projeto de educação tecnicista, com características acríticas e apolíticas e cuja hierarquia se faz presente, no sentido de aquele que sabe transmitir conhecimento para quem não sabe, surge um debate em torno do que se considera um enfoque crítico de currículo.

Com esse novo paradigma, as disciplinas antes fragmentadas e segmentadas passam a se integrar, num modelo predominantemente interdisciplinar. O ser humano passa a ser entendido como um ser relacionado ao seu momento histórico, isto é, o resultado de seu tempo, apropriado de um espaço e de uma história.

A construção de currículo dentro desse modelo crítico passa a prescindir da coletividade, e os agentes do processo de ensino-aprendizagem adotam uma postura democrática e dialógica. Como aponta Paulo Freire, o papel do educador não é o de “encher” o educando de “conhecimento”, de ordem técnica ou não, mas sim o de proporcionar, através da relação dialógica educador-educando e educando-educador, a organização de um pensamento correto em ambos. Assim, o conhecer, no contexto da dimensão humana, que verdadeiramente interessa à educação, independentemente em que nível se dê, não é o ato através do qual um sujeito, transformado em objeto, recebe, dócil e passivamente, os conteúdos que outro lhe dá ou impõe.

Há, desta maneira, espaço para a construção de um currículo de forma integrada, planejada participativamente. Esse currículo é criado num movimento de baixo para cima e de dentro para fora, isto é, valorizando-se a participação de diferentes atores — alunos, professores, comunidade — e com viés democrático e plural. Trata-se de uma construção coletiva e descentralizada, na qual fatores históricos e sociais ganham relevância. Na tendência crítica, o professor tem um papel ativo e articulador de ouvir e mobilizar a comunidade, valorizando o conhecimento construído socialmente. Identifica-se, assim, uma postura predominantemente democrática.

O século XXI apresenta novos desafios para a educação, trazendo outras reflexões em torno do currículo. Identifica-se uma nova predominância coexistente: o entendimento de um caráter polissêmico do currículo, com dimensões de ordem cultural, social, prática, histórica e política. Além de um currículo de características polissêmicas, as concepções atuais de currículo dão ênfase ao caráter interdisciplinar e a seu estudo integrado entre teoria e prática. Há maior ênfase na flexibilização curricular, saindo de um modelo de currículo prescrito para um currículo vivido, buscando, desta forma, atender de modo mais integral aos anseios de uma sociedade mais complexa e mais plural.

Com base nessas concepções é possível reconhecer outras e variadas experiências da ação educativa para além da escola, incorporando, assim, iniciativas com intencionalidade educativa também num produto jornalístico.

Projeto editorial, o “currículo” do produto jornalístico

Respeitadas as devidas especificidades, é possível traçar uma comparação sobre o papel do currículo na educação e o que seria seu equivalente no jornalismo. Afinal, assim como a educação tem no

currículo o alicerce a partir do qual se constroem as bases de toda a ação educativa, um produto jornalístico também tem seu ponto de partida. Trata-se do projeto editorial, um documento elaborado no início da criação de um produto jornalístico, seja ele um jornal, uma revista, um site de notícias, um programa de televisão ou de rádio, desde que tenha finalidade noticiosa. O projeto editorial é um memorial que traz os conceitos, as motivações, o formato, a periodicidade e as bases teóricas que balizam o produto jornalístico.

Em geral, um projeto editorial é um documento-base da ação de todos os profissionais envolvidos no processo de construção do produto jornalístico — e, em algumas situações, difundido também para o público final (leitor/espectador). Em termos gerais, o projeto editorial é estruturado da seguinte forma: nome da publicação, objetivo, público-alvo, política editorial, arquitetura do produto (organização por editorias ou seções ou quadros), periodicidade, canais de distribuição.

Além disso, o projeto editorial é acompanhado do projeto gráfico, que é a apresentação estética (ou a narração artística) final do produto jornalístico.

Assim como na educação, o produto jornalístico também possui um “currículo oculto”, isto é, intenções não necessariamente explícitas ao público final, mas que irão pautar as escolhas dos temas abordados, seus recortes, os matizes ideológicos e até mesmo aquilo que não será considerado um tema a ser noticiado, o que “ficará de fora”, algo que Perseu Abramo (2016) identificou como padrões de manipulação da grande imprensa. Segundo esta concepção, o leitor é induzido a ver o mundo não como ele é, mas sim como querem que ele o veja.

Assim, faz-se necessário ao público ter uma postura crítica na absorção das notícias, considerando que o projeto editorial que embasa aquele produto é, também, fruto da ação humana e de suas idiosincrasias.

Paulo Freire (2013) também afirma que a comunicação pressupõe uma escolha subjetiva, na qual “não há sujeitos passivos”, afinal, “comunicar é comunicar-se em torno do significado significante” (p. 58). O que caracteriza a comunicação enquanto esse comunicar comunicando-se é que ela é diálogo, assim como o diálogo é comunicativo.

Desta forma, a ação resultante dos processos educativos permite inclusive a formação crítica para o consumo da mídia — algo que tem sido cada vez mais abordado por pesquisadores, educadores e jornalistas nos campos da educação midiática, que implica na tomada de consciência sobre os mecanismos acionados pela mídia, para uma leitura crítica, levando em conta as intencionalidades ocultas presentes no produto jornalístico.

Uma das análises contemporâneas nessa perspectiva crítica do jornalismo foi realizada pelo pesquisador Dennis de Oliveira (2017), que aponta que uma das questões centrais que envolvem a mídia no Brasil diz respeito a um abandono, por parte dos veículos de imprensa, de uma cobertura jornalística regulada por pactos sociais, que foram substituídos pela lógica do mercado de consumo. Deste modo, o conjunto de espectadores — leitores, ouvintes, telespectadores — do veículo deixam a esfera de cidadãos para se tornarem meros consumidores.

São reflexões pertinentes e inerentes à ação jornalística — que surgem intrinsecamente às diversas iniciativas midiáticas como um currículo oculto de intencionalidades —, que estão presentes no ambiente acadêmico, mas que nem sempre chegam às esferas públicas, o que poderia contribuir para melhor compreender as dimensões da comunicação — e seus impactos — para a vida em sociedade.

Concepções de cultura e fundamentos da mediação cultural

Se, como diz Paulo Freire, a leitura do mundo precede a leitura da palavra, devemos considerar a diversidade presente no repertório particular de cada um como um componente dos processos educativos, algo que irá interferir na trajetória pessoal e também no percurso — currículo — do grupo do qual se faz parte. Somos, assim, fruto de um tempo e um espaço (ou território), construindo um processo educativo dialógico, no qual se aprende enquanto se educa, interferindo, com esse processo, no próprio mundo que se habita.

A esse conjunto de práticas, crenças, hábitos e conhecimentos adquiridos e acumulados dentro de uma mesma sociedade, num determinado tempo e espaço, damos o nome de cultura. Embora reconheçam a complexidade em se definir a palavra cultura, por se tratar de um termo fluido e de diferentes interpretações, inúmeros autores dos campos das humanidades têm se dedicado a construir concepções de cultura para balizar outros estudos nas áreas de educação, de mediação cultural e de comunicação.

Freire (1967), por exemplo, parte do exercício de se compreender as dimensões da cultura para traçar caminhos em sua clássica e referencial obra *Educação como prática da liberdade*. O autor parte da premissa de que o homem existe no tempo. Está dentro e fora, herda, incorpora e modifica, “porque não está preso a um tempo reduzido a um hoje permanente que o esmaga, emerge dele. Banha-se nele. Temporaliza-se” (p. 41).

Já para Zygmunt Bauman (2012), a compreensão do conceito de cultura abarcaria três interpretações distintas, a partir de seus usos mais disseminados por estudiosos, pesquisadores e até mesmo pelo senso comum. A primeira é que ele chama de “conceito hierárquico”, no qual a cultura é herdada ou adquirida, como uma propriedade de tipo peculiar. Por esta concepção, seria possível uma “transmissão da cultura”. É o que justifica também o uso de expressões como “pessoa culta”, como sinônimo de instruída, educada, cortês, requintada. O segundo conceito para o termo seria o da cultura como um diferencial. Neste caso, estariam englobadas as diferenças visíveis entre comunidades de pessoas que permitiriam estudos antropológicos. Em outras palavras, trata-se do conjunto de particularidades de determinado grupo social que permite diferenciá-lo de outros grupos ou sociedades e que estariam fora de “características universais” à humanidade. O terceiro conceito apontado por Bauman foi chamado de conceito genérico de cultura, que “tem a ver com os atributos que unem a espécie humana ao distingui-la de tudo o mais. Em outras palavras, o conceito genérico de cultura tem a ver com as fronteiras do homem e do humano” (p. 199).

Assim, seguindo o raciocínio de Bauman, a condição humana consiste em ser, o ser humano, uma criatura geradora de estruturas e orientada para a estrutura. Bauman defende a cultura como sinônimo da existência humana propriamente, um movimento permanente do ser humano em direção à liberdade para criar.

As diferentes concepções de cultura consideram, portanto, a existência de interações humanas, por meio de trocas, transmissões, convergências e também dissonâncias, aceitações e estranhamentos. Uma das incontáveis maneiras de se manifestar a cultura é por meio das linguagens artísticas, nas quais os seres humanos realizam a compreensão, a interpretação e a construção simbólica de sua condição humana, seja afirmando sua própria identidade, seja questionando o *status quo*. Comunica-se por meio da arte.

Diante desta pluralidade intrínseca às manifestações culturais, pesquisadores, educadores e realizadores de iniciativas do campo cultural e artístico têm se dedicado a construir meios de criar vínculos, aproximar e promover uma ação dialógica na sociedade, propiciando, deste modo, a interação entre as pessoas e a obra artística. Tanto os espaços culturais quanto os próprios grupos artísticos desejam o público presente, assíduo e participativo. É nesse sentido que a mediação cultural se apresenta como um processo criativo que desenvolve ações educativas para a formação autônoma e livre do público.

Mas como se daria esse processo de mediação cultural? Considera-se a mediação cultural uma metodologia que une processos artísticos e pedagógicos para mediar a relação do público com a obra cultural. Há, portanto, uma perspectiva educacional e formativa intrínseca à mediação cultural, sem que haja, no entanto, um manual ou uma fórmula, pois métodos diferentes são desenvolvidos para cada ação específica da área cultural. Em comum, a mediação cultural se constitui em etapas realizadas antes, durante e depois do encontro do público com o produto cultural.

Mais do que dirigir o olhar do público espectador para determinadas interpretações sobre a obra, o sentido maior da mediação cultural é o de convidar para a apreciação e a interação com a manifestação artística a partir de repertório e do referencial de cada um. Assim, a mediação não fecha numa única interpretação, mas vivencia o contato do público com a obra.

A mediação cultural pode ser compreendida também numa dimensão de cidadania, pois permite uma interação do público com seu próprio território, a partir do contexto da produção artística daquele tempo e espaço. Trata-se, portanto, de uma conexão movida por um processo inclusivo e criativo através de um conjunto de ações educativas que afirmam o público presente. É a mediação cultural assumindo também uma face social.

Dentre os processos resultantes dessa mediação cultural que gera o vínculo do público com a produção artística está o de desenvolvimento de uma sensibilidade estética a partir da ampliação do repertório sensorial para as artes. Assim, o público se aproxima das expressões artísticas com seu próprio repertório e vai exercitando seu olhar estético a cada nova experiência cultural.

A partir desses argumentos, podemos assumir que a arte — e a mediação cultural — ocupam espaços diversos, podendo potencialmente se manifestar nos próprios veículos midiáticos, incluindo publicações jornalísticas. A apreciação estética passa, desse modo, a ser um valor presente nestas produções noticiosas que intencionalmente caminham no sentido de se aproximar das artes, da cultura e da educação, embora os públicos dessa nova arte, não necessariamente especializados, nem sempre se deem conta de que estão vivenciando uma experiência estética e educativa em sua essência.

A mediação cultural no jornalismo

Há uma relação estreita entre a comunicação e a educação perpassada pela mediação cultural, se compreendermos ambos os conceitos comprometidos com a produção de sentidos, em vez da transferência ou troca de algo — seja uma informação ou uma formação. Parte-se, portanto, de uma relação entre pessoas que implica uma reciprocidade que não pode ser rompida. Paulo Freire ensina que a educação é comunicação, é diálogo, na medida em que não é a transferência de saber, mas um encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados. Em sua obra *Extensão ou comunicação?*, Freire se dedica a compreender as premissas dos processos educativos a partir das práticas comunicativas que, segundo ele, são indissociáveis. O autor destaca que a educação se concretiza a partir da relação dialógica entre educandos e educadores. E complementa: “O mundo humano é, desta forma, um mundo de comunicação. Corpo consciente (consciência intencionada ao mundo, à realidade), o homem atua, pensa e fala sobre esta realidade, que é a mediação entre ele e outros homens, que também atuam, pensam e falam” (FREIRE, 2013, p. 57).

Assim como Freire, compreender e assumir a comunicação como parte dos processos educativos também é tema estudado por Martín-Barbero (2014). O autor defende que a sociedade contemporânea impõe uma realidade desafiadora em que a educação não está mais circunscrita ao ambiente escolar e que as mídias podem ser, por princípio, também espaços de ação educativa. Desse modo, Martín-Barbero defende que a sociedade assuma o jornalismo na perspectiva da formação, pois, segundo ele, não há um meio apropriado ou inapropriado em si.

Outra perspectiva que ajuda a compreender a dimensão educativa da produção jornalística é atribuir ao profissional jornalista seu papel mediador, conforme aponta o professor e pesquisador Muniz Sodré. Ele defende a concepção do jornalista como o “curador da mediação”, o que identifica como um “lugar ainda não bem pensado, mas que já é real” (SODRÉ, 2021, s.p.). Sodré compreende como o lugar do desenvolvimento do jornalismo a investigação e a curadoria, ou tratamento da mediação. E determina: “O jornalismo é um meio de busca da civilidade e, por consequência, da democracia” (ibidem).

Por esta compreensão, a afirmação de Sodré se aproxima da ideia de Freire de um processo educativo/comunicativo que se constrói a partir de acordos entre sujeitos reciprocamente comunicantes, pois, nas palavras de Freire, “a comunicação verdadeira não nos parece estar na exclusiva transferência ou transmissão do conhecimento de um sujeito a outro, mas em sua coparticipação no ato de compreender a significação do significado. Esta é uma comunicação que se faz criticamente” (FREIRE, 2013, p. 60).

Assim concebida, a mediação nasce do acordo que se estabelece entre os sujeitos, em torno de signos.

Os estudos desses autores problematizam, portanto, os papéis da educação e da comunicação, traçando paradigmas que aproximam essas práticas humanas, no sentido de se compreender suas convergências, especificidades e, para além disso, analisar de que modo podem ser assumidas na ação educativa, seja em espaços formais, como as escolas, em iniciativas da educação não formal, por meio de instituições diversas, e até mesmo num processo contínuo de mediação cultural realizado pelas mídias em geral e, de modo particular, pelo jornalismo.

Assim, pela ótica da mediação cultural e assumindo a intencionalidade educativa, é possível estabelecer um tripé conceitual a partir do qual as produções jornalísticas podem ser analisadas na perspectiva do compromisso efetivo com a ação educativa. Tal tripé se constitui por: 1) compromisso com a ampliação de repertório, identificado por meio da diversidade de temas abordados; 2) valorização da pluralidade de vozes, convidando a ocupar esse espaço um variado perfil de pessoas protagonistas em seus campos de atuação na sociedade; 3) apreciação estética, a partir do uso de recursos gráficos visuais que possibilitam a fruição do conteúdo abordado pela perspectiva da provocação do olhar.

É a partir desse alicerce teórico e reflexivo que nasce e se sustenta a *Revista E*, publicação mantida pelo Sesc São Paulo, instituição que traz, em seu cerne de atuação, a ação educativa, conforme será apresentado a seguir.

O currículo do Sesc São Paulo

O Sesc – Serviço Social do Comércio é uma instituição privada com fins públicos criada em 1946 pelos empresários do setor do comércio de bens, serviços e turismo. Tem como objetivo promover o bem-estar dos trabalhadores do setor, de seus dependentes e de toda a coletividade, por meio de atividades nos campos da cultura, dos esportes, do lazer, do turismo, da saúde e alimentação.

Como uma entidade que nasce das necessidades urgentes de sua população, o Sesc São Paulo também passou por transformações, adequando-se ao longo das décadas para continuar oferecendo a seu público prioritário e à população em geral uma programação condizente com as demandas de seu tempo. Desta forma, a instituição aprimorou suas ações numa perspectiva educativa, entendendo o campo cultural — em seu sentido mais amplo e antropológico — como elemento-chave para a realização de suas atividades programáticas. A década de 1980 marca, assim, a intensificação de um trabalho do Sesc focado em educação não formal permanente, característica presente até os dias de hoje.

Desse modo, o Sesc constrói e cumpre um currículo, um percurso, cujas bases estão presentes em seus documentos de diretrizes norteadoras, balizando e parametrizando sua ação prática cotidiana. Uma característica do currículo do Sesc é sua abrangência de público. Segundo as premissas dessa instituição, sua ação cultural está aberta a todas as classes sociais e todas as faixas etárias: crianças,

jovens, adultos e idosos. Evidencia-se o compromisso com a pluralidade de públicos, isto é, o caráter assumidamente universal das suas ações, extrapolando o foco em seu público prioritário — o dos trabalhadores do comércio, serviços e turismo. Além de assumir essa abrangência, o Sesc busca promover a convivência entre diferentes gerações “com a convicção de que isso resultará em mais solidariedade e respeito às diferenças” (SESC, 2019, p. 26).

Outro ponto central da base para a construção desse currículo está em sua postura dialógica, estabelecendo vínculos com instituições de natureza diversa, públicas e privadas, além de universidades, organizações não governamentais, coletivos e comunidades, “possibilitando o amplo intercâmbio de projetos e iniciativas nas áreas social, cultural, educativa, esportiva e artística” (ibidem, p. 6).

Um ponto norteador do Sesc é a compreensão de que educação e cultura caminham juntas. “O Sesc utiliza esse conceito como uma oportunidade para a transformação das pessoas através do encontro harmonioso entre atividades físicas, teatro, música, dança, literatura, artes plásticas, cinema, debate de ideias e educação para a saúde” (ibidem, p. 26).

Compreendendo a diversidade como um valor a ser perseguido, o Sesc inclui entre suas premissas promover encontros de diversas manifestações culturais. Assim, “a programação cultural do Sesc inclui pessoas de diversas faixas etárias, além de indígenas, quilombolas, homossexuais, pessoas com deficiência, migrantes e refugiados” (ibidem, p. 27).

Outro foco da ação do Sesc neste século XXI diz respeito ao despertar para a importância da sustentabilidade. Assim, tanto no processo de construção e manutenção de suas unidades operacionais quanto em sua ação programática, o Sesc busca estimular “o uso e a manutenção dos recursos da natureza com responsabilidade” (ibidem).

No campo das artes, o Sesc explicita que sua ação educativa visa aproximar essas expressões artísticas da vida cotidiana, oferecendo a oportunidade do contato com as proposições artísticas, mas também com uma mediação cultural permanente, que possibilita a ampliação do repertório de seu público por meio de oficinas, palestras e cursos. “A ideia é revelar toda a riqueza da cultura brasileira e de outros lugares do mundo, estimulando em jovens, crianças e adultos o prazer estético e a reflexão diante de uma obra de arte” (ibidem, p. 36).

Assim como as artes, os esportes também são compreendidos no currículo construído pelo Sesc como parte de uma educação contínua e permanente, na qual a atividade física caminha junto com a cultura e a arte. “Com o esporte, aprende-se a trabalhar em equipe, pelo bem de todos, além de se entregar ao prazer de movimentar o corpo em um ritmo programado e alcançar, assim, um domínio maior sobre o próprio corpo” (ibidem, p. 46).

Um olhar educativo que objetiva a valorização da autonomia e do autocuidado está no centro das ações do Sesc na área da saúde. “A saúde é a condição básica para que o trabalhador possa exercer o seu ofício, e o Sesc entende saúde como educação, ambiente equilibrado, alimentação, cultura, atividades físicas e lazer” (ibidem, p. 60). Para o Sesc, “saúde não é o contrário de doença, mas sim um conjunto de fatores que dão dignidade à vida humana” (ibidem).

Tal conceito se traduz também nas ações de alimentação e nutrição, em que o Sesc busca fornecer refeições saudáveis e equilibradas a preços acessíveis, valorizando os bons hábitos e a relação cultural com a comida, os produtos locais, os diferentes preparos e o aproveitamento integral e sem desperdícios.

São essas as premissas que nutrem a ação do Sesc no estado de São Paulo, repercutindo numa ampla e diversificada agenda de programações que consolidam essa instituição como um agente de promoção do bem-estar da população em permanente diálogo com diversos setores, públicos e privados, numa iniciativa de ação educativa permanente e contínua.

Esse conceito norteador da ação educativa como premissa pauta não somente suas atividades programáticas, como também é a base de sua comunicação institucional — da qual deriva a *Revista E*.

A comunicação do Sesc São Paulo na perspectiva da educação

“Comunicação é a arte de criar vínculos”. A frase do autor Norval Baitello Júnior (2008, p. 100) é uma síntese sobre os propósitos assumidos pelo Sesc em São Paulo no campo da comunicação. O Sesc tem, na comunicação, o caminho para uma relação dialógica com públicos diversos. Desta forma, a comunicação deve ser entendida não como simples troca de informações, mas de intersecções de vidas, afinal, os vínculos procedem de atmosferas afetivas.

É, portanto, com foco na construção de vínculos entre vidas humanas, suas histórias, seus saberes e culturas que se estabelecem os conceitos que norteiam a ação de comunicação do Sesc, presente no relacionamento presencial com seus públicos e, também, na produção e distribuição de publicações e produtos para gerar aproximação, prestação de serviços e difusão cultural.

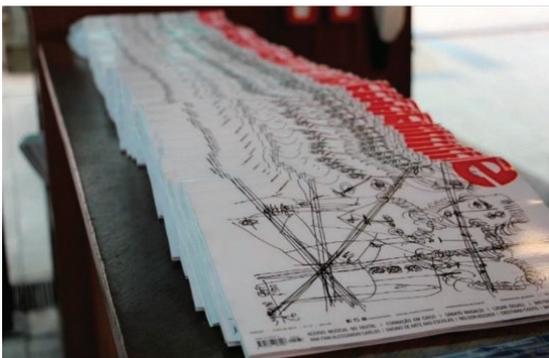
Dentre os objetivos traçados para a comunicação do Sesc estão: divulgar a programação; acolher o público; gerar e distribuir conteúdo de mediação; ir ao encontro das pessoas, por meio de campanhas de mídia e ações de promoção; relacionar-se com parceiros diversos; promover ideias e iniciativas em consonância com os valores e a missão institucional; interagir com seu público e com novos públicos; facilitar o acesso da população às ações promovidas; e alinhar informações que facilitem o intercâmbio de conhecimentos e que gerem um entendimento sobre o sentido da própria instituição.

Portanto, a realização de periódicos impressos pelo Sesc São Paulo está inserida no compromisso com a difusão cultural e com o fortalecimento da imagem institucional. Além da própria *Revista E*, o Sesc mantém a publicação *Mais60*, com artigos que discutem questões do envelhecimento e da longevidade. Produz também os *Cadernos de Cidadania*, difundindo o conjunto de informações e valores que pautam a atuação da instituição pela defesa dos princípios de cidadania. Em São Paulo, o Sesc mantém uma editora de livros — Edições Sesc São Paulo — e um selo fonográfico — Selo Sesc —, igualmente pautados no conceito da educação permanente e do acesso à cultura.

O Sesc realiza ainda outros produtos editoriais impressos, como livros e catálogos, no sentido de documentar e difundir programações específicas.

Assim, a *Revista E* se insere e se justifica como iniciativa no contexto maior das diversas ações do Sesc no estreitamento de relações e no cultivo das aproximações entre as pessoas.

Revista E



Exemplares da *Revista E* disponíveis na praça de convivência do Sesc Pinheiros.

Fonte: divulgação, Sesc São Paulo, 2018.

A *Revista E* é a publicação editorial criada em julho de 1994 pelo Sesc em São Paulo, com periodicidade mensal. É distribuída gratuitamente nas unidades do Sesc e também por meio de seus canais digitais na internet. Cada edição é pensada e preparada de modo colaborativo, com a participação mensal dos funcionários do Sesc na reunião do Conselho Editorial.

Dentre os objetivos da revista está o de ir além do mero compromisso de informar e divulgar a programação do Sesc. A publicação assume, desde sua criação, o vínculo com a mediação cultural, por meio da promoção do diálogo, da reflexão e da ampliação de repertório de seu leitor.

Sendo assim, a *Revista E* se configura como um espaço para: encontros de múltiplos saberes, exercício do pensamento crítico, encontro de ideias e do diálogo com o outro, exercício de criatividade.

A *Revista E* é também um memorial, na medida em que sintetiza, organiza e reúne aquilo que o Sesc desenvolve em cada momento histórico. É, ainda, um cartão de visita da instituição, sendo distribuída em eventos, reuniões e visitas a outras empresas e instituições parceiras.

A revista funciona como espaço para a apreciação estética, para o exercício do belo e para provocar o estranhamento: é onde se abre o contato com o novo.

Para que se constitua como uma publicação de relevância jornalística, a *Revista E* tem como alicerce

os conceitos essenciais de uma publicação editorial. Isto é, ela se realiza a partir de critérios técnicos jornalísticos para que seja, de fato, uma revista de caráter jornalístico: busca da pluralidade de temas, profissionais, abordagens e perspectivas; uso de recursos de texto variados, como reportagens, artigos, entrevistas, ensaios fotográficos, seção literária, notas, oferecendo diversidade de ritmos na leitura; organização por seções, facilitando o entendimento da publicação pelos leitores; periodicidade criteriosa, estabelecendo o vínculo e compromisso mensal com o leitor; cuidado em pensar a partir das diferentes áreas de atuação do Sesc, trazendo uma cobertura que abarque as ações culturais, esportivas, de turismo social, diversidade social, alimentação e saúde, sendo, assim, a representação da própria instituição.

Para cumprir o objetivo maior de promover a mediação cultural e educativa, os textos da publicação se alicerçam no já mencionado tripé conceitual, norteados pelo propósito de: informar pela ótica da pluralidade de saberes, ideias e pessoas; ampliar repertórios; promover apreciação estética.

É a partir desses conceitos norteadores, essencialmente, que a revista é construída, edição por edição, mantendo-se em sintonia com as ações do Sesc em suas programações nas unidades operacionais e em seus programas permanentes.

A *Revista E* é considerada uma ferramenta do Sesc para o fortalecimento do vínculo com seu público, pois lida, essencialmente, com o diálogo. E como ele se concretiza? Assumindo a premissa de ser produzida a partir dos elementos fundamentais do próprio exercício da comunicação. Ou seja, pelo compromisso de informar, pela oportunidade de refletir sobre os mais variados assuntos, ao proporcionar a ampliação do repertório sobre o mundo, ao construir memória, ao realizar mediação cultural.

Nota-se ainda que a publicação do Sesc, embora não tenha sido criada para este fim, também adquire o potencial de contribuir com a educação escolar. Isto se dá quando, por exemplo, a publicação é procurada por editoras de livros didáticos para solicitar autorização para incluir textos da *Revista E* em suas obras, que posteriormente chegam a professores e alunos da educação básica. Um indício reforçado também pelas cartas de professores leitores da publicação relatando o uso de textos da *Revista E* em sala de aula.

Contexto histórico da Revista E



Capa da primeira edição da *Revista E*, de julho de 1994, com a atriz Rosi Campos.

Fonte: arquivo da autora, 2018.

A *Revista E* teve seu primeiro número lançado em julho de 1994, mesmo ano em que, passada uma década da campanha pelas Diretas Já, o país testemunhava o lançamento do Plano Real, inaugurando sua nova unidade monetária e, com ela, a interrupção de um período marcado por alta inflação e profunda instabilidade financeira.

O cenário cultural pulsava essa euforia e vivia um intenso diálogo com suas múltiplas referências de identidade nacional. Em abril de 1994, era lançado o álbum *Da lama ao caos*, de Chico Science & Nação Zumbi, que foi um marco para música e para as artes. Outros fatos povoavam os noticiários do intenso ano de 1994, como a morte do piloto de Fórmula 1 Ayrton Senna, num acidente durante o Grande Prêmio de San Marino, em 1º de maio, e a conquista do tetracampeonato da Copa do Mundo da Fifa, em julho. Mereceu cobertura pelos veículos da mídia também a morte do maestro Tom Jobim, em 8 de dezembro.

A década de 1990 foi também promissora para o mercado de comunicação, de modo geral, e em especial para a imprensa brasileira. Foi nos chamados anos 1990 que o Brasil viveu seu pico de vendas de jornais em bancas. Alguns fatores podem estar relacionados a esse crescimento. Por um lado, os novos projetos gráficos assumidos pelos periódicos desde a década anterior — que incluíam a impressão em cores, após a compra de rotativas importadas, e a valorização das fotos e infográficos, melhorando a experiência de leitura — começam a atrair leitores mais jovens. Aliados a isso, a introdução e o aprimoramento de técnicas na elaboração do texto jornalístico, criando uma padronização na estrutura do texto, com a hierarquização da notícia, permitiu mais agilidade na leitura. Além dessas iniciativas, os departamentos de marketing dos jornais investiram em campanhas para atrair novos leitores — e assinantes. É dessa época, por exemplo, a oferta de fascículos de enciclopédias, que vinham encartadas nas edições dominicais, introduzindo o hábito da compra de jornais a muitos novos leitores.

Se o mercado de venda de jornais estava aquecido, não era diferente para o setor de revistas. A década de 1990 foi marcada não apenas pelo aumento dos leitores, mas também pelo surgimento de publicações diversificadas nas bancas. Revistas com periodicidade semanal, mensal e bimestral inundaram o mercado, seguindo uma tendência de segmentação de públicos leitores que se verificava no continente europeu e nos EUA.

Foi, portanto, no berço dessa pulsação do mercado de comunicação que a *Revista E* nasceu e viveu seus primeiros anos, reverberando a euforia de um país que ainda repercutia as conquistas da democracia, da estabilidade econômica e da valorização do jornalismo.

Essa condição favorável começa a mudar ao final dos anos 1990, em parte como consequência da crise econômica mundial que impactou diretamente os custos de produção das publicações impressas, a começar pelo preço do papel.

Além disso, outro fenômeno começava a impactar diretamente a mídia impressa no país: a consolidação dos portais de notícia e o fenômeno da comunicação digital. Daí em diante, o que se testemunhou foi o crescimento dos websites de notícias, o surgimento de blogs, a criação dos veículos da mídia independente, chamados nativos digitais, e o aparecimento do fenômeno da circulação de notícias pulverizadas por meio de links disponibilizados por usuários em redes sociais, alterando o comportamento de leitores e dos próprios periódicos.

Revista E: o compromisso com a ação educativa



Capa da edição de junho de 2020: a *Revista E* repercute a pandemia.

Fonte: arquivo da autora, 2020.

Ao analisar a *Revista E* sob a ótica dos conceitos apontados por referenciais da educação e da mediação cultural, é possível identificar que a publicação procura diversificar suas escolhas temáticas com a intenção de promover a ampliação de repertório de seu público, em consonância com a própria ação programática do Sesc São Paulo, visto que os assuntos abordados têm uma conexão temporal com as

atividades oferecidas ao público frequentador da instituição. O caráter de ineditismo e de autonomia da publicação se demonstra na escolha das fontes e personagens entrevistadas para compor as reportagens, que não necessariamente guardam equivalência com a programação que deu origem à pauta.

Além disso, a *Revista E* adota predominantemente uma abordagem propositiva dos temas, optando por um jornalismo de soluções, no qual se indicam caminhos, por meio de exemplos e iniciativas, convidando seu leitor para a ação protagonista em prol da transformação social. Trata-se de uma escolha de linha editorial da publicação, validada por princípios éticos e de construção da cidadania plenamente ancorados em premissas educativas.

Com relação à pluralidade de vozes, a *Revista E* abre espaço para representantes de diversas esferas da atuação da sociedade. Um exemplo é a própria classe artística, tanto de representantes das artes eruditas quanto de manifestações populares. A publicação valoriza ainda as contribuições acadêmicas — algumas de suas seções trazem predominantemente vozes da academia, como é o caso da seção “Em Pauta”, na qual dois pesquisadores escrevem sobre um mesmo assunto proposto pela publicação, no sentido de promover uma reflexão mais aprofundada sobre o tema abordado. Esta iniciativa indica o compromisso da publicação na busca de fontes embasadas por pesquisas e amplos estudos com rigor metodológico, sem, no entanto, deixar de abrir espaço também para representantes de outros campos do saber, como o artístico e o popular.



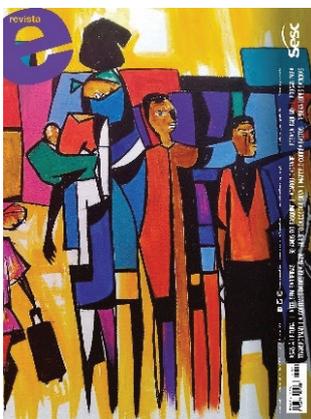
Convidados da reunião do Conselho Editorial da *Revista E*: o psicanalista Christian Dunker, o jornalista Sergio Dávila e o músico Tom Zé¹.

Fonte: arquivo da autora, reprodução do canal da *Revista E* no YouTube, 2020.

1 A partir de abril de 2020, os encontros mensais passaram a ser virtuais, pela plataforma Teams, e exibidos no canal da publicação no YouTube.

Cabe apontar que, apesar de o compromisso com a ação educativa perpassar o projeto editorial da *Revista E* como um todo, cada seção dentro da mesma edição tem sua própria identidade. A seção “Depoimento”, por exemplo, se constitui a partir da entrevista de representantes da classe artística em sua maior parte, enquanto as seções “Em Pauta” e “Entrevista” trabalham predominantemente com profissionais com perfil de pesquisadores das universidades.

Com isso é possível concluir que mesmo uma publicação jornalística que se constitui nas bases dos processos educativos traz um dinamismo interno na organização de seu conteúdo editorial. Portanto, para compreender a diversidade temática e a pluralidade de vozes da *Revista E* é necessário olhar para o conjunto curatorial, isto é, a somatória das seções dentro da mesma edição, bem como a sequência de edições ao longo de um período. É por meio desse contato contínuo e periódico com a publicação que a ação educativa se dá, permitindo ao leitor um passeio pelos temas diversos da contemporaneidade a partir de diferentes vozes e perspectivas.



Capa da edição de dezembro de 2019 traz reprodução do painel *Refúgios*, do artista congolês Lavi Kasongo, que veio ao Brasil na condição de refugiado. A obra integrou o projeto *Latitudes*, exposto no Sesc Vila Mariana.

Fonte: arquivo da autora, 2020.

Assim, também no quesito da apreciação estética, a *Revista E* busca, por meio de suas escolhas temáticas, expor uma diversidade de traços, estilos, cores e manifestações artísticas, reverberando as programações presentes nas chamadas unidades operacionais do Sesc São Paulo, que se constituem em completos centros culturais, esportivos e de lazer. Não por acaso, a seção da revista que traz com maior evidência esse compromisso com a apreciação estética é a matéria “Gráfica”, uma seção contemplativa da *Revista E*. A linguagem predominante trabalhada nesta seção é justamente a das artes visuais, o que mostra, mais uma vez, a sintonia da publicação com a ação programática do Sesc, levando para as páginas da revista o conteúdo das mostras e exposições em cartaz. Essa seção da revista amplia o contato do público frequentador com as obras artísticas, por meio de fotos, ilustrações e de um texto de mediação que acompanha o conjunto de imagens.

Embora seja uma publicação impressa, a *Revista E* oferece aos seus leitores o compromisso de expandir o contato de seu público com os temas abordados, extrapolando as próprias páginas da edição. Isso ocorre por meio da inserção de links e QR Codes que convidam o leitor a ampliar seu conhecimento com leituras complementares, além de conteúdos em outros formatos, como vídeos e áudios, disponíveis no portal do Sesc na internet e em outras plataformas digitais, trazendo para esse projeto a dimensão multimídia que configura a comunicação contemporânea.

Trata-se de um indicativo de compromisso da *Revista E* em expandir a experiência de leitura do mundo, que se inicia pelo leitor antes mesmo de ter contato com a revista, reverbera quando este folheia a publicação e segue por outros tantos caminhos de acesso ao conhecimento ao final da leitura. É desejável que essa ação educativa não se conclua ao final da leitura da publicação, mas que a *Revista E* seja uma das inúmeras mediações possíveis, para que, de fato, o processo dialógico, emancipatório e libertário apontado por Paulo Freire se concretize na prática.



Série de vídeos em “Conexão”, um desdobramento da *Revista E* no ambiente digital, iniciativa criada em 2019¹

Fonte: arquivo da autora, reprodução do canal do Sesc São Paulo no YouTube, 2020.

Cabe apontar, ainda, que o caráter educativo que está no DNA da *Revista E* pode ser percebido não apenas em seu produto final, disponibilizado mês a mês para seu público leitor, mas também em seu processo de produção. Coerente com o compromisso educativo, a *Revista E* é construída, a cada edição, a partir de um processo dialógico, colaborativo e horizontal, no qual, do planejamento à execução das edições, convida-se à ampla participação os funcionários do Sesc que compõem o Conselho Editorial. Trata-se de um comitê misto e amplo, que é convocado mensalmente para participar da reunião de pauta e, assim, contribuir com a sugestão de temas, fontes e abordagens, trazendo a pluralidade de perspectivas — ora dissonantes, ora convergentes — para a centralidade do processo produtivo.

¹ Disponível em <https://youtube.com/playlist?list=PL0a5GJ0VyQFCpPVJwlny4MgtkU4p-j5xu>

Ao ocupar, assim, intencionalmente o lugar de mediador, numa concepção que vai ao encontro da ação educativa, a *Revista E* cumpre, inclusive, o propósito do nome que recebeu ao ser criada, em 1994. Afinal, esse “E” é a conjunção aditiva que conecta o Sesc e seu público, o leitor e as artes, o erudito e o popular, a criança e o velho, a cidade e seus cidadãos. E, como escreveu Muniz Sodré (2014), a comunicação nada mais é do que a ciência do comum. Tornar comum, compartilhar — um termo que tem sido tão vulgarizado nos dias de hoje, no ambiente das redes sociais, mas que traz essa dimensão ética, estética e humanística da partilha pelo bem comum. Um papel social fundamental para o jornalismo. E para a educação.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Perseu. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016.
- BAITELLO JR., Norval. "Comunicação, ambientes e vínculos". In RODRIGUES, David (org.). *Os valores e as atividades corporais*. São Paulo: Summus, 2008, pp. 95-112.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 1 jun. 2020.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1967.
- _____. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- _____. *A comunicação na educação*. São Paulo: Contexto, 2014.
- MIRANDA, Danilo Santos de. "Os 25 anos da Revista E: as diversas conexões da cultura". *Revista E*, São Paulo, n. 273, jul. 2019. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13377_OS+25+ANOS+DA+REVISTA+E+AS+DIVERSIDADES+CONEXOES+DA+CULTURA. Acesso em: 15 set. 2021.
- OLIVEIRA, Dennis de. *Jornalismo e emancipação: uma prática jornalística baseada em Paulo Freire*. Curitiba: Appris, 2017.
- REVISTA E. Números 267 a 279, jan.-dez. 2019. Sesc São Paulo. Disponível em: www.sescsp.org.br/revistae. Acesso em: 15 abr. 2021.
- SESC – Serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo. *Sesc São Paulo Brasil*. São Paulo: Sesc, 2019.
- SODRÉ, Muniz. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- _____. "Governo Bolsonaro exerce a necropolítica e Brasil e o mundo vivem um desastre". Entrevista concedida a Plínio Fraga. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 maio 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/governo-bolsonaro-exerce-a-necropolitica-e-brasil-e-o-mundo-vivem-um-desastre.shtml?origin=folha>. Acesso em: 23 ago. 2021.
- WENDELL, Ney. *Estratégias de mediação cultural para a formação de público*. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2014. Disponível em: https://issuu.com/sbpdf/docs/estrat_gias-de-media_ao-cultural. Acesso em: 10 jun. 2021.

DO DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO AOS DIAS DE HOJE: JORNALISMO E EDUCAÇÃO, NÃO MAIS QUE UM NAMORO

Paulo Markun¹

Para começar, uma premissa indispensável: o jornalismo aqui mencionado é o que se praticou, e ainda se pratica, em jornais e revistas organizados como negócios. Uma indústria que teve enorme relevância no Brasil do final do século XIX até o início do século XXI, mas que vive uma crise profunda e aparentemente fatal.

A história mostra que o Brasil demorou a ter educação e jornalismo. E salvo exceções, o segundo foi dando cada vez menos atenção à primeira ao longo desse período.

Por determinação da metrópole e para manter a colônia sob controle, entramos no século XIX sem tipografia, sem jornais e sem universidades, ao contrário dos principais países latino-americanos.

No México, a Real e Pontifícia Universidade do México foi fundada em 1551, e o primeiro jornal, o *Gazeta de México*, começou a circular em 1722. Em Lima, a Universidade Nacional Maior de São Marcos é de 1551, e o *El Peruano* apareceu em 1825. A Universidade do Chile foi fundada em 1842, em Santiago. O *La Aurora de Chile* foi para as ruas em 1812. A Universidade Nacional da Colômbia foi fundada em 1867, em Bogotá. O *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá* surgiu em 1791. O primeiro jornal da Argentina, *Telégrafo Mercantil*, foi fundado em 1801; a Universidade de Buenos Aires começou a funcionar em 1821. A Universidade de Havana é de 1728, e o *Gaceta de la Habana*, foi fundado em 1764.

Por aqui, nossos primeiros jornais são de 1808. A primeira universidade brasileira foi a do Rio de Janeiro, fundada em 1920, e a segunda, a Universidade de São Paulo, em 1934.

Antes de 1808, as tentativas de implantar uma gráfica por aqui foram simplesmente reprimidas. Em 1706, uma Carta Régia enviada ao governador Francisco de Castro Moraes ordenou que fossem sequestradas as letras impressas e que o dono de uma tipografia fosse alertado para não imprimir livros ou sequer papéis avulsos. Essa ordem, destinada a um não identificado impressor do Recife, é a única referência conhecida a essa primeira tentativa de instalar na colônia a máquina que desde Gutenberg vinha revolucionando o mundo, popularizando o conhecimento e a cultura.

1 Jornalista desde 1971, formado pela USP em 1974. Trabalhou em jornais, revistas e emissoras de televisão, criou publicações, apresentou o programa *Roda Viva* por dez anos e presidiu a Fundação Padre Anchieta entre 2007 e 2010. Atualmente, faz mestrado em Comunicação Digital na Universidade Federal da Bahia e estuda inteligência artificial na pesquisa e no jornalismo.

Outra tentativa ocorreu em 1727, quando o governador de Pernambuco, Sebastião de Castro Caldas, mandou vir uma prensa tipográfica de Portugal com o objetivo de imprimir obras religiosas e documentos oficiais. O equipamento foi confiscado pela Inquisição e levado para Lisboa antes mesmo de ser utilizado.

Um único prelo chegou a funcionar no Brasil, antes da chegada da família real ao Rio de Janeiro. Durou pouco: em 1746, o tipógrafo português recém-chegado, António Isidoro da Fonseca, conseguiu imprimir dois textos na tipografia que trouxe de Lisboa, ambos com a necessária autorização do governador. Pouco depois, uma Ordem Régia mandou sequestrar e enviar as “letras de imprensa de volta ao Reino, por conta e risco de seus donos” (apud ANJ, s.d., p. 3). Antônio Isidoro insistiu e, em 1850, antes de deixar Lisboa, pediu autorização para instalar sua oficina no Rio de Janeiro. Pedido negado. Em 1747 o governador da Bahia, Tomás Antônio de Vilanova Portugal, encomendou uma prensa tipográfica para a impressão de obras religiosas e documentos oficiais, mas, novamente, a prensa foi confiscada pela Coroa Portuguesa.

Outro suporte do desenvolvimento educacional também foi pouco valorizado e até perseguido no Brasil colônia — os livros. A denúncia apresentada contra os líderes da conspiração mineira, inclui a seguinte acusação: “Trata-se de pertencerem, quase todos, ao número dos grandes leitores e sabedores de livros proibidos, malvados e subversivos, cuja posse e leitura era, então, considerada como um crime”.

O escrivão da Ouvidoria, Manuel de Sousa e Oliveira Coutinho, afirmou em seu depoimento:

[O acusado] era possuidor de muitos livros que continham notícias malévolas contra o governo e contra o Santo Ofício; livros esses que ele dava a ler a várias pessoas, como sejam, o livro intitulado “Les intérêts de l’Angleterre mal entendus”, o qual contém várias passagens ofensivas à coroa portuguesa ².

Os Autos da Devassa incluem o sequestro das bibliotecas de muitos participantes. A maior e mais importante era do cônego Luís Vieira, de Mariana, que possuía 569 volumes de 267 títulos. O padre Manuel Rodrigues da Costa tinha 210 volumes de 75 títulos, e o padre Carlos Correia de Toledo, 104 volumes de 60 obras em 104 volumes. Tiradentes teve quatro livros apreendidos. Nem o registro correto das obras os burocratas conseguiram fazer. Erraram o nome de autores, omitiram outros.

Em 1808, não havia mais do que quatro livreiros no Rio de Janeiro. Em 1810, o primeiro *Catálogo das obras impressas que se acham na loja de Paulo Martin Filho, na Rua da Quitanda, n. 34* (SIMAS, 2021, s.p.) tem 36 títulos.

2 <http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/>

No dia 29 de novembro de 1807, debaixo de uma chuva forte, milhares de pessoas deixaram Lisboa, ante a iminente chegada das tropas de Napoleão Bonaparte. Ministros, conselheiros, juizes da Corte Suprema, funcionários do Tesouro, oficiais do Exército e da Marinha, membros do alto Clero e todo um aparelho burocrático estavam nesse grupo. Seus pertences seguiam em baús, malas, sacos e engradados, colocados nos porões dos navios, junto com obras de arte, objetos dos museus, a Biblioteca Real com mais de 60 mil livros, todo o dinheiro do Tesouro português e as joias da Coroa. Cavalos, bois, vacas, porcos, galinhas e uma grande variedade de alimentos também foram embarcados. Mas, para o nosso assunto, a carga mais importante foi a gráfica acomodada no porão do *Medusa*.

Pouco depois de se instalar no Rio, o imperador determinou as funções da Imprensa Régia:

... se imprimam exclusivamente toda a legislação e papéis diplomáticos que emanarem de qualquer repartição do meu real serviço, e se possam imprimir todas e quaisquer obras, ficando inteiramente pertencendo seu governo e administração à mesma Secretaria. (BRASIL, 1808)

Antes que a gráfica real entrasse em operação, tinham chegado ao Rio, clandestinamente, os primeiros exemplares do *Correio Braziliense*. O primeiro jornal brasileiro foi impresso em Londres a partir de junho de 1808, por um exilado, Hipólito José da Costa. Seus 175 números mensais, do tamanho e peso de livros, serviram, primordialmente, como veículo para as ideias e opiniões de seu dono e redator.

Hipólito da Costa via na instrução a chave de uma conduta racional e de um bom governo e, como observa a historiadora Isabel Lustosa, estava convencido de que, ao comentar fatos e notícias, estava “contribuindo significativamente para que os leitores tirassem suas próprias conclusões e chegassem à ‘verdade dos acontecimentos’” (SILVA, 2006, p. 89).

A seção “Litteratura e Sciencias” ocupava de vinte a quarenta páginas por número do *Correio*. Apresentava os avanços das ciências e das artes e destacava obras lançadas em outros países — a partir de 1811, todas as edições passaram a trazer notícias sobre novos livros, a maioria em inglês, espanhol e francês, embora Hipólito da Costa também desse conta de obras lançadas em Portugal e no Brasil.

Outro tema frequente no jornal era a instrução pública — o *Correio* valorizava o surgimento de novos cursos, academias e laboratórios. Hipólito da Costa estava convencido de que portugueses e brasileiros, súditos da casa de Bragança, precisavam se instruir.

Em agosto de 1813, como registra César Agenor Fernandes da Silva, ao noticiar o início das aulas na Real Academia (para a qual Hipólito da Costa tinha lá suas objeções), o jornal estampou o seguinte comentário:

a necessidade de se cultivar as sciencias no Brazil, e de crear de novo estabelecimentos scientificos, que não ha, he materia tão evidente, que ninguem duvida de que seja util fomentar as escholas que há naquelle paiz, boas ou mas, em quanto as não ha melhores. Com estas consideraçõens se continôu a eschola militar do Rio de Janeiro, posto que o plano, como mostramos, bem longe de servir de honra ao Conde de Linhares, que o arranjou, lhe da maior descrédito. (...) não se segue dahi, que devesse mandar fechar as portas da academia: basta que ali houvesse uma aula de geometria para isso ser melhor, que nada mas. (Apud SILVA, 2006, p. 103)

Matemática, astronomia, química de alimentos e outros temas apareciam volta e meia no jornal, ao lado das novidades e descobertas feitas em vários países.

Portugal não avançava, no entendimento do redator do *Correio*, por falta de liberdade, como indica esse comentário de 1811:

Em um paiz, aonde se não permite a discussãõ publica, ou particular, das materias mais importantes ao homem que vive em sociedade; não he possivel que alguma sciencia prospere; primeiro porque as sciencias todas tem entre si tal nexõ, que mal se póde conceber a interrupçãõ de um ramo, sem que os outros se resintam da restricçãõ; e segundo, porque o espirito humano, para discorrer, e escolher os objetos de suas meditaçõens necessita de plena liberdade em todos os pontos, que pódem ser o fim principal, ou collateral da applicaçãõ do homem estudioso. (Apud ibidem, p. 112)

As descrições de terras estrangeiras também tinham espaço garantido na seção "Litteratura e Sciencias". Segundo César da Silva, várias expedições científicas foram ali noticiadas. Muitas vezes, Hipólito da Costa publicou excertos dos relatos oficiais que ele mesmo traduzia. Deu amplo espaço para o relato do inglês John Mawe, que, em 1812, lançou a primeira edição de *Travels in the Interior of Brazil*, um dos primeiros registros de viajantes europeus a visitar o país.

Costa concordava com a constatação de Mawe de que a vinda da família real havia melhorado a educação no Brasil e esboçou algum otimismo:

Naõ póde haver duvida que os actuaes illuminados ministros da Corte do Rio de Janeiro trabalharaõ em promover as sciencias entre um povo taõ capaz de ser nellas provecto; e de converter a sua acquisiçaõ em fins úteis. Da introducçaõ de tal medida, se deve datar uma total mudança no character moral, e costumes geraes dos Brazilianos; communicar-se-hia a intrucçaõ a todas as classes; e os conhecimentos úteis descendo de pais e filhos, se diffundiriam bem depressa. Isto seria o verdadeiro fundamento e alicerce da prosperidade do paiz, porque talvez naõ há no mundo um território taõ rico em produçoens naturaes, e ao mesmo tempo taõ desprezado por falta de uma populaçaõ instruida e industriosa. (Apud SILVA, 2006, p. 123)

Três meses depois do *Correio Braziliense*, em setembro daquele mesmo 1808, começou a circular a *Gazeta do Rio de Janeiro*. Com apenas quatro páginas, o jornal era bissemanal e se apresentava como independente, embora, na verdade, fosse uma espécie de diário oficial. Não pretendia atrair o público, mas veicular documentos e decisões da coroa. As notícias, geralmente do exterior, eram transcritas e traduzidas de jornais que chegavam de navio, com muito atraso, evidentemente. Os anúncios eram seu principal atrativo. A definição de Hipólito da Costa, anotada por Maria Beatriz Nizza da Silva, não foi nada lisonjeira: “miserable *Gazeta do Rio de Janeiro*, em que se gasta tão boa qualidade de papel em imprimir tão ruim matéria, que melhor se empregaria se fosse usado para embrulhar manteiga” (apud idem, 2007, p. 7).

John Armitage, em sua *História do Brasil*, vai na mesma toada:

Por meio dela só se informava ao público com toda a fidelidade ao público do estado de saúde de todos os príncipes da Europa, e de quando em quando as suas páginas eram ilustradas com alguns documentos de ofício, notícia dos dias natalícios, odes e panegíricos a respeito da família reinante. (ARMITAGE, 2011 [1837], p. 55)

No número 13, o primeiro redator da *Gazeta*, frei Tibúrcio José da Rocha, de quem pouco se sabe, definiu desse modo o intuito da publicação:

Forma parte do plano da *Gazeta do Rio de Janeiro* publicar de vez em quando, sendo necessário, além dos artigos de novidades políticas, alguns outros relativos à literatura, comércio, artes etc., julgando-se assim agradar a todas as classes de leitores. (Apud SILVA, 2007, p. 12)

A *Gazeta* publicou realmente alguns artigos técnicos, por conta da trajetória de seu redator e, mais adiante, diretor. Natural da Bahia, o coronel Manuel Ferreira de Araújo Guimarães se diplomara em matemática pela Universidade de Coimbra, fora aluno e professor da Academia Real de Marinha em Portugal e da mesma instituição no Rio de Janeiro. Tem várias obras de caráter científico, traduzira diversos manuais para as instituições onde lecionara e era poeta e político. Ele foi substituído pelo naturalista Francisco Vieira Goulart, natural dos Açores, em agosto de 1821.

O discurso iluminista feito por Georges Leopold Chrétien Cuvier (1769 –1832) na instalação da Academia de Ciências de Paris, em 24 de abril de 1816, ocupou três edições da *Gazeta*, em setembro. Cuvier analisou o estado da Europa em termos científicos e políticos e fez uma apologia do valor da ciência para a humanidade, relacionando as descobertas e invenções mais recentes como o desenvolvimento da astronomia e a invenção da máquina a vapor.

Em outras notícias, a *Gazeta* valorizou o caráter prático do conhecimento científico, como, por exemplo, na tradução de um artigo do *Repertório de Artes, Manufaturas e Agricultura etc.*, no qual se explica que a adição de ácido fosfórico (encontrado na urina) na fórmula do sabão possibilita usar o produto com água salgada.

Em 1812, surgiu *O Patriota, Jornal Literário, Político e Mercantil* — o primeiro periódico brasileiro com ilustrações. Teve 18 edições — foi mensal em 1813 e bimensal em 1814 —, e cada exemplar tinha entre 110 e 130 páginas.

Publicava colaborações de intelectuais do Brasil, Portugal e outras colônias e divulgou memórias científicas e registros sobre botânica, zoologia, mineralogia, cartografia, filosofia, viagens, literatura, história, medicina, matemática, química, topografia, hidráulica e navegação, além de trazer uma seção especial sobre agricultura. Seu editor era o mesmo Manuel Guimarães que redigia *A Gazeta*. N' *O Patriota*, Guimarães comentava e resumia as obras que saíam dos prelos da Imprensa Régia, quase sempre cercando-as de elogios. A exceção foi sua crítica a *O Juramento dos numes*, drama escrito por D. Gastão Fausto da Câmara, que originou a primeira polêmica intelectual ocorrida no Rio antes de 1821, com direito a réplica e tréplica.

Em 1821, as restrições à imprensa diminuíram, por causa da repercussão da chamada revolução liberal do Porto, que propiciou o surgimento de uma imprensa política já embalada pelas tensões que levariam à independência no ano seguinte. Só na Imprensa Régia, o número de publicações, que rondava as quarenta por ano desde o início do funcionamento da tipografia, saltou para 236 em 1821 e 280 em 1822 (CABRAL; CAMARGO; MORAES, 1993). Na Bahia, surgiram o *Semanário Cívico*, leal à coroa portuguesa, e *O Diário Constitucional*, que defendia os interesses brasileiros. No Rio, teve vida curta *O Conciliador do Reino Unido*, periódico conservador editado por José da Silva Lisboa, futuro visconde de Cairu, que durante o Primeiro Reinado editou diversos pasquins de vida curta, todos a favor do imperador. Também circulou *O Revérbero Constitucional Fluminense*, de Joaquim Gonçalves Ledo e Januário da Cunha Barbosa, durante treze meses, de 15 de setembro de 1821 a 8 de outubro de 1822. Seus redatores eram pela independência, mas sem grandes rupturas com Portugal. Quando

ela realmente aconteceu, o jornal parou de ser veiculado. Houve ainda *A Malagueta*, publicado por Luís Augusto May, de forma irregular, a partir de 18 de dezembro de 1821. O primeiro número surgiu na crise do chamado Dia do Fico, em que teve papel fundamental, juntamente com *O Despertador Brasileiro*. Essas publicações que agitaram o debate político levavam consigo uma ideia iluminista — a de que estavam assim ajudando a educar os cidadãos.

Mas o jornal que iria apontar o rumo para as publicações posteriores, organizadas como negócio — e que acabariam por relegar as intenções educativas a um segundo plano —, foi o *Diário do Rio de Janeiro*.

A primeira edição, que circulou em primeiro de junho de 1821, uma sexta-feira, parece absolutamente anódina e incapaz de atrair o leitor de hoje: a primeira página informa o início da novena do Espírito Santo e da trezena de Santo Antônio, assinala as temperaturas registradas às sete da manhã, meio-dia e cinco da tarde do dia anterior, as posições do barômetro nas mesmas horas e os estados do céu — que evoluiu de sol entre as nuvens para claríssimo e sentencia: “O Sol nasce às 6 horas 39 minutos, para pelo Meridiano às 11 horas 57 minutos 25 segundos e põe-se às 5 horas 21 minutos. A Lua põe-se às 6 horas 28 minutos da noite”³. Também aponta com precisão o momento do preamar e do baixamar. Nas edições posteriores, o *Diário* repetiu a fórmula, só mudando os horários e os números.

Com essa aparência insípida, um mês depois, o jornal já havia dobrado o número de páginas e, em pouco tempo, ultrapassou os mil exemplares e saiu da Impressão Régia para sua própria tipografia. Em breve passou a ir além dos limites do centro — sua área de abrangência incluía Botafogo, Largo das Laranjeiras, São Cristóvão, Engenho Novo e Engenho Velho. Os donos das boticas recebiam mensalmente 5% de todas as subscrições dos seus distritos e dos diários avulsos que vendessem.

O primeiro jornal diário do país aparecia até às oito horas da noite na livraria de Manuel Joaquim da Silva Porto.

O que atraía os leitores eram as notícias e anúncios gratuitos coletados em caixas de madeira colocadas em várias boticas da cidade. As edições eram vendidas avulsas ou num sistema de assinaturas mensais. Seu criador foi o tipógrafo português Zefferino Vito de Meirelles, que tinha trabalhado na Impressão Régia, onde fora de operário a vice-administrador.

Durante a primeira década, sob o comando de Zefferino, o *Diário* fez questão de não se meter em política — sequer noticiou a independência, por exemplo. Além da tábua das marés e da meteorologia, trazia a lista dos navios que entravam no porto, a previsão do tempo, o preço dos principais produtos e, mais importante, os anúncios gratuitos e notícias particulares, enviados por leitores e assinantes. Foi esse jornalismo colaborativo, para usar um termo que à época nem era imaginado e muito mais tarde seria ampliado pelas redes sociais, que permitiu ao *Diário* registrar furtos, assassinios, demandas, reclamações, divertimentos e espetáculos.

3 *Diário do Rio de Janeiro*, n. 1, 1 jun. 1821. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=094170_01&pagfis=2.

Zefferino descobriu a cidade como fonte de notícias e criou uma publicação muito mais atrativa que a *Gazeta*, com suas notas e documentos oficiais. Rapidamente, caiu no gosto do povo.

Em novembro de 1822, Zefferino Meirelles morreu por causa dos ferimentos recebidos em agosto daquele ano. De acordo com Myriam Paula Barbosa Pires, ele teria sido atacado por um desconhecido, por causa do seguinte aviso publicado na edição de 19 de agosto:

O sujeito que encerrou sua filha, no dia 23 de julho findo, em uma prisão incomunicável, dentro de sua casa, mantendo-a desde então com castigos que nem a lei, nem a humanidade podem tolerar queira soltar a dita senhora já e já, quando não, seu nome há de ser publicado, com uma relação fiel das circunstâncias. (Apud PIRES, 2010, p. 116)

Não há mais detalhes do crime, que nem sequer foi objeto de processo.

Sob nova direção, o *Diário* abandonaria a postura de total neutralidade. E em cinco anos tornou-se a publicação da moda. Conhecido como “Diário do Vintém”, ou “da Manteiga” (referindo-se ao preço do número avulso e ao fato de trazer o preço de produtos de grande consumo, como a manteiga), passou a ser visto como o “amigo de todo o povo desta cidade”, “o jornal do rico e do pobre”, o “corretor de todos os negócios grandes e miúdos, de todas as transações diárias da vida”.

Seu posicionamento ao lado dos “restauradores” da monarquia, lhe trouxe críticas, mas enquanto os anúncios seguiram presentes, não teve maiores problemas. Em 1852, mudou novamente de mãos e passou por uma reforma gráfica. Em 1855, José de Alencar assumiu o posto de redator-chefe e levou para o jornal sua coluna “Ao correr da pena”, que publicava n’*O Correio Mercantil*. Ali publicou seu primeiro romance, em forma de folhetim — *Cinco Minutos*. Mais adiante, lançou *O Guarani*, enorme sucesso. Mas, três anos depois, parou de circular e faliu — segundo o proprietário, por fatores políticos. Ressurgiu em março de 1860. Enfrentou nova crise sete anos depois e em 1878 fechou definitivamente.

Desde a primeira edição, o *Diário* abriu espaço para notícias sobre o lançamento de livros e descobertas científicas. Mas isso nunca foi o carro-chefe do jornal, e sim seus anúncios gratuitos.

Há poucos estudos abrangentes sobre a história da imprensa no Brasil. Um dos mais considerados é do historiador marxista Nelson Werneck Sodré (1999). Ele aponta como, no primeiro reinado, os jornais foram um campo de batalha para monarquistas e republicanos. Dom Pedro II, tolerante e culto, deu ampla liberdade de imprensa e aceitou as críticas ácidas e até cruéis da oposição, ao passo que, na República Velha, os jornais monarquistas seriam reprimidos.

Em 4 de janeiro de 1875, em São Paulo, cidade que tinha então 30 mil habitantes, foi lançada *A Província de São Paulo*. Um empreendimento capitalista e um dos poucos a sobreviver até hoje — o

Estadão, agora em formato diminuto e com uma circulação muito inferior à de algumas décadas atrás. *A Província* vivia de anúncios e de assinaturas e no começo não era vendido de forma avulsa. Quando passou a ser apregoada pelos jornaleiros nas ruas da cidade, em 23 de janeiro de 1876, foi recebida com críticas pela população, que reclamou da mercantilização da imprensa.

Em 1883, Carl Von Koseritz, no livro *Imagens do Brasil*, descreveu assim a imprensa carioca:

No Rio, não existe hoje um só jornal que possa, com fundamento, exercer influência política. Toda imprensa, daqui é somente de especulação, nenhum jornal tem um programa definido, nenhum pertence a qualquer partido, nenhum representa qualquer ideia: o pessoal quer somente ganhar público e vender muitos exemplares e como o público não pode absolutamente ser sério, mas sempre precisa estar rindo e caçoando, assim é servido. (Apud SODRÉ, 1999, p. 232)

Koseritz lamentou o fechamento do jornal *O Cruzeiro* (não confundir com a revista de mesmo nome, bem posterior), atribuindo o naufrágio à preferência dos cariocas por

ataques pessoais, descompostura e crônica escandalosa à melhor doutrina. O estômago estragado do Zé Povinho não suporta o cozido pesado da doutrina, o resumo do pensamento gosta mais da pimenta forte do escândalo, o tempero picante da malícia, a quente *mockturtle* das descomposturas. Por isso, *O Cruzeiro*, apesar do grandioso palácio próprio da rua do Ouvidor, foi-se depois de uma profunda doença, que já matou tantas pequenas folhas e que se chama falta de papel. *O Corsário* e outros semelhantes *ejusdem furfuris*⁴ ainda de maior formato, têm sempre papel suficiente, não somente papel de imprensa, como notas de bancos. Eles conhecem, contudo, o gosto do público e temperam a sua cozinha de acordo com ele. (Apud ibidem)

Outro fenômeno desse período foi a proliferação da imprensa operária e de comunidades imigrantes. Célia Maria Benedicto Giglio (2020) analisou especificamente o jornal *A Voz do Trabalhador*, em suas duas fases: a primeira iniciada em 1908 com duração até 1909, e a segunda, de 1913 a 1915, e ali encontrou um projeto educativo marcadamente anarquista. Apesar de ser impresso no Rio de Janeiro, o jornal pretendia dar conta da formação do proletariado nacional e ajudou a criar

4 Locução latina que significa “do mesmo farelo”, empregada geralmente em sentido pejorativo, aludindo a pessoas que têm os mesmos vícios ou defeitos.

bibliotecas destinadas aos trabalhadores em vários locais do Brasil. Como outras publicações militantes, o jornal se configurava como um espaço de propaganda de ideias revolucionárias — era a educação para a revolução. O jornal pedia a seus leitores que repassassem os exemplares lidos — inclusive “esquecendo-os” em espaços públicos — e que o lessem a quem não pudesse acessar a palavra impressa.

A imprensa republicana, na conta de Werneck Sodré, chegou a ter 74 jornais pelo Brasil — 20 no Norte e 54 no Sul. No fim do Império, começaram a se multiplicar empresas jornalísticas que empurraram as pretensões culturais para os folhetins, uma certa erudição exibida nos artigos de fundo, normalmente produzidos por literatos atuando como jornalistas — ou penas de aluguel — e para as revistas ilustradas.

O jornalista e viajante Max Leclerc partiu para o Brasil em dezembro de 1889, como correspondente do *Journal des Débats*, de Paris, um dos diários mais influentes da França, para escrever sobre a recém-instalada República. A coletânea de artigos foi publicada em forma de livro em 1942 pela Editora Nacional, traduzida por Sérgio Milliet, com o título *Cartas do Brasil*. Nela, Leclerc traz uma fotografia vívida e não muito lisonjeira do jornalismo da época:

A imprensa no Brasil é um reflexo fiel do estado social nascido do governo paterno e anárquico de D. Pedro II: por um lado, alguns grandes jornais muito prósperos, providos de uma organização material poderosa e aperfeiçoada, vivendo principalmente de publicidade, organizados em suma e antes de tudo como uma empresa comercial e visando mais penetrar em todos os meios e estender o círculo de seus leitores para aumentar o valor de sua publicidade do que empregar sua influência na orientação de opinião pública. Tais jornais ostentam uma certa independência, um ceticismo zombeteiro, à maneira do nosso *Figaro*, ou se mostram imparciais até a impassibilidade. Em torno deles, a multidão multicolor de jornais de partidos, que, longe de ser bons negócios, vivem de subvenções desses partidos, de um grupo ou de um político e só são lidos se o homem que os apoia está em evidência ou é temível. Nos jornais mais lidos, os anúncios invadem até a primeira página: transbordam de todos os lados, o espaço deixado à redação é muito restrito e nesse campo já diminuto, se esparramam diminutas notícias pessoais, disque-disques e fatos insignificantes; o acontecimento importante não é, em geral, convenientemente destacado, porque ao jornalista, como ao povo, como ao ex-imperador, falta uma concepção nítida do valor relativo dos homens e das coisas; carecem eles de um critério, de um método. A imprensa em conjunto não procura orientar a opinião por um caminho bom ou mau; ela não é um guia, nem compreende sua função educativa; ela abandona o povo à sua ignorância e à sua apatia. Os dois maiores jornais brasileiros, o *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias*, realizam excelentes negócios; têm tantos anúncios que, não lhes bastando a terceira e quarta páginas, dedicam-lhes um suplemento. O *Jornal do Comércio* é uma espécie de *Times* sem virilidade; é o *Times* sem os *leading articles*; um bom

repertório de fatos, um conjunto útil de documentos. A *Gazeta de Notícias* é muito diferente; sua impossibilidade não consiste em registrar passivamente os acontecimentos; tem como redator-chefe o dr. Ferreira e Araújo e nisso está a sua força. (LECLERC, 1942, p. 142, apud SODRÉ, 1999, pp. 252-3)

O império caiu, veio a República Velha, o Estado Novo, a República de 1946 a 1964, a ditadura entre 1964 e 1985. A imprensa cresceu e se profissionalizou, os jornais alcançaram tiragens próximas do milhão, revistas nasceram e desapareceram, o país se urbanizou, milhões se alfabetizaram, mas sinceramente, não encontro nesse tempo todo um momento em que o jornalismo tenha sido, como regra, uma ferramenta para a educação.

Entre 1950 e 1964, o jornalismo teve dois polos distintos e opostos: os *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, e o *Última Hora*, de Samuel Wainer. Em nenhum deles identifiquei esse compromisso com o papel educacional da imprensa.

O golpe matou o *Última Hora* e seu jornalismo popular, inovador e getulista. A decadência enterrou os *Associados*. Surgiram novos protagonistas, como a *Folha de S.Paulo*, o Grupo RBS, no Sul, e organizações tradicionais passaram por intensos e promissores processos de profissionalização, que incluíram a digitalização da produção, mudanças na distribuição e esforços, nem sempre bem-sucedidos, para aumentar a circulação.

Presenciei e documentei tudo isso na revista *Imprensa* e na newsletter *Deadline*, que cobria a comunicação como negócio. Não vislumbro nesse período uma constância na preocupação com a educação tampouco.

Há exceções, claro. No *Jornal do Brasil*, o “Suplemento Dominical” resistiu de 1956 a 1961. Foi substituído pelo “Caderno Idéias”, que sucumbiu junto com o jornal inteiro após ser arrendado pelo voraz empresário Nelson Tanure, em 2001. No *Estadão*, o “Suplemento Literário” começou em 1956, comandado por Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, e acabou em 1967. Em seu lugar vieram o “Cultura” e o “Sabático”, que deixou de ser publicado em 2013.

Na revista *Senhor*, que circulou entre 1959 e 1964, os leitores encontravam contos inéditos de autores brasileiros renomados, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, além de escritores estrangeiros como Hemingway, Sartre e Kafka. A revista também apresentava artigos sobre temas culturais em voga, como, no campo do cinema, a *Nouvelle Vague*, Antonioni e *La dolce vita*. Quando o assunto era o Brasil, as matérias tratavam de questões variadas, desde a dívida externa até as carrancas do rio São Francisco, incluindo ainda as propostas desenvolvimentistas de Celso Furtado e análises de Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro sobre educação. No plano internacional, a revista abordava o modelo político-econômico da União Soviética e o sistema eleitoral dos EUA.

A revista enviou Paulo Francis para entrevistar Martin Luther King nos EUA e Rubem Braga para traçar o perfil de Fidel Castro em Cuba. Além disso, trazia textos e cartuns humorísticos, matérias sobre

moda masculina, cozinha italiana e ensaios fotográficos com modelos femininas. *Senhor* buscava pautar o que o leitor deveria saber sobre o mundo e o país, além de indicar como se comportar para estar à altura do seu tempo. Essa tarefa modernizadora da revista era reflexo de uma fase de grande otimismo vivida no país, com Juscelino Kubitschek deixando o país às portas da industrialização e construindo a mais moderna capital do planeta. O Brasil também viu sua seleção de futebol ganhar duas Copas e a bossa nova conquistar o mundo.

A inspiração para o refinamento da revista veio de publicações europeias e americanas, como a *Esquire* e a *New Yorker*. O diretor de arte da revista, o artista plástico Carlos Scliar, definiu um padrão gráfico inédito em revistas brasileiras, de março de 1959 a julho de 1961. Além disso, o projeto editorial da revista foi baseado numa concepção de jornalismo cultural com visão ampla e postura crítica.

A revista *Realidade*, da editora Abril, foi de 1966 a 1976. No primeiro período, até 1968, abordou grandes temas da época de forma minuciosa e muitas vezes controversa. Utilizando a técnica do chamado New Journalism, que mesclava clareza, objetividade e um foco narrativo, também conhecida como jornalismo literário, permitiu aos jornalistas total liberdade para escrever textos em primeira pessoa, inserir diálogos e fazer descrições detalhadas de lugares, objetos e pessoas, alternando o foco da narrativa do observador onipresente para a testemunha ou o participante dos acontecimentos.

Na carta do editor da edição especial da revista *Realidade*, lançada em outubro de 1971, Victor Civita, dono da editora Abril, classificou aquela como a “maior de todas as reportagens” da história da imprensa brasileira. Não era exagero: com 328 páginas, sendo 137 de anúncios, em formato grande, a edição contou com uma equipe de 40 pessoas, incluindo 16 jornalistas, dos quais 13 foram a campo, e um grupo de grandes fotógrafos, como Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, George Love, Amâncio Chiodi, Darcy Trigo e Jean Solari. O coordenador-geral foi Raimundo Rodrigues Pereira, ex-editor dos jornais *Opinião* e *Movimento*.

Os repórteres viajaram de barco, carro e avião durante 1.232 horas, cobrindo 148 mil quilômetros de selva e rio e visitando 135 cidades para cobrir toda a Amazônia. A equipe concluiu que a região era a “última grande fronteira terrestre a ser civilizada”, mas que o progresso trazido por sua ocupação deveria seguir “em harmonia com a natureza”.

Foi um sucesso de público e crítica. O número de exemplares impressos variou entre 250 mil e mais de 500 mil, e a edição se esgotou rapidamente. Embora tenha sido cogitada a possibilidade de imprimir novas tiragens, as matrizes foram destruídas, tornando a edição nº 67 da *Realidade* uma relíquia.

Houve outras edições especiais, como aquelas sobre o Nordeste e Cidades Brasileiras, mas *Realidade* nunca mais recuperou seu prestígio após a instauração do AI-5, em 1968. A revista acabou desaparecendo em 1976, já mais parecida com a anódina *Seleções do Reader's Digest*.

Nos dias de hoje, os jornais e revistas — as poucas que restam — vivem à míngua, diante da queda da circulação impressa e das receitas publicitárias. Em 2021, foi esta a divisão do investimento publicitário: televisão aberta, R\$ 8,86 bilhões (41,7% do total); internet, R\$ 7,59 bilhão (35,7% do

total); mídia exterior, R\$ 2, 16 bilhão (10,2% do total); televisão por assinatura, R\$ 1,34 bilhão (6,3% do total); rádio, R\$ 778,9 milhões (3,7% do total); jornal, R\$ 355,6 milhões (1,7% do total); revista, R\$ 90,7 milhões (0,4% do total); cinema, R\$ 53,6 milhões (0,3% do total); total, R\$ 21,24 bilhões.

Para finalizar, recorro a Cláudio Abramo, meu chefe na *Folha de S.Paulo*, meu colega no *Jornal da República* e uma inspiração permanente. Num dos depoimentos que compõem o livro póstumo organizado por seu filho, Abramo admite ser jornalista, mas diz que gostava mesmo é de marcenaria e que a ética dele como marceneiro era a mesma do jornalista. Vale a transcrição:

Não existe uma ética específica do jornalista: sua ética é a mesma do cidadão. Suponho que não se vai esperar que, pelo fato de ser jornalista, o sujeito possa bater carteira e não ir para a cadeia.

Onde entra a ética? O que o jornalista não deve fazer que o cidadão comum não deva fazer? O cidadão não pode trair a palavra dada, não pode abusar da confiança do outro, não pode mentir. No jornalismo, o limite entre o profissional como cidadão e como trabalhador é o mesmo que existe em qualquer outra profissão. É preciso ter opinião para poder fazer opções e olhar o mundo da maneira que escolhemos. Se nos eximimos disso, perdemos o senso crítico para julgar qualquer coisa. O jornalista não tem ética própria. Isso é um mito. A ética do jornalista é a ética do cidadão. O que é ruim para o cidadão é ruim para o jornalista. (ABRAMO, 1988, p. 109)

Abramo esperava que nós, jornalistas, tivéssemos opinião política, sem nos escondermos atrás do biombo de uma suposta objetividade. Deveríamos ser céticos e não ingênuos. Mas sem ilusões:

O jornalismo é um meio de ganhar a vida, um trabalho como outro qualquer, é uma maneira de viver, não é nenhuma cruzada. E por isso você faz um acordo consigo mesmo: o jornal não é seu, é do dono. Está subentendido que vai trabalhar de acordo com a norma determinada pelo dono do jornal, de acordo com as ideias do dono do jornal. É como um médico que atende um paciente. Esse médico pode ser fascista e o paciente comunista, mas ele deve atender do mesmo jeito. E vice-versa. Assim, o totalitário fascista não pode propor no jornal o fim da democracia nem entrevistar alguém e pedir: "O senhor não quer dizer uma palavrinha contra a democracia?"; da mesma forma que o revolucionário de esquerda não pode propor o fim da propriedade privada dos meios de produção. Para trabalhar em jornal é preciso fazer um armistício consigo próprio. (Ibidem, p. 110.)

Depois de valorizar o papel da reportagem e de reclamar que os repórteres fossem mais fundo na contextualização dos fatos, Cláudio Abramo demonstrou que a chamada objetividade, no seu

entender, era optada pela empresa e cooptada pelo jornalista. Nem mesmo a interpretação era aceita em muitos casos — em parte por ser muito próxima da opinião, dizia Abramo.

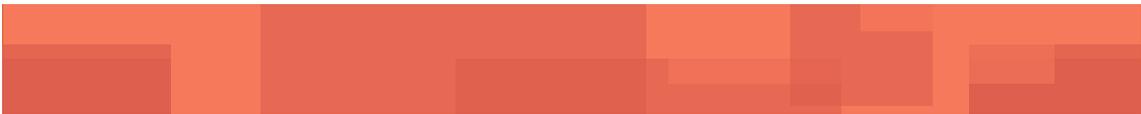
Na imprensa brasileira de hoje, em que jornalões agonizam em praça pública, fuzilados pelas redes sociais, pelo crescimento da internet e pela queda de vendas e publicidade, ainda há publicações que ostentam traços do *Correio Braziliense* ou da *Gazeta do Rio de Janeiro*. Mas não tenho dúvidas que é mais fácil identificar nos remanescentes a presença das linhas que sustentaram o *Diário do Rio de Janeiro*.

Nesse cenário, o compromisso do jornalismo com a educação depende, a meu juízo, desse armistício consigo próprio dos jornalistas. Nem todos têm a possibilidade de exercer o ofício num suplemento literário, na velha *Senhor*, na antiga *Realidade* ou na cuidadosa e precisa *Revista E*, felizmente ainda em circulação.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Cláudio. *A regra do jogo: o jornalismo e a ética do marceneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ANJ – Associação Nacional de Jornais. *Imprensa brasileira: dois séculos de história* [publicação on-line]. ANJ, s.d. Disponível em: <https://www.anj.org.br/wp-content/uploads/2022/07/Imprensa-Brasileira-Dois-Séculos-de-História-formatado.pdf>.
- ARMITAGE, John. *História do Brasil*. Edições do Senado Federal, vol. 142. Brasília: Senado Federal, 2011 (1837). Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/580736/000970204_Historia_Brasil.pdf.
- BRASIL. Leis históricas. “Decreto de 13 de maio de 1808, Crêa a Imprensa Régia”. In *Collecção das leis do Brazil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 29. Vol 1. Transcrição disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret_sn/antioresa1824/decreto-40152-13-maio-1808-572064-publicacaooriginal-95182-pe.html.
- CABRAL, Alfredo do Valle. *Annaes da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro: 1808-1822*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.
- CAMARGO, Ana Maria. de A; MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia da Imprensa Régia no Rio de Janeiro*. São Paulo: Edusp/Kosmos, 1993.
- GIGLIO, Célia M. Benedicto. *Imprensa operária e educação nos inícios do século XX: o jornal ‘A Voz do Trabalhador’*. São Paulo: Alameda, 2020.
- LECLERC, Max. *Cartas do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nacional, 1942.
- MAWE, John. *Travels in the Interior of Brazil*. Londres: Longman, Hurst, Rees Orme and Brown, 1812. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=RtoFAAAAQAAJ&pg=GBS.PR3.w.6.0.0.1&hl=es_419.
- PIRES, Myriam P. Barbosa. “Zefferino Vitor de Meireles: impressão e civilidade na Corte do Rio de Janeiro (1808-1822)”. *Almanack Braziliense*, São Paulo, n. 11, pp. 115-129, maio 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alb/article/view/11742/13518>.
- SILVA, César A. Fernandes da. *O ‘Correio Braziliense’ e seu projeto de civilização (1808-1822)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita, Franca, 2006.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A Gazeta do Rio de Janeiro (1808-1822): cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007
- SIMAS, Daniele. “O livreiro-editor Paulo Martin”. *BN Digital*, História do livro, 31 maio 2021. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/historia-do-livro-o-livreiro-editor-paulo-martin/>.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4a. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

CAPÍTULO 2



O PRATA DA CASA E SEUS PROCESSOS CRIATIVOS¹

Patrícia Dini²

Nunca procurei a beleza, somente a poesia

Lina Bo Bardi

Para entendermos a potencialidade da ação transformadora e da criatividade que — vivenciada no cotidiano da unidade do Sesc Pompeia por meio do desenvolvimento do Prata da Casa, projeto responsável por acolher novos artistas e suas criações musicais inéditas — apresento um breve apanhado da história que originou o Sesc Pompeia. Inserido no contexto das manifestações políticas que aconteciam no país, nos anos de 1980, tornou-se palco para muitas apresentações e movimentos musicais que acabariam por se destacar na cena paulistana.

A frase que abre este texto³ ilustra o incômodo que Lina sentia pela valorização da beleza na arquitetura, conceito este que, em seu entendimento, se torna variável com o tempo. Linha de raciocínio esta que a antropóloga Silvana Rubino tão bem completou ao revelar, ainda, o quanto Lina questionava as discussões que afloravam nos anos de 1970 sobre a arquitetura pós-moderna, afirmando que: “o *postmodern* vai ser a morte da arquitetura”.

Nesse sentido, podemos supor que a criação do projeto do Sesc Pompeia foi o modo que a arquiteta italiana encontrou para “se reafirmar moderna em meio ao debate pós-moderno”, depois de quase dez anos de seu silenciamento frente ao momento político que o Brasil experimentava — a ditadura.

O desafio de transformar a antiga fábrica em um novo centro cultural que abrigasse em seus espaços as diversas linguagens da cultura e do esporte, acolhendo seus frequentadores de modo a conviverem harmoniosamente, fez com que Lina e a equipe envolvida na elaboração e acompanhamento do projeto o batizassem “cidadela (...) o exemplo do que deveria ser a cidade” (SESC POMPEIA, s.d., min 12:58), nas palavras de Marcelo Ferraz, e que futuramente se projetaria, devido à sua grade de programação sociocultural, para o país e o mundo.

1 Este artigo faz referência à dissertação de mestrado de minha autoria: *De tudo se faz canção: processos criativos do Prata da Casa*. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/25991>

2 Mestre em Educação: Currículo, pela PUC-SP; especialista em História da Arte e da Cultura pelo Instituto de Artes da Unesp; especialista em Dinâmica Organizacional e Liderança pela Fundação Getúlio Vargas; especialista em Gerência e Administração pela Business School São Paulo; licenciada em Educação Física pela USP. É assessora no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo.

3 Citada por Marcelo Ferraz no documentário *Sesc Pompeia*. Produção: Revanche Produções e Miração Filmes. Realização Sesc-TV. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/arquitetura/717/arquiteturas-sesc-pompeia-sp>. Acesso em: 11 out. 2021.

Lina Bo Bardi, ao preservar a arquitetura da fábrica que abrigava a Indústria Brasileira de Embalagens S.A., Ibesa (Gelomatic) — voltada para a confecção de geladeiras e tambores —, resguardou a memória de um dos marcos da industrialização na cidade São Paulo. Entre o final do século XIX até 1930, na região oeste, a cidade se transformava para fixar um complexo de indústrias, dentre elas, algumas partes remanescentes do polo das indústrias Matarazzo, que ainda permanecem no entorno das linhas ferroviárias.

Marcelo Ferraz influenciado por Lina Bo Bardi, também se perguntava: qual a razão de ainda se manter essa ideia da beleza na arquitetura? (SESC POMPEIA, s. d.)

O conceito do belo clássico na arquitetura também a incomodava, preservada na ideia única de equilíbrio e proporção até os dias atuais, mas que na música essa ideia foi rompida há tempos com a dissonância e em outras linguagens artísticas, enfatizava o então estudante (ibidem).

E a resposta dada pela arquiteta foi um amalgamado de obras, ao preservar os antigos galpões da fábrica de tijolos e planejar a construção do novo prédio de concreto aparente, atingindo assim a tão desejada dissonância arquitetônica. A impressão que nos passa é que tudo se refletiu e ainda se reflete na programação cultural dessa unidade, como frisado por André Vainer, também aluno da FAU e assistente de Lina: "...o Sesc, quando chegou na cidade foi uma grande surpresa, porque ficou pronta a parte cultural e não ficou pronta a parte esportiva (...) se dedicou a coisas novas, peças de teatro, os shows no teatro, aqui, foram incríveis..." (ibidem, min, 39:35).

A começar pelas festas promovidas na Choperia, como nos conta o funcionário e produtor cultural, Fabio Malavoglia:

Teve a vinda do Paulo Moura e depois a Festa do Caribe, de onde surgiu uma banda chamada Sossega Leão⁴, do nosso amigo Skowa, e depois as primeiras festas New Wave, as primeiras apresentações do Ira! e dos Titãs, a quantidade de gente que passou aqui! O fantástico show do Arrigo Barnabé *Tubarões voadores*, ocupando os dois espaços, Vânia Bastos. Enfim, um momento que coincide, é preciso dizer isso, com o fim da ditadura. Então, um anseio reprimido de alguma coisa, de se expressar, que desaguou aqui. E quero dizer que a Lina ficou muito contente, porque esse espaço, de repente, se encheu de vida! (Ibidem, min. 32:55).

4 "A banda surgiu em 1983, quando Skowa, que em 1977 já tinha formado e dissolvido um outro Sossega Leão, montou um grupo para animar a Noite do Caribe promovida pelo Sesc Pompeia, em São Paulo. De lá para cá o grupo passou a animar bailes com um repertório que incluía sucessos antigos da música centro-americana, reggae e até Carlos Santana" (OLIVEIRA, 1985, p. 41). A formação original, que atuou entre 1983 e 1986, tinha os seguintes integrantes: Skowa, Hamilton Moreno, Adriano Japonês, Guga Stroeter, Eduardo Cabello, Chico Guedes, Fernando Marconi, Cláudio Faria, Matias Capovilla, Tuba, Dorival Galante e Alaor. Passaram pela banda, ainda, André Jung (baterista do Ira! e dos Titãs), Nando Reis, Paulo Miklos (vocalistas dos Titãs) e Marcio Werneck.

Como a unidade do Sesc Pompeia havia sido criada enquanto “cidadela”, sendo continente e conteúdo, se enredava e era enredada pela cidade onde o Lira Paulistana (1979–1986) criava fama, em meio ao clima que enganava e à vida que continuava para se fazer grana. A cidade que, sempre fadada ao futuro, tinha como um dos focos da cena daquele momento a Vanguarda Paulista.

Em meio aos diálogos que começavam a ser estabelecidos entre o Sesc Pompeia e as novas criações artísticas da cidade, a parceria com a TV Cultura nascia de maneira forte e grandiosa por meio do programa de televisão: Fábrica do Som, no ano de 1983, apresentava as bandas de rock e músicos considerados “alternativos”, emergentes, como o Premeditando o Breque, Itamar Assumpção, Vânia Bastos, Iral!, Titãs e os já citados anteriormente, que se tornariam consagrados.

“Viva a classe trabalhadora, viva o proletariado, viva os Punks!”, grito que anunciou o “Começo do Fim do Mundo”, com o país ainda saindo da ditadura, no processo de reabertura política e de redemocratização, o Sesc Pompeia recebia em seus espaços os gritos de liberdade para manifestações artísticas das mais diversas, para a possibilidade de criar o novo. A antiga “Fábrica”, desta vez, acolhia “(...) a geração do filho do operário que não tem nem a esperança de ser operário (...)” (O FIM DO MUNDO, 2016, min 01:04).

O festival *O começo do fim do mundo*, organizado por Antônio Bivar, reuniu as bandas de punk rock da cidade, como contado por Mao, vocalista da banda Garotos Podres. A rivalidade entre as bandas de São Paulo e do ABC tinha “um certo bairrismo”, e o festival acabou juntando-as, por meio de muita mediação dos músicos e organizadores (que tinham como objetivo democratizá-lo), apresentando a cena do movimento punk em São Paulo. O festival ganhou projeção nacional e internacional.

Quase vinte anos depois, em 1999, um grupo de trabalho que atuava na unidade do Sesc Pompeia entrou em ação com a dupla intenção de manter o que já se vinha realizando com os artistas e bandas, bem como dar oportunidade para as novas criações, resgatando e preservando a ideia central de acolher o que é de vanguarda, o que há de emergente na música brasileira⁵.

Como foi possível continuar tal legado, então?

O que se pode perceber é que o projeto Noite do Caribe, realizado no Sesc Pompeia em 1983, reuniu novos artistas da cena musical que se formava naquele período e que mais tarde seguiram suas carreiras, integrando outras bandas que ganharam certo destaque e prestígio. E foi dentro do contexto

5 André Vainer relata que o Sesc Pompeia iniciou suas atividades com os galpões sendo ocupados com exposições e o teatro com shows, como os do festival *O começo do fim do mundo*, em que “o movimento Punk usou muito o Sesc Pompeia para se tornar um movimento na cidade” (SESC POMPEIA, s.d., min. 40:03).

anteriormente descrito, deu-se exatamente o momento que serviria de inspiração para criação do projeto Prata da Casa⁶.

Num breve entendimento, formou-se o grupo de trabalho que colaborou na criação e formatação do projeto Prata da Casa, com membros da equipe de programação em diálogo cotidiano com o coordenador, o gerente, alguns produtores, críticos de música, bem como amigos.

A supervisora da Choperia, naquele ano de 1999 e que futuramente formaria o Núcleo de Música e Artes Cênicas (NMAC), Gisela Maria Moreira Ferrari, resgatou o momento descrito anteriormente, da realização das Noites do Caribe, que foi o motivo inspirador para a criação do projeto Prata da Casa: “Em relação ao nome, a gente começou com aquelas bandas da época de lá para trás e mostramos, isso foi feito em cinco dias, que é assim, a gente mostrando a trajetória desses músicos... eu não lembro qual deles, mas tinha um músico que integrou o Titãs”⁷.

O músico da banda de rock Titãs⁸ a quem Gisela se refere pode ter sido Nando Reis ou Paulo Miklos, pois ambos chegaram a fazer parte do grupo Sossega Leão e, mais tarde, formaram o Titãs, com outros integrantes.

Por meio dessas relações estabelecidas entre Gisela, os seus pares de trabalho, coordenador de área e produtores, entre outros, é possível perceber e delinear o que Gardner (1996) considera uma das categorias da criatividade, que é justamente a que enfoca a relação entre criadores, mentores e seguidores no campo.

Quando, por exemplo, Gisela resgata o momento em que o produtor musical Sidney Cecchini sugeriu o nome do projeto: “Numa conversa ele falou ‘e se a gente pusesse Prata da Casa?’. Ele sugeriu esse nome e eu achei muito legal porque eu queria muito fazer o projeto para novos” (apud DINI, 2022, p. 122).

O autor diz, ainda, que o criador, no momento de sua descoberta, conta com um sistema de apoio, com uma rede de relações que tem elementos definidores, sejam de ordem afetiva ou mesmo cognitiva, de alguém que é capaz de compreender a importância de sua descoberta (GARDNER, 1996).

6 Esta pesquisa restringiu-se ao período de 2003 a 2004, o que se justifica por ter sido aquele que acompanhei diretamente, em razão de um rodízio na equipe técnica do NMAC, o que oferece a oportunidade de que todos seus integrantes contribuam com o projeto e nele se desenvolvam. A exemplo do que ocorre com os críticos de música, esse é um modo de construir novos olhares e considerar novas estéticas musicais.

7 Entrevista concedida à autora em 20 set. 2021. A íntegra da transcrição pode ser consultada em DINI, 2022, Apêndice A (pp. 121-132). Disponível em: https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/25991/1/Patricia_Dini.pdf. As demais citações dessa entrevista, bem como as de Israel do Vale e Romulo Fróes, serão sempre referenciadas por essa fonte.

8 Neste período, Romulo Fróes, ainda adolescente, estava sendo influenciado por essas bandas, como ele conta sobre o B-Rock e a inspiração para as suas primeiras composições a partir de outro grupo, Legião Urbana, e posteriormente foi impulsionado a criar sua própria banda, Losango Cáqui.

Na fase de criação, é possível identificar os momentos que auxiliaram na definição do formato do projeto, como no relato que Gisela fez em seu artigo “Sonhos são letras de música” (FERRARI, 2010): “...todos nós, já completamente envolvidos naquele ambiente (do Sesc Pompeia nos anos 1990), íamos convidando a nascer, pouco a pouco, um outro projeto que — depois de muitas conversas e 'concessões' entre amigos — chamamos de Prata da Casa”. E que a própria Gisela mais tarde completaria no seu depoimento: “na verdade, as conversas giravam com os técnicos do teatro, com amigos, com músicos, de repente, a conversa com o crítico, surgiam coisas boas” (apud DINI, 2022, p. 123).

Paulo Bersan pode ser identificado como um dos principais apoiadores da proposta; como lembra a mesma Gisela Ferrari, “... ele era coordenador da Choperia e ele era meu chefe, eu tinha saído do teatro e fui para Choperia, ele me convidou para ir para Choperia e fui para fazer a programação lá” (ibidem, p. 122).

O apoio se deu não só no convite, mas principalmente no que se refere à colaboração para delineamento do formato da proposta. Segundo Gisela, a ideia do crítico para o Paulo Bersan era a de valorizar o projeto: “Para a continuidade da ideia, Zuza Homem de Mello, jornalista e musicólogo, foi o primeiro a ser consultado como possibilidade de participar da curadoria dos músicos que fariam parte da programação.

A gente conversando, o primeiro nome que a gente pensou foi o Zuza, mas o Zuza queria participar do processo inverso, ele queria de tarde, no ensaio, essas observações de repertório, de postura, disso tudo (...), a gente não queria porque na verdade, não era uma avaliação, era uma conversa que o crítico tinha após o show para fazer essas observações. (Ibidem)

Nesta contextualização, o formato do projeto já vai se colocando, no que diz respeito aos seus sujeitos: a composição é feita por meio da equipe técnica, da figura do crítico de música, responsável pela curadoria compartilhada, alguns produtores, amigos e pelos artistas que seriam selecionados para participar da futura programação. Essa configuração caracteriza o que Gardner (1996) identificou como um dos níveis de análise para a criatividade, denominada como “multipessoal”, considerando que uma pessoa criativa ou mesmo um objeto criativo está envolvido com pessoas que desenvolvem seus trabalhos em outras instituições: “Cercando qualquer indivíduo ou produto potencialmente criativo está uma infinidade de outros indivíduos ou instituições sancionadas para avaliar a adequação e qualidade da contribuição em questão” (GARDNER, 1996, p. 32).

Esses indivíduos estão inseridos no campo⁹ da música, atuando em jornais de grande circulação como críticos culturais. Gardner diz, ainda, que “essa perspectiva multipessoal examina a maneira pela qual

9 O termo “campo” é adotado por Gardner “para descrever essa agregação de forças, cujo estudo é fundamentalmente sociológico” (ibidem).

os membros do campo — juízes, editores, agentes, profissionais da mídia (...) — fazem avaliações iniciais, provisórias (...) julgamentos mais autoritários” (GARDNER, 1996, p. 32).

Porém, a atuação dos críticos de música no Prata da Casa deveria ser diferente, porque, como dito por Gisela, a ideia não era “avaliar”, e sim mediar, dar retorno ao artista, apoiar seu trabalho, contextualizando-o, uma forma de oportunidade de diálogo para o desenvolvimento do trabalho artístico e de entendimento das possibilidades de caminhos para seguir com a carreira, com sua profissionalização.

E a oportunidade acontecia de forma recíproca; por um lado, porque o novo artista recebe uma parte da parcela da credibilidade de um espaço como o Sesc Pompeia, da convivência com a equipe técnica do NMAC e do conhecimento e expertise do jornalista, crítico de música. E, por outro lado, a possibilidade de diálogos e trocas de conhecimentos que é ampliada com esse enredamento. Para o Sesc Pompeia, outros projetos foram criados a partir desses encontros e, para os artistas, novas parcerias musicais surgiram. Pode-se entender como um sistema de retroalimentação, um sistema que estimula a criatividade, algo que se torna natural, quase imperceptível, mas, quando observado em detalhes, permite responder à pergunta de Gardner (1996): Onde está a criatividade?

Uma parte da resposta está nas relações estabelecidas entre os sujeitos que atuam em uma instituição com propósito determinado, como o Sesc. Também é possível identificar o que Domenico De Masi, conceituou como “grupo criativo”: “um sistema coletivo em que operam sinergicamente personalidades imaginativas e personalidades concretas, cada uma contribuindo com o melhor de si, num clima entusiástico, graças a um líder carismático e a uma missão compartilhada” (DE MASI, 2003, p. 594). Ainda nessa mesma linha, Harold D. Lasswell (1958), em seu texto “O desenvolvimento social na criatividade” examina um tipo particular de criatividade coletiva que direciona para o aumento dos produtos sociais, dando importância para as variáveis “de natureza espaço-temporal e social” (apud *ibidem*, p. 526).

Esse sistema coletivo se reflete no próprio olhar da supervisora do NMAC, Gisela Ferrari, quando enfatiza que “ninguém faz nada sozinho e as pessoas que conversam é tudo convergente, era uma época que todo mundo estava dando uma força (...), era o começo de um projeto”. Com o passar do tempo, ela conseguiu estruturar a equipe contando com “o Frank, escriturário e o Ricardo Ribeiro para trabalhar como técnico” e anos mais tarde com “o Villas, Sergio Pinto” (apud DINI, 2022, pp. 123-4)¹⁰. Na expressão “todo mundo”, porque “tudo convergiu, desde o gerente”, Gisela apontou para outro

10 Esta é uma das configurações de um núcleo que assume a programação sociocultural de uma unidade, neste caso, o Núcleo de Música e Artes Cênicas (NMAC), contando com a figura de um coordenador, um supervisor e de técnicos de programação. Importante frisar que, antes dessa configuração, antes dos anos 1990, as equipes eram divididas em função dos espaços da choperia e do teatro. Depois, com algumas estruturações e observações de gestores, chegou-se ao entendimento da distribuição da equipe técnica pelas linguagens artísticas (música, dança, teatro etc.), daí o nome do NMAC. Foi já nesse desenho que, em 2003, passei a integrar o NMAC, sendo responsável pelo acompanhamento do projeto Prata da Casa até 2004.

fator importante: “a gente até tinha todos os setores envolvidos¹¹, cada um faz a sua parte e viabiliza a sua parte, o pessoal do administrativo, da alimentação, vira um combo e está tudo voltado para um mesmo lado” (apud DINI, 2022, pp. 125,127).

Ao incluir o gerente, ela aponta para a instância estratégica e decisória da instituição, o que nos faz pensar sobre como a criatividade está sujeita a esse olhar, no sentido que pode promover ou não determinadas atividades criativas, cabendo aqui o entendimento sobre o julgamento de “juízes”, tomando parte do nível já mencionado anteriormente, que é o “multipessoal” (GARDNER, 1996).

De Masi (2003) considera a tomada de decisão como uma das fases da criatividade, porque, ao envolver os “dirigentes”, nas palavras do autor, exige a elaboração de estratégias adequadas para que as novas ideias se apresentem como produtos ou serviços para a sociedade. E a compreende como uma fase com um viés mais inovador que criativo, por ser o momento de decidir o “como fazer” e estar voltada aos procedimentos, aos processos burocráticos, bem como à mediação, negociação e divulgação.

O viés inovador que o autor trata é aquele da viabilização, da implantação da nova ideia, ao passo que Bruno-Faria (2003) afirmou que a geração de novas ideias, produtos e serviços é considerada como criatividade e Alencar (1996) complementou dizendo que a concretização desse “componente ideacional” da criatividade, se dá pela “concretização e aplicação de novas ideias”, chamando-o de “inovação” (p. 96).

E, fundamental para o Sesc, inserida no seu quadro de valores e aqui lembrada, inovação é: “Promoção de um ambiente favorável à criação e experimentação de novas ideias e iniciativas que propiciem o aperfeiçoamento e ou mudanças estruturais, contribuindo para o reconhecimento da instituição” (SESC, 2021, p. 15).

Desta forma colocada, e retomando a relação entre os sujeitos aqui apresentados, identifica-se o que Gardner (1996), apoiado nos estudos de Csikszentmihalyi (1988), apontou: que a criatividade se encontra no processo interativo de três elementos, quais sejam, o talento de uma pessoa; o domínio em que essa pessoa desenvolve seu trabalho; e os sujeitos que fazem parte do campo, sendo responsáveis pela avaliação de uma determinada criação (GARDNER, 1996).

Mesmo com “tudo” ou quase todos “convergindo”, ela Gisela Ferrari faz um rápido apontamento sobre ter “uma certa dificuldade em manter [o projeto] do jeito que era, mesmo ele dando certo” (apud DINI, 2022, p. 127).

Neste sentido, Gardner (1996) chama a atenção para a possibilidade de uma certa tensão tomar conta de um determinado ambiente, principalmente na construção de um novo projeto, o que ele

11 Isso caracteriza a operacionalização para que a programação se realize e corresponda ao universo complexo do dia a dia da própria unidade, que envolve outros setores, sendo os principais: Administrativo, responsável pelas contratações; Alimentação, que responde pela organização e fornecimento dos itens dos camarins; e Operações e Serviços que abarca a montagem do palco, iluminação, áudio e limpeza.

denominou “assincronia produtiva”, que aparece nas relações que se estabelecem e configuram pelo triângulo criativo, composto pelo criador, o trabalho que está realizando e as outras pessoas direta ou indiretamente envolvidas. Essa falta de ajuste, algo como uma certa tensão, é entendida como promotora da criatividade.

Porém, tal incômodo foi superado, como ficou registrado na conclusão da própria Gisela: “Naquela época era todo mundo convergindo para o mesmo objetivo que era atender esse pessoal. E no final, a gente conseguiu fazer do projeto um sucesso” (apud DINI, 2022, p. 124).

O sucesso do projeto pode ser traduzido por outras percepções que revelam onde está a criatividade, quando, em conversa com o coordenador e a equipe técnica, delinearão a formatação no que se refere ao dia da semana e frequência que aconteceriam as apresentações. “A gente pôs uma data, tipo terça-feira e sem cobrança de ingressos, justamente para investir nesse pessoal” (ibidem, p. 122). Gisela explica a razão da terça-feira como uma forma de garantir a viabilização:

Primeiro a gente fez tudo para evitar escutar um não (...) assumimos a choperia, era um espaço mais versátil que o teatro que acolhia grandes produções, exigindo montagem de cenários, luz etc. Então essa questão de manter toda a terça tinha como objetivo a formação de público. (Ibidem, pp. 127-8)

O fato de querer evitar escutar um não é de um saber criativo para a viabilização de um novo projeto, pois quanto mais próximo do fim de semana, mais aumenta a concorrência interna na unidade pelos espaços e horários considerados “nobres”. Por outro lado, o fato de o espaço arquitetônico do teatro e a linguagem teatral serem, de certa forma, considerados prioritários faz dele um palco de luta entre as equipes que compõem os núcleos de programação, no seu constante esforço por aprovar ações culturais a serem realizadas ali. De certa forma, a questão aqui levantada também se insere no que foi apontado anteriormente sobre o viés da assincronia produtiva.

Gisela, ao concluir sua percepção sobre o sucesso do projeto, relata:

Por isso que falei sem pretensão nenhuma, a gente fez tudo certo, contamos com a parceria dos críticos musicais, a gerência, os colegas de outros setores, por isso que se perpetuou também. Pode dizer que teve uma falha ali e outra lá, mas a equipe sempre foi corrigindo com o tempo, não ficou um projeto estático. (Ibidem, p. 130)

Todos esses elementos se configuram dentro do que Gardner (1996) indicou como potencialidade para a criatividade, fruto do trabalho coletivo que é conduzido por meio do diálogo e das relações estabelecidas entre os sujeitos envolvidos no projeto, que, juntos, chegaram à adoção do nome Prata da Casa, ao formato que vai desde a definição do espaço, a permanência da data, a frequência semanal e a gratuidade, indicativos para a formação de público. E principalmente por um fator vinculado à gestão financeira, que é crucial para a manutenção da criatividade, como apontou Gisela:

Mas também o que tem nessa história, a gente pagava um valor (de produção), o excedente de som, de luz, de tudo que precisasse, foi tudo muito moderado também. Não era uma coisa que a gente gastava 1 milhão de dólares. (apud DINI, 2022, p. 125).

Logo, tão importante quanto abrir espaço para novos artistas, oferecer a estrutura qualificada do Sesc Pompeia e a curadoria de um crítico de música era usar de forma adequada os recursos financeiros que foram disponibilizados para o projeto:

Criamos uma tabela para não ser injusto com ninguém, trouxemos bandas do Rio, de Minas de outros lugares, tinha a tabela mais o custo de produção, transporte e hotel". Dando condições suficientes para a realização da apresentação. É esse respeito que a gente tem que ter com o sonho de alguém. (Ibidem, p. 128.)

Uma oferta de recursos financeiros cuja importância foi reconhecida por Romulo Fróes, quando foi selecionado para participar do projeto: "vou tocar no Sesc, eu vou receber cachê, acho que era cinco mil reais, era um dinheiro! Eu pude pagar a banda, eu pude...".

E a expressão "usar de forma adequada" pode ser traduzida como "de forma criativa", porque o recurso poderia ser concentrado em outro formato de programação, como, por exemplo, um festival com novas bandas por um período determinado e restrito a um ano, como é usualmente elaborado por tantas outras instituições. Porém, o fato de se ter pensado em uma tabela cujos valores são distribuídos conforme a quantidade de integrantes que compõe cada grupo de artistas e pela localização geográfica foi o que permitiu ampliar o recebimento e o atendimento para todo o país, além de garantir a frequência semanal das apresentações.

Ouros aos Pratas

Em tempos idos, expor as melhores pratarias que repousam dentro dos armários, cria um sinal de distinção ao acolher os convidados da casa. Neste sentido, prata da casa ficou do que há de valioso em nossas vidas, em nossas referências, ou em nossa história (MIRANDA, 2009, p. 3).

O projeto Prata da Casa foi iniciado em 1999, fruto da criação da equipe técnica que formava o Núcleo de Música e Artes Cênicas (NMAC) no Sesc Pompeia. Seu objetivo era apresentar novos artistas da música nacional que tivessem lançado, no máximo, uma obra, abrindo espaço aos seus primeiros trabalhos autorais e inéditos.

As apresentações dos artistas selecionados aconteciam uma vez por semana, geralmente às terças-feiras, à noite, com entrada gratuita. Ao final de um ano, aproximadamente, e para marcar a curadoria daquele crítico convidado, realizava-se a Mostra Prata da Casa.

Ao longo da trajetória histórica do projeto, passaram pelos palcos da antiga choperia (atualmente chamada comedoria) e do teatro da unidade vários artistas, selecionados por meio de uma curadoria compartilhada entre a equipe técnica do NMAC e críticos de música. Neste breve levantamento, mostro os críticos e alguns dos artistas que participaram do projeto ao longo de dez anos¹².

Destacam-se como críticos: Mauro Dias (junho de 1999 a junho de 2000; outubro de 2001 a março de 2002); Carlos Calado (agosto de 2000 a setembro de 2001; abril de 2002 a junho de 2003); Israel do Vale (setembro de 2003 a fevereiro de 2004); Lauro Lisboa Garcia (abril de 2004 a maio de 2005); Pedro Alexandre Sanches (setembro de 2006 a abril de 2008); Carlos Bozzo (julho de 2005 a agosto de 2006); Patricia Palumbo (maio de 2008 a junho de 2009).

E como artistas: Consuelo de Paula, Ceumar, Quinteto em Branco e Preto, Lucas Santtana, Berimbrown, A Barca, Trio Curupira, Fernanda Porto, Weber Lopes, Maogani, Fred Martins, Chico Pinheiro, Silvério Pessoa, Donazica, Barbatuques, Rubi, Tira Poeira, Alessandro Penezzi, Curumin, Romulo Fróes, Cérebro Eletrônico, Fabiana Cozza, Gabriel Grossi, Gianna Viscardi, Céu, Marcus Tardelli, Mariana Aydar, Vanguard,

12 Para este recorte, levei em conta as comemorações de dez anos do Prata da Casa, quando se organizou outra grande mostra, registrada em um álbum duplo, gravado pelo Selo Sesc. Livreto disponível em: https://issuu.com/edicoessescsp/docs/livre-toprata10_level1.

Turbo Trio, Renegado, entre outras e outros¹³.

Muitos desses artistas têm, na atualidade, suas carreiras consolidadas e contribuíram para a formação de uma nova cena musical, como apontado por Romulo Fróes:

... no meio desse bolo todo, tinha essa discussão paralela que era a indústria fonográfica, que era o fim da canção, que era o fim das gravadoras (...). Aí, essa sensação de que a Música Popular Brasileira morreu, essa falsa ideia, como se a música brasileira fosse só a MPB, então digamos, se a música brasileira é só a MPB, ela morreu porque não tem Chico, não tem Caetano. (Apud DINI, 2022, p. 167)

E Romulo tinha razão, porque uma nova cena musical estava se formando, e isso se sentia quando ele mostrava que “primeiro, eu tinha esse incômodo, eu queria dizer que sim, (...) que tinha Rodrigo Campos, Céu, Tulipa Ruiz, Romulo Fróes, são outras pessoas. Segundo, era um momento de revolução, um momento de quebra de paradigmas” (ibidem, pp. 165-6).

Quanto à expressão “o fim da canção”, Fernando de Barros e Silva (2009) esclareceu que ela veio de uma entrevista que fizera a Chico Buarque de Holanda em 2004, na qual o compositor questionava a relevância da canção na sociedade contemporânea, causando certa polêmica. Porém, o autor afirma que Chico estava refletindo sobre sua própria geração de artistas, que, pensando na linha do tempo da história da música brasileira, entendia que Noel Rosa foi o responsável pelo formato das músicas criadas nos anos 1930 e que foi transformado pela bossa nova, no final dos anos 1950. Daí vem a sua compreensão de que a canção criada por sua geração era algo que pertencia ao século XX.

“A minha geração foi assolada pelo fim da canção, a canção morreu, Chico Buarque falou que a canção morreu e ainda a gente tinha que dar conta disso, né! Se a canção morreu, eu estou fazendo canção por quê, né?”, questionou Romulo Fróes (ibidem, p. 178).

Esse sentimento de incômodo trazido por Romulo Fróes pode ser explicado como algo imposto, a imposição do que poderia ser considerado como canção por uma geração da música já consagrada. Quando, na verdade, Romulo Fróes sempre teve a intenção de sinalizar a nova produção da música que estava sendo criada por sua geração com características particulares que a diferenciavam da anterior.

13 Como curiosidade, quem inaugurou o projeto, na noite de junho de 1999, no palco da antiga choperia do Sesc Pompeia, foi a cantora Tutti Baê, importante representante do que o projeto sempre se propôs a fazer: trazer a inovação, a diversidade e a qualidade da produção da música contemporânea em seus contextos de época. O Quinteto em Branco e Preto representou a nova geração do samba da periferia de São Paulo; Cérebro Eletrônico trouxe, como referência em sua criação, o movimento tropicalista por meio de uma mistura entre música eletrônica, rock, pop e MPB; Tutti Baê e Rubi impressionaram pelas tessituras de suas vozes; Renegado, o rapper mineiro, revelava a consciência do movimento negro pela mistura de reggae, dub, samba e maracatu, além da originalidade de suas composições; Romulo Fróes, influenciado por Nelson Cavaquinho, teve sua composição autoral qualificada pela crítica musical como “música triste”.

Foi tal sentimento de Romulo Fróes que Paulo Freire, em seu livro *Educação como prática da liberdade* (1967), explicou como o cancelamento da própria liberdade de uma geração ao reproduzir o já criado, por comodismo: “É por isso que, minimizado e cerceado, acomodado a ajustamentos que lhe sejam impostos, sem o direito de discuti-los, o homem sacrifica imediatamente a sua capacidade criadora” (p. 42).

De certa forma, o incômodo esboçado pelo artista aponta o seu caráter de “ser crítico” porque, parte “das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo” (ibidem, p. 43). Daí a necessidade de o artista marcar a sua criação como forma de pertencimento à sua época histórica — neste caso, no campo da música.

“Então, a minha geração que eu chamava de nova MPB, que a gente rechaçou muito, porque a gente não queria ser popular, que a gente era muito original e a gente não queria ser rotulado” (apud DINI, 2022, p, 167). E ser rotulado queria dizer fazer parte da MPB, ou melhor, fazer parte da geração do século anterior, fazer a mesma canção que se fazia antes, e isso gerava incômodo em Romulo.

Mas hoje em dia, com cinquenta anos, digo que eu sou de MPB, não é de nova. Eu sou um artista da MPB, que é um artista que lida com qualquer tipo de música, com qualquer ritmo, que não está atrelado a um ritmo só, que se vale de todos eles, que discute a música brasileira, canção, sobre o país, para mim isso é um artista de música brasileira. (Ibidem)

Lauro Lisboa Garcia (2009), curador do Prata da Casa de abril de 2005 a maio de 2005, elucidou que os LPs vinham com uma classificação que identificava os gêneros correspondentes, como samba, bolero, valsa. “João Gilberto e congêneres redefiniram o samba — e a batida da bossa nova virou um estilo (...),” ou mesmo um ritmo. E continua contando que seus seguidores levaram essa estética adiante, inovando-a com linguagem própria, caso de Jorge Ben e dos adeptos do Tropicalismo Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, e Rogério Duprat. E assim, o “não estilo virou estilo” na virada do século. “Foi quando se começou a falar num possível fim da era da canção” porque a diversidade de gêneros convivia e se misturava, de modo a não seguir regras impostas pelo mercado fonográfico. Garcia conclui que “tem de tudo, tem gente demais fazendo música, cada capital do país pulsa com seu próprio nicho criativo. Aberto a todas as tendências, o projeto Prata da Casa tem sido ao mesmo tempo plataforma e testemunha dessas transformações” (GARCIA, 2009, n.p.).

Essa geração, denominada “nova cena paulistana” por Galletta (2016), mostrou que a “cena musical” está relacionada com os “contextos mais recentes de produção musical *underground*, alternativa e/ou independente, ligados ao universo jovem e ao espaço urbano” (p. 148).

Nesse sentido, a “nova cena musical paulistana” é reconhecida a partir de 2010, marcando

o início de uma mudança extremamente significativa no panorama da produção musical independente de São Paulo. (...) observa-se, de fato, a emergência de um momento novo; momento que se refere a um amplo fortalecimento da produção musical projetada por esta cidade — produção que passa a ser legitimada, no período, por críticos, jornalistas, blogueiros, por meio de textos, reportagens e por programas de TV e de rádio especializados. Um conjunto importante de produções paulistanas passa a ser então, cada vez mais valorizado relativamente ao panorama da cena independente do país e da música brasileira de um modo geral. Passa-se a reconhecer, a partir de então, a existência de uma nova cena musical paulistana. (GALLETTA, 2016, pp. 150-1)

O autor realizou um mapeamento dos artistas associados à “nova cena paulistana” (ibidem, p. 147-8), e entre eles foi possível identificar alguns dos que passaram pelo Prata da Casa: Cérebro Eletrônico, Céu, Curumim, Romulo Fróes, Tatá Aeroplano, todos de São Paulo, e Bruno Morais (PR), Vanguard (MT), BNegão, Andréia Dias (SP/RJ), Lucas Santtana (BA/SP/RJ), Flávio Renegado (RJ).

O projeto Prata da Casa se mostra, então, tomando parte de um papel mais amplo.

Como você cria fluxos criativos contínuos?

Israel do Vale

Aqui pretende-se indagar a natureza da controversa política do campo cultural e os mecanismos que ordenam o seu funcionamento por meio de políticas públicas voltadas para a música.

Quando os criadores avançam no domínio escolhido, eles inevitavelmente encontram outras pessoas com as quais precisam interagir. Tipicamente, cada criador terá um ou mais mentores; se razoavelmente bem-sucedido, ele também irá gerar colegas, rivais e seguidores, e se envolverá em batalhas políticas, pelo menos num grau limitado. (GARDNER, 1996, p. 303)

A expressão “batalhas políticas”, utilizada pelo autor, pode ser traduzida para o delineamento do assunto deste item da pesquisa como a configuração da política cultural adotada pela instituição e que estão embasadas nos valores de garantia do exercício democrático, das diversidades estéticas e que se opõem aos ditames da indústria cultural, podendo servir como referência para a formatação de políticas públicas culturais e, em particular, para o campo da música.

Na observação de Israel do Vale, uma instituição do porte do Sesc é

... naturalmente muito demandada pelo setor cultural, pela sociedade de um modo em geral. De um lado o público tem expectativas, ele quer muito ver o artista que ele gosta e o Sesc tem essa característica de levar com uma estrutura que está acima da média da realidade do país, artistas de carreira já muito consolidada a um preço popular, então isso por si já gera muitos apelos e interesses. (Apud DINI, 2022, p. 134)

Mas, dentre as suas ações socioculturais, apresentar artistas de carreira consolidada é só uma pequena parte, porque propõe outras, como o Prata da Casa, como comenta o mesmo Israel do Vale:

... um projeto com essas características, quando o objetivo é jogar luz para artistas que ainda não são conhecidos e reconhecidos, o Sesc acaba ampliando o seu escopo de atuação, prestando um outro serviço para a sociedade que é criar um parâmetro de comparação muito benéfico para o desenvolvimento do setor cultural. (Ibidem)

A afirmação de Gardner (1996) de que: “a hegemonia de um único paradigma provavelmente é o melhor prognosticador da rapidez com que a nova abordagem pode ser aceita” (p. 303) é corroborada pelo mesmo Israel, quando afirma que:

Essa possibilidade de se distinguir no meio da multidão, ela é potencializada num projeto com essas características, com uma vantagem... ela não é capaz de contornar todos os desafios que estão envolvidos nesses termos de artista..., mas é uma vantagem de saída, que é o fato de você tocar com condições técnicas de altíssimo padrão, profissionais especializados, com uma infraestrutura no seu entorno que é admirável, que o artista independente muitas vezes ele não encontra no dia a dia, nesse percurso de afirmação de uma carreira. Então, isso é uma vantagem competitiva, digamos assim, diante de um mundaréu de artistas que estão buscando espaço e algum reconhecimento, estão buscando se conectar com novos públicos. (apud DINI, 2022, pp. 134-5)

E continuou tecendo importantes considerações sobre as condições que um novo artista, no início de carreira, acaba por enfrentar:

... a partir do show que fez no Prata da Casa, com a visão de que agora eu tenho que aproveitar a oportunidade e investir aqui, abriram uma porta valiosa para mim, né. Mas isso por si, não é capaz de sozinho, como uma ação isolada, transformar a realidade do artista independente. Agora, não há muitas outras portas que podem abrir caminhos e apontar atalhos tão marcantes como as portas que são abertas pelo Sesc. (apud DINI, 2022, pp. 135-6)

A partir das colocações feitas pelo crítico de música e curador, é importante notar que, nos últimos vinte anos, novas políticas culturais foram criadas e distorcidas, favorecendo artistas já estabelecidos e deixando de cumprir o importante papel de impulsionar as atividades criativas que estão sendo geradas pela diversidade de grupos musicais em todo o território nacional.

Liliana Segnini (2011) aponta para o fato de diversos grupos se verem obrigados a atender às exigências dos patrocinadores na elaboração dos seus projetos. E quais são os grupos capazes de atender a tais exigências? A autora afirma que são aqueles já consolidados e com forte presença na mídia.

Daí a supervisora do Prata da Casa, Gisela Ferrari, insistir na importância de não somente dar oportunidades, mas de sustentar uma maior frequência de possibilidades para as apresentações dos novos artistas:

Então, se a gente não expõe, a gente não está respaldando em nada a carreira do músico. Mas eu acho que se eu tivesse que fazer uma lei, eu aliviaria para quem está começando porque é claro que um cara que vai ganhar pouco no começo, é grana que ele vai investir e que poderia investir em outras coisas. Eu acho que para quem é novo, tinha que ser aliviado as leis e a burocracia. (Apud DINI, 2022, p. 122)

Segnini (2011) finaliza sua observação salientando que as leis de incentivo, a partir de 1995, acabam por recriar as desigualdades econômicas regionais existentes no país, uma vez que não conseguem ser mais abrangentes de modo a suprir as necessidades no que diz respeito ao financiamento de atividades culturais.

Romulo Fróes também toca nesse ponto, ao questionar:

Então, (...) músicos de outros estados vieram para cá, para viverem de música, e o que é viver de música aqui em São Paulo? É tocar no Sesc (...) e tem circuito de casa de show, e tá rolando coisa porque a galera tá lançando disco (...) tinha editais que se espalhou pelo Brasil. (Apud DINI, 2022, p. 168)

A Lei n.º 8.813/91 de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet, promulgada nos anos 1990, estabeleceu relações entre a Federação e as iniciativas privadas para o setor cultural por meio da renúncia fiscal. Esse mecanismo de incentivo fiscal ganhou amplitude a partir do momento em que os estados e municípios brasileiros o tomaram como referência, recriando-o como leis nas instâncias em que atuam.

Alfredo Manevy (2010) aponta que, a partir de 2002, no governo de Luís Inácio Lula da Silva, algumas alterações aconteceram na tentativa de atenuar as distorções ocasionadas pela Lei Rouanet, com a vinda do músico Gilberto Gil para o Ministério da Cultura (MinC), que implementou políticas públicas destinadas à promoção da diversidade, da cultura popular e da inclusão digital, por meio do Programa Nacional de Cultura e Pontos de Cultura.

Israel do Vale resume assim os problemas herdados da Lei Rouanet:

Hoje os órgãos de gestão no campo da cultura, as secretarias, as diretorias são muito responsáveis para organizar a demanda do setor e direcionar essa demanda reprimida para a lei, como se isso fosse o suficiente. Isso não só não é suficiente como gera distorções e agrava distorções, as leis de incentivo e as de renúncia fiscal são fundamentais para que a roda continue girando, não é possível abrir mão mais dessas possibilidades, mas elas são muito pouco diante do que é a complexidade da dinâmica cultural, não só no Brasil, mas para qualquer lugar no mundo. Elas nunca vão ser capazes de dar conta da vastidão de ideias e de propostas e de formatos, de modelos de execução de eventos, de obras criativas de uma maneira geral. (Apud DINI, 2022, p. 138)

Sobre as políticas públicas para atender à demanda de novos artistas, ele segue explorando as muitas questões implicadas como “pano de fundo” e sugere pensarmos a partir da própria dinâmica do Sesc:

... não é de hoje, por ter muitas unidades maravilhosas (...) a gente ouve dizer que o Sesc é o Ministério da Cultura em São Paulo. Mas porque tem uma política que é muito visível em sua programação (...). Acho que esse legado do Sesc é uma referência para os centros culturais em geral pelo Brasil afora. (Ibidem, p. 136)

Uma política cultural que difere daquilo que Matteo Pasquinelli (2006) demonstrou ser o mecanismo das leis de incentivo: ampliar a adesão das empresas privadas e aumentar visivelmente sua influência no setor cultural, facilitando a promoção de sua marca e fazendo do patrocínio uma forma potente de

reprodução de capital que retorna às próprias empresas patrocinadoras.

E Israel do Vale continua:

Agora, do ponto de vista das políticas públicas, da efetividade do que a gente esperaria que fosse papel do poder público, no âmbito municipal, no âmbito estadual e no âmbito federal, eu acho que o Sesc está há mil anos luz, no pensamento e na ação, sobretudo, a gente na administração pública. Eu tive algumas passagens aqui por Minas, no campo da comunicação pública e no Rio de Janeiro, por parte da equipe que estruturou a TV Brasil, eu vivi isso com muita clareza, a dificuldade que é você fazer girar a roda e transformar ideias em ações (...). (Apud DINI, 2022, p. 136)

Thiago Galletta (2016, p. 117) trouxe para reflexão outro importante ponto a ser considerado: as leis de incentivo proporcionam aos artistas da “cena independente” a possibilidade de viabilizarem seus shows e seus discos (entenda-se como seus trabalhos de criação artística), porém dificultou-lhes a captação de tais recursos frente aos artistas de “renome”. Por outro lado, os festivais de “música independente contemporânea” se valem do mesmo mecanismo de captação de recursos para se viabilizar.

Quando a supervisora do NMAC, o crítico de música e o artista apontam para as necessidades que abrangem as novas criações dos artistas que estão iniciando sua carreira, pode-se entender que as suas preocupações estão nessa chave, na mesma condição descrita por Pasquinelli (2006), Manevy (2010), Segnini (2011) e Galletta (2016).

Essas leis acabam facilitando e privilegiando os artistas consagrados. Nessa lógica, prevalece a estética musical daqueles já estabelecidos, e o grosso dos recursos distribuídos pelos financiamentos que se concentra neles. Uma tendência ditada pela organização das atividades culturais como setor da economia fomentador de concentração de poder, restringindo, desta maneira, os potenciais acumulados nas ações das artes, dos valores da cultura popular e da participação social.

Não é possível democratizar a cultura com leis tão genéricas e abrangentes dentro de um país com as dimensões geográficas do Brasil, com a diversidade de manifestações artísticas e, principalmente, com o impacto restritivo da desigualdade socioeconômica. Tal situação é fruto de um sistema econômico concentrador de renda e altamente excludente, impactando não só o campo da cultura, mas também o campo da saúde, educação, segurança, ou seja, toda a organização estrutural da sociedade brasileira.

O projeto Prata da Casa, assim, desponta como um indutor de possíveis políticas públicas culturais, embora esse não seja o propósito do Sesc¹⁴.

14 De certa forma, outros projetos nacionais do Sesc cumprem função similar, como o Palco Giratório, o Prêmio Sesc de Literatura, o Sesc Partituras e o Mesa Brasil, do programa de saúde na área de alimentação.

Considerações finais e contexto atual do Prata da Casa

Na trajetória histórica e na cultura é que a criatividade encontra as suas potencialidades. Tal colocação serve para lembrar o ponto de partida desta pesquisa, que foi apresentar o meu encontro com o tema. Criatividade essa que, desde a infância começa a se configurar por meio da minha interação com o mundo, com os outros e comigo mesma. Neste trinômio está a possibilidade de a ação transformadora vir a ser. Permeada pelas relações humanas, ganha força e sentido quando mediada pelo diálogo.

Ação transformadora que, vivenciada no cotidiano da unidade do Sesc Pompeia, acompanhando o desenvolvimento do projeto que acolhia os novos artistas e suas criações musicais inéditas, me despertou para continuar a busca sobre o entendimento de criatividade.

Reforça-se aqui que a atividade criativa está no triângulo composto pelo criador, pelo projeto em criação e pelos indivíduos que compartilham a vida do criador. Este triângulo criativo se comporta de forma dinâmica. Os indivíduos, por sua vez, são dotados de talentos e capacidades variadas, empenhados em seus trabalhos. Neste caso, dentro de um campo abrangente que é o da cultura, especificamente o campo da música. Em determinado período histórico, um dado domínio constitui suas regras e hábitos que são alinhados, assimilados e operacionalizados pelas pessoas que o formam e dele fazem parte (GARDNER, 1996).

Importante lembrar o que Alencar (1996) e De Masi (2003) ressaltaram como aquele sentido de que criatividade está além da solução de problemas e da ênfase na produção de um novo objeto destinado ao consumo. Criatividade, então, tem seu sentido deslocado para a dimensão da relação e da interação entre as pessoas.

O projeto Prata da Casa surgiu da singularidade, de uma primeira ideia da supervisora do NMAC, mas não se tornou exclusividade dela, pois foi recriada na relação com o outro, pela participação da equipe de trabalho e de alguns especialistas.

Segundo Freire (1967, p. 61), o diálogo se inicia por buscar “o conteúdo programático” implicado em saberes diferentes, aqueles que não são impostos por alguém. Isso é corroborado pela fala da supervisora Gisela: “ninguém faz nada sozinho e era tudo convergente. Era uma época que todo mundo estava dando uma força (...) era o começo de um projeto” (apud DINI, 2022, p. 124).

A ideia surgiu do desejo desse grupo de trabalho de manter o legado já construído na trajetória histórica da unidade, de abrigar os expoentes da vanguarda da música brasileira e do sonho de acolher os novos artistas. Essa somatória de fatores sensibilizou a equipe para a criação e a formatação do projeto Prata da Casa. O acolhimento de novas criações musicais espalhadas por todo o país acaba por atingir, desta forma, a dimensão da coletividade.

As etapas do processo criativo do projeto foram caracterizadas pelo que Gardner (1996) sinalizou como o sistema de apoios que a novidade recebe, que compreende desde aqueles capazes de mobilizar os afetos até os de ordem conceitual e operacional, denominados multipessoais.

O processo criativo também comporta as tensões que permeiam a rede de relações entre as pessoas que tomaram parte na elaboração e consolidação do projeto.

A rede de relações está configurada pelo papel dos seus diversos participantes: dos críticos de música que mobilizaram seus conhecimentos, o trânsito que eles têm na imprensa por exercerem suas funções como jornalistas; dos integrantes da equipe do NMAC, quando colaboram na definição das datas, do espaço, das orientações administrativas para o artista; do coordenador, ao apoiar e colaborar na construção da ideia; e da gerência, nas suas decisões estratégicas para viabilizar o projeto. A rede, além disso, tem um papel de formação do público, ao contribuir, dessa maneira para incrementar as características potencialmente criativas da equipe de trabalho, que, por sua vez, acolhia a diversidade da estética musical apresentada pelos artistas em seus trabalhos autorais e inéditos.

O delineamento dessa equipe, seus intercâmbios de saber e de poder, a configuraram como um grupo criativo, nos termos de De Masi (2003). De modo geral, segundo o autor, a humanidade passa da forma de criatividade individual à coletiva, aprendendo, assim, a deixar de depender dos gênios individuais, acrescentando essas genialidades aos grupos criativos organizados, de maneira que passam a criar conhecimento — arte, tecnologia e ciência — de modo a pensar o coletivo.

O projeto Prata da Casa, inserido dentro de um determinado contexto histórico e fazendo parte de uma sociedade que, por ser dinâmica, está em constante transformação, foi impactado pelos efeitos produzidos na própria dinâmica de funcionamento do campo da música.

O impacto sofrido pelo projeto se deu no conflito com as grandes gravadoras, que seguem a lógica da indústria cultural na valorização da reprodutibilidade estética que é aceita pelos consumidores, canalizando seus recursos para os artistas consagrados e impondo, assim, essa estrutura para toda a extensão do campo da música.

Nesse sentido, forma-se um círculo vicioso, impossibilitando o acesso de novos artistas que apresentem uma estética musical diferente da vigente, seja às grandes gravadoras, como aos programas de rádio e televisão, bem como à imprensa.

Assim, o projeto Prata da Casa, apresenta-se como um círculo virtuoso, como forma de contrapartida para essa nova produção musical, acolhendo, dentro de seus limites, a diversidade estética e a criatividade que estava sendo produzida em todo o país.

Nesse sentido, as atuais gerações conhecerão o campo da música de forma nova, modificado pelas contribuições desse grupo de novos artistas que tiveram, como uma das formas possíveis de romper as barreiras do mercado, o início de sua carreira oportunizado pelo projeto Prata da Casa, ao apresentarem através dele seus trabalhos autorais e inéditos.

Em uma trajetória de dez anos, formou-se uma nova cena musical paulistana (GALLETTA, 2016). Essa transformação é patente na recepção da entrevista de Chico Buarque de Holanda a Fernando Barros e Silva, refletindo sobre o “fim da canção”, que gerou certo incomodo a Romulo Fróes e sua geração, marcando sua estética musical como o que Lauro Lisboa Garcia chamou de “Era do não estilo”.

Dentro desse contexto, identifica-se o potencial de criatividade do projeto Prata da Casa. De forma particular, o projeto configurou-se dentro das políticas culturais adotadas pelo Sesc, que têm como compromisso a democratização da cultura, o acolhimento da diversidade estética em contraposição à homogeneização da indústria cultural dominante. Tal posicionamento, que pode ser entendido como político, amplia o alcance do projeto e da instituição junto à sociedade.

Essa importante característica do projeto Prata da Casa pode servir como referência, sendo modelar para a formatação de outros projetos que acolham novos artistas e suas criações musicais. Passando a contribuir, dessa maneira, com a formação do campo da cultura e, em particular, da música, assumindo assim um caráter educativo.

Entenda-se o caráter educativo do projeto Prata da Casa como “ação educativa transformadora”, comprometida em estimular um ambiente que favoreça a experimentação e a criação de novas ideias, gerando mudanças estruturais internas e externas, que podem resultar em inovação.

Cabe aqui lembrar a observação feita pelo crítico de música Israel do Vale, quando tratou da importância do projeto Prata da Casa, dizendo que, por si só, este não dá conta da vastidão e das necessidades do campo da música, porque à cultura e às políticas públicas cabe o entendimento de que essas se relacionam com o mercado, com a gestão pública e com a comunidade.

As políticas públicas esbarram, por um lado, na dimensão subjetiva tanto dos artistas que criam cultura por meio das suas manifestações — música, dança, circo, teatro etc. — como dos agentes envolvidos na cadeia da produção cultural e do próprio público visado. Por outro lado, elas esbarram na dimensão burocrática, metodologia ordenada que inclui normas, estratégias organizacionais e operacionais. Porém as duas dimensões estão direta e profundamente relacionadas, principalmente quando se trata da criação cultural. E não há criatividade possível sem relação entre ambas.

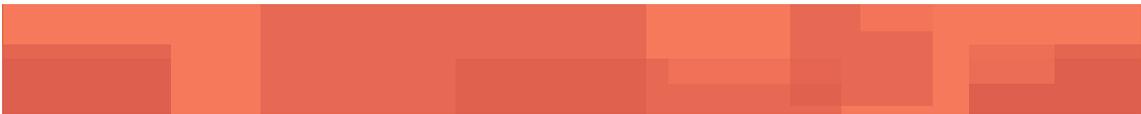
Isso também vale para a seleção de novos artistas e suas estéticas musicais, considerando-se sua diversidade no território nacional e a de seus apreciadores, identificados no público frequentador do projeto. Aí se reflete o caráter educativo do Prata da Casa porque, enquanto ação educativa transformadora, o projeto pretendeu que a participação dos diferentes sujeitos não fosse reprodutora e consumidora dos bens produzidos pela indústria cultural, e sim que esses próprios sujeitos fossem críticos e transformadores de si (seres conscientes) e do contexto sócio-histórico de que participam. Logo, sujeitos criativos.

O Prata da Casa foi retomado em agosto de 2022, após a pandemia de Covid-19, e traz em sua curadoria integrantes da programação do Sesc Pompeia e de outras unidades, da Gerência de Ação Cultural do Sesc em São Paulo (GEAC) e de especialistas convidados. Com olhar voltado para a interseccionalidade e a diversidade, a edição de retomada contou com curadoria de Fabiane Pereira, Brisa Marques e Melina Hickson (SESC SP, 2022, n.p.).

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Eunice Soriano de. *A gerência da criatividade*. São Paulo: Makron Books, 1996.
- BARROS E SILVA, Fernando. "O fim da canção (em torno do último Chico)". *Serrote*, São Paulo, n. 3, set, 2009, pp. 26-42. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>. Acesso em: 30 out. 2021.
- BRUNO-FARIA, Maria de Fátima. "Criatividade, inovação e mudança organizacional". In LIMA, S. M. V. (org.). *Mudança Organizacional: teoria e gestão*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, pp. 215-7.
- DE MASI, Domenico. *Criatividade e grupos criativos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- DINI, Patrícia. *De tudo se faz canção: processos criativos do Prata da Casa*. Dissertação (Mestrado em Educação: Currículo) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/25991>.
- FERRARI, Gisela Maria Moreira. "Sonhos são letras de música". *Revista E, P.S.*, São Paulo, ano 17, n. 1, p. 74, jul. 2010. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/2010_julho_revista_e_ano_17_n_1. Acesso em: 23 out. 2021.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1967.
- _____. *Pedagogia do Oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GALLETTA, Thiago. *Cena Musical Paulistana dos anos 2010: A "música brasileira" depois da internet*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2016.
- GARCIA, Lauro Lisboa. "A era do não estilo". In Sesc. *10 Prata da Casa: 1999-2009*. Encarte do álbum [n.p.]. São Paulo: Selo Sesc, 2009. Disponível em: https://issuu.com/katira_22/docs/prata10anos_2_-_livreto_de_programa_o_1_. Acesso em: 30 out. 2021.
- GARDNER, Howard. *Mentes que criam: uma anatomia da criatividade observada através das vidas de Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham e Gandhi*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- MANEVY, Alfredo. "Os dez mandamentos do Ministério da Cultura na gestão Gil e Juca". *Cadernos CENPEC*, São Paulo, v. 5, n. 7, pp.103-15, 2010. Disponível em: <http://cadernos.cenpec.org.br/cadernos/index.php/cadernos/article/view/65>. Acesso em: 22 nov. 2021.
- MIRANDA, Danilo Santos de. *60 anos de Educação e Lazer*. Portal do Sesc-SP, 2006. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/palavras-do-diretor/53_60 ANOS DE EDUCACAO E LAZER#:~:text=60 ANOS DE,13/11/06. Acesso em: 9 maio 2021.
- _____. "Ouro aos Pratas". In SESC SP. *10 Prata da Casa: 1999-2009*. Encarte do álbum homônimo [n.p.]. São Paulo: Selo Sesc, 2009. Disponível em: https://issuu.com/edicoessescsp/docs/livretoprata10_leve1. Acesso em: 8 jun. 2021.
- _____. "O papel das artes e das instituições culturais no mundo contemporâneo". Discurso pronunciado na sede europeia da ONU. Genebra, 21 out. 2016. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/palavras-do-diretor/191_O%20PAPEL%20DAS%20ARTES%20E%20DAS%20INSTITUICOES%20CULTURAI%20NO%20MUNDO%20CONTEMPORANEO#texto. Acesso em: 9 maio 2021.

- O FIM DO MUNDO, enfim. Vídeo (113 min.). Direção: Camila Miranda. Curadoria: Clemente Mascimento. São Paulo: SescTV, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/VrpyqtpAEOc?si=ivAT0mSEta0-PaQa>
- OLIVEIRA, Luisa de. "Sossega Leão!". *Bizz*, n. 1, p. 41, ago. 1985. Disponível em: <https://1.bp.blogspot.com/-6ly-wiTUZFM/XjYdGyFJ9II/AAAAAAAAAVtU/pX4F3uMAxAE5MyFtr7aZG4-YtYYoeMNEgCLcBGAsYHQ/s1600/digitalizar0041.jpg>.
- PASQUINELLI, Matteo. "Guerra Civil Imaterial: protótipos de conflito dentro do capitalismo cognitivo". *Lugar Comum*, Rio de Janeiro, n. 25-26, pp. 121-35, 2006. Disponível em: http://matteopasquinelli.com/docs/Pasquinelli_Guerra_Civil_Imaterial.pdf. Acesso em: 22 nov. 2021.
- PRATA da Casa - Especial 10 anos. Vídeo (53 min.). Produção e direção: Fabiola Braga. São Paulo: SescTV, 2009. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/musica/especialpratadacasa>. Acesso em: 19 ago. 2021.
- ROMÃO, João Eustáquio. "Educação". In STRECK, D. R.; REDIN, E.; ZITKOSKI, J. J. (org.). *Dicionário Paulo Freire*. São Paulo: Autêntica, 2008, pp. 133-4.
- SEGNINI, Liliana R. P. "À procura do trabalho intermitente no campo da música". *Revista Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 16, n. 30, pp. 177-96, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/3895>. Acesso em: 22 nov. 2021.
- SESC – Serviço Social do Comércio. *Carta da paz social*. 1946. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/docfundantes_cartapazsocial_link. Acesso em: 1 jun. 2021.
- _____. Departamento Nacional. *Resolução n. 1304/2015*. A política cultural do Sesc. Rio de Janeiro: Sesc, 2015.
- _____. *Programa de trabalho 2017*. São Paulo: Sesc, 2017.
- _____. *Relatório Anual de Gestão*. São Paulo: Sesc, 2020.
- _____. *Política Cultural*. Rio de Janeiro: Sesc, 2015.
- _____. *Relatório Anual de Gestão*. Rio de Janeiro: Sesc, 2021. Disponível em: <http://transparencia.dn.sesc.com.br/uploads/documento/1/1543/20210331114303-relatorio-anual-de-gestao-2020.pdf>. Acesso em: 3 jun.2021.
- SESC POMPEIA. Vídeo (49 min.). Direção: Paulo Markun e Sergio Roizenblit. Produção: Revanche Produções e Miração Filmes. São Paulo: SescTV, s.d. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/arquitetura/717/arquiteturas-sesc-pompeia-sp>. Acesso em: 11 out. 2021.
- SESC SP – Serviço Social do Comércio de São Paulo. "Em cartaz". *Revista E*, São Paulo, ano 6, n. 4, pp. 44-5, out. 1999.
- _____. "O Prata da Casa Está de Volta!". Sesc SP (site), Editorial, Musical. São Paulo, 30 jul. 2022. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/o-prata-da-casa-esta-de-volta>. Acesso em: 13 dez 2022.



O PRATA DA CASA COMO REFERÊNCIA E AS POSSIBILIDADES DE RECONEXÃO COM A CULTURA DO BRASIL

Patricia Palumbo¹

Ainda que a música seja das artes a mais acessível, popular e consumida no país, não existe ainda no Brasil uma política pública sólida, uma visão abrangente para esse mercado. O artista não é considerado um trabalhador. Quantas histórias conhecemos em que o músico é tido como um vagabundo, um ocioso e até como bandido. “A música não vai lhe dar camisa, é melhor você estudar e ser doutor” ouviu Luiz Melodia de seu pai antes de ter “Pérola Negra” gravada por Gal Costa e eternizada no show *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor*, em 1971. Maria Bethânia gravou “Estácio Holly Estácio”, e o jovem compositor do morro se viu amigo dos poetas Waly Salomão e Torquato Neto. Mas ele não fazia só samba, compunha o que lhe vinha naturalmente a partir dos boleros e baladas que ouvia no rádio. A dificuldade do brasileiro em entender a sua própria diversidade acabou colocando Luiz Melodia num grupo de compositores chamados “malditos”, o que ele odiava. Ainda que tenha feito sucesso, vendido shows e discos, esse estigma o acompanhou por um bom tempo.

Também no Estácio, nos anos 1920, Francisco Alves frequentava uma roda de bambas com Bide, Ismael Silva e outros compositores. O Rei da Voz foi um dos primeiros profissionais da música no Brasil e vivia do seu canto, de suas gravações, dos seus shows, de suas participações no rádio e comprava sambas. Era uma prática comum na época, ajudava os amigos e colocava seu nome como autor. Foi campeão de vendas de discos quando as vitrolas começaram a aparecer nas casas brasileiras. Mas Francisco Alves pode ser considerado um caso isolado numa estrutura que nunca foi formalizada e numa indústria que vive de altos e baixos.

Num país de pouca memória cultural, em que pouco se valorizam acervos, temos casos como o de Nora Ney, dona de um timbre único, cantora de boleros e sambas históricos, rainha do rádio na década de 1950, a voz que ensinou Nat King Cole a cantar “Ninguém me Ama”, de Antônio Maria. Lembro de repercutir a notícia de sua morte em 2003 e perceber que poucos a conheciam.

¹ Jornalista e pesquisadora, com mais de trinta anos de trabalho em rádio. Herdou do pai o amor pelo rádio e da mãe o talento para contar histórias. Além de radialista e jornalista é caçara, mãe e marinheira. Premiada quatro vezes por seu trabalho em rádio pela APCA, melhor radialista pelo Womens Music Event (WME) em 2018, homenageada no Prêmio Profissionais da Música em 2021, apresenta desde 1998 o programa *Vozes do Brasil*. Sua vivência no rádio permitiu-lhe realizar o projeto inovador da Rádio Vozes em 2016, uma grande plataforma online de podcasts e música. Apresenta o Instrumental Sesc Brasil há mais de vinte anos. Tem três livros lançados, o mais recente pelas Edições Sesc, *Vozes do Brasil: Entrevistas Reunidas*, com 33 artistas da música brasileira. Faz curadoria e consultoria musical. Em 2020, a partir da “infinítima”, criou seu podcast *Peixe Voador*, um diário intimista cheio de literatura e poesia que começou como uma forma de deixar os dias de isolamento mais leves.

Nosso grande Aldir Blanc, letrista parceiro de João Bosco, autor de sucessos de Elis Regina, não conseguiu tratamento digno de saúde e morreu aos 73 anos de Covid-19, mesmo com a campanha que amigos e artistas promoveram. Triste e ironicamente, o compositor que deixou a medicina pela música virou nome de lei emergencial. A Lei Aldir Blanc (14.017/2020) estabeleceu uma série de medidas para o setor criativo. O período de pandemia foi cruel para todos, mas para os que vivem da música, arte que se alimenta da presença, foi terrível. Sem palco, sem plateia, sem sustento.

Hoje, século XXI, num momento em que as plataformas digitais tomam conta do mercado e que o suporte para a produção musical muda de maneira vertiginosa, muitos dos profissionais da música não sabem o que fazer de seu ofício. Vale a pena gravar um disco?

Desde o começo dessa história, exceto no período em que as grandes gravadoras dominavam — assunto imenso e controverso —, a música diversa feita no Brasil tem muito trabalho para aparecer. E nossa música é diversa por natureza; no mínimo, pelas dimensões continentais de nosso território que cria naturalmente essas tais diferenças que se encontram numa amálgama única no mundo. A tal da “mistura”, segundo Mário de Andrade, que acreditava na natureza antropofágica de nossa arte.

Algumas iniciativas no decorrer do tempo são emblemáticas no sentido de tentar reverter essa péssima tradição. A música sobrevive muito por um sistema paralelo de ajuda mútua de compositores e intérpretes, produtores incansáveis e por entidades como o Sesc, que atua de forma exemplar com projetos como o Instrumental Sesc Brasil e o Prata da Casa. O Instrumental é projeto pioneiro que teve início nos anos 1980 e foi adaptado para TV em 1990. Atualmente, os shows acontecem semanalmente no Teatro Anchieta, na unidade Sesc Consolação — um espaço de encontro entre músicos novos e consagrados de diversas vertentes que contabiliza mais de 700 shows assistidos presencialmente por mais de 200 mil pessoas. O projeto é tão bem executado que o arranjador, violoncelista e maestro Jaques Morelenbaum usa seu show gravado como referência para mostrar seu trabalho pelo mundo. Além do show, o artista convidado é personagem e pauta para o Passagem de Som, um minidocumentário que vai ao ar em tevês abertas de todo o país, pelo YouTube e no canal digital do SescTV.

O Prata da Casa, nossa inspiração para os textos produzidos aqui, é uma plataforma de lançamento de artistas em começo de carreira, já com disco gravado ou não. Uma criação coletiva da equipe do Sesc Pompeia na época que tinha Gisela Maria Moreira Ferrari à frente da programação da choperia. Começou em 1999 e agora, em 2022, teve uma nova edição pós-pandemia. Um projeto querido pela classe artística, em que, assim como o Sesc Instrumental, as pessoas desejam estar.

O Prata da Casa disponibiliza aos artistas todas as condições para fazer um show de qualidade técnica, num palco icônico da cidade de São Paulo, com divulgação e público garantido. Um show que pode impulsionar uma carreira e que, de fato, foi marcante para muitos dos artistas que fizeram parte do projeto.

Conversando com Tulipa Ruiz sobre o texto que escrevi para apresentá-la em 2009, ouvi: “fiquei emocionada de ler de novo, fundamental esses textos na nossa vida. Viva sua escrita, escuta e olhar”.

Como destacou a pesquisadora Patrícia Dini (aqui nesta mesma publicação), o papel que nosso grupo de curadores foi chamado a fazer ia além da simples escolha dos artistas. E isso fomenta também o nosso próprio trabalho de pensadores e críticos dessa produção musical. Fomos curadores e mentores num certo nível. Fazia parte do trabalho escrever os textos e dar um retorno aos artistas depois do show, criando muitas vezes relações duradouras que nutrem esse tal ecossistema de que falei há pouco.

Copio aqui o texto de apresentação que foi impresso no folder de novembro de 2009 para o show de Tulipa:

Tulipa Ruiz faz parte de uma família de músicos. O pai é Luiz Chagas, guitarrista que tem no currículo a Banda Isca de Polícia de Itamar Assumpção. O irmão, Gustavo Ruiz, faz parte de várias bandas e toca um violão espetacular.

Tulipa é a voz da turma e, também, a compositora. Suas letras são delicadas como sua voz e lembram os desenhos que ela faz, coloridos, leves e divertidos. Suas influências vão do poeta Manoel de Barros a Joni Mitchel e Yoko Ono.

Dá pra perceber uma dose boa do canto falado de Luiz Tatit e do Grupo Rumo na sua música. Tulipa se diz interessada em texturas, ruídos, bordados e canções de ninar. E a gente ouviu tudo isso ao vê-la cantar.

Estamos em 2023, e Tulipa Ruiz já ganhou os prêmios APCA e Multishow com o disco *Tudo tanto*, em 2012, e o Grammy Latino com o álbum *Dancê*, em 2015. Seu show mais recente no Sesc Pinheiros, para o lançamento do *Habilidades extraordinárias*, em 2023, lotou três noites do Teatro Paulo Autran.

Fazendo a pesquisa para esse texto, fui me dando conta de que estávamos mostrando ali, no final da primeira década do século XXI, o que seria uma boa parte da nova música que faria alguma diferença nos próximos anos.

Karina Buhr, cantora, compositora e escritora, se apresentou em novembro de 2008. Segue o texto:

Karina Buhr pode ser uma revelação para alguns, mas seu trabalho como artista vem de longa data. Cantora, compositora, percussionista, atriz e desenhista, todas essas linguagens conferem força e consistência a seu trabalho. Nascida na Bahia, mudou para Recife aos 8 anos de idade e foi lá que, em 1994, começou sua carreira como baiana do maracatu Piaba de Ouro. Em 1997 fundou o grupo Comadre Fulozinha, que na semana passada lançou seu terceiro disco no Centro Cultural São Paulo. Foi integrante das bandas Eddie, DJ Dolores e Orchestra Santa Massa, Bonsucesso Samba Clube, Veio Mangaba e Suas Pastoras Endiabradas, do maracatu Estrela Brilhante. Radicada em São Paulo há 5 anos, faz parte da Companhia Teatro Oficina de Zé Celso.

Sotaque carregado, letras intensas, bons músicos, são alguns dos pontos altos do show de Karina Buhr, que vale a pena conferir.

Lívia Mattos, uma artista baiana que hoje toca com Chico César, participa de festivais pelo mundo todo com sua pesquisa de arte circense e prepara um documentário sobre o tema, também participou do Prata da Casa nessa temporada:

Lívia Mattos — Jovem sanfoneira que já tem o mestre Oswaldinho do Acordeon para produzir seu primeiro trabalho. O disco ainda não saiu, mas algumas canções já estão disponíveis no MySpace e agora no Prata da Casa. Lívia é circense, tem formação de picadeiro e sabe comandar um baile. No seu trabalho tem baião, xote, xaxado e arrasta-pé. É nessa festa que desfilam Dominginhos, Hermeto, Sivuca e músicas de autoria própria onde entram referências a Galiano, Grapelli, João do Valle e outras feras. Uma moça pequena, nascida na Bahia, que faz levantar poeira.

Minha memória do Prata da Casa é toda superlativa. A começar pelo volume de material que recebi para analisar no período que fiz a curadoria (2008, 2009). Ainda não vivíamos o tempo das plataformas digitais, e o suporte para a produção era físico. Recebi caixas e caixas lotadas com CDs enviados de todo o país.

Com quase dez anos, o projeto já tinha fama e um artista estreante sabia, e sabe, da importância de ter sua música mostrada num palco do Sesc São Paulo e numa das unidades mais charmosas de todas que é o Pompeia. O pequeno e charmoso palco da “choperia”, o grande espaço para o público dentro de um galpão, as madeiras do teto e do mobiliário, um cenário icônico assinado pela mesma arquiteta do Masp, Lina Bo Bardi.

Revirando as caixas, ouvindo os discos, encontrei artistas de todas as partes do Brasil que acompanho até hoje e lembro bem da alegria e do espanto ao chegar numa terça à noite e ver a alameda já lotada com os fãs da banda de dub Rockers Control. O grupo, liderado pelo seletor Yellow P (Dubversão Sistema de Som), lançou seu primeiro álbum. *Jacuípe Sessions*, gravado no estúdio baiano Coaxo do Sapo — um apanhado dos mais de dez anos de carreira do coletivo. Outro grupo que lotou a choperia e que segue em atividade é o Samba de Rainha, um coletivo só de mulheres que foi o show de maior público em 2009.

Vejam que a diversidade musical está representada nesse pequeno recorte de programação, assim como a amplidão geográfica do país: Bahia e Pernambuco; dub e samba.

No Prata da Casa se apresentavam artistas ainda sem disco ou com apenas um lançado, não importando o tempo de carreira. Uma contribuição de Alexandre Matias (curador em 2012) foi trazer artistas com longa estrada que ainda não haviam tido a oportunidade de realizar shows com essa estrutura oferecida pelo projeto. Foi o caso de Dona Cila do Coco, pernambucana, que segundo Mathias fez um dos melhores shows de sua curadoria. Como escreveu em seu site Trabalho Sujo,

Dona Cila do Coco foi uma das primeiras artistas de raiz resgatadas por Chico Science e incendiou o público da choperia com sua cantiga apaixonante cercada de uma banda que era puro ritmo, fazendo desabrochar rodas de dança pela plateia. Já Rodrigo Caçapa, saiu da mesa de produção para lançar seu ótimo primeiro álbum solo (*Elefantes na Rua Nova*) no ano passado, em que mergulha no universo das violas e percussão para, no palco do Prata da Casa, modernizar toda uma tradição sem precisar de música eletrônica, letras em inglês ou misturar gêneros musicais. Com quatro violeiros e três percussionistas, recriou um Pernambuco tradicional bem parecido com o cantado por Dona Cila e os dois juntos unem quase um século de história pernambucana e shows acústicos poderosíssimos”

Fiz parte da turma dos primeiros dez anos do Prata da Casa, até aquele momento, entre 2008 e 2009, a única mulher na curadoria ao lado de colegas que admiro muito: Mauro Dias (1999–2002), Carlos Calado (2000–2003), Israel do Vale (2003–2004), Lauro Lisboa (2004–2005), Pedro Alexandre Sanches (2006–2008), Carlos Bozzo (2005–2006), Patricia Palumbo (2008–2009), Marcus Preto (2009–2010), José Flávio Júnior (2010–2011), Alexandre Matias (2012), Beto Vilares (2013), Marcelo Costa (2014), Carlos Eduardo Miranda (2015), Ricardo Alexandre (2016) e Marcelo Costa (2019).

Em 2022, o projeto volta no pós-pandemia com três curadoras mulheres: Fabiane Pereira (Rio de Janeiro), Melina Hickson (Pernambuco) e Brisa Marques (Minas Gerais). Considero essa escolha muito valiosa não só porque são mulheres do mercado da música, mas também porque elas vêm de fora de São Paulo trazendo novos olhares e escutas. Uma discussão importante que essa mudança propõe é o papel e o espaço da mulher no pensamento crítico. As mulheres nesse “mundo da música” são tradicionalmente cantoras ou produtoras. Hoje vemos instrumentistas, compositoras e jornalistas publicando seus trabalhos e ocupando mais alguns lugares nessa seleção de curadores.

Nosso trabalho na curadoria foi sempre estimulado pelas equipes do Sesc Pompeia no sentido de buscar a diversidade. Trabalhamos todos com total liberdade e tínhamos em comum a curiosidade e a certeza da grande oportunidade de trabalhar efetivamente para esses princípios formadores. Carlos Calado, jornalista, crítico e autor de livros importantes sobre os Mutantes e a Tropicália, escreveu muito bem no encarte do disco comemorativo dos dez anos:

A verdadeira crítica exige mais espaço e um esforço maior por parte de quem tenta praticá-la. É preciso contextualizar a obra em questão, conhecer e discutir suas referências e influências estéticas. Deve-se tentar entender quais são as intenções do artista, respeitar seu trabalho; não apenas julgá-lo, muito menos diminuí-lo se ele não se encaixar nos parâmetros de nosso gosto pessoal.

Foram critérios como esses que utilizei durante os dois anos e meio em que exerci, com grande prazer, a curadoria do Prata da Casa. Ouvindo e analisando as gravações de tantos compositores, intérpretes e instrumentistas, alguns bem jovens, outros já mais experientes, tive a certeza de que, diferentemente do que repetem os mal-informados de plantão, este país não para de produzir talentos musicais.

Fazer a curadoria, pensar a canção, a produção, ter esse olhar e essa escuta atenta é parte do ofício de um jornalista que pretende fazer parte dessa construção. A música popular traduz o país. Em seu mais recente show, da turnê *Que tal um samba?*, Chico Buarque prova essa teoria fazendo com seu repertório um passeio pela história do Brasil. Por mil motivos, a plateia se emociona. Porque se reconhece, porque recupera o amor pelo país, porque admira um grande artista e renova os laços consigo mesmo a partir daí. Perdemos nosso amor-próprio quando não amamos o que o país produz artisticamente. É a expressão maior de um povo. E, de novo, insisto, a música é a mais acessível das artes. E é formadora. De mente e espírito.

Um trabalho de curadoria bem-feito reflete todas essas questões. É tão importante nessa cadeia quanto os trabalhos feitos pelas equipes do Sesc ao tratar a ocupação de seus equipamentos a partir de critérios de construção e preservação da cultura do país.

Há outros atores muito importantes nesses processos históricos, e quero aproveitar esta reflexão inspirada pelo Prata da Casa para falar também das gravadoras.

Mais um membro de nosso time de curadores, Pedro Alexandre Sanches, jornalista, crítico e hoje editor do excelente site Farofafá, publicou em 2019 uma seleção de trechos de entrevistas que fez com André Midani, nome importante quando se fala em música no Brasil.

Midani foi um executivo de gravadora que veio da França e trabalhou aqui por cerca de trinta anos. Passou pela bossa nova, pela tropicália, pelo rock dos anos 80 e escreveu um livro de memórias fundamental para entender o funcionamento dessa máquina. Entre outras coisas, Midani foi das pouquíssimas pessoas com coragem para falar da polêmica prática do jabá, expressão que pode ser grosseiramente traduzida por “pagar pra tocar”. Numa de suas entrevistas com ele, Pedro Alexandre esmiúça o tema:

PAS: Quais eram as regras do jogo?

AM: As regras eram lamentáveis, porque, como em muitas coisas aqui no Brasil, não eram profissionais. Eu tinha vindo em 1955 do México, onde o jabá rolava com grande despudor. Mas lá, um dia, estava eu na sala de um diretor de companhia, competidor meu, e tocou o telefone. Era um jabazeiro, e meu colega disse, com o palavreado mais vulgar: “Dei meu compromisso com você de tocar X vezes por dia e você não está tocando. Ou você toca ou você sai do rádio, porque eu vou lhe colocar para fora”. No México, pelo menos, havia uma regra (*ri*): toco cinco vezes por dia, lhe pago tanto e agora você tem que tocar. No Brasil se tentou várias vezes negociar isso, de as rádios tocarem o que as gravadoras queriam, **o que seria justo dentro desse esquema injusto**. Mas aí sempre se deu um jeitinho aqui, outro lá, e o fato é que a indústria perdeu muito rapidamente o controle sobre o que se tocava. Pagava e não sabia se ia tocar.

O meio rádio tradicionalmente recebe a menor verba publicitária do mercado, e há profissionais que defendem o jabá como uma saída, uma prática de marketing como qualquer outra. Assim seria, se não fosse, como diz Midani, totalmente sem controle.

É uma prática corrupta que não raro privilegia artistas “fabricados”, por assim dizer.

Volto ao Farofafá para que Midani, ao explicar seu método de farejar artistas para a companhia de discos, mostre aqui a diferença entre trabalhar pela arte, pela formação de uma cultura ou simplesmente pelo lucro:

Nos anos 1980, os produtores passaram a dizer: “Nós fazemos o artista”. É uma coisa completamente antípoda da minha atitude quanto ao artista. Não vou dizer que tenho razão, mas são estilos absolutamente opostos. Talvez, dentro das minhas loucuras, eu tivesse gostado de dizer: “Vou fazer um artista”. Mas eu não tinha capacidade nenhuma de fazer, então nunca me meti nisso. Se há uma pessoa que nem canta muito bem nem canta muito mal, nem tem muita personalidade nem tem pouca personalidade, o que eu vou fazer com ela? Não sei trabalhar assim, nunca foi meu estilo. A partir do momento em que um artista é fabricado, necessariamente o investimento em publicidade e marketing começa a tomar uma importância desmedida.

Não digo que a publicidade e o marketing não façam parte, é obvio que sim, mas, se entrarmos numa repetição em série, para onde vai a genuína diversidade do que é feito no Brasil? A arte nos traduz e nos impulsiona. Perdemos enquanto indivíduos e enquanto povo.

Trago aqui um exemplo da indústria norte-americana dos anos 1960 para falar dessa estrutura num ponto em que ela pode ser boa. Carole King pertencia a um grupo de trabalhadores da música, compositores, arranjadores, letristas, músicos, que faziam expediente numa editora. Há uma linda história sobre a canção “Nature Woman”, gravada por Aretha Franklin em 1967, que King conta em sua autobiografia. Fala de um dia normal de trabalho em que ela e seu parceiro Gerry Goffin recebem um pedido de Gerald Wexler, um jornalista musical que se tornou produtor da Atlantic Records. Gerald, que estudava cultura afro-americana, estava intrigado com o conceito de “homem natural” de Rousseau e pediu para o casal de compositores que pensassem numa música para Aretha cantar que falasse da “mulher natural”. O sucesso dessa canção conhecida mundialmente atravessa décadas e provavelmente será uma dessas que ouviremos para sempre.

O que pretendo contando essa história é mostrar como as coisas podem funcionar estruturalmente sem perder a magia da criação. Carole King e Gerry Goffin tinham como trabalhar, eram compositores contratados, tinham uma sala com piano.

Isso existe no Brasil para a música sertaneja, não por acaso, o gênero que mais se ouve no rádio hoje no país e o que gera os maiores números de vendas. Chegam a ser dez autores numa só música, que pode ser negociada até por WhatsApp. Um mundo à parte que merece atenção. Goiânia é um exemplo de mercado organizado nessa área. Escritórios de compositores, músicas vendidas quase a granel alimentando intérpretes de sucesso nacional.

Lenine, compositor Pernambuco, um “cantautor” como ele mesmo diz, me falou sobre seus processos de criação para o livro *Vozes do Brasil*, e quero destacar aqui o encontro com o percussionista Marcos Suzano que resultou no clássico disco *Olho de Peixe*, de 1992. Em 1983, ele havia lançado o *Baque Solto* com Lula Queiroga:

Parece ter havido um hiato, mas não é verdade, foi justamente o período em que mais compus. Compor, mesmo que seja com um parceiro, tem sempre essa coisa de você se bastar. Você está com o violão, sozinho, fazendo uma canção. No meu violão já havia um ritmo, uma harmonia, uma melodia. E, de repente, eu fazia uma percussão de boca, usava tudo como elemento sonoro para dar roupagem à canção. (...) O Suzano e eu tínhamos amigos em comum. Um dia fui assistir um show do grupo Nó em Pingo D'Água e vi aquele cara ali, com pinta de padre, um seminarista tocando um pandeiro muito envenenado, diabólico, e tive um insight. Ele fazia a percussão sair do segundo plano. (...) Um dia tivemos um encontro na casa dele que durou quatro horas. Quando fui embora, já tínhamos 70% do disco pronto.

Um disco que foi, nas palavras de Lenine e de muitos críticos, um divisor de águas. Essa “alquimia”, esse jeito aglutinador de Lenine que tem parceiros da vida toda, como Bráulio Tavares, Lula Queiroga, Dudu

Falcão, é um outro lado da história. Um compositor que sobreviveu de sua arte fazendo música para intérpretes tão diferentes como Elba Ramalho, Fátima Guedes, Chrystian (da dupla Chrystian e Ralf) e Biafra, mas que também vive de sua própria voz e carreira.

Itamar Assumpção dizia: “são tantos caminhos... mas num país de Ataulfos, o mínimo é ser original”.

E, para tanto, para que essa originalidade sobreviva e se alimente, precisamos entender os processos, cobrar do poder público alguma estrutura e fazer a nossa parte enquanto consumidores e autores do processo.

Quando estive na França para o Ano do Brasil em 2005 (evento de cooperação entre os dois países com centenas de eventos), ouvi sobre a Lei do Intermitente, uma maneira de o poder público remunerar o artista por seu período criativo enquanto a produção não está em cartaz. Eis aí uma maneira não emergencial, mas estruturante, de apoiar as artes. Nessa ocasião, a RFI (Radio France International) apresentava assim o grande evento: “A diversidade, a modernidade e os contrastes brasileiros são apresentados através de cerca de 250 eventos oficiais em toda a França, além de centenas de programações paralelas, envolvendo no total 80 milhões de reais; metade desembolsada pelo Brasil e metade pela França, através de fundos estatais e privados”. Foi bonito de ver.

Entre as iniciativas públicas aqui no Brasil, vale destacar e louvar o projeto Pixinguinha, da Funarte (Fundação Nacional das Artes), criado em 1977 por Hermínio Bello de Carvalho, poeta, produtor e pesquisador musical, que levava equipes de dez, doze pessoas a circular pelo país. Encontros incríveis como o de Marina Lima (que tinha acabado de lançar seu primeiro LP, *Simples como Fogo*) com Luiz Melodia e Zezé Mota; ou de Alceu Valença com Jackson do Pandeiro. Os shows viajavam o país mostrando a diversidade da nossa música e promovendo encontros entre gerações. Projeto formador de plateia e incentivador do que hoje chamamos de “ecossistema da música”, dando trabalho digno para toda a cadeia produtiva: técnicos, produtores, instrumentistas e intérpretes, e garantindo essa circulação — que promove inclusive o intercâmbio de referências através do contato desses mesmos artistas com a arte de outras partes do país.

Uma bela iniciativa estadual foi o Terruá Pará, que a partir de 2006 começou a espalhar a música paraense pelo Brasil. O projeto teve direção do produtor Carlos Eduardo Miranda, contou com editais para convocação dos artistas e promoveu, além da circulação de músicos tradicionais do carimbó e da guitarrada, descobertas como Gaby Amarantos e Jaloo, encontros de artistas do tecnobrega com o violão universal e clássico de Sebastião Tapajós.

Meu desejo, enquanto jornalista especializada em música, profissional do rádio há décadas, pesquisadora, autora e eventualmente até mesmo produtora, é que esse ambiente em que vivemos seja cada vez mais fértil e diverso — sim, repito essa palavra e a expressão diversidade muitas vezes. E creio que isso só será possível quando projetos como o Prata da Casa deixarem de ser exceções e passarem a ser a regra, o modelo. Que sigam emblemáticos, icônicos, como devem ser os pioneiros, os bons exemplos de referência. Diretores de gravadora ou plataformas digitais que se pautem pela ética,

que tenham compromisso com a construção de uma cultura e a preservação de acervos. Quantas discotecas já vimos descuidadas e desprezadas?

Escrevo enquanto um novo governo, agora em 2023, anuncia com festa o Ministério da Cultura, a retomada da Funarte, verba para as leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc e outras várias iniciativas como ferramentas para recuperar um país devastado por uma pandemia e uma longa temporada de desvalorização das artes. A expectativa é imensa. A necessidade é grande. Tem o tamanho de um país.

Termo este texto com o já citado Aldir Blanc e sua belíssima parceria com Mauricio Tapajós: “Querelas do Brasil”. Recomendo ouvir a gravação ao vivo de Elis Regina do show *Transversal do Tempo*, de 1978. E espero que uma hora dessas a canção deixe de ser atual e que aquela sensação de reconhecimento e beleza que sentimos num show de Chico Buarque, numa roda de carimbó no palco do Ibirapuera, numa roda de choro na França, numa estreia no Prata da Casa seja cada vez mais constante. Vida longa ao país da mistura.

Querelas do Brasil

Aldir Blanc e Maurício Tapajós

O Brazil não conhece o Brasil

O Brasil nunca foi ao Brazil

Tapir, jabuti

Liana, alamanda, ali, alaúde

Piau, ururau, aki, ataúde

Piá carioca, porecramecrã

Jobim akarore, jobim açu

Uô, uô, uô

Pereê, camará, tororó, olerê

Piriri, ratatá, karatê, olará

Pereê camará tororó olerê

Piriri ratatá karatê olará

O Brazil não merece o Brasil

O Brazil tá matando o Brasil

Jereba, saci, caandrades, cunhãs, ariranha, aranha

Sertões, guimarães, bachianas, águas

Imarionaíma, ariraribóia

Na aura das mãos de jobim-açu

Uô, uô, uô

Jerê, sarará, cururu, olerê
Blá-blá-blá, bafafá, sururu, olará

Jerê, sarará, cururu, olerê
Blá-blá-blá, bafafá, sururu, olará

Do Brasil, s.o.s ao Brasil
Do Brasil, s.o.s ao Brasil
Do Brasil, s.o.s ao Brasil

Tinhorão, urutu, sucuri
Ujobim, sabiá, bem-te-vi
Cabuçu, cordovil, cachambi
Madureira, Olaria e Bangu
Cascadura, água santa acari, olerê
Ipanema e Nova Iguaçu, olará

Do Brasil, s.o.s ao Brasil
Do Brasil, s.o.s ao Brasil

Referências

CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ENCICLOPÉDIA ItaúCultural. Portal. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.

FAOUR, Rodrigo. *História da Música Popular Brasileira sem preconceitos: dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 1970*. Rio de Janeiro: Record, 2021.

PALUMBO, Patricia. *Vozes do Brasil: entrevistas reunidas*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

FICHA TÉCNICA

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional Danilo Santos de Miranda

Superintendentes

Comunicação Social Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves

Técnico-social Rosana Paulo da Cunha

Administração Jackson Andrade de Matos

Assessoria Técnica e de Planejamento Marta Raquel Colabone

Consultoria Técnica Luiz Deoclécio Massaro Galina

Gerentes

Artes Gráficas Rogerio Ianelli **Sesc Digital** Fernando Tuacek

Centro de Pesquisa e Formação Andrea de Araujo Nogueira

Equipe Sesc

Carla Ferreira, Carlos Padilha, Edson Moraes, Ian Herman, Jean Paz, Marcos Toyansk, Mauricio Trindade, Rafael Peixoto, Regina Gambini, Rosana Elisa Catelli e Walter Cruz

Comissão de Edição

Fernando Rios, Alípio Casali, Fernando de Almeida

Organização

Fernando de Almeida

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Grão-Chanceler

Cardeal Dom Odilo Pedro Scherer

Reitora

Maria Amalia Pie Abid Andery

Vice-Reitora

Ângela Brambilla , Cavenaghi Thelmudo Lessa

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Márcio Alves da Fonseca

Coordenador da Pós-Graduação em Educação

Alípio Márcio Dias Casali

Professor Titular na Pós-Graduação em Educação

Fernando José de Almeida

faça sua
credencial
sesc



Centro de Pesquisa e Formação

Rua Dr. Plínio Barreto, 285, 4º andar

Bela Vista - São Paulo - SP

01313-020 - Tel.: (11) 3254-5600

centrodepesquisaeformacao@sescsp.org.br

sescsp.org.br/cpf